



# La ciudad en el tiempo: cinco siglos de representaciones artísticas de San Juan

La ciudad en el tiempo: cinco siglos de representaciones artísticas de San Juan



OFICINA ESTATAL DE CONSERVACIÓN HISTÓRICA  
DE PUERTO RICO





La ciudad en el tiempo: cinco siglos de representaciones artísticas de San Juan



La ciudad en el tiempo: cinco siglos de representaciones artísticas de San Juan





Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico  
Oficina del Gobernador  
Cuartel de Ballajá  
Calle Norzagaray Esquina Beneficiencia  
Viejo San Juan, Puerto Rico

PO Box 9023935  
San Juan, Puerto Rico 00919-1733

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida sin autorización previa de la Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico.

©2020 Oficina Estatal de Conservación Histórica  
ISBN: 978-0-9827579-5-6

Coordinación editorial  
**Dra. Lillian Lara Fonseca**  
Coordinadora Educativa en Conservación Histórica  
Oficina Estatal de Conservación Histórica

Colaboración en la edición de textos e investigación en archivos de representaciones de San Juan  
**Dra. Lillian Lara Fonseca y Dra. Lizette Cabrera Salcedo**

Obra de portada y contraportada  
José R. Oliver. *La Fortaleza*, 1973. Polímero acrílico en canvas board. Colección privada.

Obra en guardas, en primera y última página.  
Armand-Emile-Jean-Baptiste Kohl. *General view of San Juan Bautista*, 1877. Grabado. Imagen recuperada de The Universal Geography por Ellisée Reclus, editado por A.H. Keane, publicado por J.S. Virtue & Company: London, Caribbean and Universal Geography.

Diseño gráfico  
**Orlando Clavell Morales**

Fotografía de obras  
**John Betancourt**

Impreso en República Dominicana  
Printed in the Dominican Republic  
Editora Corripio, S.A.S.



## Contenido

<u>10</u>	<u>Mensaje del Director Ejecutivo</u>
<u>12</u>	<u>Agradecimientos</u>
<u>16</u>	<u>Dedicatoria</u>
<u>19</u>	<u>Introducción</u>
<u>37</u>	<u>Capítulo I</u> <b>La ciudad de San Juan en imágenes: siglos XVI y XVII</b>
<u>75</u>	<u>Capítulo II</u> <b>La ciudad virreinal, espacio e imagen. San Juan en la obra de José Campeche, siglo XVIII</b>
<u>119</u>	<u>Capítulo III</u> <b>“En donde todo se encuentra reunido”: Cuatro visiones foráneas de la ciudad de San Juan (1821-1936)</b>
<u>157</u>	<u>Capítulo IV</u> <b>Breves apuntes sobre la representación del Viejo San Juan hecha por artistas puertorriqueños del siglo XX</b>
<u>211</u>	<u>Catálogo temático</u> 214 Puerta de Tierra 224 Calle de San Sebastián 234 La Perla 248 Otras calles, fachadas, plazas y ornamentos... 264 Edificaciones emblemáticas 288 Caracteres y personajes en la ciudad 298 Eventos históricos 306 Actividades culturales 314 La ciudad como escenario educativo
<u>321</u>	<u>Haberes de colaboradores</u>
<u>325</u>	<u>Bibliografía</u>



## Mensaje del Director Ejecutivo

### “Una Isleta - una Ciudad: San Juan de Puerto Rico 500 años”

Inspirados en este lema, el jueves 12 de septiembre de 2019, en una calurosa y húmeda mañana, reunidos en acto simbólico ante los cimientos de la otrora Casa Fuerte de Don Juan Ponce De León ubicada en el área de Caparra, se llevó a cabo una ceremonia oficial del Gobierno de Puerto Rico. Ese día se cumplían cinco lustros desde aquel 12 de septiembre de 1519, día en que el oidor, Lcdo. Don Rodrigo de Figueroa, mediante carta dirigida al Rey Carlos V, favoreciera la mudanza de dicho asentamiento, avivando así las esperanzas de sus habitantes que anhelaban un mejor porvenir. Dicho acto, marcaba el inicio de las actividades conmemorativas que a lo largo de los próximos dos años y tres meses y medio servirían para resaltar la gran gesta que supuso el traslado de los primeros colonos europeos desde aquel primitivo poblado localizado al lado sur de la bahía, a una prometedora franja de tierra que la delimita hacia el lado norte, y que hoy conocemos como la Isleta de San Juan. Así mismo, exaltaría la eventual fundación del nuevo enclave: la Ciudad de San Juan Bautista, Capital de Puerto Rico, nuestra ciudad de cinco siglos.

Concluida la actividad, y rememorando el histórico evento del traslado, nos dirigimos rumbo a la Isleta de San Juan para culminar aquel primer fin de semana de conmemoración en el Antiguo Cuartel de Infantería de Ballajá y en la Plaza del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, aledaña al histórico Cuartel. Conferencias, foros, actividades artísticas y culturales conformaron ese primer ciclo conmemorativo.

Como propulsora de los esfuerzos iniciales para la conmemoración de los 500 años de la fundación de la Ciudad, en la Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico, (OECH), nos dimos a la tarea de dar a conocer la importancia de la isleta de San Juan promoviendo el estudio de su desarrollo histórico, urbano, social y cultural. Esto, mediante la subvención de múltiples proyectos, entre los que se incluyen investigaciones, publicaciones, inventarios de propiedades históricas, y nominaciones al Registro Nacional de Lugares Históricos, (RNLH), comprendiendo desde un principio que la isleta en toda su extensión territorial compone la ciudad de San Juan. Es decir, San Juan es toda la isleta.

A tono con lo anterior, tras revisar la nominación de la Zona Histórica de San Juan, del año 1972, sometida originalmente al Registro Nacional por don Ricardo Alegria, la OECH presentó ante la consideración del referido organismo la nominación del Distrito Histórico del Viejo San Juan, ampliando sus límites hasta el agua, desde el mar a la bahía, incluyendo algunos de sus barrios extramuros. La misma fue aceptada en el año 2012. Posteriormente, la OECH alcanzó un reconocimiento aun mayor para la ciudad de San Juan, al conseguir la designación del Distrito Histórico del Viejo San Juan como *National Historic Landmark*, en el año 2013. Pero nos faltaba algo, la ciudad no estaba completa, uno de sus barrios extramuros quedaba sin ser reconocido. En el año 2019, la OECH presentó ante el RNLH la nominación del Distrito Histórico de Puerta de Tierra, logrando su aprobación ese mismo año, alcanzando

así un objetivo hasta entonces inconcluso, que la Isleta de San Juan fuera reconocida en su totalidad como zona histórica, al menos, en el registro federal. Esto fue posible gracias a la colaboración de la doctora Arleen Pabón Charneco, autora de las tres nominaciones. A ella mi eterna gratitud.

Con la publicación de este libro, la OECH reafirma su compromiso de conmemorar la proeza del traslado a la Isleta y la fundación de San Juan. De esta manera, le invitamos a que nos acompañen a redescubrir la ciudad, en un recorrido a través de su HISTORIA, enmarcado en el imaginario artístico de sus primeros cinco siglos. Al hacerlo, seremos testigos de su desarrollo urbano, conoceremos personajes importantes, visitaremos tanto sus espacios públicos como algunos de sus más íntimos rincones. Seremos igualmente testigos de importantes eventos celebrados en la ciudad.

Con la sutileza de un pincel en mano, el trazado del carbón o la superficie rasgada por una afilada gubia, hombres y mujeres de profunda sensibilidad, ojos atinados y manos prodigiosas, legaron a futuras generaciones imágenes de un tiempo ya pasado. Cartógrafos, dibujantes, grabadores y pintores de antaño que a través de este libro se unen a una, en extremo talentosa, generación de artistas plásticos del presente, <y hasta del futuro...>, para brindarnos una mirada crítica, mágica, realista y en algunos casos idealizada de nuestra paradigmática ciudad de San Juan.

Complementando a la gubia y al pincel, lápiz en mano, se unen en esta aventura cinco extraordinarios especialistas en los contextos y temáticas esbozadas en este libro. Consumados artífices en el uso de la palabra, cada uno en el periodo cronológico que aborda, nos dibujan un periodo histórico que nos permite comprender y apreciar en su complejidad, el desarrollo de la ciudad enmarcado en las obras artísticas que acompañan sus textos. Nos muestran además, que la representación pictórica representativa del Viejo San Juan y sus barrios extramuros han estado siempre a la vanguardia, en ocasiones enraizada con los movimientos culturales y artísticos allende los mares, pero sin perder la esencia de su contexto caribeño. A estos distinguidos académicos: Dra. Ingrid Jiménez Martínez, Arq. Héctor Balvanera Alfaro, Dr. Daniel Expósito Sánchez, Dra. María de Lourdes Javier Rivera y a la Dra. Lizette Cabrera Salcedo, mi reconocimiento y agradecimiento sincero por enriquecer con sus escritos esta hermosa publicación.

Entre artistas e historiadores no puedo pasar por alto a una persona que se entregó en cuerpo y alma, trabajando sin descanso para convertir la idea de publicar este libro en una hermosa realidad. La Dra. Lillian Lara Fonseca, Coordinadora Educativa en Conservación Histórica de la OECH, quien soñó al igual que yo con la posibilidad de legar al pueblo de Puerto Rico esta publicación, vislumbrada desde un inicio como una de primer orden. Ni los tiempos de pandemia la alejaron de este propósito. Fue en extremo rigurosa con el contenido académico y la

identificación de las obras. En este, como en todo proyecto que organiza da siempre lo mejor de sí. En la OECH nos sentimos muy privilegiados de contar con ella. Vaya a la doctora Lara Fonseca, mi mayor reconocimiento acompañado de mi más alta estima.

Mi agradecimiento se extiende a todo el personal de la OECH. Sin su colaboración la publicación de este libro no hubiese llegado a puerto seguro. Destaco especialmente al historiador José Marull Del Río, la planificadora Richelle Vázquez Rodríguez, la asistente administrativa, Sra. Jennifer García Ortiz, el archivero de la OECH, Sr. Israel Meléndez Ayala y a nuestra querida Subdirectora, la arquitecta Gloria Milagros Ortiz Lugo. Siempre estaré orgulloso y agradecido de tenerlos en nuestro equipo.

A usted que me lee, le invito a contagiarse de color y de palabra, a disfrutar de cada obra aquí destacada y a escudriñar las aportaciones de los especialistas en las páginas de este libro. Con ello pretendo provocar un acercamiento íntimo a la ciudad, que nos permita conocerla, amarla, protegerla y valorarla como herencia tangible de nuestro devenir histórico. Para que San Juan continúe siendo una ciudad viva y multifacética, fuente de inspiración para artistas, pintores, compositores y poetas de cara a su primer milenio. ¡Así sea!

Arq. Carlos A. Rubio Cancela

Director Ejecutivo  
Oficina Estatal de Conservación Histórica

## Agradecimientos

La Oficina Estatal de Conservación Histórica (OECH), con la publicación del libro *La ciudad en el tiempo: cinco siglos de representaciones artísticas de San Juan* ha reiterado una vez más su compromiso de proveer información y educar a la ciudadanía, según establece una de las disposiciones del Acta Nacional de Conservación Histórica de 1966. En la OECH etendimos que a pesar de las circunstancias adversas que enfrentamos en el año 2020, era necesario que se aunaran esfuerzos en el periodo conmemorativo de los 500 años de la fundación de San Juan, para publicar un texto con un acercamiento novedoso en la lectura de la historia de la Ciudad. Desde un principio, nuestro director ejecutivo, el Arq. Carlos A. Rubio Cancela quien propuso el proyecto, conceptualizó el libro como una publicación en la que se utilizarían como referente principal, las obras de arte que nos legaron múltiples artistas nacionales e internacionales que documentaron la isleta; mayormente en: mapas, dibujos, grabados, pinturas y carteles. Con estos recursos y otras aportaciones documentales un destacado grupo de historiadoras e historiadores del arte se darían a la tarea de articular una narrativa sobre el desarrollo de la ciudad, desde el lenguaje de la cultura visual. Ante esta encomienda teníamos dos tareas pendientes. Primero, identificar a los especialistas en la disciplina que escribirían sobre determinados contextos de San Juan, y segundo, era necesario levantar un inventario de obras en las que la ciudad fuera protagonista. El plan era armar un

rompecabezas, en el que cada pieza sería clave para hilvanar 500 años de existencia de la ciudad murada. La gestión de este proyecto era ambiciosa, pero apostamos a que lo podríamos lograr, ya que teníamos la certeza que contaríamos con el apoyo de profesionales comprometidos que se desempeñan en nuestras más emblemáticas entidades culturales, educativas y artísticas.

A pesar de las circunstancias, por demás complejas, la publicación de la OBRA se concretó, por lo que nos parece preciso dedicar unas líneas para agradecer a todos los que viabilizaron que este libro fuera una realidad. Merece nuestro reconocimiento la Dra. Lizette Cabrera Salcedo, historiadora y gestora cultural quien se convirtió en una extraordinaria colaboradora de este proyecto. La profesora Cabrera colaboró en la edición de los capítulos, escribió la introducción del libro, identificó obras de artistas puertorriqueños que pertenecen a colecciones privadas y escribió los textos que se utilizaron para orientar la organización de piezas en el catálogo temático. De igual manera, destacamos a los y las especialistas que generaron los capítulos de este libro: la Dra. Ingrid Jiménez Martínez, el Arq. Héctor Balvanera Alfaro, el Dr. Daniel Expósito Sánchez y la Dra. Maria de Lourdes Javier Rivera. Ciertamente la tarea de investigación y redacción fue compleja para este grupo de académicos, en medio de tiempos donde por motivo de la pandemia del coronavirus se cerraron todos los archivos y bibliotecas del país. Sin embargo, eso no fue un obstáculo para

que estos generaran escritos memorables, nutridos con una rica revisión de fuentes documentales, los cuales se convierten en una gran aportación al estudio de la ciudad e impulsan análisis posteriores de otros especialistas de diversas disciplinas.

El libro, en el que recopilamos más de 200 obras de arte, no se hubiera concretado sin el coleccionismo, registro y conservación por décadas a nivel local de: la Arquidiócesis de San Juan de Puerto Rico, el Ateneo Puertorriqueño, el Museo de Historia, Antropología y Arte (MHAA) de la Universidad de Puerto Rico, el Museo y Casa del Libro, el Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, el Museo de Arte de Ponce, el Museo de Arte de Puerto Rico, la Colección de Arte de la Compañía de Turismo, el Museo de Arte e Historia de San Juan, el Archivo General de Puerto Rico, el Museo de las Américas y el Museo de Arte de Bayamón. Reconocemos al Sr. José Marull del Río, Especialista Principal en Conservación Histórica de la OECH y la Sra. Richelle Vázquez Rodríguez, Planificadora quien también labora en la Agencia, los cuales colaboraron en la comunicación con los museos y archivos internacionales para que estos autorizaran el uso de piezas que pertenecen a sus colecciones. Muchas de estas entidades culturales estaban cerradas, como parte de la larga cuarentena impuesta en medio de la pandemia pero su personal afortunadamente respondió a nuestras solicitudes de reproducción de imágenes. Por lo que agradecemos al Archivo General de Indias en Sevi-

lla, el Archivo del Museo Naval en Madrid, la Biblioteca Nacional Austriaca en Viena, el *British Museum* en Londres, el Museo del Prado en Madrid, los Archivos Nacionales de Holanda (Nationaal Archief), el *Rijksmuseum* de Amsterdam, la Biblioteca Tomás Navarro del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, la Fototeca del Instituto de Arte Americano Mario J. Buschiazzo de la Universidad de Buenos Aires, el Banco de la República en Colombia y *The Carl & Marilyn Thoma Art Foundation* en Chicago.

Agradecemos a los directivos, registradore/as y curadore/as de todas estas entidades, por su compromiso para que fuera posible la divulgación de gran parte de las representaciones de San Juan. Es importante que en este esfuerzo destaquemos a la Sra. Maria del Mar Caragol, Directora del Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña y la Sra. Laura Quiñonez, Auxiliar Registrador de su Colección quienes viabilizaron, con prontitud, la identificación y acceso a 54 piezas que se incluyeron en el libro. Sus recomendaciones fueron muy valiosas. Asimismo, agradecemos a la Profa. Flavia Marichal Lugo, Directora del Museo de Historia, Antropología y Arte (MHAA) de la Universidad de Puerto Rico y a su Registradora, la Sra. Chakira Teresa Santiago quienes colaboraron en el trámite de inclusión de sobre 30 piezas que pertenecen a la colección permanente del museo universitario. Cabe señalar, que el Sr. John Betancourt trabajó en coordinación con las registradoras de ambas colecciones para fotografiar muchas de las

piezas seleccionadas, de las que no se tenían imágenes en alta resolución. Destacamos el entusiasmo y sentido de urgencia del Sr. Betancourt quien también tomó fotografía de obras que pertenecían a colecciones privadas de artistas de las que no se tenían reproducciones de calidad. En este sentido, también agradecemos al Arq. Jorge Rigau, quien facilitó nuestra entrada a la Iglesia San José para que se pudiera retratar el fresco de San Telmo luego de su reciente restauración.

Destacamos la colaboración de los artistas, albaceas y descendientes que han apoyado cediendo sus derechos de reproducción de obras de arte, para efectos de la publicación. Estos fueron: José Alicea, Isabel Bernal, René Benvenuti, Julio C. Bigaggi, Janet D' Esopo, Dafne Elvira, Jorge García Jiménez, Consuelo Gotay, Samuel Lind, Antonio Martorell, Roberto Matos González, Annelisse Molini, Anna Nicholson, Mari Mater O'Neill, Luis Abraham Ortiz, Enoc Pérez, Nick Quijano, Dennis Mario Rivera, Rafael Rivera Rosa, José Rosa, Nelson Sambolín, Carmelo Sobrino, Roberto Tort Solá, Rafael Trelles, Arthur Vonn Hartung; y familiares y amigos de: Alfonso Arana, Myrna Báez, David Goytía, Lorenzo Homar, Wilfred Labiosa, Antonio Maldonado, Carlos Marichal, Rubén Moreira, Luis Muñoz Lee, José R. Oliver, Arnaldo Roche y Rabell, Félix Rodríguez Báez, Juan Rosado, Julio Rosado del Valle, José A. Torres Martínó y Rafael Tufiño (Sucesión Tufiño). De igual manera, agradecemos a la profesora Teresa Brigantti, quien nos dio acceso a la obra de la





artista Myrna Báez. También, debemos destacar a la Sra. Marilú Carrasquillo, Directora de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan y a la profesora Marilyn Torrech, directora de la iniciativa La Ciudad como recurso educativo. De las obras creadas por los niños y niñas que participaron de este proyecto, seleccionamos una muestra de diez trabajos que giran en torno a espacios emblemáticos de San Juan y que podrán disfrutar al final del catálogo temático del libro.

Agradecemos a Flavia Marichal Lugo, directora del MHAA, por ser el *liaison* principal para lograr la comunicación con tantos trabajadores y trabajadoras del arte y sus recomendaciones sobre representaciones poco conocidas, que añadimos en la sección *Más obras del siglo XIX, XX y la apertura del siglo XXI*. Igualmente, destacamos a otros gestores culturales como: la Sra. Helena Gómez de Córdova, Curadora del Museo de Arte de Ponce, la Dra. Teresa Tió, ex Directora Ejecutiva del Instituto de Cultura Puertorriqueña, la Sra. María Angela López Vilella, Directora del Museo de las Américas, la Sra. Marnie Pérez Molière, registradora del Museo de Arte de Puerto Rico y al Sr. Humberto Figueroa, reconocido curador y museógrafo, quienes también nos ayudaron a identificar los familiares de muchos artistas que lamentablemente han fallecido y la información para contactar a otros que tenemos el

privilegio de que estén entre nosotros. Reconocemos a coleccionistas privados como el Arq. Otto Reyes que ha compartido parte de sus tesoros con nosotros.

También, destacamos al profesor bibliotecario Javier Almeyda, de la Colección Puertorriqueña de la Biblioteca José M. Lázaro de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras; por su diligencia reproduciéndonos grabados antiguos de San Juan. En este esfuerzo, no podemos olvidar al arquitecto Andy Rivera quien nos asistió en la identificación de piezas de grabadores que documentaron la ciudad a finales del siglo XIX.

Nuestras más expresivas gracias al Sr. Luis Moises Pérez, Director del Museo de Arte e Historia de San Juan quien hizo una revisión final del libro, antes de enviarlo a imprenta para comentarlo e identificar aspectos que debían de ser revisados. Destacamos a la Sra. Jennifer García Ortiz, asistente administrativa de la OECH quien colaboró en la comunicación con varios artistas plásticos y custodios. Asimismo, al Sr. Israel Meléndez, archivero de la OECH quien asistió en la organización de la bibliografía general. Por último, agradecemos las atinadas recomendaciones del Arq. Carlos A. Rubio Cancela, director ejecutivo de la OECH y de nuestra subdirectora, la Arq. Gloria Milagros Ortiz Lugo, quienes fueron

Consuelo Gotay. *San Juan 500*, 2020. Grabado en PVC. Colección de la artista.

claves en decisiones sobre el diseño del libro. Sus recomendaciones sin lugar a dudas han redundado en la impresión de esta hermosa publicación. Sin lugar a dudas, no podemos cerrar este apartado sin felicitar y agradecer al Sr. Orlando Clavell por su extraordinario trabajo y diligencia en la diagramación de este emblemático libro.

Para esta servidora ha sido un privilegio, coordinar un proyecto de publicación, en el que se congregaron tantas expresiones artísticas y acercamientos históricos. A través de las producciones de más de cincuenta entes creativos, a lo largo de estos quinientos años. Las piezas, cuidadosamente seleccionadas para cada escrito y el catálogo temático se convierten en documentos visuales de *la ciudad en el tiempo*. Contar con el apoyo de expertos en el manejo y conservación de importantes producciones artísticas, que destacan en nuestra cultura visual, fue una de las experiencias más enriquecedoras en el proceso de gestar esta OBRA. Indudablemente fue una fiesta para todo el gran equipo de la OECH y los colaboradores que se unieron en este valiosísimo proyecto.

Dra. Lillian Lara Fonseca

Coordinadora Educacional en Conservación Histórica  
Oficina Estatal de Conservación Histórica



## Dedicatoria



Jesús María del Rincón. *Ricardo Alegría El Humanista*, 2012.  
Acrílico sobre lienzo. Colección del Museo de las Américas.

... al doctor Ricardo E. Alegría Gallardo

*Arqueólogo, antropólogo, educador, hombre de letras, primer director ejecutivo del Instituto de Cultura Puertorriqueña, fundador del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe y del Museo de las Américas, padre del movimiento conservacionista en la isla y ardiente defensor de la cultura puertorriqueña...*



Jesús María del Rincón. *Ricardo Alegría El Antropólogo*, 2012.  
Acrílico sobre lienzo. Colección del Museo de las Américas.

Durante la década de los años cincuenta mientras unos avistaban una colección de edificios ruinosos y maquinaban por hacer del Viejo San Juan un “Nueva York chiquito,” don Ricardo se asomó al paisaje urbano sanjuanero y distinguió la rica herencia que, de manera tridimensional aunque silente, habla de nuestra puertorriqueñidad. Consciente de ello, Alegría se propuso rescatar la ciudad. No fue tarea fácil, sin embargo, contra viento y marea se entregó al afán de conservar y poner en valor nuestro más exquisito patrimonio.

El paradigmático rol que jugó don Ricardo en torno a la cultura y la transformación del Viejo San Juan en la segunda mitad del siglo XX, nos permite de manera colectiva, asomarnos al umbral de la historia para comprender nuestro recorrer como pueblo y el desarrollo de nuestra ciudad capital a lo largo de cinco siglos. Esta herencia que nos deja, es tesoro tangible de un pasado compartido, así como el componente más relevante de la pega inmanente que une a los borincanos del ayer, de hoy y de mañana.

Nacido en el Viejo San Juan, su proyecto cultural y de conservación se extendió más allá de la isleta, abarcando cada rincón de Puerto Rico. Rebasó además, las fronteras insulares para influenciar, con su gran gesta, en otras latitudes.

La Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico dedica a su memoria esta obra con profundo agradecimiento y cariño conmemorando el primer centenario de su nacimiento y el quinto de la ciudad que tanto amó.



Jesús María del Rincón. *Ricardo Alegría El Prócer*, 2012.  
Acrílico sobre lienzo. Colección del Museo de las Américas.



Dra. Lizette Cabrera Salcedo

Es un hecho que la creatividad y el arte son componentes intrínsecos de la vida misma y trazan su historia paralelamente a las necesidades cambiantes de los seres humanos. Desde que las mujeres y los hombres andaban en bandas de cazadores y recolectores, y encontraron albergue en refugios naturales como las cuevas, surgieron las primeras manifestaciones visibles del dibujo y la pintura, entre otras formas de lo que hoy llamamos las artes plásticas.

El origen de las artes en Puerto Rico está presente en la diversidad de objetos ceremoniales y de uso doméstico que los antiguos pobladores de Boriquén –desde los arcaicos hasta los taínos– crearon para satisfacer sus necesidades. Gracias al rescate parcial que han hecho de éstos los arqueólogos, y a las investigaciones de los historiadores generales y los especializados en arte, puede desmitificarse la noción de que la Historia y el Arte en Puerto Rico surgieron con la llegada de los conquistadores europeos.

La idea del traslado de la capital de Caparra a la isleta de San Juan a partir de 1519, y su establecimiento formal allí desde 1522,<sup>1</sup> dio paso al crecimiento de un nuevo espacio de Historia y Arte donde –tal como en todo Boriquén– chocaron violentamente y se fundieron las culturas de los habitantes autóctonos, los españoles que sustituyeron al liderato de

los caciques taínos y los africanos, que arribaron obligados por la esclavitud. Al fin y al cabo fueron los esclavos los que tuvieron auestas la encomienda del levantamiento de gran parte de la ciudad de San Juan: desde las estructuras militares-gubernamentales y las murallas hasta las viviendas y demás infraestructura propia de un nuevo asentamiento.<sup>2</sup> (Fig. 1)

Desde los inicios de la ciudad, la mística entre su antigüedad y el conjunto de sus componentes sociales, culturales y paisajísticos han atraído a artistas, literatos, historiadores, creadores en general; que han hecho de ella su hábitat cotidiano o simplemente su entorno de inspiración. Parte del trabajo de muchos de éstos ha sido atesorado y divulgado en museos, archivos y bibliotecas también ubicados en la isleta.<sup>3</sup> Gracias a ellos San Juan tiene su memoria viva.

En *La ciudad en el tiempo: Cinco siglos de representaciones artísticas de San Juan* la Oficina Estatal de Conservación Histórica (OECH) le rinde homenaje a la trayectoria histórica de 500 años de fundación de la Ciudad Capital, ejemplificada a través de la sensibilidad y el talento de decenas de trabajadores del arte que han documentado con sus

2. *Ibidem*.

3. Los principales en 2020 son el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de San Juan, el Archivo General de Puerto Rico y la Biblioteca Nacional adscritos al Instituto de Cultura Puertorriqueña, la Biblioteca Carnegie y el Museo de San Juan (Arte e Historia) y el Museo de las Américas.

creaciones las transformaciones del mosaico principal que distingue a nuestro país: el Antiguo o Viejo San Juan. A tono con la misión de esta entidad gubernamental, a través de estas obras los artistas plásticos también han preservado y conservado el patrimonio arquitectónico, social y cultural que le da un carácter único a nuestra ciudad, independientemente de sus similitudes con otras antiguas colonias españolas en América. Para ubicar las obras de los artistas en su correspondiente contexto de creación nacional e internacional, la OECH ha contactado con el valioso trabajo de varios investigadores especializados en arte. En cuatro ensayos producto de rigurosos estudios las doctoras Ingrid María Jiménez Martínez, María de Lourdes Javier Rivera, el doctor Daniel Expósito Sánchez y el arquitecto y especialista en bienes sacros Héctor Balvanera Alfaro; ponen de relieve el gran interés que tenían por San Juan de Puerto Rico, desde el dibujante y cartógrafo extranjero del siglo XVI, pasando por los maestros puertorriqueños de la década de 1950, y hasta los creadores que se inspiran en la realidad posterior, incluyendo los primeros veinte años del siglo XXI.

San Juan fue la cuna de nuestro primer gran pintor conocido a nivel internacional: el maestro José Campeche y Jordán, nacido en 1751 y fallecido en 1809. Fue el cronista visual<sup>4</sup> del siglo XVIII y prin-

4. Arturo Dávila, *José Campeche: Testigo de la ciudad*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2005. Las obras de José Campeche de tema religioso – en su primera etapa – son emblemáti-

(Fig. 1) Litografía *Vista de la Plaza de Armas*, en José María Gutiérrez de Alba, "Impresiones de un viaje a América", tomo I. Banco de República de Colombia, Colombia.



cipios del XIX que atestiguó por primera vez con imágenes la historia de la ciudad con su cultura y algunos de sus personajes gubernamentales y eclesiásticos sobresalientes, plasmando además figuras de mujeres y hombres vinculadas a las estratas económicas propietarias. Por otro lado, merece subrayarse, como ha destacado el investigador Teodoro Vidal, que la iconografía presente en su obra perfila distinciones significativas de la identidad criolla.<sup>5</sup> Estas son producto del sincretis-

cas del mecenazgo de la iglesia que acompañó el inicio de las bellas artes en Puerto Rico, reflejo de lo que pasaba en Europa y el mundo occidental en general.

5. Teodoro Vidal, *Cuatro campeches de regreso en Puerto Rico*. San

mo de nuestras raíces sociales y económicas propias del "Nuevo Mundo" y del Caribe, diferenciadas claramente de la herencia de la conquista y colonización española.<sup>6</sup>

Juan: Editorial Alba, 2011.

6. Como se demostró en la defensa de la patria boricua. En el escrito "Unidos vencimos", el historiador Juan Giusti, entre otros, dice: "El 1797 fue un momento clave en la historia de nuestro pueblo: historiadores y escritores como Salvador Brau, Arturo Morales Carrión, Miguel Meléndez Muñoz, Enrique Laguerre, Fernando Picó y otros lo han visto como la primera expresión directa de la identidad colectiva puertorriqueña". Disponible en Colección Puertorriqueña, Biblioteca José M. Lázaro, UPR, Río Piedras.

Otro factor sobresaliente del entorno del San Juan Antiguo como ícono artístico por excelencia, es que haya sido la sede de escuelas de arte pioneras en el país. Por ejemplo, allí se dieron las primeras clases formales de dibujo en la década de 1820, organizadas por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, que se fundara en Puerto Rico siete años antes.<sup>7</sup> Esa institución enfocada en estimular la agri-

7. Los principios fundamentales detrás de la organización de la Sociedad fueron el mejoramiento de la agricultura y la economía en general. La educación la tenían como prioridad para el logro de sus objetivos. Con los fondos asignados hacia 1822, su Comisión de Instrucción Pública creó dos clases, una de matemáticas puras y otra de dibujo. Ver María Teresa Cortés Zavala, "La Sociedad Económica de Amigos del País en Puerto Rico y las prácticas de la lectura en el primer



cultura y la educación para el desarrollo económico, a su vez también fue de las primeras en comisionar la creación de obras de arte –más bien retratos– de figuras sobresalientes en la historia puertorriqueña al tiempo que promovía exposiciones de pintura.<sup>8</sup> Luego de desaparecida la Sociedad hacia 1898, sus obras pasarían a la colección del Ateneo Puertorriqueño fundado en 1876 en el centro histórico sanjuanero. Al presente esta es la entidad más antigua que continúa contribuyendo al fomento cultural del país.

Aquel afán por la educación y el arte también lo heredaría el Ateneo. Los certámenes de arte organizados por esta institución desde su fundación y posteriormente sus exposiciones igualmente contribuyeron al crecimiento y desarrollo de la disciplina. Por décadas fueron las únicas oportunidades

gabinete de lectura”, Revista Brasileira do Caribe, vol. 17, núm. 32, enero-junio, 2016, pp. 99-131 Universidade Federal do Maranhão, (p.111). <https://www.redalyc.org/pdf/1591/159148014005.pdf>. Consultada el 20 de julio de 2020.

8. En 1868 Francisco Oller expuso 45 obras en la Sociedad Económica de Amigos del País. En el mismo año inauguró el Salón Washington, su academia de dibujo “gratis y libre para todo el que quiera concurrir”. Ver Osiris Delgado, *Francisco Oller y Cestero (1833-1917) Pintor de Puerto Rico*. San Juan: Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, 1983, p. 52. A lo largo de la década de 1870 tuvo varias escuelas de dibujo en el antiguo San Juan. En 1873 dio clases en la Escuela de Artes y Oficios que promovía el Ayuntamiento, allí asistió el pintor Manuel Jordán. La Iglesia Católica así como el Cabildo de San Juan, fueron las primeras entidades que le comisionaron obras al pintor José Campeche, su hermano Miguel y su sobrino Silvestre Andino Campeche. En el caso de la iglesia las pinturas encargadas eran de temas religiosos para colocarlas en las parroquias.

(Fig.2) Francisco Oller. *La escuela del maestro Rafael Cordero*, c.1890. Óleo sobre lienzo. Colección del Ateneo Puertorriqueño.

de exponer el trabajo creativo a la crítica –que poco a poco también fue desarrollándose– y estimular el intercambio entre artistas que redundaría en el aumento y mejoramiento de las artes visuales. A principios de la década de 1950, múltiples promotores de las artes encontrarían en los salones y en los directivos del Ateneo el apoyo para la creación de la Asociación Pro Escuela de Artes Plásticas, en 1955.

Por otro lado, en su antigua sede frente a la Plaza de Armas, el maestro Francisco Oller en su ir y venir a Europa, encontraría espacio para múltiples de sus clases de dibujo. Además en un “bohío” construido por el artista en la parte trasera de la institución, cuando estaba al lado de lo que fuera la tienda González Padín, se expuso por primera vez su obra maestra *El velorio* el 9 de febrero de 1894, en el contexto de la conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento de Puerto Rico.<sup>9</sup> Cerca de tres años antes, Oller había terminado *La escuela del maestro Rafael Cordero* (Fig. 2), única obra conocida donde el maestro recrea un pedacito del antiguo San Juan. En la pintura se muestra el interior de la estructura ubicada en la calle de la Luna, cuya parte trasera colindaba con la calle San Francisco.<sup>10</sup>

9. El Ateneo le cedió a Oller el espacio gratuitamente. Acta 22 de noviembre de 1893 de la Junta de Directores del Ateneo. El anuncio de la exhibición lo hizo el periódico “El Buscapié” el 8 de febrero de 1894. Se puede decir que la construcción hecha para exponer *El velorio* es la primera instalación que se hizo en el país, usando el concepto artístico contemporáneo.

10. Como lo recuerda el discípulo Alejandro Tapia y Rivera en su obra *Mis memorias*.



Litografías en la *La Ilustración Puertorriqueña*.

La composición coloca al maestro sentado con sus alumnos en el interior de la pobre vivienda-escuela de Cordero, iluminada por un pedazo de cielo. El artista incorpora en la escena elementos propios de la identidad del maestro y de su época.<sup>11</sup>

La pintura *La escuela del maestro Rafael Cordero* fue producto de una suscripción hecha por el periódico "El Agente" en 1886,<sup>12</sup> según acta del Ateneo del 7 de junio de 1886. El Ateneo aportaría 10 pesos, con la posibilidad de aumentar la cuota según lo que se necesitara al final. Desde aquella fecha los directivos de la institución ofrecieron los salones del Ateneo para exponer la obra y hacer velada cuando se fuera a colgar. Todo parece indicar que el Ateneo terminó aportando más dinero para pagarle a Francisco Oller. Eso explica que sea parte de su colección desde fines del siglo XIX.

11. Este conjunto nos hace recordar otra representación pictórica de San Juan. Me refiero a la obra *El gobernador Miguel Antonio de Ustáriz* pintada por José Campeche, cerca de cien años antes (c. 1792). En contraste con la obra de Oller, aquí el artista pinta un salón lujoso de La Fortaleza, en cuyo centro figura de pie el brigadier Ustáriz rodeado de objetos simbólicos de la administración colonial española, también iluminados por el brillante cielo azul de nuestro suelo tropical. Por otro lado, en el retrato del gobernador Ramón de Castro, se presenta una perspectiva más limitada del interior para darle más espacio en el exterior a un cielo nublado, acorde con la temática, la recién salida de los ingleses de San Juan, ante el intento de invasión de 1797.

12. En el siglo XIX y parte del XX la suscripción o pago parcial por adelantado fue un método común de recaudar fondos para hacer diversos proyectos como comisionar la pintura de obras, escribir y publicar libros o erigir estatuas o monumentos.



(Fig.3a) Calle del Santo Cristo



(Fig.3b) Real Intendencia



(Fig.3c) Presidio de San Juan



(Fig.3d) Fuerte de San Cristóbal





(Fig.4) Recreación del ataque inglés de 1797, 1897. Litografía del “Boletín Mercantil” de Puerto Rico.

El maestro Cordero murió en 1868. Desde ese momento surgieron esfuerzos para enaltecer su obra de enseñanza incluyendo la publicación de una biografía poco después del deceso. Para la creación de la pintura, Oller contó además con la descripción de su escuela en las páginas de *Mis Memorias o Puerto Rico como lo encontré y como lo dejo* de Alejandro Tapia y Rivera, publicada después de su muerte entre 1927-1928. No obstante, dado el interés de hacer la obra la familia de Tapia debió darle acceso al manuscrito a Oller.<sup>13</sup>

De los pocos discípulos que se conocen de Oller, Manuel Jordán fue uno de ellos. Jordán representó un aspecto histórico trascendental de la isleta de San Juan. Se trata de la Guerra Hispanoamericana

13. Tapia fue uno de los discípulos de Cordero que fue recreado en la pintura, específicamente el del cabello rojizo. A la escuela de Rafael Cordero dice Tapia: "... me hizo concurrir mi madre, después de la de Carpegna, en donde no estuve mucho tiempo; y gracias a la bondad del maestro, aprendí en poco a leer de corrido en manuscrito, en proceso, como se decía entonces, y a hacer palotes". Esto fue hacia 1833. *Mis memorias*, Río Piedras: Editorial Edil, tercera edición, 1979, p. 54. [...] Continúa Tapia: "Menciono esto, porque aparte de que me place recordar todas las gratas pequeñeces de mi infancia, doy la idea de que el maestro, al penetrar mi gusto por lo bello y contemplativo, revelaba que el sentido estético iba más allá de su escasa instrucción, y tenía lo que debemos llamar un alma que sabía amar lo bello y estimar a quien lo amase: sabia manera de educar el corazón. De ahí proviene que yo llame ahora, a toda la parte de cielo que cubre desde la calle de la Cruz, donde yo moraba, a la de la Luna, en cuya penúltima manzana frente a las ventanas de San Francisco, estaba su escuela, espacio que recorría directamente, el cielo del maestro Rafael; y aún hoy me lo muestra la fantasía con el mismo aspecto que en aquella risueña y deleitosa edad.", *Ibidem.*, p. 55. Tapia comenzó a escribir sus Memorias a fines de 1879 o principios de 1880. Véase Roberto Ramos Perea, Tapia, *El primer puertorriqueño*, Río Piedras: Publicaciones Gaviota, 2015, p. 850. Murió en 1882.

(Fig. 83, pág. 300), luego de la cual tuvo lugar la invasión estadounidense a Puerto Rico en 1898.

Por otro lado, otro hito artístico en San Juan durante la última década del siglo XIX fue la aparición de la revista “La Ilustración Puertorriqueña”, desde la imprenta del periódico “Boletín Mercantil”, ubicada en los números 24 y 26 de la calle de la Fortaleza. Aunque el periódico desde la década de 1870 incorporaba en sus ediciones diversos grabados, en “La Ilustración”, publicada entre 1892 y 1893, se dio la fusión más notable de la época entre tipografía y litografía, con mejores resultados. Como evidencia de la calidad artística y el adelanto tecnológico alcanzado por la litografía a continuación incluimos algunas litografías vinculadas al antiguo San Juan divulgadas en esa revista (Figs. 3 a,b,c y d).

Desaparecida la revista, el “Boletín Mercantil” continuó usando la litografía en imágenes cada vez más complejas.<sup>14</sup> Ejemplo de ello es la Recreación

14. “La década del 1890 supuso unos retos importantes para el ‘Boletín’. Siguió creciendo como empresa de impresión, ajustando su producción a las nuevas condiciones históricas. En 1899 llegó a publicar el periódico en inglés por varios días de diciembre. Sus impresos aumentaron y los que han perdurado, revelan que cada vez tenían mayor calidad. Trabajaban para la compañía grabadores alemanes radicados en la Isla, como Fernando Schlüter. Además de Schlüter (quien pensamos que era el Director de la Litografía), para 1904 también trabajaban como dibujantes grabadores-litógrafos Schwartz, Bade, Kohl, Reinhardt. En el Almanaque “Los domingos del Boletín”, solo se mencionan los apellidos sin el nombre. La publicación destaca que en los talleres trabajaban más de cincuenta operarios, todos puertorriqueños, excepto los litógrafos (que eran alemanes).” Lizette Cabrera Salcedo, *De la pluma a la imprenta: La cultura impresa en Puerto Rico*, 1806-1906. Río Piedras: Museo de Historia, Antropología y Arte, UPR, 2008.

del ataque inglés de 1797 (Fig. 4), realizada en 1897, cien años después por la litografía del “Boletín Mercantil”. Utilizó de modelo el *Exvoto del sitio de la ciudad de San Juan* por los ingleses en 1797 de José Campeche. Este periódico se había fundado en 1839, bajo el nombre original de “Boletín Instructivo y Mercantil”. Sus trabajos de litografía recibieron premios en Estados Unidos y Europa.<sup>15</sup>

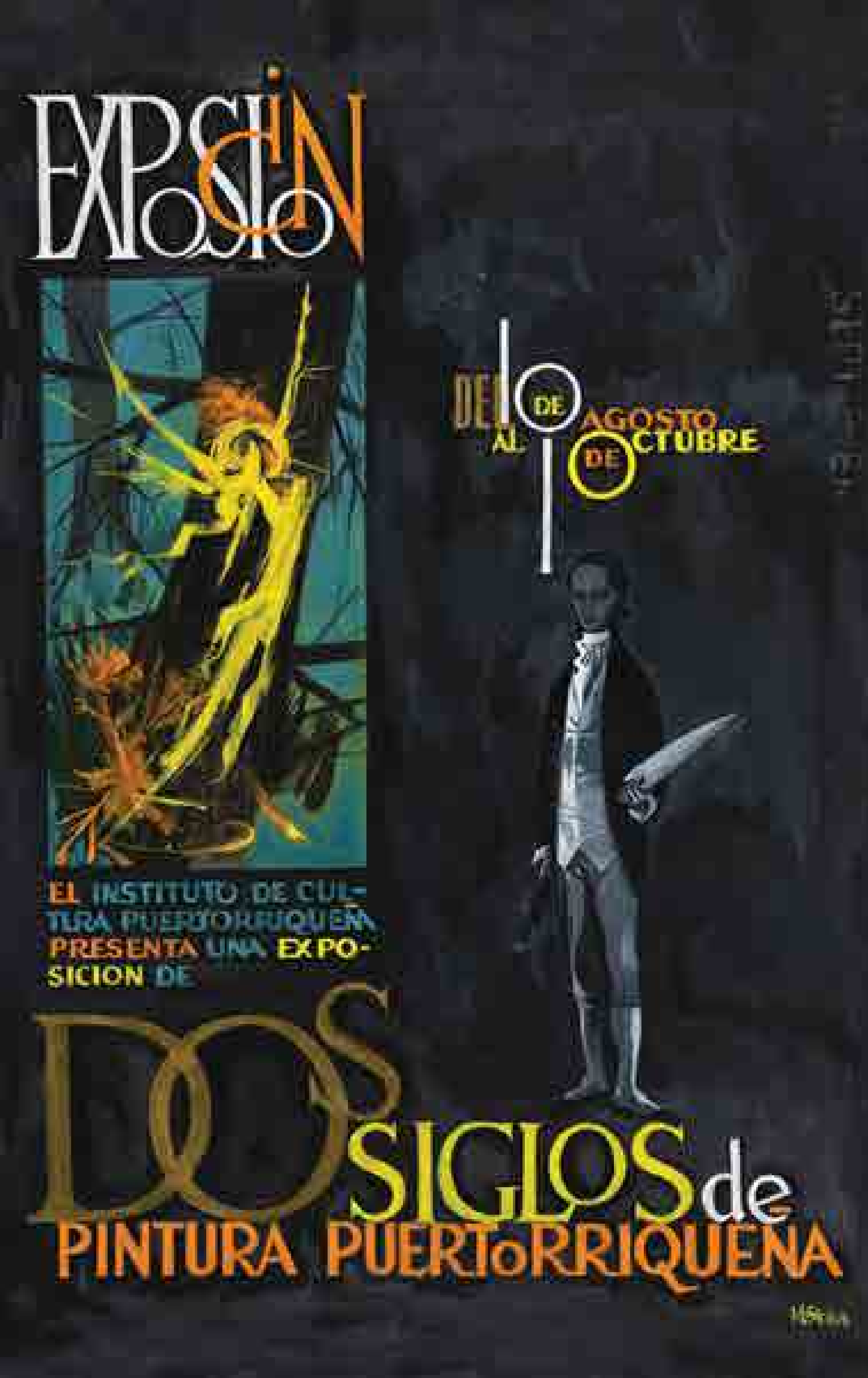
En el siglo XX el taller de la División de Educación a la Comunidad (1949), el Centro de Arte Puertorriqueño (1950-1953),<sup>16</sup> la Asociación Pro Escuela de Artes Plásticas (1955),<sup>17</sup> el Taller de Gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña (1957), la Escuela de Artes Plásticas derivada del éxito del aquel taller del ICP (1966)<sup>18</sup> y la Liga de Estudiantes de Arte de

15. Así lo destaca un anuncio de la “Litografía del Boletín”, en la edición del 29 de mayo de 1912. El periódico duró hasta 1918. *Chronicling America: Historic American Newspapers*. Lib. of Congress. <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn91099739/1912-05-29/ed-1/seq-10/> Consultado el 5 de agosto de 2020.

16. Estaba ubicado en la calle San José #152, viejo San Juan. Para más información José Antonio Pérez Ruiz, “A 50 años del Centro de Arte Puertorriqueño”, pp 4-19, Revista ICP, segunda serie #2, julio-diciembre de 2000.

17. Las reuniones para organizar la Escuela de Artes Plásticas se realizaban en el Ateneo Puertorriqueño desde fines de 1954. Acta de la Junta directiva del Ateneo Puertorriqueño, 9 de diciembre de 1954, p.45. En aquella época solo lograron la creación de la Asociación Pro Escuela de Artes Plásticas, registrada en el Departamento de Estado el 3 de enero de 1955. El Instituto de Cultura Puertorriqueña heredaría la misión de enseñanza de las artes plásticas, primero a través de los talleres y luego con la fundación propiamente de la Escuela. En 1990 ésta se convirtió en entidad autónoma.

18. Mayi Marrero. *Prohibido cantar: La historia de Puerto Rico que no te contaron en la escuela*. <https://prohibidocantar.wordpress.com/2017/11/30/taller-estudio-prisma-y-la-serigrafia-puertorriqueña-1989-2008/>. Consultada el 25 de agosto de 2020.



(Fig.5) Rubén Moreira. *Dos siglos de pintura (boceto)*. 1962. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

San Juan (1968), sin mencionar los otros talleres de colectivos o artistas individuales, que también tuvieron su sede dentro de la ciudad amurallada; todo eso sumado a lo descrito en el siglo XIX han sido las iniciativas principales de educación y divulgación artística en Puerto Rico a lo largo de los últimos doscientos años.<sup>19</sup> (Fig. 5)

Por otro lado, la existencia de aquellos centros educativos y talleres artísticos junto a la tendencia a nivel internacional de transformar edificios históricos en museos convergieron para darle paso a la fundación de múltiples instituciones de este tipo en el casco urbano del antiguo San Juan.<sup>20</sup> La primera de éstas, teniendo el fin expreso de biblioteca-museo, fue La Casa del Libro, en la calle del Cristo. Fue fundada dos meses antes del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), en 1955.<sup>21</sup> Por su parte, desde aquel año y hasta el 1973, el ICP planificó y fundó

19. En 1970 Rafael Rivera Rosa, Nelson Sambolín y René Pietri fundaron el Taller Bija en el Viejo San Juan. Allí también se ubicaron muchas galerías. En la década del 1950 existió la Galería Campeche, donde estudió Rivera Rosa. Sin embargo, el concepto de galería implicaba esencialmente el lugar donde se exponían y vendían los trabajos de los artistas. En San Juan hubo una época en que estaban abiertas más de 30 galerías de arte. Véase [https://www.elvocero.com/escenario/cierra-labiosa-tras-m-s-de-medio-siglo/article\\_6056441a-8f8a-11e8-9c1c-772fa60d0793.html#:~:text=La%20Galer%C3%ADa%20Labiosa%2C%20en%20pie,de%20su%20fundador%20Wilfredo%20Labiosa](https://www.elvocero.com/escenario/cierra-labiosa-tras-m-s-de-medio-siglo/article_6056441a-8f8a-11e8-9c1c-772fa60d0793.html#:~:text=La%20Galer%C3%ADa%20Labiosa%2C%20en%20pie,de%20su%20fundador%20Wilfredo%20Labiosa). Consultado 3 de agosto de 2020.

20. Para un registro de los primeros museos, fundados en el siglo XIX, véase Luz Elena Badía, *Historia de los museos de Puerto Rico 1842-1959, Musealizando el patrimonio y narrando la identidad*. Tesis doctoral, presentada en la Universidad de Granada en 2017.

21. Esta institución ha logrado subsistir hasta el presente. En su acervo cuenta como parte de libros antiguos, algunas de las primeras representaciones artísticas hechas de San Juan por extranjeros.



(Fig.6a) Nick Quijano. *Artefactografía Acrimbolo*, 2012 (en los lados) *El nido*, 2012 (al centro). Exposición Basura.



(Fig. 6b) Nick Quijano. *La nube*, 2012. Colección del artista.

los siguientes museos vinculados al arte: el Museo de la Arquitectura Colonial (Casa del Callejón), el Museo de Bellas Artes de Puerto Rico, el Museo del Grabado Latinoamericano y el Museo de Imagenía Popular.<sup>22</sup> La mayoría tuvo una existencia más o menos efímera, pero en honor a la historia merecen mencionarse porque ponen en perspectiva la efervescencia de aquella época y la variedad artística que atesoran las colecciones del ICP a lo largo de su existencia. Por aquella época ya sobresalía en aquellos esfuerzos museísticos el maestro Carlos Marichal, cuyas enseñanzas posteriormente se unirían a la pléyade de artistas de la década de 1950, todos modelos para las generaciones posteriores.<sup>23</sup>

Desde la década de 1950 el antropólogo Ricardo Alegría, fundador y primer director del Instituto, planeaba la creación de otro museo en el Viejo San Juan, el Museo de las Américas. Sin embargo, este no se haría una realidad hasta 1992, cuando

22. En esos años el ICP también fundó el Museo de la Familia Puertorriqueña del siglo XIX y el Museo de Farmacia. Véase Ricardo E. Alegría. *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973*. España: Artes Gráficas Manuel Pareja, 1978. Posteriormente el ICP y don Ricardo por su cuenta han desarrollado otros proyectos museográficos, pero aquí mencionamos los más antiguos o que perduran hoy.

23. Marichal, oriundo de Islas Canarias, llegó a Puerto Rico en 1949 -luego de estar en Francia, México y Estados Unidos después de su salida de España en medio de la Guerra civil-, para trabajar en el diseño de escenografías en el Teatro de la UPR. Sin embargo, su educación y experiencia como dibujante, grabador, pintor, ilustrador, diseñador gráfico, entre otros haberes artísticos, lo convirtieron en uno de los grandes maestros y promotores de las artes plásticas en el Puerto Rico del siglo XX. *Carlos Marichal, Poeta de la línea*. Libro de la exposición. Museo de Historia, Antropología y Arte. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 2004.

fue inaugurado en el Cuartel de Ballajá, como parte de la reflexión sobre el quinto centenario de la llegada de los españoles a América. En 2022 esta institución cumple treinta años de trabajo incesante contra viento y marea. Además de sus exposiciones permanentes ha aportado muy significativamente a la divulgación de las artes plásticas con muestras de todo tipo de formato. Para mencionar solo un ejemplo que nos interpela como sociedad y cultura, y alude a la historia y el arte de San Juan y de todo Puerto Rico recordamos la exposición *Basura* (Fig. 6 a y b) presentada en 2012. Según ha destacado su autor Nick Quijano: “esta exposición es una reflexión del impacto del ser humano sobre el planeta y una celebración del arte como testimonio de ello”. Con la recolección de objetos descartados que lleva y trae el mar en la playa Cascajo del barrio La Perla, desde 1981, Quijano hizo esculturas, ensamblajes, maquetas, relieves, paisajes, retratos, instalaciones y “artefactografías”.<sup>24</sup> Esa exposición fue la concreción de un proceso creativo largo, que además de producir deleite estético, concientizó sobre los patrones de consumo y desecho en nuestra vida cotidiana ahora y en el futuro.

La otra institución museística que continúa trabajando arduamente para divulgar la Historia y el Arte en la ciudad amurallada es el Museo de Arte e Historia, fundado en 1979, como una dependencia del Ayuntamiento de la ciudad. Ese es el hogar perma-

24. Página web del Museo de las Américas, <https://www.museolasamericas.org/conoce-mas/expos-pasadas/12-exhibiciones/117-basura-nick-quijsano.html>, consultada 7 de agosto de 2020.

nente del retrato del gobernador Ramón de Castro pintado por José Campeche.

Por otra parte, a lo largo de la historia de la ciudad antigua diversos muros y callejones han sido recipientes de mensajes artísticos. No obstante, el esfuerzo más serio y perseverante en la isleta de sacar el arte de las galerías y los museos ha sido el Museo Sin Techo a Sol y Agua (Fig. 7), creado por el artista Dennis Mario Rivera en 1982. Hasta el año 2000 su xilografía *Don Pedro Albizu y los pitirres* fue el centro de un conjunto de más de cien otros grabados, pegados en la calle San de Sebastián, frente al comercio Los hijos de Borinquen. Esta iniciativa, pionera del arte público en Puerto Rico, es un icono notable en la historia del arte del país, no solamente por el mérito artístico de la obra sino por el significado histórico inherente a la figura de Albizu y la propuesta de Rivera de democratizar el arte y hacerla visible más allá de los espacios cerrados, restringidos en muchos casos a “concedores”. Pasados treinta y siete años, este *Don Pedro* de Dennis Mario sigue vigilante de la calle de San Sebastián y sigue siendo motivo de conversación a nivel internacional.<sup>25</sup>

Este libro es un esfuerzo de continuidad del rescate cultural y de divulgación de las obras inspiradas por y en el Viejo San Juan, gracias a un trabajo colaborativo que actualiza las manifestaciones artísticas del entorno capitalino antiguo hasta lo que va del siglo XXI. *La ciudad de San Juan en imágenes: siglo XVI y*

25. El artista coloca una nueva xilografía original cada cierto tiempo.



XVII es el título del primer capítulo del libro escrito por Ingrid María Jiménez Martínez. La autora hace un recorrido por San Juan a través de imágenes desde el primer dibujo trazado en 1519, que muestra la relación espacial entre Caparra y la isleta donde se proponían mudar la capital. Con los recursos del análisis historiográfico y aspectos teóricos sobre la percepción de la mirada y la función de poder de las imágenes, Jiménez concluye su ensayo considerando el lienzo de Eugenio Cajés titulado “*La Recuperación de San Juan, Puerto Rico*” pintado entre 1634-1635, luego del intento de los holandeses de invadir permanentemente la Isla en 1625.<sup>26</sup>

En el caso de los autores de estas obras, tal como sucede con los que escribieron o ilustraron muchas de las primeras crónicas que describieron América y las primeras representaciones gráficas de los indios, éstos nunca visitaron este lado del mundo. Si ya de por sí un dibujo, mapa o pintura es una interpretación que hacen sus creadores de la realidad, si éstos no estuvieron en Puerto Rico, entonces dependieron de las descripciones que hicieron otros desde su punto de vista y los intereses de los países o entidades que encargaron esas imágenes. Jiménez destaca por ejemplo que los dibujos de Johannes Vingboons (*Figs. 4-6 págs. 48-51*) se basan en los bocetos de timoneles y mercaderes

26. Cajés era pintor de la corte española. Se le comisionaron varias obras para colocarlas en los salones del Palacio del Buen Retiro. En la década de 1860 el palacio fue destruido. Al presente “La recaptura de San Juan Puerto Rico...” se expone en el Museo del Prado, en Madrid.

a las órdenes de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales y la Compañía Holandesa de las Indias Orientales. En el caso del pintor de cámara Cajés señala que: “La defensa de la fe católica y de la propiedad de la corona: las tierras, los hatos y las fortalezas, sería el gran tema de los 12 lienzos que antiguamente decoraban las paredes del Salón de Reinos en el palacio del Buen Retiro”.

A lo largo de las páginas de esta publicación muchas serán las sorpresas que se llevará el lector. En el ensayo de la profesora Jiménez encontramos una de las más interesantes. ¿Se imagina usted una molinenda de caña de azúcar en la isleta de San Juan? Pues resulta que en el *Atlas de Joan Blaeu y Laurens van der Hem* donde el cartógrafo artista Johannes Vingboons publicó varios dibujos de San Juan, basándose en otra imagen de 1625, aparece un molino de caña entre las estructuras claramente identificadas en una leyenda. Con la ayuda de la traducción del holandés al inglés, y luego al español, Jiménez argumenta: “revela la leyenda el interés de los holandeses por describir el lugar detalladamente e identificar los recursos defensivos, de aprovisionamiento y de vivienda de la ciudad”. La autora está de acuerdo con algunos historiadores que sostienen que “la expansión holandesa tuvo que ver con el acceso al conocimiento como parte de un esfuerzo por construir una geografía del saber globalizado”. El estudio de estas imágenes pone de manifiesto el valor del arte al servicio de la reconstrucción histórica y viceversa. Como hemos destacado en otro lugar el

propósito del ataque holandés a San Juan fue sustituir a la corona española como dueña de la isla y establecer una red comercial e industrial, controlando las zonas productoras de azúcar, entre otras materias primas.<sup>27</sup>

*La ciudad virreinal, espacio e imagen. San Juan en la obra de José Campeche, siglo XVIII* es el segundo capítulo, producto de una investigación de Héctor Balvanera Alfaro. El arquitecto explica el contexto histórico del San Juan del siglo XVIII haciendo énfasis en el vínculo colonial de Puerto Rico dentro del virreinato de la Nueva España (México) al que estaba supeditada su administración gubernamental y religiosa, así como su economía. Recordemos que de allá venía la subvención del Situado, legislada para la construcción de las fortificaciones y las murallas que protegían la isleta de los enemigos de España. Este ensayo aborda, como dice su autor, el San Juan de Campeche y el Campeche de San Juan, donde el pintor y músico nació, se crió y vivió toda su vida.

27. Francisco Moscoso y Lizette Cabrera. *Historia de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Santillana, 2008, p. 129. En 1625 en Amsterdam habían 25 refinerías de azúcar que recibían el azúcar moscabada de Madeira y Brasil. Violet Barbour en su libro *Capitalism in Amsterdam in the 17th Century* destaca la refinación de azúcar como la principal industria con 50 fábricas para ese propósito en 1662. El interés de los holandeses por nuestros productos no se limitaba al azúcar. Francisco Moscoso en su libro *La sublevación de los vecinos de Puerto Rico 1701-1712* (San Juan: Ediciones Puerto, 2012) explica una serie de conflictos generados por el apresamiento de una balandra holandesa en el puerto de Mayagüez. La misma llevaba una carga de 4,000 libras de achiote y otros productos agrícolas. Los holandeses utilizaban el achiote para teñir en su industria textil.

# MUSEO SIN TECHO A SOL Y AGUA

calle San Sebastián San Juan de Puerto Rico



(Fig.7) Dennis Mario Rivera. *Museo sin Techo a Sol y Agua*, 1982. Giclée. Colección del artista.

Esa realidad contrasta con el hecho de que todas las representaciones de San Juan antes de Campeche fueron hechas por extranjeros y las más ricas en información las hicieron dibujantes o cartógrafos provenientes de Holanda, nación contraria a España desde el punto de vista militar, comercial y religioso. “José Campeche zanjó la distancia entre la imagen construida desde fuera y la visión propia de la urbe”, como apunta Balvanera.

En el capítulo II también el autor traza los paralelismos entre los intereses eclesiásticos y la defensa militar de la isleta. Por ejemplo, recuerda la torre-miradero en el campanario de la Catedral, desde donde era fácilmente advertido cualquier intento de asedio a la ciudad. “Fue significativo el uso como refugio que tuvieron los inmuebles religiosos, como la iglesia dominica, integrándose en cierto sentido a la estrategia militar, como, la torre campanario de la Catedral, de una altura prominente respecto al resto de la ciudad y que ofreció una vista extraordinaria para observar hacia la bahía y la Puerta de Tierra”. Añade Balvanera que: “En la fachada sur de esta misma torre, se conservan los restos de lo que parece ser la base de una garita, sobre el nivel de la azotea de la antigua sacristía de bóveda gótica”.

Los encargos de obras que la iglesia le hiciera a Campeche son explicados por Balvanera desde el punto de vista simbólico y ubicándolos además en el contexto histórico tradicional de la iglesia católi-

ca. En este ensayo igualmente se destaca la arquitectura religiosa como otra de las manifestaciones artísticas que hacen del centro urbano de San Juan de Puerto Rico un espacio estético de inspiración y un museo *in situ*.

“*En dónde todo se encuentra reunido*”: *Cuatro visiones foráneas de la ciudad de San Juan (1821-1936)* es el título del capítulo III. El profesor Daniel Expósito Sánchez presenta otras maneras de ver a San Juan. En primer lugar el visto por el naturalista francés Auguste Plée y el pintor estadounidense Eliab Metcalf en los inicios del siglo XIX y en segundo lugar la proyección del escritor Santiago Gutiérrez del Alba a través de la unión entre sus descripciones e ilustraciones de espacios privados en la década de 1860. Por otro lado, el investigador interpreta la visión de San Juan de los grabadores Meléndez y Vela en la revista *La Ilustración Española y Americana* y el fotógrafo Feliciano Alonso;<sup>28</sup> ya en las últimas décadas del siglo XIX, al tiempo que redondea su ensayo acercándose a la obra de los españoles Fernando Díaz MacKenna y Alejandro Sánchez Felipe, creadores de obras prototípicas que marcan parcialmente la estética del antiguo San Juan hasta el presente. Ambos pintores serían maestros de muchos futuros artistas puertorriqueños que recrearían la ciudad amurallada.

28. En estos casos sobresale el aspecto de San Juan como “escenario para representaciones simbólicas y/o efímeras del poder”. Cabe señalar que *La Ilustración Española y Americana*, fue uno de los modelos que inspiraría la publicación en Puerto Rico en la década de 1890 de *La Ilustración Puertorriqueña*.

Cada uno, apunta el autor, percibiría una ciudad diferente, “animada por las vivencias y los distintos condicionantes que marcaron su paso por ella, y, en ese sentido, las imágenes y los textos cumplieron un papel de extraordinaria importancia”. Expósito añade que “con la llegada de una nueva centuria y de estos foráneos”, el San Juan plasmado por Campeche “abría sus puertas a nuevas interpretaciones de diversa índole”.

En este capítulo se dan a conocer múltiples datos que contextualizan imágenes como el retrato comisionado por la Capitanía General de Miguel de la Torre, gobernador de Puerto Rico de 1823 al 1837, realizado por Metcalf.<sup>29</sup> A través de la mirada y la investigación detallada del historiador del arte, el lector descubre la pintura como instrumento de poder para ensalzar la “gran” obra de De la Torre, aquel funcionario que llegó a San Juan huyendo de Venezuela en medio de la batalla de Carabobo que le puso fin al coloniaje español en ese país. Su misión era acallar cualquier atisbo de revolución de los puertorriqueños.<sup>30</sup> De acuerdo con Expósito: “Con el absolutismo fernandino recién restaurado

29. Este pintor también representó el rostro del diputado a las Cortes de Cádiz, Ramón Power. Ese es el único retrato conocido del Diputado adulto, entre 1828 y 1833. Campeche había pintado a Power de niño en *Salvamento de don Ramón Power*, c. 1790 y Francisco Oller lo pintó de niño mayor hacia 1871.

30. Bajo su gobernación fue encarcelada María de las Mercedes Barbudo, entre otros, al acusarse de conspiración a favor de la independencia de Puerto Rico. Raquel Rosario. *María de las Mercedes Barbudo, primera mujer independentista, 1773-1849*. San Juan: Edición de la autora, 1997.

y los temores a una futurible rebelión tras las experiencias haitiana y continental, De la Torre aunaba en su figura la protección de la isla y el bienestar de sus habitantes, por lo que debemos entender su ubicación en el centro del lienzo como una unión/garantía de los conceptos sugeridos mediante las figuras del fondo y los edificios que las contextualizan (soldado/bastión/prosperidad, pareja/teatro/felicidad)”. (Fig. 6, pág. 130)

En el capítulo IV titulado *Breves apuntes sobre la representación del Viejo San Juan hecha por artistas puertorriqueños del siglo XX*, María de Lourdes Javier Rivera se concentra sobre todo en el análisis de las tendencias y significados de una muestra de obras de artistas del país. Destaca los trabajos del segundo portafolio desarrollado por el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP), así como las representaciones del portafolio *San Juan Antiguo visto por artistas puertorriqueños* que incluye piezas de 1953 y 1976. En este ensayo se discute el trabajo de los principales artistas que han tomado el Viejo San Juan como protagonista de su obra, por ejemplo: Manuel Hernández Acevedo, Rafael Tufiño y Luis Germán Cajigas; además de muchos otros maestros de maestros como Lorenzo Homar, Antonio Maldonado y Antonio Martorell.

La autora identifica tres tendencias en las representaciones estudiadas: primera, “la visión crítica sobre las realidades que se enfrentan en la ciudad”, segunda, “la representación del panorama físico de la ciudad” y por último “la representación de los

interiores de las estructuras arquitectónicas”. Del análisis de múltiples pinturas y serigrafías, la profesora Javier le atribuye la visión de San Juan como “símbolo de denuncia y resistencia” a los trabajos del CAP. Este taller “tenía una visión del arte como una herramienta para generar profundos cambios sociales”. La autora cita la introducción del portafolio que escribió René Marqués, donde le adjudica a los trabajos de la publicación ser una “reacción de dignidad artística y puertorriqueña a toda la bazonía que ha producido el arte pictórico turístico con sus eternas ‘garitas’, sus ‘bahías’, sus ‘morros’, sus ‘mares’, y sus ‘murallas.’” No obstante, la crítica de Marqués a estas temáticas en el pasado como en el presente continúan presentes en trabajos de mucho valor artístico. En el capítulo IV se destacan algunos de ellos.

Evidentemente, como afirma la doctora Javier “recorrer el Viejo San Juan es recorrer la historia de Puerto Rico”. La antigua ciudad, en vivo y a todo color o en las representaciones que hacen de ella las bellas artes, ha petrificado en el tiempo acontecimientos históricos, espacios, símbolos y creencias que delinean la identidad puertorriqueña. “De modo que cada representación del Viejo San Juan reitera las huellas de la historia que son visibles en sus estructuras, calles y monumentos”, como afirma la profesora Javier. Además, destaca la autora: “Los artistas pueden representar los mismos monumentos, calles, o sectores de la ciudad pero ello no significa que todas las imágenes que producen serán iguales. Cada artista contempla y se relaciona

con su entorno de manera diferente”. Para ilustrar ese hecho solo hay que pensar en las múltiples representaciones del barrio La Perla, incluidas algunas de ellas en este libro.

Precisamente la marginalidad de La Perla es uno de los temas representados en el mural *La plena* (Fig.8) (realizada del 1952-1954) del maestro Rafael Tufiño. En esta obra monumental, el artista combina diversos íconos de nuestro patrimonio histórico edificado, como por ejemplo, el fuerte San Gerónimo, las emblemáticas murallas con sus garitas y las calles adoquinadas de la ciudad, que enmarcan una compleja escena definida por un torrente de emociones. Por un lado se muestra la violencia contra la mujer, que parece denunciar el relincho del caballo, la presencia militar, la central azucarera, el fervor religioso; y por supuesto los músicos que interpretan el acontecer del “periódico cantado” como llamaban a la plena. El conjunto de estos y otros temas se ubica en nuestro Antiguo San Juan hasta Puerta de Tierra, sin embargo este aspecto tradicionalmente se desdibuja por la fuerza de las plenas aludidas y el intenso juego de colores que le añaden dramatismo a la historia. Esta pieza de Tufiño sirve de antesala a las representaciones de la ciudad murada que encontraremos en los capítulos y catálogo temático de este libro.

Como en el caso de otras publicaciones, el tiempo y el espacio nos traiciona al tratar de abarcar lo máximo en la exposición de cinco siglos de representaciones artísticas de la antigua ciudad de

San Juan de Puerto Rico. Para reconocer a otros grandes maestros y artistas que también han trazado su interpretación del centro histórico aparte de los mencionados en los capítulos anteriores, en la última sección titulada *Más obras del siglo XIX, XX y la apertura del siglo XXI* tuvo la oportunidad de participar en el proceso de selección —junto a la doctora Lillian Lara Fonseca y el arquitecto Carlos A. Rubio Cancela— de otras imágenes que agrupamos de forma temática. Para efectos de acentuar los aspectos de San Juan más destacados por los y las artistas, dividimos los trabajos en los temas que siguen: **1.** Puerta de Tierra, **2.** Calle de San Sebastián, **3.** La Perla, **4.** Otras calles, fachadas, plazas y ornamentos, **5.** Edificaciones emblemáticas, **6.** Caracteres y personajes en la ciudad, **7.** Eventos históricos y conmemoraciones, **8.** Actividades culturales y **9.** La ciudad como escenario educativo. Todas las autoras y los autores de textos, el Director de la OECH y su Educadora, así como los artistas colaboradores de *La ciudad en el tiempo: cinco siglos de representaciones artísticas de San Juan* aspiramos a que el conjunto de este volumen sea un estímulo más para el desarrollo de otras investigaciones y registros gráficos. Confiamos que esta mirada amplíe el horizonte de conocimientos sobre el San Juan Histórico y que el legado de estos artistas fomente una mayor conciencia sobre la necesidad de continuar protegiéndolo para su conservación.









## La ciudad de San Juan en imágenes: siglos XVI y XVII

*Dra. Ingrid María Jiménez Martínez*

Feliciano Alonso,  
*Álbum de Puerto Rico*, c. 1904.



## Introducción

La luz del pasado riela en las superficies de la muralla, en la de los adoquines de las calles, en las de las fachadas de las casas coloniales y en la de los muros anchos de los fuertes que le confieren el aspecto antiguo a la ciudad de San Juan fundada en 1521.<sup>1</sup> Mirar en el espejo del tiempo como en los mapas, dibujos, acuarelas y pinturas creadas hace más de trescientos años, nos sugieren también una idea de lo que San Juan fue en su comienzo. Las representaciones de la antigua ciudad en el siglo XVI se traducen en un corpus de imágenes materializado en una tipología que comprende mapas ilustrados, panorámicos y en perspectiva, dibujos y grabados. Una obra de arte se añade en el siglo XVII al conjunto mencionado, que sobresale por ser la única pintura de historia que muestra una parte del litoral de la ciudad.

Los dibujos, los mapas y los grabados del enclave, que formaron parte de conjuntos cartográficos y corográficos, tuvieron la función de describir las nuevas tierras descubiertas en el contexto de la empresa económica, evangelizadora y de expansión

del imperio español, mientras que la función de la única pintura que conocemos de San Juan del siglo XVII tuvo la función de narrar un suceso en la historia de las conquistas y recapturas logradas por el ejército español en el esfuerzo del rey por mantener a todos los reinos bajo una sola bandera.

Las imágenes que analizo en este capítulo se agrupan en dos modalidades: la descripción y la narración. Svetlana Alpers, historiadora del arte, en su libro titulado **The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century** identifica estas modalidades y asocia la descripción, principalmente, con el arte holandés de los siglos XVI y XVII y la narración con el arte italiano del Renacimiento.<sup>2</sup>

La pintura de historia española del siglo XVI y XVII, particularmente la comisionada por la casa real, estaba imbuida de las ideas de los pintores y tratadistas italianos y tuvo como meta la difusión de los hechos, logros, y hazañas que bajo el mando del rey afianzaban su poder y prestigio. La única pintura de hechos relacionada con San Juan del siglo XVII se inserta en la modalidad narrativa.

En el caso de algunos mapas de San Juan considerados en este análisis historiográfico y que aparecen en atlas holandeses y españoles pueden apreciarse no solo como planos informativos, sino también como creaciones artísticas por exhibir belleza y

diseño, rasgos que requieren de las destrezas y técnicas empleadas por los artistas paisajistas. Un problema al hablar de mapas, vistas o paisajes es definir el vocabulario empleado para nombrar una determinada imagen. Una representación de la ciudad puede ser una perspectiva (*prospect*), una vista (*veduta*), una estereografía o una vista de perfil (*profile view*), como algunas de las pinturas de Jan Vermeer que muestran la ciudad de Delft desde un primer plano; lo que está detrás no se ve. Se usan también los términos vista aérea (*bird's eye view*). La ciudad se ve desde lo alto, desde un promontorio o montaña. Los edificios, calles, plazas, fuertes y murallas se destacan en este tipo de vista. Es uno de los puntos de mira más empleados por los cartógrafos de los siglos XVI y XVII. Se puede apreciar en los mapas de Johannes Vingboons en los que la traza de la ciudad se muestra en un plano perspectivo inclinado. El ángulo de visión en esos mapas usualmente es de 45 grados. A los mencionados, se añaden también las vistas genéricas o convencionales. Son vistas que se identifican por los nombres de las ciudades que aparecen en las cartelas, pero en las que se advierte un parecido con otras de distintos lugares.

Muchos mapas están coloreados, y según Peter van der Krogt señala que: “Dicha tarea solían realizarla personas que trabajaban desde casa y que cobraban por pieza”.<sup>3</sup>

1. La fecha del traslado de la ciudad de Caparra a Puerto Rico (San Juan) ha sido motivo de debate. El historiador Francisco Scarano señala en su libro titulado *Puerto Rico Cinco siglos de historia*. San Juan, Buenos Aires, Caracas y Nueva York: McGraw Hill. 1993, que la mudanza se hizo en 1521. Adolfo de Hostos en su libro *Historia del San Juan, ciudad murada. Ensayo acerca del proceso de la civilización en la ciudad española de San Juan Bautista de Puerto Rico 1521-1898*, también afirma que el año de la fundación de la ciudad Puerto Rico fue 1521. No obstante, el historiador Francisco Moscoso argumenta y cita documentos en su último libro de que el año del traslado fue 1522. Francisco Moscoso. *Fundación de San Juan*: San Juan: Ediciones Laberinto, 2020.

2. Svetlana Alpers. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press. 1984. Págs. xviii-xxii.

3. Peter, Van der Krogt. Introducción. *Joan Blaeu Atlas Maior of 1665, Hispania, Portugallia, Africa & America*. Hong Kong, Colonia, Londres, Los Angeles, Madrid, París y Tokyo: Taschen. 2006. Pág. 26.

No obstante, algunos fueron dibujados y pintados por el mismo cartógrafo y topógrafo que creó el mapa como, por ejemplo, los de Johannes Vingboons. Los mapas proveen información geográfica y topográfica, pero también a veces describen la ciudad, la fauna, la flora y otros elementos paisajísticos como es el caso de las corografías. El término proviene de los estudios de Pomponio Mela, geógrafo hispano romano (1 a.C. y 45 d.C.), quien escribió **De corografía**. Claudio Ptolomeo (100 d.C. y 160 d.C.), geógrafo, astrónomo, astrólogo, químico y matemático griego, escribió **Geografía** que constituye una de las corografías mas famosas de la Antigüedad y la precursora de los atlas que se confeccionaran posteriormente. Las corografías describen lugares como las crónicas describen un tiempo.

Se desprende del análisis de este capítulo que la narración y la descripción inciden en la manera de construir la historia en la imagen redundando en su función como objeto de transmisión y representación del pasado. La narración y la descripción en relación con el género pictórico: la pintura de historia y el paisaje, vinculados con el medio: dibujo, acuarela, grabado o pintura, comunican de diferentes maneras el sentido de la imagen. ¿Cómo se distingue la narración de la descripción? La narración es, como en el drama, la representación visual de una acción, de un argumento mientras que la descripción es un inventario de lo visto. Colegimos que aun cuando el mapa, dibujo, grabado o

pintura pretenden ser representaciones fidedignas, como procuraron los cronistas al escribir la historia de su época, las imágenes como las crónicas sufren una reorganización dependiendo si el dibujante, artista o el historiador, como diría Aristóteles, imita lo que es, lo que debería ser o lo que se cree que es. Las imágenes infravaloradas en relación con los documentos por algunos historiadores por no ser verosímiles pasan a ser en la Modernidad portadoras de significados y de “objetividad” para la construcción de la historia. Lucien Febvre, uno de los fundadores de la revista **Annales**, destacó la necesidad de ampliar la noción de documento. Febvre señaló que:

*La historia se hace con documentos escritos, por cierto. Cuando existen. Pero se la puede hacer, se la debe hacer sin documentos escritos, si no existen. Con todo esto que la ingeniosidad del historiador le consiente utilizar para producir su miel si le faltan las flores acostumbradas. Incluso con las palabras, signos, paisajes y tejas...*<sup>4</sup>

Si la historia, como apunta Lucien Febvre, puede hacerse hasta con tejas, ¿qué nos dicen los mapas, dibujos grabados y paisajes de la ciudad de Puerto Rico (San Juan) en los siglos XVI y XVII? Si asumimos que la imagen no es muda tenemos que reconocer también que el pasado representado en ella

<sup>[1]</sup> Citado en: Jacques Le Goff. El orden de la memoria. El tiempo como imaginario. Barcelona y Buenos Aires. Ediciones Paidós. 1991. Págs. 227-234.

no siempre es transparente y coherente. John Lewis Gaddis comenta en su libro titulado **El paisaje de la historia** que el pasado es algo que no podemos aprender pues lo que ha ocurrido ya no es accesible. Gaddis señala que: “Solo podemos presentar el pasado como un paisaje próximo o distante”.<sup>5</sup> Teniendo presente que la historia vista a través del arte puede ser un mar de bruma y niebla, como dice Gaddis, análoga a la famosa pintura **El caminante sobre el mar de nubes** (1818) de Caspar David Friedrich, analizo en este capítulo el esquema compositivo, las fórmulas artísticas o las convenciones, lo que se incluye y se excluye que someten a una reorganización la geografía en el mapa, o el aspecto de la ciudad en el dibujo, grabado o pintura. ¿Qué claves formales y simbólicas nos ofrecen las imágenes de San Juan que nos ayuden a visualizar la ciudad de los siglos XVI y XVII, aun cuando algunos ejemplos no imiten lo que es? ¿Cómo contrastan las imágenes con los relatos de los cronistas de la época?

### La ciudad en mapas e ilustraciones: siglos XVI y XVII

La producción de mapas y dibujos después del descubrimiento de América fue imprescindible para la navegación, la fundación de enclaves de comercio y la expansión del imperio español y de las naciones

<sup>[2]</sup> John Lewis Gaddis. El paisaje de la historia. Como los historiadores representan el pasado. Marco Aurelio Galmarini, trad. Barcelona: Editorial Anagrama. 2004. Pág. 19.

como Holanda que se independizaron de España buscando mercados para la exportación e importación de productos. Los dibujos y los mapas fueron documentos geográficos valiosísimos, tanto que algunos se mantuvieron ocultos en los despachos reales fuera de la vista de posibles espías, intrusos y enemigos de la corona. El interés de los reyes españoles por los mapas y dibujos de las tierras americanas no se limitó a la indagación sobre las nuevas posesiones, al conocimiento de sus recursos y de su explotación. Carlos I rey de España y V del Sacro Imperio Germánico y Felipe II, su hijo, fueron amantes de los libros y de los mapas. Felipe II fundó en 1565 una biblioteca en El Escorial, la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde reunió manuscritos, códices e incunables. Fundó también un Museo Geográfico que exhibía globos celestes y terrestres, mapas e instrumentos científicos. Los cartógrafos Pedro Medina, Joan Martínés, Alonso de Santa Cruz y Christian Sgrooten trabajaron para Felipe II. El interés coleccionista, educativo y estratégico suscitó la creación e impresión de mapas y de atlas extraordinarios como el de Baltazar Vellerino de Villalobos titulado **Luz de navegantes** (1592). Este atlas incluye un mapa de San Juan. Los atlas abarcaban todas las regiones del planeta conocidas en el siglo XVI y eran un compendio, en algunos casos, de cientos de mapas, varios volúmenes y descripciones precisas. En Holanda la confección de mapas y atlas fueron muy importantes para el estatúder y para la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales (WIC) fun-

dada en 1621 y la Compañía Holandesa de Oriente (VOC) fundada en 1602 en los que la geografía y la historia de la época moderna están profundamente imbricados. Más aún, los mapas y las corografías fueron una representación del espacio marítimo donde el comercio capitalista holandés y el Caribe se vincularon. Jennifer Wolf comenta sobre esta relación que: “La República Holandesa y sus empresas mercantiles jugaron un papel fundamental en este emergente orden mundial y en la forma que se configuró el espacio caribeño”.<sup>6</sup> La historiadora no solo se refiere a las crónicas como las que escribió Johannes Laet sobre el nuevo mundo, sino también a los mapas confeccionados por él y por otros holandeses. El mar fue el medio de intercambio comercial y el espacio de lucha por el dominio del Caribe y de la América hispana. Todo lo que entraba a tierra pasaba por el mar. Trazar las fronteras del mar en el Caribe, América del Sur y el resto del continente americano fue uno de los objetivos de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales (WIC).

La primera imagen de San Juan no es la de una ciudad porque la ciudad todavía no existía, es un mapa-dibujo de la isleta (Fig. 1). San Juan no era una civitas, como tampoco era urbs. La ciudad como civitas es la asociación de seres humanos unidos

<sup>[3]</sup> Jennifer, Wolf. “Venisti Tadem, Imaginario geográfico holandés sobre el Caribe, 1625-1641. Caribbean Studies. Vol 43. No.2 July-Dec. 2015. Institute Caribbean Studies University of Puerto Rico. URL: https://www.jstor.org/stable/44114610 (Consultado: 10 de marzo de 2020, 8:25p.m.)

por un vínculo social común; la ciudad como urbs es la unidad física con sus estructuras, murallas, el centro cívico, las iglesias y el caserío. Tucídides en **Historia de las Guerras del Peloponeso** escrita en el siglo V a.C. hace la distinción entre civitas y urbs. No importa donde esté la comunidad de hombres, allí estará la ciudad. Isidoro de Sevilla se refiere también a esos conceptos en su **Etimología**. San Juan, cuando se traza el dibujo de la isleta, todavía no era una urbs, no había una municipalidad, no tenía murallas, ni iglesia, ni caserío como tampoco era un puerto de recalado y mercadeo. Pero tampoco era una civitas. El enclave, no obstante, estaba en el imaginario económico y político del rey español. En el mapa-dibujo, ausente está un indicio de un cacicazgo taíno. Recordemos que Caparra y otros asentamientos españoles en la isla se construyeron en los lugares ocupados anteriormente por los cacicazgos taínos. Francisco Moscoso, historiador puertorriqueño, explica:

*Debemos tener presente, a su vez, que el asentamiento español se hizo invadiendo y expropiando los cacicazgos taínos. Este referente indígena tenía su propia concepción de jefatura política y de jurisdicciones territoriales, que se remontaban a los siglos XII y XIII cuando se fueron estructurando los cacicazgos; es decir, tomando los datos arqueológicos como guía. Los conquistadores identificaron a Agüeybana el Viejo como “el mayor señor” entre los caciques de Boriquén. La capital colonial, fuera en Caparra o en la*



Isleta de San Juan se erigió sobre el derrumbe de la jefatura suprema ubicada en Guaynía.<sup>7</sup> Es pertinente y respetuoso a la memoria de los taínos, siendo uno de los ingredientes de nuestra composición social nacional, que este hecho también forme parte del recuerdo histórico.<sup>8</sup>

De los cacicazgos se sabe por la arqueología; de la ciudad de San Juan, o mejor dicho, del lugar donde se construiría a principios siglo XVI, tenemos el mapa.<sup>9</sup> San Juan es la única metrópoli del Caribe que aparece en un mapa antes de que el enclave español existiera. Desde 1493 se tenía noticia de la isla, pero en 1505 Don Fernando el Católico y Vicente Yáñez Pinzón concibieron colonizarla. Yáñez Pinzón se comprometió a establecer allí varias villas de 50 vecinos, repartir heredades e iniciar su explotación económica.<sup>10</sup> Aníbal Sepúlveda Rivera comenta que:

7. Para un estimado de la población indígena e identificación de sus jefaturas en el período de la conquista, véase, Francisco, Moscoso, Cacicques, Aldeas y Población Taína de Boriquén. Puerto Rico, 1492-1582 (San Juan: Academia Puertorriqueña de la Historia, 2008).

8. Francisco, Moscoso. *Cómo se muda una ciudad. Conversatorios de la Academia Puertorriqueña de la Historia*. En conmemoración de la fundación de la Ciudad de San Juan, Museo de San Juan, Puerto Rico Jueves, 26 de septiembre de 2019, 1519 / 2019. Conferencia inédita.

9. Adolfo de Hostos comenta sobre un villorrio indígena en Puerta de Tierra antes de la conquista de la Isla por los españoles. Señala también que Irving Rouse reconoció la zona en 1937 y comprobó que en Puerta de Tierra había una aldea taína. Véase: Adolfo de Hostos. *Historia de San Juan, Ciudad Murada*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña. 1983. Pág. 7

10. Juana Gil Bermejo. Puerto Rico en el Siglo XVI. *La gran enciclopedia de Puerto Rico*. Tomo I. Vicente Báez, editor. Madrid: C. Corredera.

San Juan es la única ciudad caribeña del siglo XVI de la cual se conserva un mapa pre-fundacional. Se trata de un mapa de estudio preliminar de la región y del sitio en el cual se establecería la ciudad. Este mapa fue realizado bajo las órdenes de Licenciado Rodrigo de Figueroa en 1519.<sup>11</sup>

El mapa en cuestión se encuentra en el Archivo General de Indias y es una representación esquemática que incluye la zona de Caparra y el nuevo asiento de Puerto Rico, más tarde conocido como Sant Xoan o Sanct Johan, en la que se destacan principalmente, el puerto, los bosques de la isleta y el contorno de la misma. Los árboles no cubren toda la superficie de las tierras del Viejo San Juan, sino que, esparcidos, sugieren su abundancia en un entorno despoblado. El mapa delinea el cuerpo de agua que rodea la isleta, y la ubicación de la misma en relación con la isla. No sugiere distancias y escalas como tampoco coordenadas geográficas y orientación. El punto de mira es alto (vista aérea) haciendo posible tener una idea de la forma de la isleta en relación con la parte norte de la isla y algunos indicios de las ventajas topográficas por medio de líneas entrecruzadas que destacan el litoral y las peñas. Conocer la isleta de San Juan en dibujos como este, antes de la construcción de la ciudad,

1980. Pág. 105.

11. Aníbal, Sepúlveda Rivera. *San Juan, Historia ilustrada de su desarrollo urbano 1508-1898*. San Juan: Centro de Investigaciones CARIMAR. 1989. Pág. 68.

permite entender su transformación a través del tiempo. El espacio como naturaleza en unos pocos años deviene en espacio habitado, un espacio delimitado y protegido por murallas y fortalezas, un lugar jerarquizado que manifiesta en su disposición cuadrículado el orden militar impuesto en la zona. España, desde el siglo XVI, regularizó el uso de la cuadrícula, que había heredado de los romanos y estos de los griegos, para la construcción de nuevas provincias en América.

Se complementa el dibujo-mapa, que le daba a la corona española información valiosa sobre el lugar del futuro enclave, con la descripción de la isleta por el Licenciado Figueroa. Él la describió de la siguiente manera:

*Vista la disposición de la ciudad y del mal camino y malas aguas de ella, quise saber la disposición de la isleta, la cual yo vi muy vista de tres maneras. La primera, la que tengo dicho en principio; otra vez la fui a ver con uno que dibujase el puerto, y la isleta, con la ciudad y estero y comarca de ella, desde un cerro alto donde se parece todo; y la tercera vez, fue yendo desde donde está la ciudad, por tierra hasta la isleta, todo alrededor del puerto y de los estero, y por los pasos por donde se ha de pasar a ella, y de ella a la tierra; y lo que en ella vide y me pareció, es lo primero: ella está como entramos en el puerto, a mano izquierda, tiene una gentil postura, alta, con unas peñas todo alrededor*



(Fig.1) Rodrigo de Figueroa, *Plano del asiento y puerto de la ciudad de Puerto Rico* (1519), Manuscrito a pluma. Archivo General de Indias, Sevilla, España.

*hacia la parte de la mar, de mediana altura, casi tajada; todas las cuales así mesmo toman un pedazo de la isleta por la parte del puerto, tanto quanto dos tiros de ballesta, poco más o menos; y acabadas las peñas, lo demás por el puerto adelante, es una tierra muy llana en que llega a la mar, y es muy gentil playa para la pesquería. La isleta tenía una legua en largo y tenía en lo ancho, por hacia la parte del puerto, media legua buena, y así a poco se va estrechando hasta el cabo a donde se hace una punta roma; tiene muy gentil arboleda, en especial en lo alto, que es muy llana y tiene árboles altos de diversas maneras....*<sup>12</sup>

Se desprende de la descripción de Figueroa que el licenciado fue acompañado por un dibujante en el reconocimiento de la isleta. Si comparamos este mapa-dibujo con otros que más tarde se confeccionarían de la isla y de otros lugares de América, podemos afirmar que fue hecho por alguien que no tenía conocimientos de perspectiva científica lineal o de cómo representar el paisaje sobre una cuadrícula. El dibujante tampoco incluye las partes que comúnmente contienen los mapas de la época como el título en una cartela, la escala y la orientación mediante la rosa de los vientos. Adolfo de Hostos comenta que:

<sup>[12]</sup> Citado de Aida R. Caro Costas. Carta del Licenciado Figueroa a su Majestad describiendo la isleta y la ciudad de Puerto Rico **Antología de Lecturas de Historia de Puerto Rico (Siglos XV-XVIII)**. Santo Domingo: Editora Corripio. 2005. Págs. 134-35.

*Aunque el mencionado plano carece por completo de precisión, las anotaciones en letra cursiva que lo suplementan arrojan alguna luz acerca de las condiciones topográficas de la isleta antes de que estas fueran modificadas por la mano del hombre.*<sup>13</sup>

El historiador destaca, entre otros, el curso del desagüe natural convertido posteriormente en caño, la palabra laguna que identifica como La Puntilla, donde había manglares y marismas, y un círculo en el centro del mapa marcado con la palabra pozo. Él supone que fue un pozo cavado por un vecino de Caparra para asegurarse de que había agua en la isleta.

El dibujo, a pesar de no ser una representación fiel y fidedigna de la isleta, que más bien parece un apunte in situ de un amateur, poco detallado y sin mediciones, provee información valiosa sobre la zona donde posteriormente se construirá la ciudad. El mismo obedeció a instrucciones reales emitidas con el fin de determinar el nuevo emplazamiento de la ciudad.<sup>14</sup>

<sup>[13]</sup> Adolfo de Hostos. Historia de la ciudad murada.1521-1898. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña y Editorial Corripio, C. por A. 1983. Pág. 5

<sup>[14]</sup> Portal de Archivos Españoles (PARES) http://pares.mcu.es/Pares-Busquedas20/catalogo/description/22970 [ 26 de marzo de 2020, 10:14 p.m.] "Remitido con carta del licenciado [Rodrigo de] Figueroa al Rey, fechada en Santo Domingo, a 12 de septiembre de 1519. Obedece a instrucciones reales dadas con el fin de determinar el nuevo emplazamiento de la ciudad, a instancias de ésta".

Richard Kagan, historiador estadounidense, comenta que la calidad artística de algunos dibujos, como éste y otros, se explica por la falta de artistas-cartógrafos en las primeras expediciones de reconocimiento a principios del siglo XVI, una época de conquistadores y no de artistas-cartógrafos, estos escaseaban.<sup>15</sup> El hecho de que Europa comenzaba a pintarse a sí misma es de valorar en la creación de mapas y paisajes pintados. El interés por la naturaleza y los paisajes en pinturas o acompañando un mapa despunta a finales de la Edad Media. Giotto di Bondone, por ejemplo, innovó al incluir algunas montañas o un árbol en las iconografías religiosas abandonando los fondos dorados de la pintura bizantina. Giotto en la pintura **San Francisco predicándole a los pájaros** (1297–99) rodea al santo por dos frondosos árboles y unos pájaros que parecen atentos a sus palabras. Ambrogio Lorenzetti, en Siena, pintó paisajes urbanos y rurales en **La alegoría del buen y mal gobierno** (1338–39). La naturaleza, sus valles, montañas, ríos, lagos, árboles y animales, comienza a pintarse y a dibujarse en un empeño por crear un entorno natural donde colocar la ciudad y a sus habitantes. La creación de un ambiente verosímil tuvo que ver también con el invento de la perspectiva científica lineal en 1415 por Filippo Brunelleschi. El hallazgo fue documentado y difundido por Leon Battista Alberti en su **Tratado**

<sup>[15]</sup> Richard Kagan y Fernando Marías. Urban Images of the Hispanic World. 1493-1793. New Haven y Londres: Yale University Press. 2000. Pág. 74.

**de la pintura** (1435). Alberti comenta que si el artista pinta lo que ve, lo visto deberá ocupar un espacio.<sup>16</sup> El esfuerzo de los paisajistas, al igual que el de los cartógrafos, estará orientado a crear un espacio coherente en donde ubicar la ciudad. A la par con el desarrollo del género del paisaje, el desenvolvimiento de la cartografía estuvo relacionada con los nuevos instrumentos científicos de medición que se introducirán en el siglo XVI y el mejoramiento de los que ya existían. Se mejoró la brújula, se inventó el telescopio y se desarrolló la agrimensura antigua.

Otro aspecto que avanzó la cartografía hacia representaciones más fieles a la realidad fue la gradual sustitución de lo que se conoce como el mapa simbólico por el mapa científico. En la Europa del siglo XV y principios del XVI competían esos dos tipos de mapas. El primero estaba asociado con ideas religiosas y con la representación del mundo de manera simbólica. Un ejemplo de este tipo de mapas el que pintó el Beato de Liébana en el año 776. El mapa detalla los lugares donde predicaron los Apóstoles y es parte del conjunto de imágenes que ilustran su libro **Comentario sobre el Apocalipsis o Libro de la Revelación**. El segundo tipo de mapa es una representación matemática del espacio basada en medidas precisas. Los portulanos son ejemplos del segundo tipo de mapa; eran guías muy precisas para la navegación costera que con el tiempo se

<sup>[16]</sup> Leon Battista Alberti. De la Pintura y otros escritos sobre arte. Madrid: Editorial Tecnos (Grupo ANAYA, S. A.) 2007.Pág. 93.

ilustraron con planos. Uno de los portulanos más sobresaliente es el **Atlas Catalán** de 1375 de Abraham Cresques, cartógrafo y constructor de instrumentos de Palma de Mallorca.

La necesidad de representar las tierras americanas, su fauna y su flora, y la exigencia de describir los contornos de las costas y de los mares se incrementa con la competición de las potencias europeas por el nuevo mundo. Los mapas y dibujos de las tierras descubiertas al inicio los harán los capitanes (*skippers*) o los navegantes y sus acompañantes, algunos sin conocimientos cartográficos y artísticos. Imágenes como la de Puerto Rico en el libro de Arnoldus Montanus y los mapas con paisajes en el **Atlas de Joan Blaeu y Laurens van der Hem**, que comentamos más adelante están basadas en los dibujos de amateurs, timoneles y cartógrafos que viajaron en los barcos de la Compañía de las Indias Occidentales para documentar con dibujos las tierras de América y de otros continentes. Peter van der Krogt enumera las posibles fuentes de los atlas y de las imágenes que los acompañan. Él menciona los manuscritos originales del dibujante que trazó personalmente el mapa, impresiones procedentes de otros países, mapas publicados anteriormente, o por distintos impresores y la compra de planchas de cobre hechas en el extranjero.<sup>17</sup>

<sup>[17]</sup> Joan Bleau. Atlas Maior of 1665. Hispania, Portugallia, África y América. Peter van der Krogt, Introducción. Hongkong, Colonia, Londres, Los Angeles, Madrid, Paris y Tokyo: Taschen. 2006. Pág. 26.

Juan de la Cosa, quien viajó con Cristóbal Colón, creó un mapa o carta conocida como **Mapamundi** en 1500 de singular belleza. La carta fue vista por los Reyes Católicos y luego estuvo en posesión del Obispo Fonseca, miembro del consejo de los reyes españoles y organizador de la política castellana en las Indias. Distinto a la carta de Colón, fechada el 14 octubre de 1493, que anunciaba el descubrimiento de América a los Reyes de España y que se editó en castellano, latín, italiano y alemán, el mapamundi de Juan de la Cosa fue apreciado y estudiado exclusivamente por el Obispo Fonseca y algunos consejeros cercanos al rey. Muchos mapas e ilustraciones de principios del siglo XVI fueron tratados como secretos de estado y permanecieron ocultos por largo tiempo, otros se perdieron con el devenir del tiempo y los azares de la historia. Carmen Lítér Mayayo comenta que a principios de siglo XVI los trabajos cartográficos de España estaban dedicados a la descripción de las nuevas tierras descubiertas, tarea que colocó en un segundo plano la creación de mapas sobre la Península española. Los Países Bajos pasaron a ser el centro mundial de la cartografía, además al ser dominios de la corona española los cartógrafos holandeses se ocuparon también de producir mapas del territorio español.<sup>18</sup> Muchos mapas de España, así también como los de las tierras americanas, fueron creados en ese país

<sup>[18]</sup> Carmen Lítér Mayayo. El mapa español. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6162022 Pág. 53.[Consultado: 25 de abril de 2020, 4:03p.m.]





(Fig.2) Juan Escalante Mendoza, *Puerto Rico* (1575), Dibujo en el libro "Itinerario de navegación de los mares y tierras occidentales". Museo Naval de Madrid, Madrid, España.

como la mayoría de los que comentamos en este capítulo. Amberes (Antuerpia), a finales de la Edad Media, se había convertido en un centro internacional de comercio. El tráfico de barcos y mercaderes de distintas partes de Europa se establecieron en esa ciudad incrementando la prosperidad de la provincia y el interés por el estudio de las ciencias y las artes. Es en ese contexto económico y educativo que se desarrolló la cartografía en Amberes que contó con la figura de Abraham Ortelius, iniciador de la impresión de mapas en planchas de cobre. El auge de la producción de mapas en esa ciudad perduró hasta 1585 cuando Ámsterdam pasó a ser el centro más importante de la cartografía en el siglo XVII. Al desatarse la Guerra de los Ochenta Años entre Holanda y España (1568-1648), el comercio holandés con Portugal se afectó. Los holandeses solventaron la situación buscando comerciar con Oriente. La marina mercante neerlandesa se desarrolló abarcando todo el mundo y con este crecimiento aumentó la necesidad de información geográfica de los posibles destinos para el comercio holandés. El siglo XVII fue la época de oro de la cartografía holandesa con la producción de mapas, atlas, globos terráqueos y descripciones de viajes. En España la cartografía fue indispensable para mantener las redes de comunicación y el dominio sobre las provincias y las nuevas tierras descubiertas. Las ciudades caribeñas como La Habana, Santo Domingo y San Juan, descubiertas por Cristóbal Colón, cuentan con los primeros mapas dibujados por españoles.

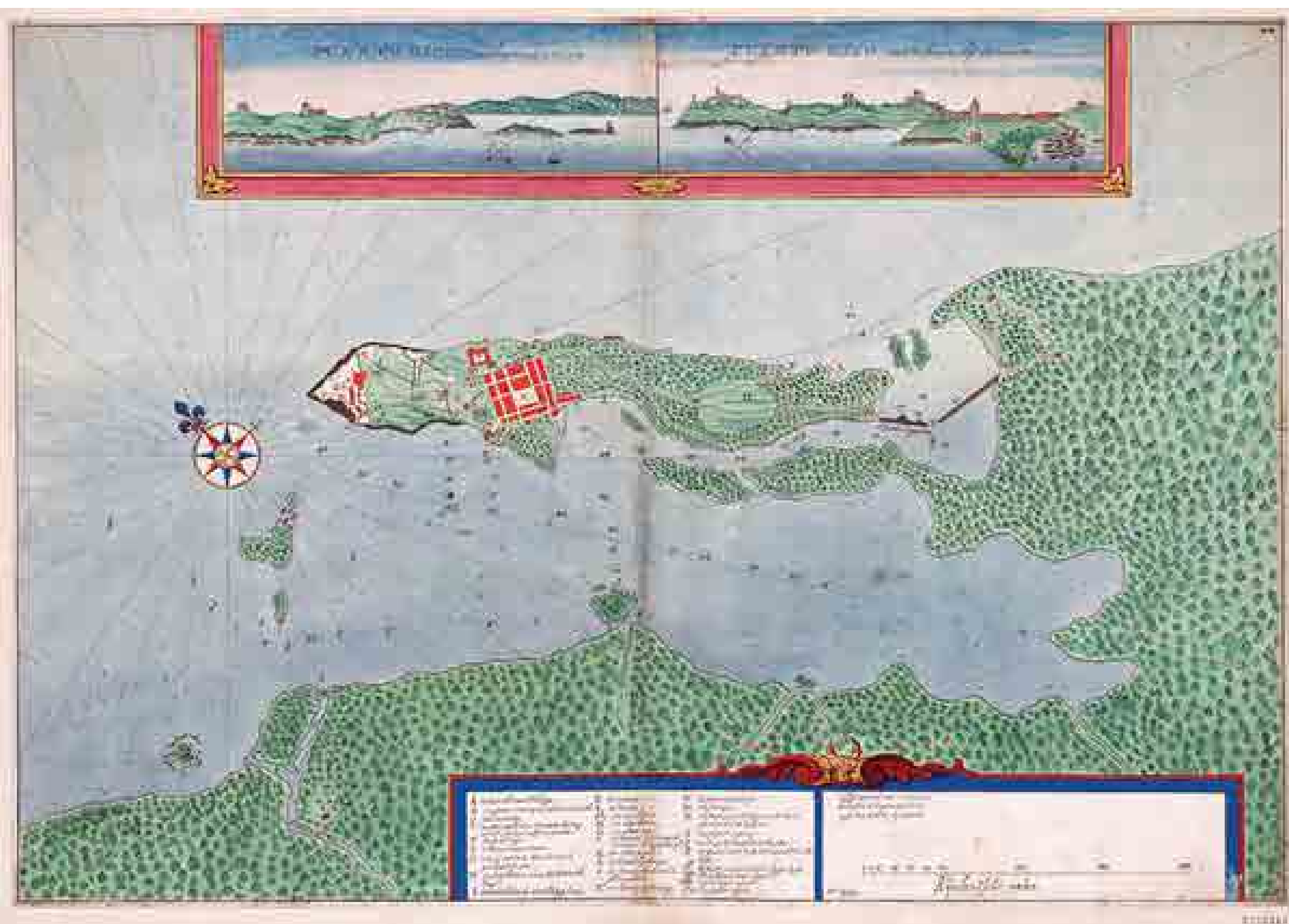
El dibujo de Juan Escalante Mendoza (Fig. 2) es la primera ilustración conocida de San Juan fechada 1575. El dibujo-mapa, distinto al primero que comentamos, es una representación de la ciudad ya fundada que incluye las estructuras e indicaciones más detalladas, como la orientación espacial de la vista. El dibujante identifica el Morro, la ermita de Santa Bárbara, el matadero, la ermita San Sebastián, el convento de los Dominicos, la Fortaleza y una obra defensiva llamada Santa Elena. La ciudad décadas después de su fundación tenía obras defensivas, religiosas, civiles y de cultivo. Al igual que el primer dibujo-mapa, esta ilustración muestra San Juan desde un punto de mira alto, pero en este caso, la ciudad se contempla desde el lado opuesto. Juan Escalante Mendoza nació en Ribadedeva en 1529 y murió en 1596. Fue escritor, navegante y cartógrafo español. Escribió **Itinerario de navegación de los mares y tierras occidentales** (1575), el que dedicó a Felipe II. Escalante escribió sobre sus conocimientos de navegación, astronomía, meteorología, pilotaje, cosmografía, cartografía y construcción naval. El códice de Escalante no se imprimió porque la Casa de Contratación de Sevilla, institución creada en 1503 para fomentar la navegación en ultramar por la Corona de Castilla, no dio su permiso. Los españoles temían que otras naciones, piratas y corsarios se aprovecharan de sus contenidos.

Una vista panorámica de la ciudad de San Juan se incluye entre 175 dibujos y mapas del segundo volumen de **Luz de navegantes donde se hallan las**

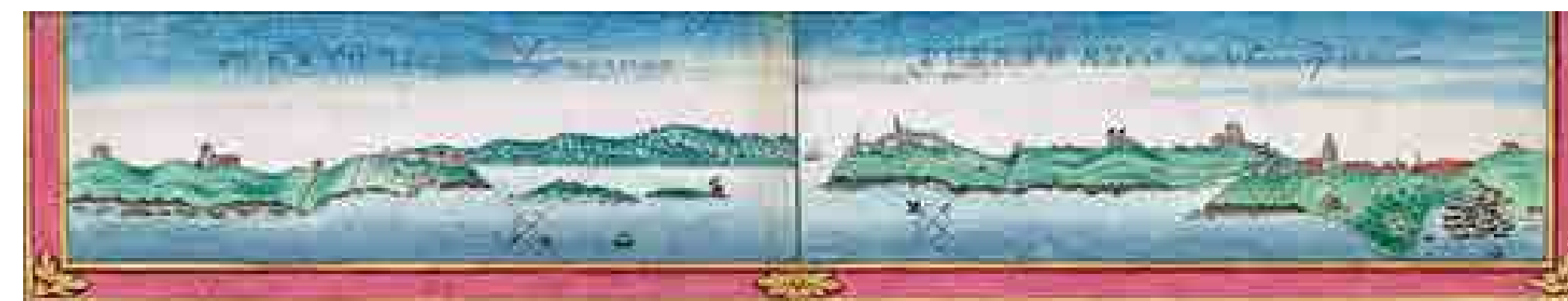
**derrotas y señas de las partes Marítimas de las Indias y Tierra Firme del Mar Océano** (1592) de Baltazar Vellerino de Villalobos (Fig. 3), libro que, como el de Juan Escalante Mendoza tampoco llegó a imprimirse por considerarse un documento secreto de Estado. La ilustración de la ciudad de San Juan se identifica con el título **Puerto Rico** y muestra los inicios de enclave que cuenta con un caserío, una iglesia, las primeras estructuras del Morro, que ya poseía un cubo y una batería flotante, la ermita de Santa Bárbara, un cementerio, señalado con unas cruces sobre un promontorio, y la Fortaleza, de la que se puede ver una torre almenada, conocida como Torre de Mando, y un cuadrado de cuatro muros. La isleta como la ciudad es un dibujo de líneas gruesas que distinguen la tierra de las montañas y del mar. Las aguas son representadas por líneas ondulantes y los muros de los recintos pequeños por planos sombreados. Contrastada esta vista de la ciudad de San Juan con otras de La Habana y de Santo Domingo de la Isla Española que hemos podido apreciar en el libro de Aníbal Sepúlveda titulado **San Juan, Historia ilustrada de su desarrollo urbano 1508-1898** o en el libro de Richard Kagan titulado **Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793**, se concluye que San Juan era una villa considerablemente más pequeña que los otros enclaves españoles y que el estilo de las tres representaciones es muy parecido, lo que nos lleva a pensar que fueron dibujados por la misma persona. Aníbal Sepúlveda señala que Vellerino contó con la colaboración de dibujantes como Juan Es-



(Fig.3) Baltazar Vellerino de Villalobos, *Puerto Rico* (1592), Dibujo en el libro "Luz de navegantes, donde se hallarán las derrotas y señas de las partes marítimas de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano". Biblioteca de la Universidad de Salamanca, Salamanca, España.



(Fig.4) Johannes Vingboons, *Porto Rico van bviten* (1665), Acuarela. Archivos Nacionales de los Países Bajos (Het Nationaal Archief), La Haya, Holanda.



(Fig.4, detalle) Johannes Vingboons, *Puerto Rico* (1665), Acuarela. Archivos Nacionales de los Países Bajos (Het Nationaal Archief), La Haya, Holanda.

calante de Mendoza.<sup>19</sup> Parecería que fuera Escalante el que hubiese dibujado las tres ilustraciones que se incluyen en el libro de Vellerino por el parecido que tienen con la vista anterior que comentamos. Hay partes del dibujo de la vista panorámica de San Juan que aparece en *Luz de navegantes* que son semejantes al identificado de Escalante. Por ejemplo, similares son los lados derechos de las dos imágenes que muestran las montañas y la tierra que bordea el mar. Sin duda, el conjunto de vistas del libro de Vellerino se insertan en la modalidad de la descripción que tanto valor tenían para la marina y la casa real española. Las imágenes detallan como si fuera un inventario las construcciones militares, religiosas y domésticas. Reducir la ciudad a un papel o componer un libro con planos e ilustraciones era parte del tesoro americano donde descansaba la hegemonía del imperio español.

Hermoso es el conjunto formado por un mapa de San Juan y de su bahía (Fig. 4) con dos vistas panorámicas de la ciudad que se incluye en *Atlas de Joan Blaeu y Laurens van der Hem*, del siglo XVII. El atlas se conoce también con el título de *Eugenius Atlas* por haber sido comprado por el príncipe Eugenio de Saboya, estatúder de las Provincias Unidas austríacas. Joan Blaeu era hijo de William Blaeu, un cartógrafo holandés y dueño de un taller de impresiones cartográficas. Joan Blaeu a la muerte de su padre asumió con su hermano las tareas del taller. Publicó con su padre en 1635 el *Atlas No-*

*vus*, también conocido como el *Atlas Mayor* y fue nombrado el cartógrafo oficial de la Compañía de las Indias Orientales (VOC). Laurens van der Hem, editor e impresor de mapas, amplió el *Atlas Mayor* añadiéndole planos como el de Puerto Rico. El atlas tiene más de 2400 mapas, grabados y dibujos. Se considera una de las fuentes cartográficas más bellas del mundo producida en Holanda, edición que supuso unos veinte años de trabajo.

El cartógrafo y matemático Peter van der Krogt<sup>20</sup> en una comunicación personal nos confirmó que el mapa y los paisajes de Puerto Rico que aparecen en el *Atlas de Joan Blaeu y Laurens van der Hem* fueron creados y pintados por Johannes Vingboons, acuarelista, pintor y topógrafo que colaboró con varios impresores de la época incluyendo a van der Hem, y que basó sus dibujos y acuarelas en un dibujo de 1625 cuando San Juan fue asediada por los holandeses. Los recuadros superiores con dos vistas de la ciudad (Fig. 4 detalle) están identificados, el del lado izquierdo lee: "Puerto Rico visto desde afuera" y el del lado derecho lee: "Puerto Rico visto desde adentro de la bahía".<sup>21</sup> El mapa y el paisaje

20. Peter van der Krogt fue profesor de la Universidad de Utrecht del Departamento de Geografía y Planificación Espacial y actualmente es comisario Jansonius de la Universidad de Amsterdam. Ha publicado más de 80 ensayos y libros. Él es parte de la Junta de Editores de *Imago Mundi*, del *International Journal for the History of Cartography* y de la Junta de Editores del *Caert Tresoor*. La comunicación con el Dr. van der Krogt fue el 6 de abril de 2020.

21. Agradezco al Dr. Cornelius Vlaar, profesor de la Escuela de Farmacia del Recinto de Ciencias Médicas de la Universidad de Puerto Rico, la traducción de la leyenda vertida del holandés al inglés, incluyo la misma que lee como sigue: A. Castillo San Philippo, B. A large cistern

se identifican con el ataque holandés a San Juan en 1625. Al igual que con la primera imagen de la ciudad de San Juan que comentamos, este mapa con los paisajes puede contrastarse con la descripción de los sucesos por el Licenciado Diego Larraza en una crónica titulada *Relación de la entrada y cerco del enemigo Boudoyno Enrico, general de la Armada del príncipe de Orange en la ciudad de Puerto Rico de las Indias; por el auditor general que fue de ella*.<sup>22</sup> Larraza narra los sucesos del ataque que se inicia el 24 de septiembre de 1625 con el avistamiento de la flota holandesa. Se puede apreciar en la imagen gran cantidad de galeones, urcas y bateles holandeses desde el lado de La Puntilla que ondean la bandera tricolor de la flota enemiga.

El cartógrafo-artista identifica baluartes, castillos, un molino y unos galeones, entre otros, en la isleta con letras y símbolos que detalla en la leyenda de la siguiente manera: a) el castillo de San Felipe, b) una cisterna debajo del Castillo, c) trincheras, d) una capilla pequeña donde estuvo nuestra batería

underneath the castle C. trenches? D. Little chapel where our battery with 6 pieces of? was standing E. A big house, F. The Dominican monastery, G. The house where Dr. E.H. General was staying, H. A little chapel underneath the general house, I. Cathedral church with bishop's home, K. The market, L. The harbor, M. A little chapel, N. A little chapel, O. A large square, P. A bastion where the enemy had made a trench, Q. Another bastion, R. The castle near the bridge, V. The gate in the bridge, W. A fountain, Y. A sugar mill, Z. A house that was burned by our people, ⚓. The place where the yacht "? Nederland" was positioned, ⚓. The place where the ship de "Tijger" was positioned, -. Unhappy island, ⚓. A sugar mills.

22. El escrito fue publicado por Alejandro Tapia y Rivera en *Biblioteca histórica de Puerto Rico* en 1854.

19. Aníbal Sepúlveda. Óp. cit. Pág. 61.





(Fig.5) Johannes Vingboons, *Porto Rico van bvitén* (1665), Acuarela. Archivos Nacionales de los Países Bajos (Het Nationaal Archief), La Haya, Holanda.

con seis “piezas de artillería”, e) una casa grande, f) el monasterio dominico, g) La casa donde se alojó el Dr. E. H. General, h) una capilla pequeña debajo de la casa del general, i) la Catedral con la casa del obispo, k) el mercado, l) el puerto, m) una pequeña capilla, n) una pequeña capilla, o) un cuadrado grande, p) un baluarte donde el enemigo hizo una trinchera, q) otro baluarte, r) un castillo cerca del puente, v) el portón del puente, w) una fuente, y) un molino de azúcar, z) una casa que fue quemada por nuestra gente b.) el lugar donde nuestro patache Nederland se posicionó.) el lugar de la urca Tijger se posicionó, ~.) la isla infeliz, ^.) un molino de azúcar. Revela la leyenda el interés de los holandeses por describir el lugar detalladamente e identificar los recursos defensivos, de aprovisionamiento y de vivienda de la ciudad. Indica también la ubicación de dos embarcaciones holandesas en la bahía de San Juan, particularmente reveladora es la cercanía de estas embarcaciones con la bandera tricolor neerlandesa al litoral. Una de las indicaciones de la leyenda lee –“ la isla infeliz”-, comentario que denota el conocimiento de los holandeses de la difícil situación de los colonos puertorriqueños durante el asedio. El recuento de detalles valiosos de la leyenda contrasta con las sutilezas tanto del mapa como del paisaje en el recuadro superior. El punto de mira o vista aérea, (*bird’s eye view*) del mapa es alto, mientras que el de los paisajes es de frente a la bahía y de lejos mirando desde Cataño y La Puntilla. Son vistas panorámicas, pero pormenorizadas. Johannes Vingboons dibujó



(Fig.6) Johannes Vingboons, *Bai de Puerto Rico par Johan Vingboons* (1639), Dibujo y acuarela. Archivos Nacionales de los Países Bajos (Het Nationaal Archief), La Haya, Holanda.

el mapa y las dos vistas en tinta marrón sobre tiza negra y acuarela destacando destellos de oro. Los matices de azul y verde describen la belleza de las aguas, del mar Atlántico, mientras que los marrones y verdes representan minuciosamente los árboles, las peñas y las construcciones. Los mapas y paisajes de Johannes Vingboons se basan en los bocetos de timoneles y mercaderes a las órdenes de La Compañía Holandesa de las Indias Occidentales (WIC) y La Compañía Holandesa de las Indias Orientales (VOC). Vingboons trazó elevaciones de las ciudades, planos de los litorales y mapas del mar que habían sido exploradas por barcos de las compañías holandesas. Otro paisaje y una acuarela de Vingboons tienen como motivo principal la bahía de San Juan en las que destaca parte del caserío, las murallas y algunas embarcaciones (Fig. 5). Una acuarela también recoge con menos detalles la bahía. El paisaje tiene la misma estructura compositiva que las anteriores: las embarcaciones en un primer plano y la bahía al fondo bajo un cielo deslumbrante. (Fig. 6) Él privilegia, en todas sus composiciones, la vista panorámica contrastando la franja delgada de tierra con la anchura del mar y del cielo. El mar medio y espacio -camino fundamental para las empresas mercantiles holandesas se traduce en las acuarelas y planos como una senda de gran belleza. Sus paisajes de los enclaves en América como los de Puerto Rico dan la impresión de un gran escenario sin actores, pero en los que el ser humano ha dejado la huella de su presencia.

Joannes de Laet publicó un grabado de Puerto Rico (Fig. 7) en 1644 en el libro de su autoría titulado **Historia o Anales de los hechos de la Compañía Privilegiada de las Indias Occidentales, desde su comienzo hasta fines del año 1636**,<sup>23</sup> publicado en Leyden por Bonaventuer y Abraham Elsevier. Joannes De Laet nació en Amberes en 1581 fue geógrafo y director de la Compañía de las Indias Occidentales. Joannes De Laet, al igual que Johannes Vingboons estudió topografía. Escribió también libros sobre América como el titulado **Mundo Nuevo, O, Descripción de las Indias Occidentales** en 1630, que dedica al Monseñor El Cardenal Duque de Richelieu, adulándolo y solicitándole que le lea. Joannes De Laet señala en la **Dedicatoria** que si los poetas y oradores immortalizan las acciones heroicas, deduce que la imprenta perpetua a los poetas y oradores. Al bien imprimir, dice de Laet, le sigue el buen decir y el saber escribir.<sup>24</sup> Añade que en su libro hay una nueva imagen de la parte del Universo que él describe, es decir, de América, pero comenta que, a pesar de que allí el sol moldea el Ámbar, el Oro y las Perlas, no se observa sino imponentes soledades y las deplorables reliquias de la barbarie

23. El título del libro en holandés lee como sigue: *Historie ofte laerlijck Verhael van de verrichtinghen der Geoctroyeerde West-Indische Compagnie*.

24. Joannes De Laet. *Mundo Nuevo, O, Descripción de las Indias Occidentales*. Vol.1. Marisa Vannini de Gerulewicz, Introducción, traducción y notas. Caracas: Universidad Simón Bolívar, Instituto de Altos Estudios de América Latina. 1988. Pág. 33.



española.<sup>25</sup> La animadversión del holandés por España y por los reyes expresada en su libro fue una de las razones por la cual no fue traducido al castellano en el siglo XVII. No obstante, el libro se tradujo al latín, al alemán y al francés. El índice del libro lo encabeza la isla de Puerto Rico, sobre la que elabora de su extensión, la naturaleza del aire y de la tierra, de la ciudad metropolitana que se llama Puerto Rico, de los puertos y de las costas.

El grabado de Puerto Rico en el libro de Joannes De Laet (Fig. 7) muestra la ciudad a la distancia sobre un plano inclinado. Encima del grabado de la ciudad hay una cartela (cartouche) con el nombre de la misma y sobre ésta otros dos dibujos más pequeños del Morro. La imagen a la derecha muestra el fuerte con su torre y la del lado izquierdo el fuerte sin la torre. Sin duda, el interés del grabador o del que hizo el dibujo en el que se basó el grabado era destacar el daño que la flota holandesa le había causado a las defensas españolas. Se distinguen en el grabado varios fuegos que hicieron arder la ciudad durante el asedio holandés de 1625. En la imagen inferior se incluye la Fortaleza y el caserío que cuenta con gran número de viviendas, no obstante, parecidas a las que se verían en ciudades holandesas de la época. Huib Billet Adriaasen, escritor y artista belga, señala que:

*Los artistas europeos, al representar las ciudades americanas con los mismos*

25. Joannes de Laet. *Ibidem*. Págs. 32-33.

*patrones arquitectónicos y urbanísticos del Viejo Mundo, quisieron demostrar su dominio sobre el Nuevo Mundo y se negaron a reconocer una sociedad nueva, dotada de una realidad propia y peculiar. En vez de “ver” como era América, Europa se la “inventó”, haciendo pasar el continente por una pantalla mental y plástica.*<sup>26</sup>

La imagen de Puerto Rico (San Juan) en el libro de Joannes De Laet, no es fiel a la geografía del lugar, la representación de la isleta no se asemeja a su contorno. Sin embargo, Joannes De Laet en la crónica Mundo Nuevo, O, Descripción de las Indias Occidentales describe los puertos de la isla con exactitud. El neerlandés señala que:

*Los puertos de la isla de San Juan son escasos, y sus fondeaderos inseguros porque el mar que baña la costa septentrional batida por los vientos del Norte, rompe con mucha fuerza. Sin embargo, para no caer en omisiones nombraremos, a partir de Porto Rico, todos sus puertos y radas en el mismo orden en que se encuentran.*<sup>27</sup>

El grabado en el libro de Joannes De Laet posiblemente está basado en un dibujo traído en un barco

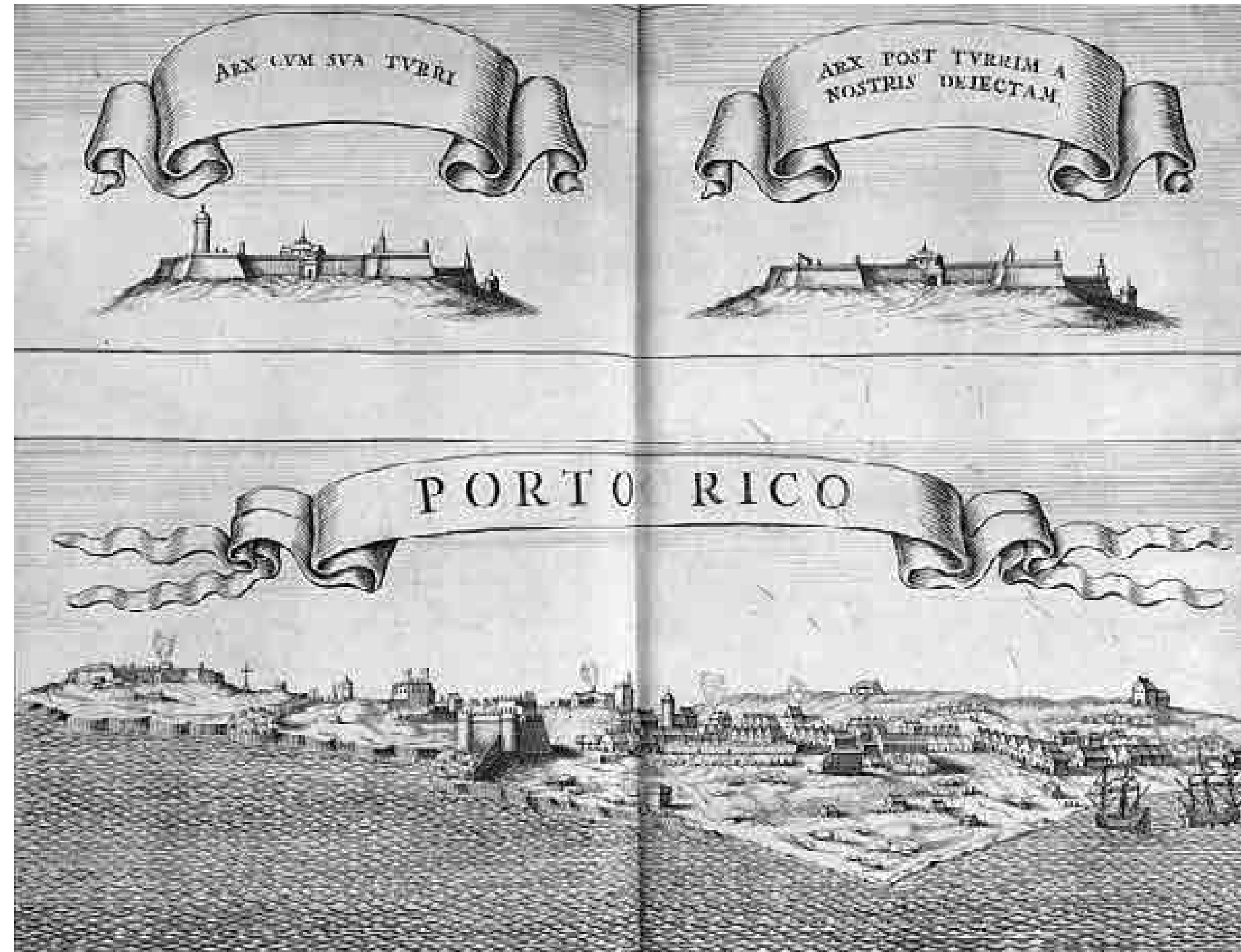
26. Huib Billet Adriaasen. Algo más sobre Habana de Montanus. *Opus Habana*. Oficina del Historiador de la Ciudad 6 de mayo de 2015. <http://www.opushabana.cu/index.php/articulos/4487-algo-mas-sobre-havana-de-montanus.html> [Consultado: 27 de abril de 2020, 7:58 p.m.]

27. Johannes de Laet. *Op. cit.* Pág. 67.

(Fig.7) Joanes Laet, *Puerto Rico* (1644), Grabado publicado en “Historia o Anales de los hechos de la Compañía Privilegiada de las Indias Occidentales”. Archivo Nationaal (Dutch National Museum), Holanda.

de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales y fue adaptado posteriormente al diseño del libro sobre los hechos de la empresa. La inexactitud del grabado no le resta al mensaje que querían comunicar los socios y el director del WIC sobre el ataque holandés a San Juan. Balduino Enrico (Baudouin Henri) había sometido la ciudad durante casi un mes y la había quemado. El honor, la valentía de los soldados que acompañaron al burgo maestro de Edam era de hacerse notar con la siguiente descripción del evento:

*Por último, en el año de 1615, Baudouin Henri, burgo- maestro de Edam, nombrado general de la armada enviada por la compañía de las Indias Occidentales de las Provincias Unidas de los países- Bajos, en socorro de sus compatriotas asesinados en Brasil, se presentó con diecisiete navíos y un número de soldados y marineros muy disminuidos a causa de las diversas enfermedades que les habían acosado durante una larga y penosa navegación. Baudouin, lleno de heroico coraje, después de salvar la estrecha boca bajo el fuego del castillo que la protege (lo que hasta entonces nadie había osado hacer con navíos de gran porte), sin casi sufrir daño a su barco y menos aún en los demás, fondeó en el puerto. Bajó a tierra con 250 soldados y 400 marineros y se apoderó de la Ciudad, que sus habitantes habían abandonado con el favor de la oscuridad, retirándose a la fortaleza los que podían llevar armas, y los*





(Fig.8) Arnoldus Montanus (impresor) y Peter Schenk, *Porto Rico* (c. 1671), Grabado, Archivos Nacionales de los Países Bajos (Het Nationaal Archief), La Haya, Holanda.

*demás a la isla grande. Tomó los castillos, cortó el puente para protegerse de ataques del enemigo por la retaguardia, levantó una trinchera y alineados sus cañones en batería atacó la fortaleza principal. Pero viendo cuán valientemente se defendían, y considerando que con su pequeña tropa (pues le faltaba uno de sus mejores navíos, provisto de municiones de guerra y tripulado por ciento treinta soldados) no podía asediar la ciudad y los fuertes, ni apoderarse de aquella por la fuerza de las armas y menos estrecharla por hambre (ya que no podía impedir que fuera aprovisionada desde la isla grande), empezó a pensar, forzosamente, en la retirada. Embarcó no solo sus propios cañones, sino también los que estaban en la isla y un rico botín. Arrasó casi completamente la ciudad, quemó siete navíos enemigos que se encontraban en la bahía, y emprendió la retirada en orden de batalla. A favor del viento, pasó de nuevo la boca y se alejó triunfante con la pérdida de un solo navío que habiendo tocado fondo, no por la valentía del enemigo sino por la torpeza de los tripulantes, no pudo seguir al convoy.<sup>28</sup>*

De Laet contrasta el heroísmo y la inteligencia de los holandeses con el pánico, la cobardía y la falta de astucia de los españoles. El asedio de Enrico del enclave español en la ciudad de San Juan se interpreta por él como un triunfo: Enrico se retira con

28. Johannes de Laet. Ibidem. Pág. 66.

un botín, del que comentamos más adelante, a la vez que quema la ciudad y solamente pierde una embarcación. La crónica de Johannes de Laet contrasta con el relato de Don Francisco Dávila y Lugo que cito en la siguiente página. Los eventos, dependiendo de quien los cuente, registran un punto de mira parcializado, como de igual manera las descripciones visuales de un mismo hecho pueden variar.

Un grabado de Arnoldus Montanus (Fig. 8), impresor holandés, que aparece en su libro titulado **America, Being an Accurate Description of the New World; containing the original of the inhabitants; the remarkable voyages thither: the conquest of the vast empires of Mexico and Peru, their ancient and later wars. With their several plantations, many and rich islands; their cities, fortresses, towns, temples, mountains, and rivers: their habits, customs, manners, and religions, their peculiar plants, beasts, birds and serpents** muestra la bahía de San Juan vista desde alta mar. El grabado inicia el capítulo sobre Puerto Rico escrito por Montanus y se asocia también por algunos anticuarios y fuentes historiográficas con el asedio holandés de 1625.<sup>29</sup> La aldea o villorrio que muestra

29. El grabado se le ha atribuido a Peter Schenk, alemán que vivió en Ámsterdam e imprimió grabados sobre las tierras americanas. No obstante, en el libro de Arnoldus Montanus traducido por John Ogilby todas las imágenes se le atribuyen a él mismo. La imagen de San Juan se ha asociado con la presencia de los holandeses en el Caribe y en algunas fuentes se vincula con el ataque holandés a la isla en 1625. Véase: <https://www.alamy.com/> La descripción de la imagen lee en holandés y en inglés como sigue: "Nederlands: Gezicht op Porto Rico.

el grabado se había convertido en el siglo XVII en el centro neurálgico de la isla española y también en el lugar de enfrentamientos, asedios y robos, siendo después de medio siglo de su fundación un enclave codiciado por las potencias europeas como Inglaterra y Holanda.

Porto Rico. In de haven ligt een schip dat de Nederlandse vlag voert. De stad Porto Rico is nooit helemaal in handen van de West-Indische Compagnie geweest, alleen het fort Cañuela was dat in 1625 een paar maanden. English: View of Puerto Rico. Porto Rico. A ship flying the Dutch flag lies in the harbour. The city of Puerto Rico was never entirely in the hands of the Dutch West India Company. They only held the fort of Cañuela for a few months in 1625". Nederlands: Gezicht op Porto Rico English: View of Puerto Rico. circa 1671. Jacob van Meurs (1619-1671) [Consultado: 10 de julio de 2018, 2:30p.m.] Véase: <http://oldprintshop.com/product/62253> John Ogilby. Copper plate engraving, 1671. 11 1/8x13 1/2. La descripción lee como sigue: "This impressive view shows the fortress and harbor of San Juan in Puerto Rico. A number of large galleons are anchored in the calm waters and a long boat filled with Spanish merchants makes it way to the beaches. Founded in 1521, the town is located on the northeastern coast of the island. It was originally named, Porto Rico, meaning rich port, but later traded names with the island and became known as San Juan. On the periphery of Spain's empire in the New World, San Juan was used as a military stronghold to protect the Spanish trade routes. A massive wall and a large fort were built around the city to protect it from marauding pirates and European enemies. This map appeared in John Ogilby's seminal atlas "America: Being the Latest, and Most Accurate Description of the New World, published in London in 1671. Ogilby's work is an English translation of Arnoldus Montanus' "Die Nieuwe onbekende Weereld...", which was produced in Amsterdam earlier the same year. Considered the first encyclopedias of the Americas, both texts are richly illustrated with maps, views and portraits. With little exception, Ogilby's work is a direct copy of Montanus' atlas. Ogilby did expand his atlas by adding fresh material on the English colonies. Illustrated with over 122 magnificent engravings, Ogilby's America was the most accurate compendium available of the New World". [Consultado: 10 de julio de 2018, 2:40p.m.]



El dibujo en el que se basó el grabado, probablemente creado en el primer cuarto del siglo XVII, es posterior al período entre 1527 a 1598, cuando las provincias holandesas eran gobernadas por Felipe II, el rey Habsburgo de España. Felipe II impuso su autoridad en los Países Bajos a través de un gobernador en Bruselas. Líderes provinciales apoyados por protestantes holandeses deseosos de abandonar el reino católico de España iniciaron una serie de revueltas en 1568, que culminaron en 1648 con el reconocimiento de las Provincias Unidas por el rey español y el fin de la guerra de los Ochenta Años. Este fue un conflicto bélico sangriento en el que participaron la mayoría de los países de Europa occidental, causado, en parte, por la animosidad entre protestantes y católicos, luego de que el protestantismo se extendiera por el viejo continente a partir de la reforma iniciada por Martin Lutero en 1517. La conflagración se extendió a los mares americanos y tuvo graves consecuencias para algunas posesiones españolas de ultramar, entre ellas Puerto Rico.

Eugenio Fernández Méndez comenta que: “Francia, Inglaterra y Holanda celaban el predominio español en Europa y tenían los ojos puestos en los interminables ríos de oro y plata y otros tesoros que daban a España su poderio.”<sup>30</sup> La famosa Compañía

<sup>[30]</sup> Eugenio Fernández Méndez. Historia cultural de Puerto Rico 1493-1968. San Juan: Ediciones Cemí. 1995. Pág. 138. Véase también Geigel Sabat, Fernando. Balduino Enrico. Asedio de la Ciudad de San Juan de Puerto Rico por la Flota Holandesa. Barcelona: Editorial Araluce. 1934.

Holandesa de las Indias Occidentales expresamente ideada para propinarle certeros golpes a España en la fuente misma de su riqueza, a saber, las colonias españolas en América, costeó y organizó expediciones de agresión a los puertos en el Caribe durante la guerra. La Compañía Holandesa de las Indias Occidentales (WIC) y la Compañía Holandesa de las Indias Orientales (VOC) fueron parte de la marina mercante holandesa y tuvieron un rol fundamental en la expansión política y comercial de la república. Balduino Enrico, el que encabezó el asedio a Puerto Rico en 1625, fue un corsario de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales. Los barcos de estas empresas que surcaron los mares tanto en América como en Asia y África crearon una red de comunicación que conectó lugares en todas las partes del planeta.

La entrada de los holandeses al puerto de San Juan fue el principio de una estadía de 30 días, 28 en algunos relatos, que culminó con la quema de la ciudad y el desalojo de los holandeses por las milicias y vecinos españoles bajo las órdenes del teniente capitán Juan de Amézquita y el gobernador Juan de Haro. Eugenio Fernández Méndez describe el desembarco:

*Desembarcaron los soldados holandeses a despecho de toda resistencia y los habitantes de la ciudad tuvieron que refugiarse con las tropas en el Castillo del Morro, cuya defensa dirigió en persona el gobernador de*

*la isla Don Juan de Haro. Balduino Enrico sitió el Castillo y durante veintiocho días sus cañones no cesaron de vomitar metralla contra sus defensas; pero los sitiados hicieron prodigios de valor, efectuaron varias salidas dirigidas por el capitán puertorriqueño don Juan de Amézquita, que fue el héroe de aquella jornada, y obligaron, por último, a los holandeses a levantar el sitio y alzarse con grandes pérdidas. Antes de retirarse los holandeses incendiaron la catedral y robaron su librería al obispo Bernardo Valbuena.*<sup>31</sup>

El evento también se describe brevemente en el Discurso sobre la importancia y conservación de la plaza de la isla de Puerto Rico por D. Francisco Dávila y Lugo que ha estado quince meses prisionero del enemigo holandés. Dávila y Lugo expone que:

*Reconocido el enemigo así, con un patache (pequeña embarcación) entró seguro el puerto, que hallaron desprevenido, aunque Don Juan de Vargas había sido avisado en tiempo por Don Fabrique de Toledo. Desampararon la ciudad los gobernadores; y no solamente la ciudad más la fortaleza real de ella, alcázar, fabricada por orden de su majestad cesárea del Emperador Carlos I. Sin embargo, que como consta de los títulos de los alcaides y gobernadores, les da su majestad 700 ducados de sueldo por la alcaldía de*

<sup>[31]</sup> Ibídem. Págs. 140-41.

*esta fortaleza con cargo de homenaje, y no aposentar en ella sino a su real persona. Y confiesa el enemigo que, si tremolara en su muro una bandera y sonara una cara, no echara gente en tierra, ni cuando la echara la pudiera batir ni expugnar. Y es bien contra la reputación de las armas españolas, como refieren los enemigos esta invasión. Retirados a la fuerza del Morro los gobernantes, el enemigo plantó artillería que hizo poco efecto. Los vecinos de la isla en tropas le menoscabaron la gente. Capitaneando algunas, don Andrés Botello de Cabrera y el capitán Juan de Amézquita hizo una salida honrosa que hacer socorrido fuera de toda importancia. Más el enemigo dejó la plaza habiéndola quemado.*<sup>32</sup>

Cayetano Coll y Toste recoge otro relato del suceso del licenciado Diego de Larrasa, teniente auditor, quien describe el ataque de la siguiente manera: “miércoles, 24 de septiembre del año de 1625 por la mañana se avisó de la fuerza de Sant Felipe Phelipe del Morro, perecían a barlovento del puerto ocho velas; certificóse de ello el Gobernador y el capitán general Juan de Haro, viéndolas desde una ermita que se dice de Santa Bárbara”.<sup>33</sup>

<sup>[32]</sup> Véase: Carmen Rita Rabell. La isla de Puerto Rico se la lleva el holandés. Discurso de Don Francisco Dávila y Lugo al Rey Felipe IV (1630). San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña. 2016. Págs. 153-54.

<sup>[33]</sup> Cayetano Coll y Toste. Boletín Histórico de Puerto Rico. Vol. 5. San Juan: Editorial. 1914. Pág. 229.

Caben destacarse varios datos en los que estos relatos no concuerdan. Eugenio Fernández Méndez dice que los holandeses desembarcaron a despecho de toda resistencia mientras que Dávila Lugo, quien escribió su discurso en 1630, señala que: “Reconocido el enemigo así, con un patache entró seguro el puerto que hallaron desprevenido”.<sup>34</sup> Los holandeses en uno de los relatos entran a la bahía de San Juan sin fuego cruzado y en el otro enfrentan una resistencia. Dávila Lugo destaca a los vecinos de la plaza mientras que en el relato de Fernández Méndez se distingue al capitán Juan de Amézquita”. El término *vecinos*, explica Aníbal Sepúlveda Rivera, que: “se refiere casi siempre a hombres blancos, de edad adulta y generalmente españoles, no incluye a los indios, los negros o mulatos”.<sup>35</sup> Se desprende de lo anterior que en un relato se destaca al poder militar mientras que en el otro los héroes son los *vecinos*. Al igual que los relatos, el grabado ofrece otra interpretación sobre la presencia de los holandeses en las cercanías de Puerto Rico. El grabado asociado con el ataque holandés de 1625 confirmaría la versión de los hechos narrada por Eugenio Fernández Méndez. Los holandeses entraron a la bahía de San Juan tranquilamente sin que se les opusiera resistencia. No obstante, el grabado no muestra una acción o un argumento. La imagen no presenta individuos que actúan, que protagonizan acciones

<sup>[34]</sup> Carmen Rita Rabell. Ibídem. Pág. 153.

<sup>[35]</sup> Aníbal Sepúlveda Rivera. San Juan. Historia Ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898. Centro de Investigaciones CARIMAR. 1989. Pág. 58.

que se representan con gestos y movimientos. El grabado, como las ilustraciones y mapas que hemos comentado, se inserta en la modalidad descriptiva puesto que no muestra ninguna acción o drama en el paisaje, sino que se constituye en un registro de lo visto. La descripción no es sobre una acción o argumento acerca de la presencia de los holandeses en aguas de Puerto Rico o sobre el asedio de 1625, sino una transcripción de la mirada observadora por una mano diestra. El grabado de Montanus muestra los componentes naturales y urbanos, las murallas y defensas, la topografía, los aspectos que registraban los capitanes (*skippers*) y que valoraban los burgomaestres holandeses para la expansión en América de los proyectos mercantiles de las Provincias Unidas. El grabado, según Aníbal Sepúlveda Rivera, es una representación fidedigna del estado de la ciudad en la primera mitad del siglo XVII, aunque aclara que probablemente corresponde a una época cercana a la de otros mapas holandeses de alrededor de 1625.<sup>36</sup> Se asemeja en su composición a los grabados que aparecen en el libro de Montanus antes mencionado, que trata sobre las posesiones de ultramar donde los holandeses tenían negocios o sobre las que codiciaban para expandirlos. El grabado lleva una cartela (*cartouche*) en la parte superior como otros que se incluyen en el libro y como el grabado que aparece en el libro de Johannes de Laet que comentamos antes. El nombre del lugar sería una clave importante para los que

<sup>[36]</sup> Aníbal Sepúlveda Rivera. Ibídem Pág. 91.



no habían estado en los países americanos y una forma de documentar los lugares donde la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales tenía o buscaba establecer enclaves comerciales. La Compañía Holandesa de las Indias Occidentales (WIC) y La Compañía Holandesa de las Indias Orientales (VOC) fueron las fuerzas que impulsaron la expansión de las Provincias Unidas. Motivadas por metas económicas, tenían también intenciones políticas. Eran entidades híbridas: empresas de mercadeo con poderes coloniales cuasosoberanos sustentados por el estatúder general. Algunos historiadores han argumentado que la mercancía más valiosa en los buques de las compañías era el conocimiento, de ahí que establecieron centros de conocimiento, regiones de contacto y transportación del conocimiento.<sup>37</sup> El dibujo que inspiró el grabado de Montanus, una descripción detallada de la bahía de San Juan, probablemente formó parte de uno de los valiosos cargamentos de los navíos neerlandeses. El libro de Montanus, como los de Joannes De Laet, pertenece a una secuela que se hizo muy popular entre los lectores holandeses burgueses, curiosos por conocer tierras y culturas lejanas. Los libros ilustrados con grabados tenían la función de difundir o globalizar el conocimiento sobre lo nuevo y distinto. El grabado en el libro de Montanus ayudó a los lectores a visualizar la ciudad más importante

37. Transformation of Knowledge in Dutch Expansion. Susanne Friedrich, Arndt Brendecke y Stefan Ehrenpreis, editors. Berlin y Boston: De Gruyter GmbH. 2015. Pág. 1.



(Fig.9) Arnoldus Montanus, Porto Rico 169 (1645), Grabado publicado en "De Nieuwe en Onbekends Wereld" (New and unknown World or Description of the New World; containing the original Of the inhabitants; the remarkable voyages thither: the conquest of the vast empires of México and Peru, their ancient and later wars. With their several plantations, many and rich islands; their cities, fortresses, towns, temples, mountains, and rivers; their habits, customs, manners and religion, their peculiar plants, beasts and serpents. Archivos Nacionales de los Países Bajos (Het Nationaal Archief), La Haya, Holanda.

de la isla, y el texto que le sigue, a conocer los pormenores de su fauna, flora geografía y topografía. Montanus primeramente comenta que el nombre de la isla había sido Borinquén y luego los españoles la llamaron Puerto Rico. Destaca que la isla tiene oro, plata, plomo, azogue y tinte, usado por los pintores y conocido como *azure*. Montanus también informa al lector sobre 23 ríos que desembocan en el mar, las lluvias que de mayo a agosto azotan la isla, la furia de los huracanes que destruyen los barcos en alta mar y la amplitud de la Cordillera Central. Destaca árboles como el Tabonuco, la Maga, el Cupey y la Guayaba, entre otros. Montanus menciona también los pueblos de Caparra, Guánica, San Germán y Arecibo. Distingue el fuerte de San Felipe del Morro y a los arquitectos Juan de Tejada y Juan Bautista Antonelli, a quienes se les debe el diseño de esa fortaleza. Comenta que la colonia española había sido asediada por los ingleses en dos ocasiones; primero por Francis Drake, en 1595, y luego por George Clifford, conde de Cumberland, en 1598.<sup>38</sup> No obstante, la objetividad de estos datos, algunas de sus descripciones se caracterizan por la fantasía, la exageración o la falsedad. Cuando el

38. Arnoldus Montanus. America, Being an Accurate Description of the New World; containing the original of the inhabitants; the remarkable voyages thither: the conquest of the vast empires of Mexico and Peru, their ancient and later wars. With their several plantations, many and rich islands; their cities, fortresses, towns, temples, mountains, and rivers: their habits, customs, manners, and religions, their peculiar plants, beasts, birds and serpents. <https://archive.org/details/americabeingaccu00mont/page/330/mode/2up> [Consultado: 20 de mayo de 2018. 8:30 a.m.] Pág. 328-30.

grabador describe la fauna de Puerto Rico incluye a los marsupiales y al armadillo (Fig. 9), especies típicas de otras zonas geográficas lejos del Caribe. No aclara que los cerdos eran inexistentes en las islas del Caribe antes de la llegada de los españoles. La descripción visual y escrita de Montanus sobre Puerto Rico sigue el esquema empleado por él para comentar sobre otras ciudades de América. Su libro se inserta en la tradición de aquellos impresos, como el de Johann Theodor De Bry (1521-1623) o el de Joannes De Laet (1581-1649), sobre lugares lejanos que se hicieron muy populares en el siglo XVII, se creó una industria exitosa gracias al interés de muchos de lectores ávidos de conocer la realidad americana. Las librerías, las editoriales, los traductores, los encuadernadores y los artistas del libro convirtieron a la república holandesa en un centro mercantil del conocimiento. P. J. Hoftijzer señala que:

*Around 1600 printing and bookselling in the newly-created Dutch Republic went through a period of fast and unprecedented growth. This remarkable phenomenon has been called "the Dutch miracle," and rightly so, for whereas until the 1580s the book trade in the Northern Netherlands had been a fairly modest activity, within only a few decades it grew into a full-blown and flourishing enterprise. In towns all over the country, but particularly in the densely-populated province of Holland, new printing*

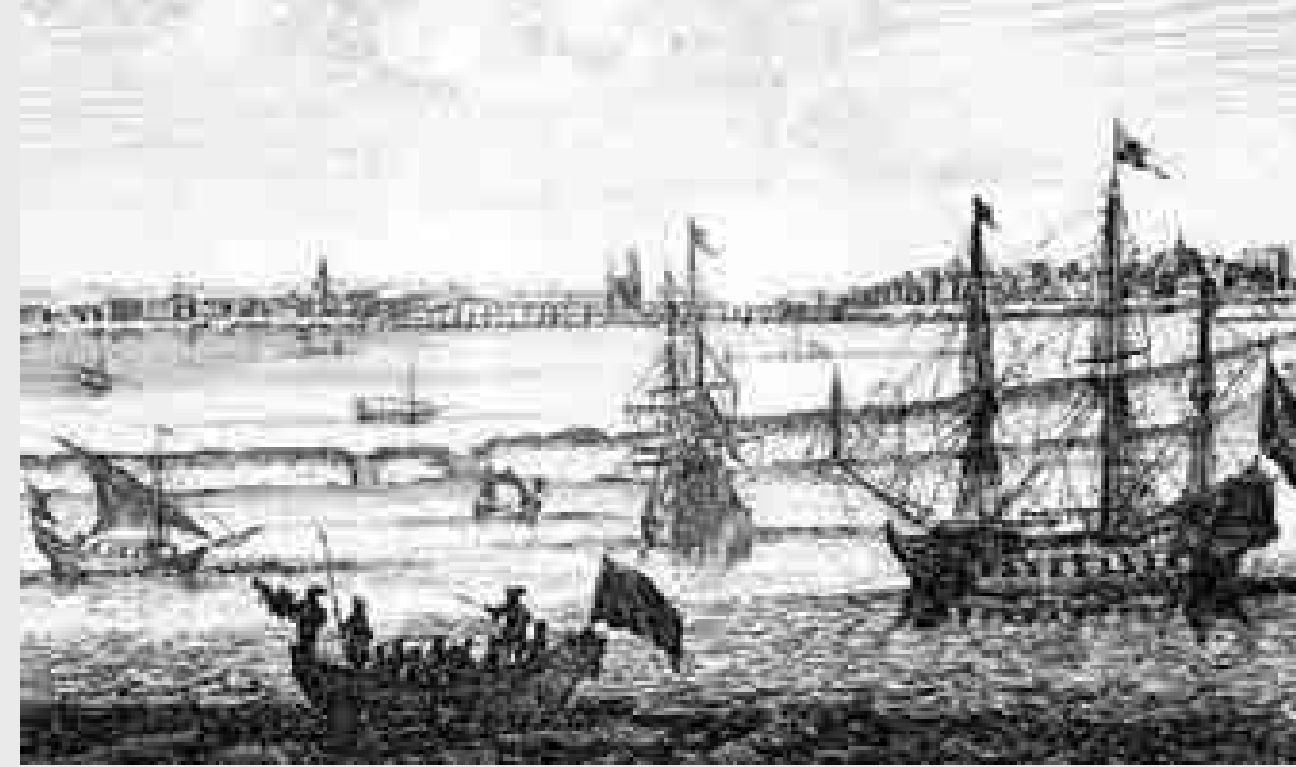
*establishments and bookshops were opened, and the output of books and other printed matter multiplied. The books intended only for the local or regional market, but increasingly for international distribution. Thus, an industry came into being, which would eventually make the Dutch Republic -- as one historian has put it -- "the intellectual entrepôt of Europe." Nowhere else in Europe during the seventeenth century were so many books printed -- the total Dutch book production for this period numbers well over 100.000 titles. Thousands of highly specialized and skilled workers earned a living in this new branch of industry and trade: punclcutters and type founders; paper were typesetters, printers, and proofreaders; booksellers and bookbinders; hawkers, illustrators, woodcutters, engravers, on all subjects and in all formats and languages to the sixteenth century.*<sup>39</sup>

El libro y el conocimiento eran tan valiosos para los holandeses que durante el asedio de San Juan en 1625 incendiaron la ciudad quemando todo el caserío y la Fortaleza después de llevarse la biblioteca del obispo Balbuena.<sup>40</sup> El hecho confirmaría la

39. P. J. Hoftijzer. Dutch Printing and Bookselling in the Golden Age. <http://publications.nichibun.ac.jp/region/d/NSH/series/symp/2001-03-30/s001/s010/pdf/article.pdf> [Consultado: 12 de julio de 2018, 5:56p.m.]

40. Los holandeses se robaron también varias campanas de la Ca-

(Fig.10) Peter Schenk, el Viejo, *Ciudad de Mauristaad* (1645), Grabado, en el libro "Rerum in Brasilia et alibi gestarum van Casparus Barlaeus". 38 X 50 CM. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro, Brazil.



(Fig.11) Peter Schenk, el Viejo, *Ciudad de Mauristaad* (1645), Grabado, en el libro "Rerum in Brasilia et alibi gestarum van Casparus Barlaeus". Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro, Brazil.

opinión de algunos historiadores de que la expansión holandesa tuvo que ver con el acceso al conocimiento como parte de un esfuerzo por construir una geografía del saber globalizado.<sup>41</sup> La difusión de la imagen a través del libro impreso hizo posible la accesibilidad a la información y al conocimiento a más ciudadanos, a la tenencia de muchos, pero también a su comodificación. La imagen como parte del libro, un objeto de lujo, en algunos casos, se convierte en una con valor de cambio. Un valor acrecentado por la curiosidad y las expectativas suscitadas en los lectores. Las imágenes hicieron visual lo escrito, reafirmando su veracidad. Sin embargo, al igual que en la historia escrita por los cronistas, no faltaron inconsistencias y exageraciones. De la afirmación de Gaddis de que la historia es inaprehensible por ser un paisaje distante, inferimos que el trayecto a través del tiempo es un viaje de la imaginación y del recuerdo humano. La historia incluye una reorganización del pasado sujeta a las

tedral de San Juan y/o de algunas de las ermitas y fueron llevadas a Nueva Ámsterdam, lo que hoy día es Nueva York. Everardus Bogardus, un ministro de la Iglesia Reformista Holandesa que había servido con el VOC en África, llegó a Nueva Ámsterdam en 1630. La congregación calvinista, cuando Bogardus llegó a la colonia holandesa, se reunía en el ático de un molino de piedra. Wouter van Twiller, gobernador de la colonia, posteriormente construyó una capilla de madera, donde Bogardus ofició, con una atalaya que exhibió las campanas robadas en San Juan durante el asedio holandés de 1625. Además de las campanas, el botín de guerra incluyó jengibre, cueros y otros víveres. Véase: D. L. Noorlander. *Heaven's Wrath, The Protestant Reformation and The Dutch West India Company in the Atlantic World*. Ithaca y Londres: Cornell University Press y New Netherland Institute. 2019. Págs. 101-102.

41. Transformation of Knowledge in Dutch Expansion. Op. cit. Pág. 1

estructuras ideológicas, políticas y sociales en las que vive el historiador.<sup>42</sup> La imagen también sufre esa reorganización aun cuando el artista busca la verosimilitud en la representación. La estructura compositiva, como señala Sveltana Alpers, puede mostrar el mundo antes o después del observador. La historiadora del arte se refiere a las vistas sin enmarcar como ocurre con aquellas producidas por una cámara oscura en las que no hay espectador previo para establecer el punto de mira. La imagen que describe Leon Battista Alberti en su libro **De la pintura**, distintas de estas, es lo que ve un espectador que busca activamente objetos y seres humanos en el espacio.<sup>43</sup> El punto de mira, la ventana desde donde se mira la imagen lo establece el artista-observador. La representación de la bahía de San Juan en el libro de Montanus, según impresa, enmarca desde un lugar distante La Fortaleza, mandada a construir en 1533 por Carlos I, rey de España con sus dos torres: la de Mando y la torre Austral, El Morro, una ermita, el caserío, una urca, bateles y pataches. El grabador imprimió al revés el dibujo atribuido a Peter Schenk colocando la Fortaleza al lado izquierdo y el Morro al lado derecho. Arnaldo Montanus nunca salió de Holanda para visitar las tierras que describió.<sup>44</sup> Podría deducirse que el dibujo traído

42. Jacques Le Goff. *History and Memory*. Steven Rendall y Elizabeth Claman, traductores. Nueva York y Oxford: Columbia University Press. 1992. Pág. xi.

43. Sveltana Alpers. Op. cit. Pág. 41.

44. Peter Rietbergen. *Before the Bible, Beyond the Bible..? VOC Travelogues, World Views and the Paradigms of Christian Europe*. Transfor-

por algún dibujante en una de las embarcaciones de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales fue una representación fidedigna, pero que los impresores Shenk o Montanus al pasarlo a la plancha de cobre lo invirtieron. El paisaje con una urca que lleva la bandera flamenca muestra también en el primer plano algunas siluetas de la guarnición flamenca o de unos mercaderes españoles.<sup>45</sup> Las mismas no se detallan y se muestran de perfil, que es en sí mismo puro espectáculo. Las figuras puestas de frente significarían confrontación, diálogo o intercambio como parte de una acción que se desenvuelve frente al observador, pero no parecen ser parte de una storia o argumento (Aristóteles y Alberti). El escenario natural con la plaza o la ciudad de San Juan al fondo (Fig. 10) y los pataches al frente destacan más que las figuras. El artista describe las embarcaciones frente a la bahía de San Juan, las estructuras de la ciudad y su ubicación. Similar a este grabado es otro de Peter Schenk, titulado **Ciudad Maurisstaad** (Fig. 11) de 1645, que aparece en el libro titulado **Rerum in Brasilia et alibi gestarum**, basado en un dibujo de Frans Post. La composición muestra en el primer plano una embarcación con una guarnición parecida a la que se muestra en el grabado sobre Puerto Rico.

mation of Knowledge in Dutch Expansion. Susanne Friedrich, Arndt Brendecke, Stefan Ehrenpreis, editors. München, Berlin: De Gruyter. 2015. Pág. 237.

45. Véase la nota #1.

Las figuras en el primer plano son siluetas oscuras que se destacan en la claridad de las aguas del Caribe. Ellas crean un espacio camino que conduce la vista desde el litoral al fondo. Ambas composiciones, como muchas otras en el libro de Montanus, dan la impresión de que el artista mira desde otra embarcación lejos del motivo representado. William van de Velde, el Viejo, pintó en 1655 **La Batalla de Scheveningen o Ter Heide** (Fig. 12) que se libró en 1653. El artista se pinta a sí mismo en el lugar de la contienda pintando dentro una pequeña barcaza provista para él. No obstante, él no pudo haber recreado la escena panorámica desde el sitio donde aparece en la composición. El punto de mira de la escena pintada no coincide con el del pintor que aparece en la imagen. La composición de una escena histórica sufre una reorganización mediante la inserción del artista-observador en la vista panorámica con el propósito de garantizar la veracidad del evento representado. No obstante, podemos inferir que los artistas holandeses, al igual que sus comitentes, veían la imagen como un documento histórico veraz. En el caso de las pinturas de batallas, estas servían como propaganda de la flota naval holandesa; y en el de las imágenes impresas, como fuentes de información.

El grabado de Montanus da la impresión de que la vista de San Juan fue dibujada desde una embarcación mirando hacia la ciudad. El efecto que produce el paisaje en este grabado es el que describe Karel van Mander en el **Schilder-Boeck (Libro de**

**pintores)**. La vista en el paisaje es a la distancia (*in 't verschieten*). Impele al observador a entrar en el paisaje. La distancia seductora libera los ojos conduciéndolos a la profundidad de la imagen superando el umbral representacional.<sup>46</sup>

Según Karel van Mander, la historia y el paisaje se fusionan al artista incluir figuras diminutas en las vistas panorámicas. El pintor logrará un pequeño mundo (*cleyn Weerelt*) hacia el cual los ojos gravitarán consumidos por el deseo de ver. El artista del grabado en el libro de Montanus no representa los gestos ni las acciones de las figuras, como aconsejarían Aristóteles y Alberti, sino que aparecen en los distintos planos pictóricos como datos sobre el desarrollo poblacional de la ciudad. La presencia de la embarcación holandesa confirmaría la veracidad de lo representado frente a la Bahía de San Juan siendo la tripulación y el artista (el timonel o el capitán) los testigos de lo visto. Las figuras diminutas se suman a los elementos de la composición: las casas, las iglesias, las ermitas, los fuertes y la topografía del lugar. Ellas son parte de la información que ofrece la imagen, análoga a una cartografía. El grabado como la cartografía alude a lo visual, distinto a la narración en la imagen que se refiere al discurso. La vista del paisaje desde el litoral hacia la ciudad suscita un interés por ver más, entrar en la imagen para captar todos los aspectos de la ciudad. El co-

46. Walter S. Mellion. *Shaping the Netherlandish Canon*. Karel van Mander's *Schilder-Boeck*. Londres y Chicago: The University of Chicago Press. 1991. Pág. 12.

nocimiento de lo visto a lo lejos deviene en lo deseado, en lo codiciado.

El grabado impreso por Arnoldous Montanus y la pintura del artista español Eugenio Cajés titulada **La Recuperación de San Juan, Puerto Rico** (Fig. 13) representan el mismo lugar geográfico: la bahía de San Juan, pero muestran el lugar de maneras distintas. El grabado es una descripción de la bahía de San Juan, mientras que la pintura convierte la bahía en un escenario en el que se narra una acción. La pintura es un ejemplo puntual de la modalidad narrativa. La pintura de gran formato que fue comisionada en 1634-35 para el Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro en Madrid muestra parte del litoral de la isleta de San Juan, durante uno de los combates más violentos que presenciaron sus habitantes en el siglo XVII. Escenifica la lucha entre la guarnición española y los vecinos de la colonia y las huestes holandesas durante el asedio de 1625.

La pintura como narración de una historia se fundamenta en la definición que elabora Leon Battista Alberti en su libro **De la pintura**, escrito en latín en 1435 y publicado en 1450. Alberti afirma que: "La mayor obra de un pintor no es un coloso, sino una historia (*storia*). Pues el ingenio merece mayor alabanza en una historia que en un coloso".<sup>47</sup> El teórico italiano aconseja que una historia debe ser amena y adornada para que atraiga la mirada del observador. Elabora esta idea diciendo que la historia debe ten-

47. Leon Battista Alberti. Op. cit. Pág. 97.



(Fig.12) Willian van de Velde, *The Battle of Terheide* (1653), Pintura. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.





(Fig.13) Eugenio Cajés, *La recuperación de San Juan, Puerto Rico* (1634-35), Pintura, óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid, España.

er abundancia y variedad de cosas. Él se refiere a la variedad de personajes de todas las edades, de animales, edificios. No obstante, le impone un límite a la variedad y a la abundancia. El cuadro debe tener espacios vacíos y pocos personajes. Alberti especifica que no deben haber más de nueve o diez personajes en una composición. Contrasta este número con los invitados de un banquete organizado por Varrón. La cantidad de comensales era importante, según el romano, para evitar tumultos.<sup>48</sup> El cuadro sería una superficie enmarcada situada a cierta distancia del observador que mira a través de ella como un sustituto del mundo. Alberti, al hacer del cuadro una storia, impone una normativa o canon que ha de seguir el buen pintor para que la obra resulte amena, eco de lo que recomienda Aristóteles en la *Poética*. El estagirita alecciona al dramaturgo sobre cómo han de componerse los argumentos de las tragedias. Dice el filósofo que:

*Y puesto que la imitación conlleva acción y ésta se realiza por individuos que actúan, quienes necesariamente son de una manera u otra en función de su carácter o manera de pensar (pues por eso decimos que las acciones tienen determinadas cualidades)... Al hablar aquí del argumento me refiero a la composición de los hechos.<sup>49</sup>*

48. *Ibidem*. Pág. 102. Marco Terencio Varrón fue un político, polígrafo, escritor romano que vivió entre el 116 aC-27dC

49. Aristóteles. *Poética*. Op. cit. Págs. 31 y 48.

Sveltana Alpers comenta que en el Renacimiento el mundo era como un escenario en el que los seres humanos actuaban o hacían acciones basadas en los textos de los poetas. La historia del arte occidental asumió la concepción albertiana del cuadro y la aplicó durante siglos a la creación de las composiciones en las obras del arte. No obstante, cuando se analiza el arte holandés del siglo XVII se puede observar, como ha insistido Sveltana Alpers, la atención a la superficie del mundo, a la descripción de lo que contiene, a expensas de la representación de la acción.<sup>50</sup>

El lienzo de gran formato de Eugenio Cajés o Caxes titulado *La Recuperación de San Juan, Puerto Rico* (Fig. 13) pintado en 1634-35<sup>51</sup> sobre el asedio holandés sugiere una concepción y una función distinta a la del grabado de Montanus y a los dibujos y mapas que hemos comentado. La pintura, en lugar de describir o de informar, narra el momen-

50. Sveltana Alpers. Op. cit. Pág. xx.

51. En el testamento de Eugenio Cajés se especifica que la pintura fue comisionada por 700 ducados para el *Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro*. El pintor murió en 1634 y probablemente otro pintor, Luis Fernández, la terminó de pintar por 800 ducados. Cajés también había sido comisionado para pintar la *Expulsión de los holandeses de la isla de San Martín por el Marqués de Calderita*. Se sabe que otro pintor Antonio Puga trabajó en el taller de Cajés, según Puga señala en su testamento. Los estudiosos de las pinturas del *Salón de Reinos* comentan que posiblemente Puga pintó los paisajes de las dos obras mencionadas y que Fernández pintó las escenas del primer plano. Los estudiosos, interesadamente, han apuntado que la manera de pintar la obra sobre el ataque holandés a Puerto Rico difiere de otras pintadas por Cajés y que probablemente la composición la haya sugerido Vicente Carducho, otro de los pintores que trabajó en el *Salón de Reinos*.



to cuando las fuerzas españolas contraatacaban a los holandeses. La acción se realiza en la bahía de San Juan convertida en un escenario bélico, representado por el artista mirando desde tierra hacia el mar. Lo poseído deviene en lo protegido.

La defensa de la fe católica y de la propiedad de la corona: las tierras, los hatos y las fortalezas, sería el gran tema de los 12 lienzos que antiguamente decoraban las paredes del Salón de Reinos en el palacio del Buen Retiro. Este palacio construido entre 1633 a 1643 fue el proyecto de Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar, conocido como conde-duque de Olivares, el valido de Felipe IV. Durante esa década el conde-duque compró y adquirió, según los comentaristas y de acuerdo a un documento titulado **Testamentaria** de 1701, alrededor de unas ochocientas obras de arte, muchas comisionadas expresamente para decorar la mansión.<sup>52</sup> El Palacio del Buen Retiro lujosamente decorado sirvió para celebrar fiestas y bailes de máscaras o mostrar fuegos artificiales, obras de teatro (comedias de tramoya) y otros entretenimientos. Fue el lugar donde el rey podía distraerse de los problemas de su gobierno y de la ominosa realidad de que España había entrado en una época

52. Véase: Andrés Úbeda de los Cobos. *The Pictorial Decoration of the Buen Retiro Palace. Paintings for the Planet King, Philip IV and the Buen Retiro Palace*. Madrid y Londres: Museo Nacional del Prado y Paull Holberton Pushing, 2005. Pág. 15. El Palacio de Buen Retiro fue un conjunto arquitectónico derribado en 1868 a excepción de Casón y del Salón de Reinos diseñado por Alonso Carbonel. El palacio fue la residencia de Felipe IV y Carlos II.

ca de declive al finalizar el reinado de Felipe III. El conde-duque de Olivares buscó renovar la faz del imperio y crear una propaganda que contraatacara las sátiras crueles y las críticas de los detractores del rey. Circuló panegíricos en honor al monarca e inventó epítetos que realzaban a su majestad. El rey fue conocido como el Júpiter de España, el César Católico, el Sol Hispánico, el Cuarto Planeta o el Rey Planeta. Si el elogio, como afirma Aristóteles en la **Retórica**, es un discurso que pone de manifiesto la magnitud de una excelencia, de igual manera los panegíricos y los epítetos cumplieron una función encomiástica.<sup>53</sup> La rimbombancia y exageración de los calificativos no era el único aspecto que caracterizó el discurso asociado al reinado de Felipe IV. La soflama también se engrandeció a través de las imágenes que colgaron de las paredes del Palacio del Buen Retiro. El discurso visual se articula en las composiciones de las pinturas, particularmente en el conjunto de las 12 pinturas de batallas del Salón de Reinos que muestran la defensa de las posesiones españolas. Los lienzos titulados **La recuperación de Bahía de Todos los Santos** de Juan Bautista Maíno, **El socorro de Génova** por Antonio de Pareda, **La batalla de Fleurus**, de Vicente Carducho y **La rendición de Breda** de Diego Velázquez, entre otros, son ejemplos puntuales del mensaje que el conde-duque de Olivares quería llevar a aquellos que visitaran el palacio. Los títulos de esas pinturas dejan claro los efectos de una política hábil y

53. Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial. 2012. Pág. 101.

(Fig.14) Francisco de Zurbarán, *Defensa de Cádiz contra los ingleses* (1634-35), Pintura óleo sobre lienzo, 302 X 323 CM. Museo del Prado, Madrid, España.

competente, el predominio de España en el mundo y el liderato certero del rey. Los lienzos mencionados, como todo el conjunto expuesto en el Salón de Reinos, destacan la gestión del monarca a través de sus sustitutos o súbditos. En el cuadro titulado **El socorro de Génova**, Don Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz, libera esa ciudad de los invasores franceses y saboyas. En el lienzo titulado **La batalla de Fleurus** es el general Don Gonzalo Fernández de Córdoba quien se ubica en el primer plano de la composición, y en **La defensa de Cádiz** de Francisco Zurbarán (Fig. 14) es Don Fernando Girón y Ponce de León, consejero de guerra y gobernador de Cádiz, el protagonista de la contienda exitosa que restaura el balance de poder en las tierras españolas. La pintura de Zurbarán, considerada por mucho tiempo obra de Cajés, muestra la flota inglesa de 100 barcos y 10,000 hombres, liderada por Sir Henry Cecil, Vizconde de Wimbledon, al fondo, y en primer plano, a Don Fernando Girón y Ponce de León, sentado, aquejado por la gota, dándole indicaciones a Don Diego Ruiz, uno de sus comandantes. Da la impresión de que Don Fernando Girón y Ponce de León y los otros militares que le acompañan estuvieran en un promontorio en el primer plano desde donde pueden observar la contienda que se muestra al fondo. El litoral, algunas estructuras y las embarcaciones en la playa son parte del paisaje que se extiende a lo lejos culminando en una cadena de montañas que tocan el cielo gaditano. La estructura compositiva de este lienzo se somete





a una fórmula que se aprecia en todos los que se pintaron para el Salón de Reinos. Los actores principales del drama bélico aparecen en primer plano, un escenario que potencia la grandeza de los actores por su escala, la descripción detallada de las figuras y sus uniformes, las poses que los ennoblecen, y el lujo y la magnificencia que denotan los colores.

El grupo de lienzos del Salón de Buen Retiro puede contrastarse con un grabado del Museo Británico titulado **The Explanation of the Surprise of the Towne of Puerto Rico by the Earl of Cumberland** c 1599 (Fig. 15). George Clifford conde de Cumberland, noble, cortesano, aventurero y corsario inglés, atacó a San Juan en 1598 con una flota de casi 1000 hombres. Clifford entró por Cangrejos el 17 junio de ese año y abandonó la isla un mes y medio más tarde, el 24 de agosto, por causa de una epidemia de disentería que diezmo las fuerzas inglesas. El grabado muestra al conde en uniforme montado sobre un caballo en corveta y debajo del animal aparece un plano de la ciudad de Puerto Rico. La isleta está rodeada de embarcaciones inglesas por el lado del Escambrón y por el de La Puntilla. Significativo en este grabado es la ubicación y la escala del conde y su caballo en relación a la ciudad. La composición sugiere el dominio absoluto sobre Puerto Rico, a pesar de que Cumberland no retuvo la ciudad para la corona inglesa. George Clifford, ennoblecido por el uniforme, la insignia bajo la corona real, la cartela

que lo identifica y la explicación que aparece en la parte inferior del grabado con las letras que detallan los lugares de la ciudad en el mapa, es el rostro de la victoria inglesa sobre el batallón español. Se muestra como único campeón y único actor en una contienda que compartió honores Sir John Berkely y a quien le delegó el mando cuando en una de las refriegas cayó accidentalmente con su armadura cerca del caño de San Antonio tragando agua salada.<sup>54</sup>

Don Fernando Girón y Ponce de León en **La defensa de Cádiz**, así como el gobernador Juan de Haro y el capitán Juan de Amézquita en **La Recuperación de San Juan, Puerto Rico**, son los actores principales en cada una de las batallas reseñadas, pero el motor de la historia es el rey planeta, quien con mano recia somete a todos los enemigos de la corona. El año 1625 se denominó *annus mirabilis* por la sucesión de contiendas victoriosas que marcan los inicios de la regencia de Felipe IV.

54. Adolfo de Hostos. Óp. cit. Págs. 38-42. Véase también a Enrique T. Blanco. **Tres ataques británicos a la ciudad de San Juan Bautista de Puerto Rico. Drake 1595 Clifford 1598 y Abbercromby 1797**. San Juan, Ediciones Borinquén y Editorial Coquí. 1968. Págs. 23-43. <http://edicionesdigitales.info/biblioteca/ataquesbritanicos.pdf> {Consultado 15 de abril de 2020, 2:00 a.m.} y a Joannes De Laet. Óp. cit. Pág. 65. Enrique T. Blanco abunda sobre las fechas del desembarco y asedio de los ingleses. Explica que con la adopción del Calendario Gregoriano, que no adoptó Gran Bretaña inmediatamente, las fechas de eventos históricos como este fueron reseñadas erróneamente. El cronista inglés, reverendo y doctor Layfield, quien narró el asedio fija la llegada a San Juan de la flota comandada por Clifford el día 8 de junio.

Gonzalo de Céspedes y Meneses escribió en la **Primera parte de la historia de don Felipe III**, rey de España un detallado recuento del asedio de San Juan en el que comenta que un grupo de soldados liderados por Juan Amézquita, en gran riesgo y con el agua hasta la cintura, forzaron a los holandeses a retirarse luego de 28 días de resistencia, habiendo entrado los holandeses al puerto con un escuadrón de 17 naves y una cantidad de hombres mayor que la de los de la plaza. Es obvio que la composición de Eugenio Cajés y la del grabado en el libro Montanus son distintas. Lo que tiene la ciudad y lo que la circunda es lo que se muestra en el grabado cumpliendo el propósito de describir lo visto. En la pintura un lado de la ciudad sirve de escenario para mostrar un drama o argumento que ennoblece a los personajes. Cajés pinta las huestes españolas y a los vecinos de la plaza en pleno combate en los planos intermedios de la composición. Destaca el valor de la guarnición española, muestra a los hombres que avanzan hacia la playa e intensifica el drama de la escena con el fuego a la derecha. Haro y Amézquita, entre la algarabía y el ruido de los disparos, conversan en un primer plano, no luchan junto a sus huestes, son ellos los cabecillas intelectuales de la resistencia armada. El hecho narrado o el argumento, como diría Aristóteles, la imitación, “conlleva acción y ésta se realiza por individuos que actúan, quienes necesariamente son de una manera u otra en función de su carácter o manera de pensar.”<sup>55</sup>

55. Aristóteles. **Poética**. Op. cit. Págs. 31 y 48.

(Fig.15) Thomas Cockson, *The Explanation of the Surprise of the Towne of Puerto Rico by the Earl of Cumberland* (1598-1599), Grabado, Museo Británico, Londres, Gran Bretaña.





El protagonismo de Amézquita y Haro en la composición está determinado en última instancia por la manera de pensar<sup>56</sup> del monarca representado en Puerto Rico por el gobernador y por el capitán. El argumento o la acción en la pintura de Cajés se leería como una planificación militar exitosa forjada por el monarca y un desempeño heroico de sus ejércitos frente a una potencia enemiga inferior. La pintura muestra el valor de la guarnición y sugiere con la victoria española la astucia e inteligencia de los dirigentes de la recaptura.

La estructura compositiva de la colección de pinturas de las batallas en el Salón de Reinos es similar. En el primer plano usualmente aparecen los protagonistas como motores de la acción bélica. Todos ellos como así también Juan de Haro y Juan de Amézquita serían las proyecciones del duque de Olivares y de Felipe IV a la distancia. Sustitutos del monarca en las Américas, reafirman en las pinturas el proyecto político y económico del rey. Los *machines* del gran salón del Palacio de Buen Retiro para el Conde Duque de Olivares tenían el propósito de documentar visualmente la defensa efectiva de los territorios españoles y la preservación de la fe católica. R. A. Stradling señala que: “La línea del régimen de Olivares –como ha demostrado Elliot—consistió en exagerar deliberadamente el contraste

<sup>[1]</sup> 56. La manera de pensar es una de las partes de la tragedia. Se refiere a los discursos que tienen que ver con los pensamientos generales. Véase: Aristóteles. Ibídem. Pág. 49.

entre el nuevo reinado y el anterior”.<sup>57</sup> El conde duque de Olivares, preocupado por el veredicto de la historia y por la opinión pública, fue el responsable del programa decorativo e iconográfico del salón y contó con el asesoramiento intelectual de Francisco de Rioja y el asesoramiento artístico de Juan Bautista Maíno y de Diego Velázquez, los pintores más cercanos al monarca y a su valido. Olivares también comisionó a Antonio Mendoza y a Francisco de Quevedo a escribir obras que respondiesen a las críticas al gobierno y apoyasen la política exterior de Felipe IV.<sup>58</sup> Los argumentos de las pinturas del Salón de Reinos representados por formulas pictóricas, como la jerarquización de las figuras, que ubican las más importantes en el primer plano, refrendan la visión de la historia hecha por la realeza.

La conversación entre los sustitutos y súbditos del rey y el punto de mira del pintor desde lo alto de la

<sup>[2]</sup> 57. R. A. Stradling. The Armada of Flanders. The Spanish Marine Time Policy and European War, 1568-1668. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press. 2003. Pág. 57.

<sup>[3]</sup> 58. Francisco de Quevedo escribió un panegírico al rey titulado Exhortación a la Majestad del Rey Nuestro Señor Felipe IV para el castigo de los rebeldes. El panegírico lee de la siguiente manera: “Escondido debajo de tu armada/ Gime el Ponto, la vela llama al viento/ Y a las Lunas de Tracia con sangriento/ Eclipse ya rubrica tu jornada, / En las venas Sajónicas tu Espada/ El acero calienta, y macilento/ Te atiende el Belga, habitador violento/ De poca tierra, al Mar y a ti roba-da/ Pues tus Vasallos son el Etna ardiente/ Y todos los incendios que a Vulcano/ Hacen el Metal rígido obediente/ Arma de rayos la invencible mano:/ Caiga roto y desecho el insolente/ Belga, el Francés, el Sueco y el Germano”.

explanada cerca del Morro hacia el mar en **La Recuperación de San Juan, Puerto Rico**, refuerzan el significado de propiedad de la posesión para la corona española. El punto de mira desde el mar hacia la isla en el grabado de Montanus, deteniéndose los ojos en los distintos planos del paisaje para hacer acopio de lo que allí se encuentra, puede interpretarse como el deseo de quien aspira a poseer lo que solo está disponible a la mirada.

El contraste entre el describir y narrar en las obras de arte analizadas se añade el de la jerarquización de los elementos de la composición en la sucesión de planos en la pintura y en el grabado. El ordenamiento de lo visto desde el primer plano al fondo en el paisaje-grabado holandés como en la pintura sugiere la importancia dada a lo que se incluye en la composición. Las embarcaciones, urcas y pataches, símbolos del poder económico y político de la república holandesa, ocupan el primer plano en el grabado; el gobernador y el capitán, representativos de la monarquía española, sobresalen en el primer plano de la pintura. El poder holandés lo encarnaban los regentes de la república y los propietarios del WIC y del VOC, representados por los barcos, mientras que el poder de la corona es representado por Amézquita y Haro. La concepción del gobierno republicano y el monárquico podría decirse que se proyecta en la selección de los medios y géneros artísticos, en la pequeñez y la reproducción masiva del grabado y en el gran formato y singularidad de la pintura. El grabado, medio idóneo destinado para

el libro impreso, fue un objeto para el consumo masivo, mientras que la pintura dedicada para un gran palacio fue una imagen conocida y apreciada exclusivamente por los estamentos más encumbrados de la monarquía española y de los reinos extranjeros.

De lo anterior se desprende que las ilustraciones, los mapas y el paisaje en su variante descriptiva, además de valiosas para las empresas mercantiles neerlandesas, constituyeron un recurso visual o fuente de datos que sirvieron para educar a los lectores acerca de lugares distantes en el Nuevo Mundo desconocidos por ellos. Los grabados, por sus contenidos, a veces fantasiosos o exagerados, suscitaron la curiosidad e interés de los lectores, así como la magnitud y la variedad de los recursos naturales de los entornos reseñados ofrecían innumerables posibilidades para los empresarios que desearan establecer nuevos mercados holandeses en América.

Por un lado, podría afirmarse que el paisaje en el grabado del libro de Montanus como un inventario de lo visto sugiere una concepción moderna de la historia en la que ésta es entendida como un ‘espacio’ de intervención en el devenir que le concede centralidad al futuro, al de la naciente república holandesa. El paisaje-marina fue la modalidad del paisaje artístico que mejor objetivó la imagen de la próspera nación en ascenso como poder económico y político en el mercado internacional. La popularidad alcanzada por el paisaje marina en las Pro-

vincias Unidas le aseguró un lugar destacado en la jerarquía de los géneros pictóricos, de los libros impresos y en el mercado nacional. El medio del grabado hizo posible la difusión de una imagen emprendedora de la joven nación.

Por otro lado, la pintura de historia o el paisaje de hechos (acción) en gran formato sirvió a los españoles para reafirmar un pasado glorioso de triunfos navales y reconquistas que engrandecerían al monarca y a la corona. El medio pictórico, salvaguardando la unicidad de la obra, adscrita ella a un lugar (el Palacio de Buen Retiro, Salón de Reinos) solo accesible a la nobleza y a los más poderosos, muestra una concepción tradicional de la historia en la que el pasado es ennoblecido, glorificado o edificado mediante la imagen que reafirma la legitimidad del presente.

## Conclusiones:

Las imágenes de la ciudad de San Juan desde su fundación hasta el siglo XVII son la representación de lo que ella fue inicialmente en su historia post colombina: un conjunto de fortificaciones con murallas que salvaguardaron el enclave español. La ciudad se definió por ellas y se desarrolló a partir de ellas. Las fortalezas y los muros fueron los parámetros en los que se deslindó el adentro y el afuera, el centro y la periferia, los tiempos de la construcción y de la destrucción como también los de la reconstrucción. El ideograma urbano que evolucionó con el paso del tiempo estaba basado en un orden intra y extramuros señalando los espacios de los poderes militar, religioso, político y económico. La traza urbana renacentista se desplegó en la isleta ordenando, como puede verse en los mapas de Vingboons, de Laet, Escalante y otros, las iglesias, los monasterios, las plazas, las fortalezas y el caserío. La traza impuso el orden militar a la ciudad. Los cercados como las fortalezas, que tanto aparecen señaladas en los mapas, dibujos y grabados de la época en cuestión, tuvieron la función primordial de proteger a sus habitantes; salvaguardar a los de adentro de los de afuera. La ciudad de San Juan en los mapas y grabados del siglo XVI y XVII como urbs fue un lugar donde la huella de Grecia y Roma está presente en la traza urbana que ellos heredaron de Oriente (Babilonia, Mesopotamia y Egipto). El nombre de Caparra (1508) dado al primer asentamiento en la isla fue tomado de una localidad extremeña colonizada por romanos. España está presente en

San Juan en la concepción de la ciudad, en su sentido y en sus construcciones. Sobre todo, deslumbra el trabajo arquitectónico de los ingenieros al servicio de la corona española por el sentido artístico de las técnicas constructivas que distinguen las fortificaciones abaluartadas, ejemplos de las normas de simetría, firmeza y comodidad. Admirable, también, es el desarrollo arquitectónico de las construcciones civiles y religiosas que puede apreciarse en los paisajes que acompañan los mapas. San Juan tiene la huella del estilo gótico en una parte de la Catedral o en la techumbre de la iglesia San José como también en las torres de la Fortaleza. Pero, la fachada de la Catedral no desmiente su herencia renacentista.

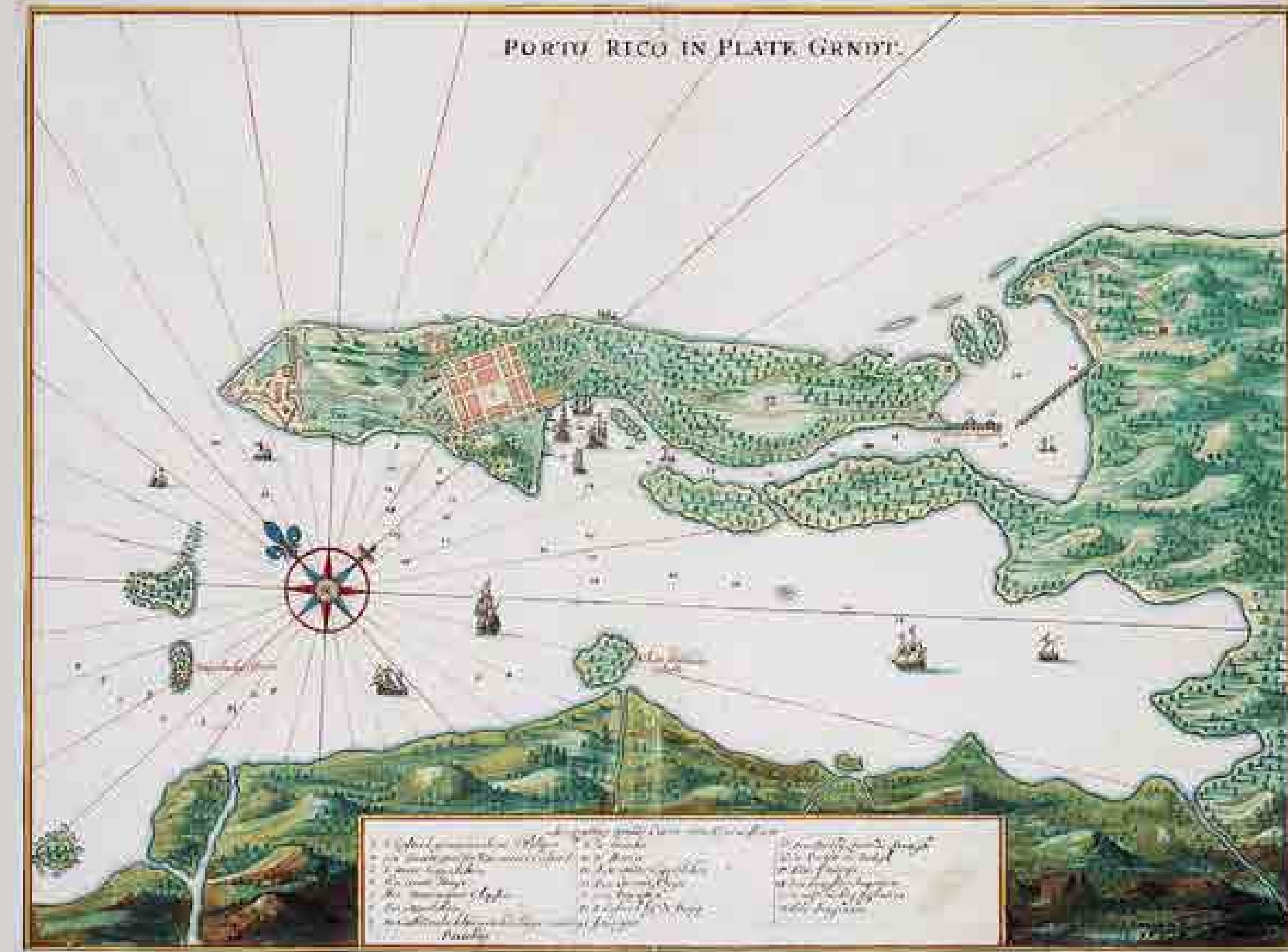
San Juan representada en los paisajes que acompañan los mapas y que aparece en el grabado, es el urbs de la mirada codiciosa que la ve desde lejos y desde arriba. Son los puntos de mira del que no vive la ciudad, del que no camina por sus calles y barrios, del que no conoce sus entresijos. Es la ciudad asociada a la utilidad, valorada por sus recursos naturales y sus posibilidades de desarrollo, como lo atestiguan los cronistas de la época. La ciudad vista desde el litoral, como en la pintura de Eugenio Cajés, es la posesión del Rey defendida por los vecinos y soldados, que la empiezan a ver como su civitas. Sin embargo, la ciudad todavía no es concebida como una veduta apreciada principalmente por su belleza, por su atractivo y singularidad, a pesar de

que podamos estimar aspectos artísticos y estéticos en los mapas, grabados y pinturas.

La ciudad de las calles pintorescas, de los lugares memorables, habitada por las gentes que la consideran su hogar, la pintarán artistas como José Campeche en siglo XVIII, José Oliver, Manuel Hernández Acevedo, Rafael Tufiño, Félix Rodríguez Báez o Germán Cajigas en el siglo XX, para mencionar algunos. La ciudad representada en el siglo XX tiene la huella de su pasado y de su presente. Son las huellas de su persistencia en el tiempo. Las vistas de la ciudad en los dibujos, acuarelas o pinturas del arte contemporáneo comunican aprecio, nostalgia y memorias entrañables.

La ciudad histórica de San Juan representada en imágenes como tarjetas, pinturas, mapas, ilustraciones y fotografías que tanto apelan a los turistas, a los historiadores del arte y a los sanjuaneros nos remite a un contraste entre ella y las ciudades contemporáneas del siglo XX rodeadas de suburbios residenciales. La ciudad antigua, en esa oposición, no es un lugar dilatado, ni está orientada por los establecimientos de consumo, como tampoco su espacio es para el automóvil. El ciudadano que la habitó hace 500 años, la caminó, sintió la tierra bajo sus pies porque sus calles no estaban adoquinadas, conoció sus bosques, escuchó los cañonazos cuando se acercaba un barco enemigo y se alegró cuando llegaban noticias y provisiones de España. La concepción y desarrollo de la antigua ciudad

Johannes Vingbooms. *Atlas de Johannes Vingbooms*, circa 1665. Acuarela sobre papel. Archivo Nacional Holandés (Naational Archief).



hispana se percibe en la distribución de los espacios, la armonía en los estilos arquitectónicos, la escala de los edificios que no nos empequeñecen como lo haría un rascacielos. La antigua ciudad nos acoge, nos invita a caminarla y a preguntarnos por ella. Las huellas del tiempo están en todas partes

a pesar de los cambios: la demolición de una parte de sus murallas, la construcción de edificios multipisos, los colores chillones que exhiben algunas de sus casas, y los rótulos, carteles y cortinas que parecieran ser más importantes que los muros donde cuelgan. La ciudad nos invita a conocerla, a

descubrir su historia porque retiene lo que Walter Benjamin llamó el aura. Ella es espacio y tiempo.





# La ciudad virreinal, espacio e imagen. San Juan en la obra de José Campeche, siglo XVIII

Arq. Héctor Balvanera Alfaro

“La primera condición para la existencia de una imagen es la presencia de un espacio donde ésta pueda producirse. Es este espacio el que establecerá la separación fundamental entre la imagen y la realidad.”

Josep M. Català Domènech<sup>1</sup>

## Introducción

La imagen y los elementos arquitectónicos del casco antiguo de San Juan anterior al 1800, aparentan quedar velados bajo la transformación posterior, que le imprimió un aspecto general neoclásico y ecléctico, no exento de interesantes acentos del art decó, el resurgimiento español y el modernismo.

Hasta avanzado el siglo XVIII, corresponden las que, hasta ahora, son consideradas las primeras vistas de un artista local y tomada desde el interior de la ciudad, de la autoría del pintor mulato José Campeche (1751-1809). Entre estas obras destaca el *asedio de los ingleses de la ciudad de San Juan de 1797*, seleccionada como pieza central de este ensayo, pues aun cuando a esta la precede la perspectiva dentro del retrato del *Gobernador Ustáriz* (cerca 1789-1792), la segunda tiene una particular intención proyectual, como se verá más adelante. El lienzo de 1797 es un exvoto que fue comisionado por el gobernador Ramón de Castro (1751-1812), para manifestar el agradecimiento a la Virgen de Belén por su intercesión en la victoria militar, según reza en la cartela inferior. Esta obra se enmarca en la tradición cristiana, que vincula la veneración de las imágenes con la producción arquitectónica y artística, expresiones devotas que han estado presentes en la historia de la plástica puertorriqueña.

La narrativa iniciará con un preámbulo del contexto general, en el apartado *El Caribe virreinal*, para lue-

go proseguir a través de la Ciudad como espacio. En esta, se observará la ciudad dieciochesca, barroca y heredera de la tradición simbólica cristiana, como espacio de coexistencia de lo civil-militar y lo religioso, ejes fundamentales de la sociedad de su tiempo.

En la *Ciudad como imagen*, se tratará la interpretación de la pintura de la *vista del 1797*, considerando aspectos como, las relaciones entre el pintor y su producción, los espacios urbano-arquitectónicos y su representación iconográfica, la idiosincrasia y la dinámica sociocultural. Finalmente, se hará un breve comparativo con obras del contexto hispanoamericano, en las que se registraron acontecimientos festivos o extraordinarios, como temas característicos del periodo Barroco. En cada parte del ensayo se enfatizará en las dos esencias que subyacen en la obra, lo civil-militar por su función, como documento histórico, y lo religioso, por su sentido, como testimonio devocional.

### I. El Caribe virreinal

Para la ciudad de San Juan Puerto Rico el siglo XVIII inició y concluyó agitado. Su situación geopolítica seguiría marcando el pulso de los acontecimientos internos. El entorno del Mar Caribe continuó siendo un escenario en donde se reflejaban los conflictos europeos. Era la antesala de los prósperos virreinos y puesto de transferencia de la Carrera de Indias y la distribución de las codiciadas cargas de

metales preciosos y mercaderías europeas, americanas o del Galeón de Manila. Esto significó un riesgo latente para Borinquen y su urbe. Conforme la supremacía española fue perdiendo el control de la región frente al corsario -inglés, holandés o francés-, este pudo apoderarse de sus riquezas, ya por asalto o por contrabando. Igual de importante fue en el ámbito religioso, pues por cada avance británico o neerlandés se vulneraba la antigua hegemonía católica antillana. (Fig. 1)

La Guerra de Sucesión (1701-1713) colocó a la dinastía Borbón en la corona de “Las Españas,” y con ella, a su influencia francesa. Los intentos por mejorar la compleja administración de los extensos dominios resultaron ineficaces, fragmentando su gobierno, esencialmente burocrático y centralizador.<sup>2</sup> En Puerto Rico, la precariedad fue una sombra que se extendió desde los siglos anteriores, con una economía inconsistente, población escasa y un sistema defensivo insuficiente. La paradoja de una Plaza clave del ajedrez imperial, la cual, siendo una torre, enfrentó riesgos como los peones: su mayor defensa fueron su valor y su fe.

El Estado y la Iglesia fueron las instituciones conductoras del régimen virreinal. A la cabeza estaba la Corona, gobernando una sociedad estratificada, sobre el fundamento de unidad en la fe Católica, de la cual se ostentó como defensora y patrona.

<sup>2</sup> La reorganización político territorial, con el establecimiento de los virreinos de Nueva Granada (1713-1723, 1739) y el del Río de la Plata (1777) o el sistema de intendencias.

<sup>1</sup> Català Domènech, 2011, p. 63.



(Fig.1) Jean Covens y Mortier, Corneille, *Archipelague du Mexique ou sont les isles de Cuba, Espagnole, lamaïque, & c. Amsterdam, circa 1757*. Biblioteca del Congreso (EE. UU.): [www.loc.gov/item/74690813/](http://www.loc.gov/item/74690813/). La inscripción en el margen es elocuente, denominando la geografía como el teatro de guerra en América (n.d.: «Teàtre de la guerre en Amérique telle qu'elle est à present possédée par les Espagnols, Anglois, François, et Hollandois, & c: Nouvellement mis au jour...»).

La organización de las ciudades hispanoamericanas manifestó estas relaciones de poder, según la traza urbana y disposición de los edificios principales, destinados funciones institucionales. El espacio se sacralizó, simbólicamente e ideológicamente, era una composición urbana que proclamaba el pensamiento de sus gobernantes y sus gentes.<sup>3</sup> A la par de la construcción de los espacios arquitectónicos, se constituyeron gremios y cofradías. Tal como la ciudad, estas corporaciones sirvieron como vinculantes de una sociedad inmersa en la plenitud de la cultura barroca.

El modelo de ciudad virreinal fue heredero directo de la ciudad medieval cristiana, el cual fue el resultado del cúmulo de aportaciones teóricas que resignificaron los conceptos urbanos de la cultura clásica grecorromana. Sus raíces se nutrieron en el ideal evangélico de la *Jerusalén Celestial*,<sup>4</sup> la anhelada morada eterna y contraste de la anárquica *Babilonia*. El laboratorio urbano de la naciente sociedad cristiana fue Bizancio, la nueva capital del decadente Imperio Romano. Posteriormente, este pensamiento fue enriquecido sobre la base filosófica de Tomás de Aquino y conceptos como la *Ciudad de Dios*, de Agustín de Hipona.<sup>5</sup> Su codificación y

3. El Real Patronato fue una figura legal por la que ciertos asuntos eclesiásticos fueron administrados por la Corona, como diezmos, derechos de bulas, fundación y delimitación de obispados o conventos o, así como la presentación de candidatos para su nombramiento como preladados y superiores.

4. Rubial García, 1998, pp. 5,6 y 9-14.

5. Ibidem, 1998, pp.6-8



difusión se deben al Racional (*Rationale divinatorum officiorum*) del canonista y liturgista Guillermo Durando, obispo de Mende (Siglo XIII). En esta obra, la conceptualización de lo urbano-arquitectónico tiene un claro y profundo sentido teológico simbólico,<sup>6</sup> sirviendo como antecedente de las Instrucciones (*Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*) del cardenal y arzobispo de Milán, Carlos Borromeo.<sup>7</sup> Con estas normativas, el prelado respondió a los decretos del Concilio de Trento (1545-1563),<sup>8</sup> con el fin de reconducir la propuesta de los tratadistas del siglo XVI y asegurarse de que el canon del diseño clásico se interpretase conforme a la tradición cristiana. Esta tradición influyó la formulación de las Leyes Indianas.

La ciudad americana manifestó los anhelos de fundar un espacio distinto a la realidad europea, convulsionada por los conflictos religiosos desde la Reforma Protestante. La relación de los edificios respecto del conjunto urbano se ordenaría axial y jerárquicamente. Como regente, la catedral, o en

su caso, la iglesia mayor o matriz, luego las parroquias, oratorios, conventos y ermitas. Los edificios del gobierno -civil y militar,- complementaban el conjunto, pues su función se reconocía como parte del ordenamiento de la sociedad cristiana. La ciudad, espacio de la defensa cívico militar, se significó como imagen de la defensa espiritual.<sup>9</sup> (Fig. 2)

La idiosincrasia de la sociedad dieciochesca observaba la vida a través de la óptica de la fe. Bajo esta se tuteló lo moral, la pureza del dogma y los preceptos.<sup>10</sup> El tiempo de la sociedad urbana se regía por el año litúrgico, marcando la celebración y el descanso. Las solemnidades y *fiestas de guardar*, incluyendo las patronales, se complementaban con otras devociones, como las promesas, rosarios cantados y las rogativas. No faltaron motivos, ya fuera para agradecer o solicitar algún bien, ya fuese por el cese de una epidemia o enfermedad, por los estragos del paso de una tormenta o terremoto. Estas prácticas transformaron los espacios públicos, dando cabida tanto a la solemnidad litúrgica, como a la piedad devota, o a lo lúdico festivo.<sup>11</sup>

El Barroco persistió como referente del arte Iberoamericano durante el siglo XVIII. Se continuó haciendo uso de modelos importados, a la par de

una rica y novedosa producción de expresiones mestizas o criollas, adaptándose según las circunstancias.<sup>12</sup> La temporalidad historiográfica de los estilos del arte europeo se incumple en América. Mientras que, en el viejo continente lo barroco se agotaba en un recargamiento de la forma y la temática secular y palaciega aupaban el Rococó, en las posesiones coloniales el estilo superaría los albores del siglo XIX. El barroco trascendiendo en la estética e identidad de la cultura hispanoamericana, logrando convivir, o incluso amalgamarse, con las expresiones del Neoclásico. La pintura del género histórico-religioso fue la más abundante en el País, seguido del retrato, con encargos del limitado círculo de los obispos, políticos civiles y militares, y la escasa burguesía. El taller de José Campeche produjo ambas categorías, destacando individualmente en la segunda.

## II. La Ciudad como espacio

La imagen visual de las etapas tempranas de la ciudad de San Juan se realizó principalmente en dibujos, cartografías y grabados, que se complementaron con las aportaciones documentales de las memorias e informes. Durante los primeros tres

12. Ejemplo de ello fue la variante *Estípito* o *Pleno* del Barroco, importada a la Nueva España por Jerónimo de Balbás (Zamora 1673- Cd. de México, 1748) y la cual arraigó más en América que en la propia Península, desplazando el uso de la columna salomónica por la pilastra estípito. Su reintroducción al catálogo arquitectónico se debe a Pedro de Ribera (Madrid, 1681-1742), discípulo de José de Churriguera (Madrid, 1665-1725), a quien se atribuyó esta aportación.

(Fig.2) José Campeche, *Agnus Dei*, cerca 1806-1809, óleo sobre tabla, Col. ICP. El Agnus Dei (El Cordero de Dios) ha sido la representación heráldica vinculada a San Juan Bautista, patrono de Puerto Rico, su Capital y titular de su primera catedral. La iconografía está tomada de los textos del evangelio de San Juan, 1, 29-34 y Apocalipsis 21, 14. De acuerdo con la biografía del pintor diseñó diversos blasones, estandartes e insignias, entre ellos el de la ciudad y los de los regimientos militares, incluyendo el Fijo de Puerto Rico.





cuartos del siglo XVIII, prevaleció el arte cartográfico para su representación gráfica, debido a su función logística militar. De ello dan ejemplo planos como el de 1770 (Fig. 3),<sup>13</sup> en el que se manifiesta un núcleo urbano aun sin escala precisa y siguiendo modelos de grabados del siglo anterior. La fidelidad al levantamiento geométrico se observa con mayor exactitud en los mapas de Manuel de Rueda (1766), O'Daly de (1772) y Cosme Churruca de (1794), en los que se resalta lo particular de los principales inmuebles. Entre estos, sobresale el segundo, registrado como *Plano de la plaza de San Juan de Puerto Rico y sus inmediaciones*, 1772, de la colección del Servicio Histórico Militar de Madrid. Su autor, Tomás O'Daly (cerca 1730, Condado de Galway, Irlanda -1784, Puerto Rico), plasmó en esta cartografía el proyecto que diseñó, para completar el sistema defensivo amurallado, como continuación a lo proyectado por Alejandro O'Reilly, y precedente de la intervención del ingeniero Juan Francisco Mestre, quién concluyó su ejecución.

En el trazo urbano de O'Daly se sintetizan siglos de la cultura cristiano occidental volcados en un plano, donde lo componentes de la ciudad siguen una disposición codificada y funcional. En la cartografía, los símbolos gráficos identifican los lugares de la autoridad política y religiosa de aquella

13. En: *Plano de la ciudad de S. Juan de Puerto Rico*, 1770: Mapa, Colección José Ma. López de Asua y Guillamón. Biblioteca del Congreso de los EE.UU. Obtenido el 25 de julio de 2020: [www.loc.gov/item/2004631685/](http://www.loc.gov/item/2004631685/).



(Fig.3) Tomas O'Daly. *Plano de la Plaza de San Juan y sus inmediaciones*, 1772, Servicio Histórico Militar, Madrid No 5.748 K-b-10-59. El ingeniero militar O'Daly fue formado en la Academia de Matemáticas de Barcelona, ingresó al Cuerpo de Ingenieros y fue asignado a Puerto Rico en 1765, iniciando la ejecución de las obras en 1766, en las que trabajó hasta un año antes de su muerte. Fue promovido a teniente coronel del Ejército y comandante de ingenieros de la Plaza en 1767. Se le debe su participación en los proyectos civiles de la iglesia conventual de Santo Tomás de Aquino, de los Padres Dominicos, la iglesia conventual de las Madres Carmelitas y la ermita de Santa Ana. Fundó la Hacienda de San Patricio, modelo de ingenio azucarero de la época.

La **ciudad** es un núcleo urbano que puede estar rodeado por un muro, o no, y que puede estar o no rodeado por un recinto amurallado. En la actualidad, el término se refiere a un núcleo urbano que puede estar o no rodeado por un recinto amurallado.

El término **ciudad** puede referirse a un núcleo urbano que puede estar o no rodeado por un recinto amurallado, o a un núcleo urbano que puede estar o no rodeado por un recinto amurallado y que además tiene un estatus político o administrativo que le confiere un rango superior al de un pueblo o un barrio. En este artículo se trata de la acepción de núcleo urbano amurallado.

El término **ciudad** puede referirse a un núcleo urbano que puede estar o no rodeado por un recinto amurallado, o a un núcleo urbano que puede estar o no rodeado por un recinto amurallado y que además tiene un estatus político o administrativo que le confiere un rango superior al de un pueblo o un barrio. En este artículo se trata de la acepción de núcleo urbano amurallado.

Ciudad de Sanct Xoan, referencias bidimensionales de las funciones, títulos y blasones que fue acumulando desde la colonización temprana.<sup>14</sup>

**LO CIVIL MILITAR.**

San Juan fungía como sede del Ayuntamiento o Cabildo civil, de la Capitanía General de Puerto Rico, establecida en 1582, y como cabeza del Partido de Puerto Rico, que comprendía la mitad oriental del archipiélago (la Villa de San Germán lo era de la parte occidental). En ciertos aspectos legales seguía dependiendo de la Real Audiencia de Santo Domingo en La Española y formaba parte del Virreinato de la Nueva España.<sup>15</sup> Económicamente, se estableció una dotación en metálico de las Cajas Reales de México, el Situado. Con esta se sufragaron, entre 1584 y 1810, la construcción, mantenimiento y personal de la Plaza Militar y Presidio,<sup>16</sup> fondos que fueron un desahogo para la aun apretada economía isleña.<sup>17</sup> La estadística de incursiones invasoras

<sup>[14]</sup> Moreno y Chiarellá, en Actas III Congreso Internacional del barroco americano, 2001 p.1072.

<sup>[15]</sup> El Virreinato de la Nueva España comprendió los territorios de las Antillas, Norteamérica, Mesoamérica, Centroamérica hasta Costa Rica, así como las de Asia y Oceanía. El resto de las posesiones españolas se organizó en el Virreinato del Perú en 1542, desde el Istmo de Panamá hasta la Patagonia.

<sup>[16]</sup> Plaza: "s.f. Población cercada de murallas, parapetos, baluartes o cualesquiera otras obras de fortificación, dispuestas de modo que puedan hacer una resistencia mas o menos larga, según la situación, objetivos estratégico y militar del punto(...)" y Presidio: "s. m. Las tropas destinadas a la defensa de una plaza u otro punto fortificado(...)"en Jorge D'Wartelet, 1863, pp. 586 y 600.

<sup>[17]</sup> Sobre el su origen y el impacto en la economía local, en: González Vales, 2007, pp. 8-9, 21-24.

expone las circunstancia de riesgo de la ciudad y la Isla. Entre 1701 y 1799 se sumaron dieciocho, en proporción por siglo es muy similar a los dos anteriores, que acumulados sumaron treinta y ocho.<sup>18</sup>

La sucesión de gobernadores aportó notas importantes a la historia de la ciudad, a veces en circunstancias dramáticas, como las del terremoto de 1787 o el asedio inglés en 1797.<sup>19</sup> La Capitanía General inició el siglo con la administración de Don Gabriel Gutiérrez de Riva, *El Terrible*, (1700-1703), a quién le correspondió enjuiciar a tres de sus antecesores, controlar el contrabando y sanear la Hacienda. Como ecos de la citada Guerra de Sucesión, se repelieron los ataques de ingleses y holandeses, entre 1702-1703, gracias a la participación de las milicias de Arecibo, Loíza y Guayanilla. Como vice patrono real,<sup>20</sup> intervino en los conflictos de interés entre la burocracia y el Cabildo Eclesiástico, por las cuentas de las obras inconclusas de la Catedral.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII las condiciones de Puerto Rico mejoraron paulatinamente, se aumentó la población y la fundación de nuevos pueblos, consiguiendo ajustes en el control comercial y el desarrollo agrícola, particularmente por la introducción del cultivo de café,

<sup>[18]</sup> Negroni, 1992, pp. 219 - 220.

<sup>[19]</sup> Sobre las administraciones entre 1766 y 1795, en: De Córdoba, 1832, pp. 29-63.

<sup>[20]</sup> Dentro del régimen del Real Patronato, al gobernador, como delegado del monarca, el Patrono Real, le correspondía tal título como parte de su oficio.

durante la gobernación de Felipe Ramírez de Es-tenós (1753-1757). En la administración de Marcos Vergara (1766-1768) se iniciaron las últimas fases de las obras de fortificación en la isleta, siendo continuadas por sus sucesores, destacando el impulso de Miguel de Muestas (1769-1776) y José Dufresne (1776-1783). Al gobierno de este último se deben también, la fundación de la Real Maestranza de Artillería y la compra para fines públicos de la Casa Blanca, herencia de los Ponce de León (1779).<sup>21</sup> A Juan Dabán (1783-1789), la fundación de la Real Factoría de Tabaco (1785) y a Miguel Antonio de Ustáriz (1789-1792) el primer empedrado de la ciudad.

**LO ECLESIAÍSTICO.**

San Juan de Puerto Rico era sede de una de las primeras diócesis en América, erigidas por el papa Julio II, el 8 de agosto de 1511. Su jurisdicción comprendió desde el archipiélago Borincano hasta los llamados Anexos Venezolanos.<sup>22</sup> Su primer obispo fue el Dr.

<sup>[21]</sup> Sobre los pormenores de la historia constructiva de , ver Castro, 1984. De la Casa Blanca, se sugiere: Groennou, Juan M. Rivera, Jorge A. Rodríguez López, y Juan A. Rivera Fontán. "La Casa Blanca: cuatro siglos de construcción española en la ciudad de San Juan de Puerto Rico, siglos XVI al XIX." Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Santiago de Compostela, 26-29 octubre de 2011. Instituto Juan de Herrera, 2011.

<sup>[22]</sup> Las primeras diócesis americanas, sufragáneas de la sede de Sevilla: Santo Domingo y Concepción de La Vega y San Juan Cuando en 1546, se elevaron a las primeras metropolitanas americanas, la puertorriqueña pasó a depender de Santo Domingo y de 1803-1898 de Santiago de Cuba. Entre 1519 y 1790 la jurisdicción se extendió a las Antillas Menores (perdidas paulatinamente por las invasiones), Nueva Andalucía, Nueva Barcelona, Cumaná y Guayana.

Don Alonso Manso (1460-1539),<sup>23</sup> canónigo magistral de Salamanca, llegó al País el 25 de diciembre de 1512, siendo el primero en tomar posesión de su sede y por lo cual, le corresponde ser la primera efectiva en el continente. Otras primicias le correspondieron a este prelado, como la de trasladar la primitiva catedral desde la Villa de Caparra e iniciar su construcción en la Isleta, (1521), así como, la fundación de la primera escuela (el Studium catedralicio), el primer hospital (Antiguo de Nuestra Señora de la Concepción, a cargo de una cofradía y con ermita propia). La institución de la Catedral de San Juan fue también sede de la primera parroquia de la diócesis y la única en la Isleta hasta 1858. Al panorama eclesiástico se sumaron los conventos masculinos de Santo Domingo de Guzmán (cerca 1522), de San Francisco de Asís (1636), el de Señor San José (1651), de las monjas carmelitas, además de las ermitas de Santa Ana, Santa Bárbara, San Sebastián, Santa Catalina y la del Calvario.

El desarrollo de la diócesis hasta el siglo XVIII reflejó la situación general de Puerto Rico, sumando un puñado de instituciones parroquiales, con sus respectivas iglesias, desde donde se servía a la población del País en las ermitas diseminadas en las zonas rurales. Durante esta etapa, el episcopado sumó trece prelados efectivos.<sup>24</sup> Entre sus aporta-

El desarrollo de la diócesis hasta el siglo XVIII reflejó la situación general de Puerto Rico, sumando un puñado de instituciones parroquiales, con sus respectivas iglesias, desde donde se servía a la población del País en las ermitas diseminadas en las zonas rurales. Durante esta etapa, el episcopado sumó trece prelados efectivos.<sup>24</sup> Entre sus aporta-

<sup>[23]</sup> Sobre el particular, en: Murga, Vicente y Álvaro Huerga. Episcopologio de Puerto Rico I, D. Alonso Manso, Primer Obispo de América (1511-1539): Historia Documental de Puerto Rico, VI, Universidad Católica de Puerto Rico, Ponce, 1987.

<sup>[24]</sup> Sobre el episcopologio durante el siglo XVII, en Murga, Vicente y

El desarrollo de la diócesis hasta el siglo XVIII reflejó la situación general de Puerto Rico, sumando un puñado de instituciones parroquiales, con sus respectivas iglesias, desde donde se servía a la población del País en las ermitas diseminadas en las zonas rurales. Durante esta etapa, el episcopado sumó trece prelados efectivos.<sup>24</sup> Entre sus aporta-

ciones, destaca, el esfuerzo general por concluir la iglesia catedral, reparándola o solicitando fondos, consiguiendo que al final del periodo la Corona aprobase un proyecto en planos (1800) y su presupuesto. En lo particular, deben mencionarse: el Palacio Episcopal,<sup>25</sup> adquirido en 1733 por Fray Lorenzo Pizarro (1726-1736),<sup>26</sup> y reformado por Fray Manuel Jiménez Pérez (1772 y 78), obispo a quién se debe el proyecto y construcción del hospital de Nuestra Señora de la Concepción, El Grande, confiscado para uso militar por el gobernador Dufresne. Al mercedario fray Juan Bautista Zengotita, la ciudad le debe su entereza en medio del ataque de los ingleses en el 1797, exhortando a todos los párrocos a ofrecer oraciones y los recursos que tuvieran disponibles para financiar la defensa, desprendiéndose de los fondos y la orfebrería de plata que poseía.

**LAS VÍAS SACRAS.**

Dentro de la ciudad se establecieron rutas o vías sacras, como espacios que manifiestan los valores y creencias de una sociedad sensible a lo simbólico. Las mismas vías, según la ocasión, podría resignificarse. Su recorrido podría ser un día penitencial, y otro festivo. Estas vías trazan ejes simbólicos, tanto intramuros, como en relación con el exterior, con

Álvaro Huerga, 1990.

<sup>[25]</sup> Propiedad que perteneció a la familia de los Amézqueta Ayala, descendientes del valeroso militar Juan de Amézqueta, personaje clave en la defensa de la Plaza en el sitio de los Holandeses, en 1625.

<sup>[26]</sup> El retrato póstumo del prelado es atribuido al círculo del maestro Campeche (ca.1775).

El desarrollo de la diócesis hasta el siglo XVIII reflejó la situación general de Puerto Rico, sumando un puñado de instituciones parroquiales, con sus respectivas iglesias, desde donde se servía a la población del País en las ermitas diseminadas en las zonas rurales. Durante esta etapa, el episcopado sumó trece prelados efectivos.<sup>24</sup> Entre sus aporta-

la presencia nominal o arquitectónica como signos visibles de la presencia divina o el patrocinio de los santos *protectores* de las milicias o la ciudad. En el caso de San Juan, la mayoría del conjunto fue dedicada a algún santo. En sentido alegórico, constituye un complemento de la ronda militar, la defensa terrenal que se acompañaba con los ejércitos del santoral. Igualmente, fue significativo el uso como refugio que tuvieron los inmuebles religiosos, como la iglesia dominica, integrándose en cierto sentido a la estrategia militar, como también lo fue la torre campanario de la Catedral, de una altura prominente respecto al resto de la ciudad y que ofreció una vista extraordinaria para observar hacia la bahía y la Puerta de Tierra. En la fachada sur de esta misma torre, se conservan los restos de lo que parece ser la base de una garita, sobre el nivel de la azotea de la antigua sacristía de bóveda gótica.

**TITULARES Y PATRONES.**

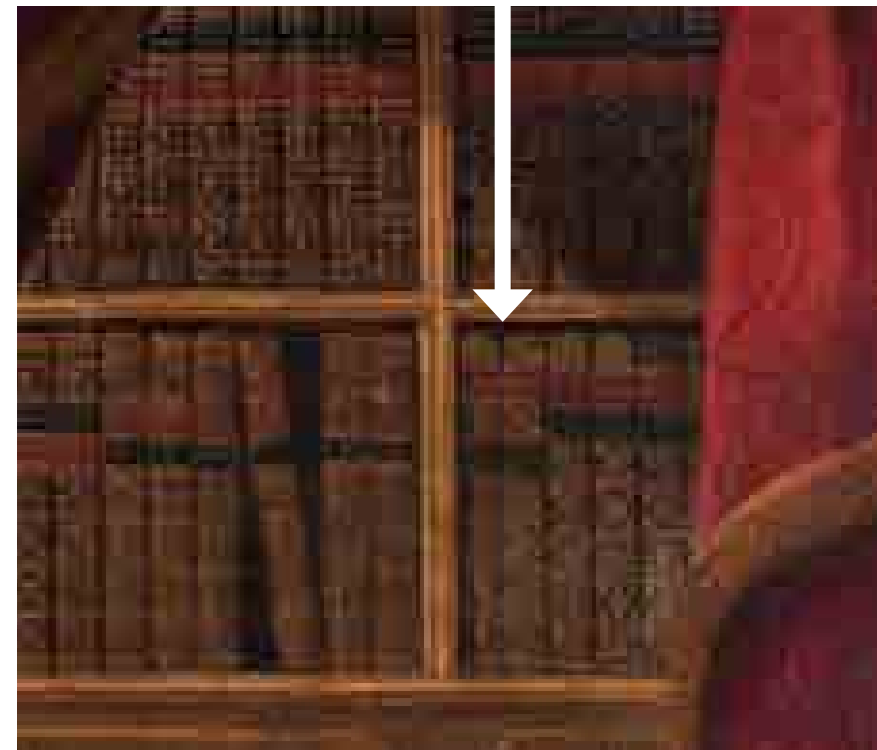
Las toponimias cristianas prevalecen en la nomenclatura urbana del casco antiguo, desde sus barrios, calles, baluartes, plazas, hasta las inscripciones en latín sobre las puertas. De estas solo ha sobrevivido la de San Juan, la Puerta de Agua. Sobre esta reza: *Benedictus qui venit in nomini Domini* (Bendito el que viene en el nombre del Señor). Tuvo un nicho, hoy tapiado, donde se colocaba una imagen del santo pintada en lienzo, sustituida contemporáneamente por azulejos.<sup>27</sup>

<sup>[27]</sup> En la de Santiago rezaba: Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit (si el Señor no guarda la ciudad, en vano vela quien la custodia), en un nicho sobre ella se ubicaba un imagen de





(Fig.4) José Campeche, *Ilmo. Señor don Francisco de la Cuerda y García* (según se lee al pie, concluyendo: Tomó posesión de este Obispado en 11 de junio de 1790), 1793, óleo sobre lienzo, Col. Palacio Arzobispal. El primer obispo de cuerpo entero con además de bendición, sentado sobre un sillón rococó sobre un fondo de cortinajes, que se pliegan la derecha, para mostrar una abundante biblioteca. Viste traje coral, destacando la cruz pectoral recamada en piedras. Por la izquierda, un pedestal con un crucifijo y un breviario. N. y m. en Toledo 1747-1815, fue el último obispo de San Juan de Puerto Rico (1789-1794) que gobernó los Anexos Venezolanos. Insistió en la asignación de fondos para la catedral, de gran carácter, luego de su retiro sirvió en la sede Primada de Toledo, cooperando con el metropolitano.



(Fig.4a) José Campeche, Obispo Francisco de la Cuerda, (Detalle) (1772), óleo sobre lienzo, Col. Palacio Arzobispal. El catálogo bibliográfico que se ha identificado en el lienzo incluye: Obras completas de San Agustín (DAUGUST./OPERA), Obras de la Doctrina (D.CHRIS./OPERA), Obras de San Jerónimo (D.IERON./OPERA), Obras completas de Fray Luis de Granada (OBRAS/DEL V.M.F/LUIS DE/GRANADA), Actas Ecclesiae Mediolanensis (ACTA ECC./MEDIOLAN) y las Sagradas Escrituras (BIBLIA/SACRA). Son de interés para el tema, la disponibilidad de la colección de Actas Ecclesiae Mediolanensis (Actas de la Iglesia Milanesa), referidas como Normas del cardenal Borromeo. San Carlos Borromeo (1538-1584) fue arzobispo de Milán, ciudad que formó parte de las posesiones de España en Italia. Estas codificaciones incluyen una serie de instrucciones sobre la arquitectura eclesiástica (*Instructionum fabricae, et suppellectilis ecclesiasticae*). Estas ofrecen líneas generales sobre los aspectos prácticos y simbólicos del diseño, su localización y componentes arquitectónico, conforme la tradición medieval y las constituciones del Concilio de Trento, fueron ampliamente difundidas en los territorios imperiales según se constata en los sínodos (provinciales y diocesanos) alrededor de Orbe hispano.

(Fig.5) José Campeche, *Ilmo. Señor doctor don Juan Alejo de Arizmendi*, (ca. 1803), óleo sobre tabla, Col. Palacio Arzobispal. Arizmendi y de la Torre (1760-1814) fue el primer obispo puertorriqueño, en ser elegido para gobernar la diócesis de San Juan (1803-1814). El prelado aparece de pie y de cuerpo entero vistiendo traje coral (sotana, cruz pectoral, anillo, roquete, muceta y birreta), tejiendo una cesta, centrado en un espacio interior apenas amueblado: una mesa, un taburete y un cuadro con marco, todos ellos de estilo rococó, y cortinajes. Dentro del cuadro se representa la es-cena de un bautismo, sobre la que se posan dos querubines entre nubes, uno de ellos sosteniendo el báculo y la mitra completando los atributos del obispo. De acuerdo con Dávila Rodríguez (1962, 53-55) esta obra sigue la iconografía episcopal de San Julián de Cuenca, mientras que el modelo de la escena representada dentro del cuadro ya había sido aplicado en otras obras del taller familiar (iglesia parroquial de Coamo y colección del Museo de Historia, Arte y Antropología de la U.P.R.), firmadas por el hermano del autor, Miguel Campeche.



Los títulos trascienden a su carácter utilitario, de referencia a alguno de los inmuebles religiosos, como un vínculo con el santo, la advocación mariana o el misterio cristiano por el cual se les titula o dedica, con un carácter de intercesión, protección o memoria. La normativa vigente sobre la concesión de santos patronos y titulares es heredera de la formulada en el siglo XVII.<sup>28</sup>

#### LAS ERMITAS.

Otros ejemplos de la significación simbólica cristiana de la ciudad fueron las ermitas, dedicadas a santos protectores o patronos de la sociedad sanjuanera. Las primitivas ermitas sanjuaneras fueron fundadas en el siglo XVI, con la excepción de la del Santo Cristo, erigida alrededor de 1750. Las devociones traducidas en la construcción de lo arquitectónico, tuvo un sentido simbólico según el santo al que se dedicó. La de Santa Ana (Fig. 6), según la tradición fue la abuela materna de Jesucristo, patrona de las madres, ancianas, parturientas, con dificultad en la gestación.<sup>29</sup> Santa Barbara, patrona de

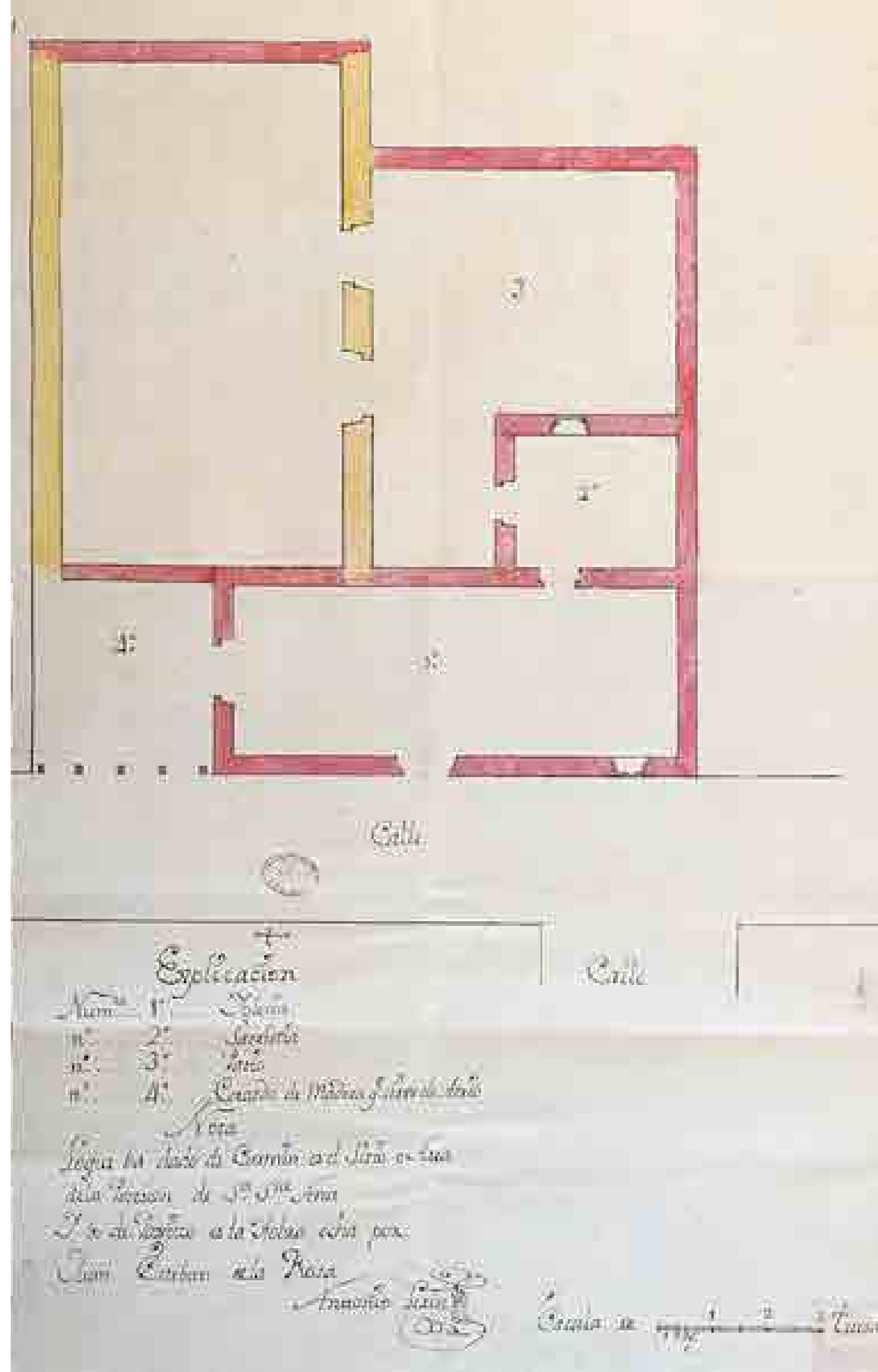
talla, que en las fiestas del santo era llevada en procesión a Catedral, pasando por la Fortaleza para que le rindieran honores. En la de los Santos Justo y Pastor: *Dominus mihi adjutor quem timebo* (El Señor es mi ayuda ¿a quién temeré?); El título del Apóstol Santiago en la Puerta de Tierra también responde a que fue considerado como el santo valedor de la Corona en la Reconquista. En: De Torres Vargas, 1854, p. 491.

28. *Sobre los santos patronos: Decretum pro Patronis in posterum eligendis*, (1630): *sobre la distinción entre patronos y titulares*; Alejandro Zuazo (1753), 36-38.

29. En esta ermita se veneraba a la Nuestra Señora de las Mercedes, patrona de la ciudad de Barcelona y de la Orden Mercedaria, dedicada a la redención de cautivos y también fue sede de la Cofradía de la Sagrada Familia y sobre ambos temas se encargaron los lienzos al pintor Campeche.



(Fig.6) Plano del estado de la obra nueva contigua a la ermita vieja de Santa Ana, 1772, AGI.



los artilleros.<sup>30</sup> Ambas también han sido asociadas a la protección de la mineros, actividad importante en el Puerto Rico del siglo XVI. San Sebastián, patrono de la milicia y protector de pestes y enfermedades.<sup>31</sup> Santa Catalina de Alejandría, patrona de prisioneros y molineros. Nuestra Señora de la Concepción,<sup>32</sup> advocación ligada a la salud, pues se consideraba el pecado como origen de la enfermedad, por lo que el mejor remedio para ello era invocar la protección de la *Limpia y Sin Pecado*.

Por último, se registra la ermita del Calvario, (Por el lugar de la crucifixión de Jesucristo) que sirvió de memorial de la celebración de la primera misa en la Isleta, de carácter penitencial y como el resto, lugar de peregrinación urbana.<sup>33</sup> Con la excepción de las de Santa Ana y el Calvario, el resto de los titulares de las ermitas fueron mártires, parte del elenco de los llamados *Catorce santos auxiliares*, invocados tradicionalmente en casos de enfermedad o amenaza en la vida cotidiana y en situaciones extraordinarias como los ataques enemigos.

30. Fue demolida para construir la Real Maestranza, localizada al extremo norte de la calle de la Cruz, antiguamente de la Cruz de Santa Bárbara.

31. Se ubicaba en donde actualmente se encuentra la Escuela A. Lincoln, al extremo éste de la calle que lleva su nombre.

32. La estructura primitiva sirvió como base para la capilla del convento de las Siervas de María, Ministras de los Enfermos, antiguo hospital de la Concepción.

33. Estuvo ubicada entre el campo de El Morro y el Cuartel de Ballajá, fue demolida y su entorno topográfico modificado por la logística del sistema defensivo.

(Fig.7) La capilla del Santo Cristo. López Cepero, cerca 1890. Vista fachada norte.



#### LA CAPILLA DEL CRISTO.

La veneración al *Santo Cristo de la Salud* relaciona la transformación de un componente de la estructura del sistema defensivo a un hecho religioso.<sup>34</sup> La tradición atribuye su origen a la devoción personal de D. Tomás Mateo Prats, secretario del gobernador Ramírez de Estenós (1753-1755), quién patrocinó la construcción de la primera ermita (Fig. 7), en la que se alojó la imagen del Cristo que también donó. La estructura prevendría de accidentes, como el supuesto ocurrido alrededor de 1753, durante las cabalgatas de las fiestas de San Juan Bautista y San Pedro Apóstol.<sup>35</sup> La primitiva ermita sustituyó a la dedicada a Santa Catalina de Alejandría, que estaba en las cercanías, pero en la parte inferior de la muralla.

La fábrica del inmueble corresponde al periodo entre 1753 y 1780. Arquitectónicamente, se compone de una pequeña cámara con cubierta de azotea, construida sobre el nicho-hornacina que originalmente contenía la imagen, que estuvo instalada directamente sobre el muro defensivo, del que sobresale. Posteriormente, se amplió con un pórtico con arcos de medio punto, de azotea sobre vigas, para

34. Aunque con iconografía distinta, el Santo Cristo de la Salud es patrono de los municipios de Comerío y Peñuelas.

35. La tradición oral recogida por Coll y Toste (1924, 105-107), indica que Mateo Prats invocó el favor del Santo Cristo y el jinete de nombre Baltasar Montañez logró sobrevivir, sin embargo, de acuerdo con Castro Arroyo (1980, 85) la investigación en el Archivo Eclesiástico confirmaron la muerte del personaje.

guarecer una mayor cantidad de fieles.<sup>36</sup> Al interior, sobre el muro testero se ubica el retablo, de inspiración rococó en madera,<sup>37</sup> con el centro la imagen del *Santo Cristo de la Salud* y otros tres lienzos que lo acompañan.<sup>38</sup> La obra principal es un óleo sobre lienzo, adherido a masonite (115 x 136 cm) con su marco, en lámina de plata. Representa la escena del Calvario narrada en Juan 19, 25-27. En ella destaca la organización en torno al crucificado, pendiendo de la cruz triunfante sobre la calavera, el *Árbol de la Vida* que venció la muerte. El paisaje casi árido, muestra una elevación montañosa por la izquierda, haciendo uso del color para indicar la profundidad; a la derecha, aparece un valle y detrás de este la *ciudad de Jerusalén* con elementos propios de la arquitectura medieval. El Calvario sigue la influencia de los modelos de grabadores del siglo XVI, como Dürero, Leiden y Callot, comparables a obras ejecutadas en América de autores, como el neogranadino Gregorio Vázquez de Arce o el sevillano Andrés de la Concha. No hay coincidencia en cuanto a la datación de la imagen, con un margen de casi un siglo entre la segunda mitad del S. XVII y la primera

36. Buschiazzo. (1955), 123, María de los Ángeles Castro (1980), .

37. La reconstrucción del retablo es obra del escultor Francisco Vázquez Díaz "Compostela," (Santiago de Compostela, 1898-San Juan, PR 1988) utilizando elementos del mueble anterior, gracias al impulso del Dr. Ricardo Alegría entonces Director Ejecutivo del Instituto de Cultura Puertorriqueña (1963-1964).

38. Se trata de la pintura, según las inscripciones, de S.n Luis Rey de Francia, S.ta Catalina Virgen y Mártir (de Alejandría), y S.to Thomas Apóstol, de autor anónimo y probable ca. 1750, y los lienzos de Nuestra Señora del Rosario y Nuestra Señora de la Concepción, atribuidos al círculo de los Campeche, ambos incorporados en el siglo XX.

del S. XVIII. Sin embargo, se ha considerado hasta ahora como la obra pictórica más antigua firmada de un autor local, Manuel García, al parecer originario del área de San Germán.<sup>39</sup>

#### IMÁGENES Y DEVOCIÓN.

El fundamento teórico del sentido y la función de la representación figurativa para el culto siguió las definiciones del Concilio Trento, en las que se incluyó el capítulo "De la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes," en las que se indica su función y sentido, según:

*(...) se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios, y de otros Santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que se merezcan culto, o que se les deba pedir alguna cosa; o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos (Ps. 134); sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales, representados en ellas.*<sup>40</sup>

39. Vidal Santoni, 1994, p. 45. A M. García también se le atribuyen un segundo Calvario, hoy desaparecido, ( Dávila Rodríguez, 1979, p. 5) y el lienzo de la Virgen de Monserrate según el modelo de la advocación de Hormigueros, adquirida por Teodoro Vidal y legada a la Fundación Luis Muñón Marín. Osiris Delgado restauró esta obra y la del Cristo de la Salud.

40. Capítulo correspondiente a la última sesión (XXV), celebrada en



(Fig.8) *Nuestra Señora de Belén*, fines del S. XV o principios del S. XVI, óleo sobre tabla, Anónimo, Escuela Flamenca, Col. Angélica Cofradía de N. Sra. de Belén. Venerada en la antigua iglesia dominica, hasta que fue robada en 1972. Al sur del crucero se abren dos arcos, por los que se vincula con la Capilla de Nuestra Señora de Belén o de la Leche, compuesta de dos pequeños espacios, uno corresponde a la diminuta nave con bóveda de cañón corrido y el otro a la primitiva ermita, de planta cuadrada, cubierta por una cúpula de gajos, de planta octagonal, que descansa sobre 4 singulares trompas pechinas, de clara influencia mudéjar. Colección de la Angélica Cofradía de Nuestra Señora de Belén.

los Remedios; de la Muy Limpia y Pura Concepción, del Rosario, de la Soledad, de los Dolores, del Carmen, del Pilar, de la Altigracia y de la Merced, etc.

#### SANTUARIOS Y EXVOTOS.

La devoción religiosa vinculada a la ofrenda de exvotos se constata en otros lugares de Puerto Rico, además de la capilla del Santo Cristo de San Juan. El santuario, hoy basílica, de la Virgen de Monserrate en Hormigueros, con fama de intercesora de enfermos, que desde fines del siglo XVI ha sido centro de peregrinación, contando con una casa de peregrinos. La ermita de Valvanera en Coamo, construida como voto (promesa) por el fin de una epidemia. En los casos extramuros se ejecutaron las respectivas imágenes en pintura. Para el de la Monserrate se encargó posteriormente una talla de vestir y dentro de la colección del patrimonio cultural, se encuentra un óleo con la narración del milagro a Gerardo González, así como la colección de figuritas de plata ofrecidas, que luego fueron fundidas para la orfebrería del altar. (Fig. 8)

Respecto al culto a Nuestra Señora de Belén, o de la Leche, su imagen es una pintura al óleo sobre tabla, anónima, de la Escuela Flamenca de fines del S. XV o principios del S. XVI. La Virgen de Belén fue venerada en la antigua iglesia dominica hasta que fue robada en 1972. Aunque no se tiene certeza de su origen y del cómo pasó a la custodia de los frailes dominicos, si se admite que estos le rindieron devoción doméstica desde los primeros años de la

fundación del convento de Santo Domingo, pasando luego al culto público, posiblemente luego de recuperada, tras haber sido escondida en el sitio de 1625. A partir de ello, pasó a tener altar y capilla propia (siglos XVII-XVIII) y estableciéndose una cofradía bajo su advocación (1774). Para entonces, su culto tenía fama suficiente para considerar su capilla como santuario y ofrecer exvotos,<sup>43</sup> como el del *salvamento del niño Ramón Power* (Fig. 10), alcanzando mayor difusión luego del ataque de 1797, recibiendo los títulos de *Compatriota* y *Protectora*. Así también lo demuestran los encargos del exvoto del gobernador De Castro y las numerosas copias de la imagen, realizados por el pintor Campeche, quien fuese un fiel devoto.

La capilla de la Virgen de Belén forma parte de la antigua iglesia de Santo Tomás de Aquino, hoy de San José (Fig. 9), del Real Convento de Santo Domingo, fundado cerca de 1522.<sup>44</sup> El templo iniciado alrededor de la década de los 1530, históricamente fue sede de un gran número de cofradías, entre ellas la propia de Belén. El convento, al igual que el de los franciscanos, sirvió como centro educativo superior, hasta la excomunión de la comunidad

43. De acuerdo con el Código de Derecho Canónico (1983): N. 1230 "Con el nombre de santuario se designa una iglesia u otro lugar sagrado al que, por un motivo peculiar de piedad, acuden en peregrinación numerosos fieles, con aprobación del Ordinario del lugar." En el 1234 § 2. "En los santuarios o en lugares adyacentes, consérvense visiblemente y custodiense con seguridad, los exvotos de arte popular y de piedad."

44. Castro, 1980, 37-43.



(Fig.9) *Iglesia y plaza de San José*. López Cepero, cerca 1890. Vista sur de la antigua iglesia conventual, con la capilla de N. Sra. del Rosario hacia el frente, sobre la plaza.

en 1838, que pasó a tener distintos usos militares hasta el siglo XX. La iglesia se ha relacionado con la devoción protectora o defensiva, como espacio de culto y como contenedor de objetos devocionales. El conjunto de la iglesia comprende también la capilla de la de Nuestra Señora del Rosario, espacio característico del programa arquitectónico de los conventos y monasterios dominicos, pues esta advocación es la patrona de la Orden. Ambos recintos

contaron con criptas ubicadas debajo las respectivas naves. En la de Belén fueron enterrados José Campeche y algunos miembros de su familia, mientras que, en la del Rosario fueron sepultados varios gobernadores y miembros de la milicia del País, a razón de que los frailes ejercían su capellanía, no obstante que la parroquia castrense fuera la de la Catedral.

La devoción del Rosario se vinculó con el tema defensivo, militar y religioso, a partir de la victoria de los ejércitos católicos en la Batalla de Lepanto (1571), atribuida a la intercesión de la Virgen María, referente simbólico que dio origen o impulso a otras advocaciones, como la de María Auxiliadora, de las Victorias o de Passau.<sup>45</sup> En torno a tales devociones

45. El tema de la invocación, imprecación, rogativa o intercesión por medio de la Virgen María como Auxilio, Ayuda o el Gran Favor es pre-





(Fig.10) José Campeche, *Salvamento de don Ramón Power*, cerca. 1790, óleo sobre tabla, Col. Angélica Cofradía de N. Sra. de Belén. La escena representa a un marino que, desde una lancha de socorro, está salvando de las olas agitadas al niño Ramón Power y Giral (San Juan, 1775- Cádiz, 1813), en medio de una tormenta, luego de bajar de una fragata que lo conducía a España (Prov. de Lugo, Galicia). Al pie lee la inscripción: "Naufragio de que, por la intercesión de Nra Sra de Belen (sic), se libró D.n Ramon Power al querer saltar en la Costa de Cantabria de la Fragata la Esperanza en una Lancha que del Puerto de Castro salió á socorrerla de una furiosa tempestad. [Firma] José Campeche la pintó. 1790". Ramón fue hijo de María Josefa Giral, de ascendencia francesa, y de Joaquín Power y Morgan, de ascendencia irlandesa, agente de la Real Compañía de Asiento de Negros. El futuro representante de Puerto Rico antes las Cortes de Cádiz, en las cuales fue electo vicepresidente, formado en la Escuela de Pilotos de Ferrol, obtuvo el grado de teniente de la Armada y más tarde el de capitán de fragata. El punto de atención de la composición gira en torno al rostro hierático del infante, contrastando con la circunstancia que pudo resultar trágica. El riesgo debió ser suficiente alto para expresar su solución como sobrenatural. Colección de la Angélica Cofradía de Nuestra Señora de Belén.



se desarrolló la popular celebración de los rosarios cantados dentro de la ciudad, tradición que ha llegado a nuestros días. Se conserva una imagen con los atributos del Rosario, titulada *Nuestra Señora de la Divina Aurora* (Fig. 11), pintada al óleo sobre lienzo (63.1 x 48 cm) atribuido a José Campeche. Considerada su obra más temprana, para uso como estandarte procesional de la Cofradía del Rosario.<sup>46</sup> Debajo, la filacteria (inscripción) señala las indulgencias concedidas por el obispo Jiménez Pérez (1715- 1781).

Otras referencias al carácter simbólico defensivo ligado a lo religioso son, la imagen de San Emigdio de Áscoli (Fig. 13) y la de San Telmo (Fig. 12). Sobre el primero, es reconocido como patrono y protec-

vio a Lepanto, como sucedió en las regiones católicas de Alemania que enfrentaron el avance protestante; posteriormente se repitió en la confrontación entre las naciones cristianas y el Imperio Otomano. En: Autor: "Herencia profética del patrocinio de Nuestra Señora en PR, entre las advocaciones de Belén y Madre de la Divina Providencia," en: Miguel Norbert Ubarri (2018), 116-117.

46. Sobre la práctica del rosario y la devoción mariana, en: López Cantos, 1992, 39-45.

tor contra terremotos, lo que hace inferir que dicha obra corresponda a una representación votiva vinculada al terremoto de 1787, aunque se desconoce el donante. Su datación coincide con el demoledor cataclismo que produjo el derrumbe de la parroquia de Arecibo y serios daños en la de Ponce, afectando significativamente el sistema defensivo de la ciudad de San Juan, según los gastos de las reparaciones.<sup>47</sup> (Fig. 13a)

La otra, es la imagen mutilada de San Pedro González Telmo, protector de los marineros, contra los rayos en las tormentas y otros peligros de la navegación. Esta obra mural es considerada la obra pictórica más temprana de Puerto Rico y su dibujo presenta similitudes con la pintura mural de los monasterios mendicantes en México y Perú (siglo XVI). Se localiza dentro de un nicho abocinado de medio punto, inciso en el muro norte del crucero de la iglesia conventual. Fue realizada al fresco, con la técnica de trampantojo, un retablo de un tríptico

47. Puerto Rico. Obras y gastos de fortificaciones, 1794.

abierto con remate de arco conopial y simulando tener dentro la imagen de bulto del santo dominico, de pie sobre una peana tallada, en escorzo. Viste de traje coral (Capa sobre el hábito), portando en la mano derecha un cirio y en la izquierda una nave. En el fondo, se observan algunos elementos urbanos sobre acantilados, posiblemente fuese el convento desde la vista del norte de la ciudad de San Juan, según observada por los marineros y quienes al llegar acudían a agradecer el buen puerto al santo, tradición vigente todavía en el siglo XIX.





(Fig.11) José Campeche, *Nuestra Señora del Rosario o de la Aurora*, cerca. 1772, óleo sobre lienzo, Col. Palacio Arzobispal. El Pío V declaró fiesta universal de Nuestra Señora del Rosario el 7 de octubre, por ser la fecha del triunfo de Lepanto, como gesto votivo a la Virgen María. Quien fuera fraile dominico, antes de su elección, participó de la contienda enviando a las tropas de los Estados Pontificios. Este suceso frenó el avance del Imperio Otomano sobre el Mediterráneo y el potencial control político comercial y religioso musulmán. La Capilla de Nuestra Señora del Rosario (S. XVII) se compone de dos espacios, uno rectangular cubierto con la cúpula sobre pechinas, y el área del ábside ochavado, con cubierta de un cuarto de esfera. Su interior fue decorado que sus en siete etapas de pintura mural, de la cual se conservó la primitiva, en la que se representan sirenas o nereidas oferentes con caudas de pez, en cada una de las cuatro pechinas, llevando ramos de rosas.



(Fig.12) Anónimo, *San Pedro González Telmo* (Fragmento), pintura mural, siglo XVI. Ubicada en el crucero norte de la antigua iglesia dominica de Santo Tomás de Aquino, hoy de San José."



(Fig.13) José Campeche, *San Emigdio de Ascoli*, cerca 1787, óleo sobre lienzo, Col. Palacio Arzobispal. El Santo aparece de cuerpo entero y sentado sobre nubes, vestido con ornamentos de pontifical, con báculo, mitra, cruz pectoral y capa pluvial, sentado sobre nubes, mientras es coronado por un ángel con laureles y sos-tiene en la mano una palma, ambos atributos del martirio. Al fondo, a la derecha, un paisaje urbano en ruinas, víctima de un terremoto por el movimiento que se sugiere, con grietas y la estructura de torres e iglesias a punto de colapsar. A la izquierda, una embarcación de bandera Española (Cruz de Borgoña), en medio de un agitado mar que amenaza con hundirla.



(Fig.13a) José Campeche, *San Emigdio de Ascoli*, cerca 1787, (detalle) óleo sobre lienzo, Col. Palacio Arzobispal.

(Fig.14) Antonio Maldonado, *La Vida de José Campeche*, 1963, acrílico sobre masonite. Escuela José Campeche de San Lorenzo, Puerto Rico. Fotografía por: Sr. Antonio Trigo Flores



### III. Ciudad como imagen

#### EL PINTOR.

Los estudios sobre Campeche se han enfocado en la importancia socio histórica de su obra, siendo abordado por un limitado número de estudiosos. Su faceta como destacado retratista ha eclipsado la trascendencia de la temática religiosa, que ocupó la mayor parte de su obra. La producción de estudios posteriores ha seguido en su mayoría los pasos de las de la primitiva obra de Tapia y Rivera,<sup>48</sup> a partir de la escasez de fuentes primarias escritas.<sup>49</sup> Destacan las aportaciones de René Taylor como crítico de conjunto, aportó sobre la técnica y estilo. Dávila Rodríguez, como biógrafo y crítico, atento a su obra religiosa. A estos se sumó Teodoro Vidal, que aún sin ser especialista en historia del arte, proveyó importantes elementos documentales para la comprensión el tema del retrato en la obra de Campeche.<sup>50</sup> Otras obras fundamentales fueron las de Sebastián González García, con la actualización del catálogo razonado, y Luisa Geigel, con las precisiones documentales de su genealogía.<sup>51</sup>

48. Debe reconocerse la contribución, del pintor Juan Bautista Cletos Noa, como fuente oral del texto, según reconoce el mismo autor: en, Tapia y Rivera, 1862, pp. 487-520.

49. Una muestra de la visión historiográfica general sobre Campeches es que se encuentra en *La Torre*, donde en la misma publicación (8, 2003) se incluyen dos escritos que parecieran redactados en paralelo por Gaya Nuño y Traba

50. Teodoro Vidal Santoni, 2005, pp. 20-21

51. Geigel de Gandía, Luisa. *La genealogía y el apellido de Campeche*. San Juan, PR, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.

En la *Escuela Superior José Campeche* en San Lorenzo, al suroeste de Puerto Rico, se encuentra un compendio visual de la vida del pintor y del San Juan de su tiempo. Se trata de un políptico sobre masonite, obra de Antonio Maldonado (Fig. 14), creada en 1963, como parte de la iniciativa de llevar el arte a las escuelas públicas del país.<sup>52</sup> La obra traduce visualmente lo que Fray Iñigo Abbad y Lasiera estampó en su *Historia*, escenario en el que Dávila Rodríguez situó la biografía del maestro Campeche,

52. Antonio Maldonado Serrano, 1920, Manatí – 2006, San Juan. Artista plástico, escenógrafo, ilustrador y diseñador de carteles, destacado acuarelista. Con un alto sentido autodidacta, su formación contó con maestros como Juan A. Rosado, Cristóbal Ruíz y Alejandro Sánchez Felipe, contando con estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos, en México. Fue director de la División Artes Plásticas, y colaborador de Rafael Tufiño, Francisco Luciano y Luis Alonso. Junto a Doña Rafaela Balladares, Ricardo Alegría y Anibal Rodríguez encabezó la iniciativa vecinal para la restauración civil de la fiesta de San Sebastián.

siguiendo también a Tapia y Rivera.<sup>53</sup> En esta obra se observan las principales escenas de la vida del maestro Campeche: dibujando en las aceras o las fachadas, modelando figurillas, el taller familiar con obras importantes en proceso, incluyendo un retablo. Aparecen además algunas, elementos del entorno sanjuanero, como la iglesia dominica, ligada a su formación y su religiosidad.

José Campeche y Jordán (1751-1809, San Juan) es, aunque no el primer pintor puertorriqueño, si el primero en ser biografiado y cuyo corpus artístico se ha acuñado en la historiografía local y sobre el cual se ha fundamentado el desarrollo de las artes

53. Dávila Rodríguez, Campeche. *Testigo de la ciudad*, Cuadernos de Cultura, 12, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2005. En este ensayo el autor compila parte de su investigación biográfica y datos como su relación con los Andino y el mundo musical o la orfebrería, editados en publicaciones previas de la Revista del mismo Instituto.

plásticas insulares. Hijo del pardo Tomás Rivafrecha y María Josefa Jordán y Márquez, padres también de María Loreto, Lucía, Miguel e Ignacio. José y sus hermanos varones siguieron los pasos del trabajo del padre, *adornador* y *dorador*, conformando un taller familiar en el que se crearon obras de pintura, arquitectura efímera y mueble de retablos. Por su parte, José también realizó diseños arquitectónicos, planimetrías y heráldica. Al ambiente artístico familiar se añadió la música. El pintor incursionó en la enseñanza y ejecución de canto e instrumentos de cuerda y viento, con la tutoría e influencia de su cuñado Domingo Andino y Muriel, padre del pintor Silvestre Andino, integrante del taller familiar. Domingo ejerció como platero y organista de la catedral, a quién José sustituía. Además, junto con su hermano Miguel y su cuñado Domingo, formaron parte del Regimiento Fijo. Como parte de los

hallazgos de esta investigación, se ha constatado el registro de los tres personajes antedichos, en tres ocasiones, dentro del informe de “Revistas” a las milicias, fechadas entre octubre y diciembre de 1800.” Estos aparecen dentro del cuadro del Estado Mayor, presidido por el gobernador de Castro. Miguel y José como chirimía primero y segundo, respectivamente, Domingo como bafón (bajón). En este documento, se evidencia la familiaridad e interrelación de la sociedad sanjuanera, en la que vivió el artista.<sup>54</sup>

La relación de Campeche con la Iglesia y la fe tuvo varios aspectos, pero estuvo siempre presente. Su

54. El elenco aparece otros personajes, además del Gobernador de Castro, como D. Adalberto Boguslauskys y el médico cirujano D. Francisco Oller, abuelo del pintor Oller y Cesteros. En el caso de los dos primeros, Campeche también pintó a sus familiares. En: *Revistas mensuales de Comisaría. Ejército de Puerto Rico* (1800), Fol. 317-345.

padre fue esclavo del canónigo D. Juan de Rivafrecha, clérigo culto que pudo haber influido en la labor artística de Tomás; luego, José fue educado en el contexto del Estudio del Convento de Santo Domingo, en donde se incorporó como miembro de la Tercera Orden y afecto a las devociones que tenían culto en aquella iglesia, donde en su testamento indicó que, tras su entierro:

*(...) se celebre una Misa Solemne cantada á Ntra Señora de Belem; otra a Ntra Señora del Rosario; otra al Patriarca Señor San Jose; y otra rezada al Patriarca Santo Domingo aplicadas todas por su intención; (...)*<sup>55</sup>

55. *Partida de defunción de Josef Campeche*, 1809.





(Fig.15) José Campeche, *Alférez del Regimiento Fijo de Puerto Rico*, óleo sobre lienzo, Colección Miriam Ramos de Ward. El personaje, de pie en el uniforme del Regimiento Fijo (1776), a la derecha se aprecia la vista urbana y a la izquierda un pedestal en ruinas.



(Fig.15a) José Campeche, *Alférez del Regimiento Fijo de Puerto Rico*, detalle, óleo sobre lienzo, Colección Miriam Ramos de Ward.



(Fig.16) José Campeche, *Gobernador D. Miguel de Ustáriz*, cerca 1789-1792, óleo sobre lienzo, Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña. El gobernador de pie, sosteniendo en la mano derecha la férula y con la izquierda tomando un plano urbano, extendido sobre una mesa tallada y sobredorada, de tipo rococó, alcanzándose a observar otra planimetría en la que se observa el fragmento de una fachada y una planta. La escena se sitúa en un despacho de la Fortaleza, Casa de los Gobernadores. En el fondo se abre el vano correspondiente a la puerta de un balcón, sin balaustrada ni pasamanos, desde donde se observa una vista de la calle de Santa Catalina hacia el Este. Complementan la escena, los cortinajes y una mesa estilo criollo, con algunos libros, en el primer plano lateral izquierdo y a la derecha del vano, un mueble rococó, decorado con un paisaje con un puente.



(Fig.16a) José Campeche, *Gobernador D. Miguel de Ustáriz* (detalles), cerca 1789-1792, óleo sobre lienzo, Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Detalles de la vista urbana (Izq.), el plano y el mueble con el paisaje del puente.

La Iglesia y los devotos fueron los grandes patrocinadores del taller de los Campeche, realizando proyectos para prácticamente todas las instituciones religiosas de la ciudad, así como para otras ciudades del país (Bayamón, Coamo, San Germán, Arecibo) o fuera, como Caracas o la Habana.

En lo económico, según los dichos y estado de necesidad de sus hermanas, indican dificultades de tasación y cobro de los trabajos.<sup>56</sup> La economía de Puerto Rico, aunque en desarrollo, aun no lograba estabilidad. De ello da prueba la deuda de dieciocho mil pesos que los descendientes de D. Jaime O'Daly intentaron cobrar a la corona, por concepto del préstamo para la defensa de 1797.<sup>57</sup>

56. M.º Loreto Campeche solicita conservar su pensión, 2004, Exp. 15.

57. Solicitud de Doña Ysabel O'Daly de que se devuelva a su familia el caudal prestado por su tío Don Jaime O'Daly al gobierno en 1797. En:

#### LA CIUDAD EN LA OBRA DE CAMPECHE

La vista urbana en el retrato del Gobernador Ustáriz (Fig. 16) tuvo como fin presentar el programa de mejoras al interior del complejo de fortificaciones -según el proyecto de O'Reilly y O'Daly,- su narrativa responde a un programa de representación simbólica, efectista y proyectual (Fig. 16a), en tanto la vista tiene un carácter iconográfico -una suerte de boceto-. Puesto que, por una parte, las edificaciones domésticas se muestran homogéneas, de dos niveles, con cornisones decorados con remates (acroteras) cuando, por el contrario, fue heterogénea y la mayoría de un solo nivel y con escasa ornamentación. Así, en primer plano aparece un edificio de dos plantas, donde estaría al Palacio Rojo, que fue construido hasta principios del siglo

Teodoro Vidal Santoni, 2011, pp. 108-110.

XIX, y el cual primitivamente fue de un solo nivel.<sup>58</sup> Casos extraordinarios de decoración en las cornisones de arquitectura doméstica es la Casa Berrocal, cuyos remates siguen el modelo de las guardamaletas de la fachada del cuartel del San Cristóbal, y en las ménsulas de la escalera del Palacio Episcopal, o al interior de la Capilla del Cristo. Contrasta también la perfección del sistema de pavimentado, a base de piedras de cantos rodados (chinos de río), que pronto resultó ineficaz. Aunque la fidelidad de Campeche por el modelo natural es evidente, así también lo fue la sujeción al recurso barroco de los atributos. La formación intelectual, religiosa y experiencia -como iconógrafo y heraldista-, se traducen en una aplicación diestra en la producción pictórica del retrato: precisa en la fisonomía y codificada en la composición.

58. Buschiazzo, 1955, 131.



(Fig.17) José Campeche, *Don José Mas Ferrer*, cerca 1795, óleo sobre lienzo, Colección Teodoro Vidal Santoni, The Smithsonian American Art Museum.

Así lo hizo con el melancólico retrato de D. José Mas Ferrer (Fig. 17 y 17a, Contador Mayor de Hacienda de la Plaza, con aquella ventana que parece fue abierta por el viento imprudente, tirando sus postigos y dejando ver el correo que fondea en el puerto, esperando, mientras la nota en la hoja de papel sobre el suelo delata el acontecimiento. Pareciera que fue tirada, por el mismo viento que sopla, haciendo ondear la insignia de aquella nave que conduciría al personaje a su nueva encomienda, la Nueva Granada.

En el retrato del *Alférez del Regimiento Fijo* (Fig. 15 y 15a), además de los detalles del uniforme del cuerpo militar al que perteneció Campeche, es posible observar el recurso iconográfico de la ciudad amurallada desde el exterior. En cierto sentido, esta era la vista más importante que mostrar, la ciudad protegida, en este caso como una alusión a la función del Regimiento.

En el detalle resaltan aquellos elementos icónicos concretos que identifican la representación con San Juan, las murallas con las garitas, la heterogeneidad del caserío en el que sobresalen los miradores de las casas de dos niveles, y sobre todo ello la torre campanario de la Catedral, rematada aun con la bóveda. La aplicación de dicho recurso se expone en otra escala y de carácter festivo y patriota en el retrato del *Gobernador de Castro* (Fig. 18). Este, como el de su antecesor, cumple con el modelo oficial de los personajes de su rango, pero en un formato en proporción al significado de la victoria del 1797, y según el espacio al que estuvo destinado era el Ayuntamiento. La victoria es representada con



(Fig.17a) José Campeche, *Don José Mas Ferrer*, cerca 1795 (Detalle) óleo sobre lienzo. Colección Teodoro Vidal Santoni, The Smithsonian American Art Museum.





(Fig.18) José Campeche, *Gobernador D. Ramón de Castro*, 1800, óleo sobre tela, Colección del Municipio de San Juan. El Gobernador, de pie al centro, en uniforme del rango, con la mano derecha sostiene el sombrero y la férula y con la izquierda muestra la escena de la defensa de 1797, al fondo. Detrás, la columna de un pórtico sobre pedestal, y en primer plano un pilar rematado con la inscripción de méritos. El autor también realizó el retrato de las hijas del Gobernador (Col. Museo de Arte de Puerto Rico).

los elementos de la iconografía militar y cortesana, como la columna sobre el pedestal detrás del personaje o los motivos heráldicos y la gran tarja incisos en el otro pedestal. El campo de batalla en acción, los pertrechos, la desproporción de las murallas impenetrables, con sus almenados y garitas, ya entonces un icono. De fondo el paisaje, como un ancla que vincula la obra al natural del contexto de la defensa entre la Puerta de Tierra y Cangrejos.

El brigadier D. Ramón de Castro y Gutiérrez, (Lucena, 1751 – Cádiz, cerca 1811.) de familia hidalga, fue Comandante general de las Provincias Internas de Oriente del norte de Nueva España, subinspector general de tropas y gobernador de Puerto Rico. Su hoja de servicio incluye servicios en acción en Santo Domingo, Mobile y Pensacola. Destacado en la Nueva España de donde pasó a Puerto Rico en 1795, donde comandó la defensa de la Plaza en 1797, sirviéndose de una alianza con fuerzas francesas. En 1805 regresó con honores a España.

**EL VOTO.** El 3 de mayo de 1797 la ciudad de San Juan Bautista de Puerto Rico celebró la conclusión del asedio puesto por los ingleses iniciado desde el día 17 de abril anterior. El lienzo (Fig. 19) destaca y homenaje a la intervención de los criollos, según la miniatura los colorea en la representación de las diferentes unidades. En su conjunto, las fuerzas sutiles, las milicias disciplinadas, así como la artillería y la armada, fueron decisivas para hacer resistir al bando británico, que no logró avanzar hacia

el interior de la Isleta. Para ello, el Gobernador y Capitán General de la Plaza, Don Ramón de Castro acordó con el Itmo. Sr. Obispo, Don Juan Bautista de Zengotita y Bengoa, cantar con la posible solemnidad en la Sta. Yglesia Catedral el Te Deum, con Misa Mayor y Sermón (el mismo) que predicó su Itma.

El contingente estaba compuesto de peninsulares, criollos, pardos y los aliados franceses. Juntos, se dirigieron hacia la plaza de la Catedral, siguiendo el debido orden disciplinar y unidades a que pertenecían. Los lábaros o pendones tomados del enemigo pendían del cornisón de la fachada, como trofeos. Luego de entrar, los diferentes cuerpos militares fueron tomando su lugar y las insignias victoriosas colocadas en el mismo presbiterio, la llamada capilla mayor, el lugar del altar. En esta estampa literaria esboza un acto público, de carácter celebrativo según el propio Ramón de Castro en su diario: *En acción de gracias por los auxilios que le franqueó en una tan crítica ocasión a todos los defensores de la Plaza y habitantes de la Isla empleados en su socorro.*<sup>59</sup>

En esta escena confluyeron lo civil y lo religioso, la acción de gracias y el reconocimiento del logro militar de las valientes armas hispano puer-

to-riqueñas, a la vez que, se declaran beneficiarios de una intervención defensiva extraordinaria.<sup>60</sup> Al autor de la bitácora, el probado Brigadier de Castro, se debe el encargo del exvoto al maestro pintor José Campeche, según se indica al inferior de la obra. La comisión significó imprimir en el lienzo la memoria de aquella victoria extraordinaria, plasmada por aquel artífice que, a su vez, participó en aquella defensa militar como músico del Regimiento Fijo de Puerto Rico.<sup>61</sup>

Dada la naturaleza y el destinatario del informe, el Primer Ministro Manuel de Godoy y Álvarez Faria (1767-1851) *Príncipe de la Paz*, no se advierte en este la explicación sobrenatural de aquella victoria, de un calado suficiente para compartir méritos con otros. Sin embargo y según la tradición:

*Nunca se ha podido explicar satisfactoriamente el motivo que obligó a los ingleses a levantar el sitio de un modo inesperado y vergonzoso para ellos; pero la piedad de los puertorriqueños lo ha atribuido siempre a la visible protección que les dispensó la Santísima Virgen, a quien no cesaron de invocar con oraciones públicas y privadas desde que se estableció el asedio.*<sup>62</sup>

59. Cita del informe del Gobernador de Castro, en: Gobernador de Puerto Rico sobre asedio de los ingleses, 1797, Blq.3 54 verso-57 verso. Las rogativas según las fuentes fueron suplicas públicas para conseguir la ayuda divina ante el riesgo y luego cese del asedio que, según antes dicho, el Obispo Zengotita pidió que se realizaran en cada parroquia del País.

60. En el Canto Tercero, Alejandro Infiesta, 1897, p. 49.

61. Secretaría de Estado y del Despacho de Guerra (España). Revistas mensuales de Comisaría. Ejército de Puerto Rico. Extractos, 1800, en : ES.47161. AGS//SGU,LEC,7300,4. Fol. 317-345.

62. Nota No 12, en: Alejandro Infiesta, 1897, p. 67.



(Fig.19) José Campeche, *Vista del asedio de los ingleses a la ciudad de San Juan de Puerto Rico en 1797*. Óleo sobre lienzo. Colección de la Angélica Cofradía de Nuestra Señora de Belén.

El lienzo representa la sección sureste del conjunto urbano intramuros, en primer plano, con la Fortaleza de San Cristóbal y el campo de Puerta de Tierra en los planos sucesivos. Al fondo el caño de San Antonio, el Condado y Cangrejos durante el asedio de los ingleses entre el 17 de abril al 1ro de mayo del 1797. La filacteria, en el borde inferior de la obra reza:

*Vista del Campo de la parte del Este de la Ciudad de S. Juan Bautista de Puerto Rico, donde se manifiesta toda la ofensa que la Nación Inglesa la hizo en el Sitio que puso a su Plaza el día diez y siete de Abril de mil setecientos noventa y siete y la fuerza de Mar y Tierra con que la defendió el S. Capitán Gral. Brigadier D. Ramón de Castro executada dicha Vista en lo alto de un edificio de la misma Ciudad, desde donde se descubre parte de ella como se expresa.~ La opinión general, cristiana y piadosa de los havitantes de esta noble Isla es que el a ver experimentado éxito tan feliz en el Sitio, y presipitada retirada del Inglés, lo debemos principalmente a la Santísima Virgen N. S. quien por las continuas oraciones que los fieles tributan a su querida imagen de Nuestra Señora de Belén se ha manifestado siempre la protectora de los que en urgentes necesidades devotamente la han invocado. [Firma] Josef Campeche lo pintó.*



(Fig.19 a,b y c) José Campeche, *Vista del asedio de los ingleses a la ciudad de San Juan de Puerto Rico en 1797*, detalles. Col. Angélica Cofradía de N. Sra. de Belén. De sup. a inf.; Al fondo la vista de Cangrejos Abajo en dirección hacia la costa de Loíza, en primer plano los campamentos en el área del Boquerón, Puerta de Tierra y el fuerte de San Gerónimo; detalle del área de las inmediaciones entre el puente San Antonio, la laguna del Condado, la Isla de Miraflores y Cangrejos, con la sierra de Luquillo al fondo. Se observan los campamentos y las acciones militares según se representan las descargas de la artillería, y la diferentes unidades; Detalle del entorno al Castillo de San Cristóbal y la puerta de Santiago, con el ejido de la ciudad y las naves inglesas a distancia. En primer plano, detalle de la fachada de la iglesia conventual franciscana y detrás la capilla de la Tercera Orden. La miniatura identifica las distintas unidades posicionadas y en acción y el abasto de pertrechos y piezas de artillería.

La obra mide 64 x 85.5 cm (25.22 x 33.66 pulgadas), su proporción es 3:4, con una relación de 1.33, y si se considera solo el área de la escena de 57 x 85.5 cm (22.44 x 33.66 pulgadas), sin la filacteria, entonces la proporción es de 2:3 y 1.5 respectivamente. Se organiza en cuadrantes, a partir del trazo de la mitad de su ancho y largo. Su dimensión corresponde a la de la imagen de la Virgen y en función de la escala del reducido espacio de la capilla, considerando al menos otro exvoto previamente instalados (*El del niño Power*). El punto de fuga se ubica ligeramente por encima del punto medio en el que ubica el horizonte, pero fuera del marco. Si como se ha afirmado, la toma se hubiese hecho desde la entonces única torre del ayuntamiento, el ángulo del punto de fuga estaría en eje a la fachada de la iglesia de San Francisco y la calle homónima aparecería casi vertical; si la toma hubiese sido hecha desde la azotea de la iglesia de Santo Tomás, el ángulo de la vista permitiría observar una porción mayor del caserío, con el espigón de San Cristóbal como punto de fuga. Mas bien, parece corresponder a una vista panorámica, observada en secuencia, desde tres ángulos, para observar desde el Sur hasta el Este. Por altura, ángulos y preminencia simbólica del inmueble, de acuerdo con la cromolitografía del Panorama de San Juan (1860), el observador debió estar en la torre de la Catedral, la estructura más alta respecto del punto de fuga de la perspectiva del lienzo. El efectivismo ordena la composición codificada.

#### EL PAISAJE.

Destaca la representación y preminencia del paisaje, como el espacio en el que se desarrolla la defensa militar. Las acciones decisivas están presentes, en miniatura, entre el ejido de la ciudad y el Puente Martín Peña. Están presentes los campamentos de ambos bandos, las embarcaciones, insignias y suministros. El fragor de las explosiones de los proyectiles es evidente. La distancia entre el observador hasta la sierra de Luquillo son aproximadamente 39 km (23 millas), siete leguas comunes de entonces. Se observan el perfil correspondiendo a ubicación y alturas naturales. De izquierda a derecha, los Picachos, el Yunque (1,065 m) frente a los de los Picos del Oeste y Este (1,039 m), detrás en el último plano, sin distinguirse con claridad el Britton; el Cacique el Toro (1,075 m), el Negro en la extrema derecha.

#### LA URBE.

En contraste a la presencia de la naturaleza, lo militar y lo religioso, la urbe pasa casi anónima. El sector representado corresponde al Barrio de San Francisco, densamente poblado, en el cual no logran observarse patios interiores o las pequeñas huertas, quizás por ser el más cercano a los muelles, más heterogéneo y con menor proporción de edificios públicos; las fachadas de viviendas con techo de par y teja con aleros cortos, o de azotea, de una y dos plantas, pretiles con cornisones, con remates decorativos en los vértices y repartidos al centro de las fachadas. Como parte de los recursos de los modelos del barroco, organizó la composición en

*Repoussoir* para dirigir intencionalmente la vista del observador hacia la escena de los combates entre los ejidos de la Isleta, Cangrejos y el Caño de San Antonio.<sup>63</sup> (Fig. 19 c)

A partir de este recurso, el autor agrupó: el núcleo urbano y el Real Convento de San Francisco de Asís,<sup>64</sup> y el Castillo de San Cristóbal, terminado en 1783 según proyecto de O'Daly. Del conjunto conventual, destacan, la fachada de la iglesia, dedicada a San Francisco de Asís, fundador y patrono de la Orden franciscana. Detrás se observa el volumen de la capilla de la Venerable Tercera Orden de San Francisco (VOTF), de mayor altura y su pequeño campanario, dedicada a San Luis Rey de Francia.<sup>65</sup> La iglesia luego de la desamortización de 1838 pasó al clero secular, estableciéndose en ella la sede de la segunda parroquia (1858) con la que contó la ciudad murada. Este inmueble se reconoce dentro de la iconografía urbana por estar representada con precisión, según se observa en la fotografía del Ál-

63. Del francés, repujado.

64. La vida jurídica del convento comprendió entre 1641 y 1838. Tuvo función de cuartel militar, desde la desamortización hasta su demolición para construir la antigua Escuela Ramón Baldorioty de Castro, actualmente sede de la Universidad Carlos Albizu. En: Guzmán-Alfaro, 2015, p. 44.

65. "La Orden de los Hermanos Menores o Franciscanos, (OFM) distinguió como la Primera Orden a los frailes, la Segunda a las monjas - Clarisas-, y la Tercera (VOTF) a la constituida por seglares o clero secular vinculados a la espiritualidad franciscana. En el Puerto Rico del siglo XVIII, solo estaban presentes la Primera y Tercera, La citada capilla aún es propiedad de la VOTF y sirve como sede de la parroquia de San Francisco de Asís."



(Fig.20) López Cepero, fachada de la Iglesia de San Francisco de Asís, Álbum, cerca 1890, p. 16. El inmueble fue demolido en 1918, alegando un estado ruinoso, quedando hoy solo la memoria aproximada de su espacio en el pavimento de la Plaza Salvador Brau.





(Fig.21) José Campeche, *Visión de San Francisco de Asís en la Porciúncula*. 1801, óleo sobre lienzo, Col. Palacio Arzobispal. Representa la aparición de Jesús y María, entre nubes y querubines, a San Francisco de Asís, las figuras principales de cuerpo entero. El Santo se postra ante la visión y de fondo dos coros angélicos musicantes en los extremos superiores, así como elementos arquitectónicos que aluden a la capilla donde según la tradición se verificó la escena. En el ángulo inferior izquierdo, en penumbra, San Miguel Arcángel en adoración. El llamado perdón o gracia del jubileo fue concedido al Santo, luego de aceptar el llamado que Cristo le hizo para reconstruir la Iglesia y dio origen a la vinculación de la Orden Franciscana con la advocación de la Reina de los Ángeles. Esta obra representa la madurez en la obra de Campeche, saliendo de los modelos, creando el propio. Formó parte de la serie de cinco obras encargadas al pintor para la iglesia conventual franciscana: Ntra. Señora de la Concepción, la Natividad, Santa Rita y San Salvador de Horta. Por sus dimensiones este fue la mayor comisión eclesiástica, solo superada en número por las piezas que componen el retablo de Nuestra Señora de las Mercedes, para la ermita de Santa Ana.

bum de López Cepero (Fig. 20).<sup>66</sup> Era de una nave con cubierta de bóveda de cañón corrido, con naves laterales para capillas con cubierta plana de azotea, como el presbiterio. En la pintura (Fig. 21) se representan los elementos del segundo cuerpo del imafronte (fachada) con hastial trunco, acroteras y espadaña campanario, según la planta en el llamado lado del Evangelio, de dos cuerpos, el primero con tres vanos de medio punto con pilastras pareadas y el segundo, como remate, de frontón doble.<sup>67</sup>

Se aplicó parcialmente la técnica de la perspectiva aérea, así como el manejo de la paleta para enfatizar la atmosfera y el espacio. Cabe la posibilidad que la curva de la línea del horizonte, haya sido una aplicación de la caja oscura,<sup>68</sup> o que sencillamente un recurso para enfatizar la intención del panorama. Los cielos del atardecer recuerdan la narrativa bíblica del Éxodo, con la nube luminosa que protegió al pueblo de Israel. La expresión fue directa en cuanto a que tomó el paisaje y la iconografía de la batalla como recurso de naturalidad. Con lo cual, se enfatizó intencionalmente lo simbólico, en cuanto a que se pusieron a disposición todos los recursos habidos, la experiencia estratégica, la preparación

66. En: Eduardo López Cepero, 1890, p. 32. Castro (1980) presenta otra foto, además de los aspectos generales del conjunto conventual. (pp. 55-60)

67. López Cepero, (ca. 1890) 16. En esta imagen no aparecen los coroneles chapitelados del frontón de la espadaña en la toma antes referida.

68. Rene Taylor (1988), 180 y 181.

inmueble, la disposición de humanos, materiales y espirituales. Presenta sugerencias de la perspectiva caballera, haciendo evidente el conocimiento de la técnica geométrica para resolver la disposición de la escena y donde fue necesario, ajustarla.

#### EXVOTO.

El *exvoto* o *ex voto*, es el cumplimiento o expresión de un voto previo, que de acuerdo con el Diccionario de Autoridades (1739),<sup>69</sup> define como:

*VOTO. s. m. Promessa de alguna cosa (la qual ha de ser mejor que su contraria) hecha à Dios, ò algun Santo, sería, y deliberadamente. Es del Latino Votum.*

Por su origen devocional testimonial, refiere a un bien conseguido o atribuido a algún favor divino o sobrenatural. El *exvoto* tradicionalmente se incluye dentro del género histórico, intermedio entre lo religioso y lo secular, pues en este conviven ambos aspectos. Las expresiones del voto comprenden una amplia gama de tipología y calidades. Tangiblemente, en técnicas y materiales como pintura, escultura, pintura, orfebrería, cerería, textil, etc., También los hay de carácter inmaterial como la participación de un acto, vestirse de cierto modo, peregrinar, de danzas o ritos, contribuir con fondos económicos para fundar una institución, becas, construir, reparar o adquirir inmuebles en memoria del voto.

69. *Diccionario de Autoridades*, 1739.

#### SENTIDO Y FUNCIÓN.

Es llamativo que, en pleno periodo ilustrado, el encargo de una pintura de *exvoto*, destinada a un espacio prominente, de parte del capitán general de Castro -la máxima autoridad local.- El personaje, era un oficial debidamente formado en la academia, experimentado en la batalla y el cálculo estratégico, sabedor de los riesgos y posibles escenarios de aquel asedio. Ya fuera por convicción personal o haciendo eco del clamor popular, hizo el encargo para agradecer públicamente el triunfo alcanzado a la Virgen de Belén, “la Compatriota.” Aunque, la obra pudo representar la escena del desfile del 3 de mayo, en su lugar, se estampó el asedio -la dificultad vencida-. La magnitud del hecho militar serviría como testimonio de la grandeza de lo obtenido, a la par de dejar constancia del esfuerzo de todas aquellas gentes, lo que en conjunto valió el título de *Muy Noble y Leal Ciudad* para San Juan de Puerto Rico.

Campeche sintetiza en la obra la función didáctica y memorial, del hecho histórico y de la intervención divina, vinculado a la devoción a la Madre de Jesús -modelo de vida y parte del credo católico-. Con ello se constata aplicación de las enseñanzas del Concilio de Trento como regulación de las artes plásticas:

*Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención; espresadas (sic) en pinturas y otras copias, se*

*instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe , y recapacitándoles continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se esponen (sic. exponen) a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios, por ellos , y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos ; así como para que se esciten (sic. exciten) a adorar Amar a Dios ,y practicar la piedad.*<sup>70</sup>

Otras alusiones a lo devocional son: la representación visual del Castillo de San Cristóbal, el recinto amurallado oriental y la Puerta de Santiago. Se hacen referencias al santoral militar al que se dedicó parte del complejo de fortificaciones y a Santa Bárbara, en particular, reconocida como patrona de los artilleros y titular de la capilla del citado fuerte.<sup>71</sup>

70. “De la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes”. *Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Sesión XXV. En: *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, 1785, 451.

71. El culto a Santa Bárbara, patrona de los artilleros, profusamente expuestos en la obra. Con la fundación de la Real Maestranza (f. 1774) por el Gobernador José Dufresne, se ocuparon los terrenos de la antigua ermita de la santa, siendo demolida, ya que al parecer se encontraba en cierta ruina, quedando solamente la gran cruz sobre un pedestal de mampostería, que señalaba como vigía la cristiandad de aquella ciudad y que dio nombre a la calle de la Cruz de Santa Bárbara. *Sobre la Puerto Rico. Obras y gastos de fortificaciones* (1794), Fol.

También está presente gráficamente la *vía sacra* de Santiago, eje que recorre la ciudad de este a oeste, por la antigua calle de Santa Catalina. Con esto se hace memoria al patrono de España, Santiago, el Mayor. La desaparecida Puerta dedicada al apóstol, también llamada de Tierra, recordaba a quien entraba que, la defensa urbana se confiaba a la protección divina, según el salmo inscrito en el pórtico. (Ps. 127, 1)

En esta pintura, Campeche hace gala de su característica ejecución de nubes y cielos, tanto por la pincelada, como por la paleta empleada con apego al natural. En este lienzo, el cielo ocupa casi dos tercios de la obra, capturando el interés del observador en el nivel celeste, como una sutileza que evoca lo extraordinario. A manera de atributos, los cúmulos se arremolinan, sobresaliendo una nube luminosa –como el valor y la esperanza que se nutre en la providencia divina–, que irrumpe los nubarrones –como el peligro del atacante– y se coloca sobre el área de los combates de los días más próximos al fin del ataque. Parece disipar la obscuridad. Esta solución sugiere a los *rompimientos de gloria*, recursos pictóricos del arte cristiano que representan lo espiritual.

#### CASO DE CONTRASTE.

El *Exvoto de 1797* es una obra atípica dentro del género. Dentro de las versiones pictóricas del ex-

159, 3R.

voto, en la América virreinal del siglo XVIII, se distinguen ciertos modelos. En algunos, se puede describir explícitamente la celebración del prodigio o el hecho en sí, como el del *Salvamento de Ramón Power o el exvoto de Nuestra Señora de la Monserrate* del santuario de Hormigueros, en el que aparece el protagonista del milagro, Geraldo González al lado del toro que estuvo por embestirlo. En otras variantes, se incluye alguna alusión directa o indirecta a la persona divina por quien se recibió el beneficio, como el lienzo de *San Emigdio*. La obra del *Asedio*, no se ajusta completamente a ninguno de los anteriores ejemplos. En este lienzo se representa una vista panorámica, donde el paisaje, la perspectiva efectivista y el vocabulario visual son manejados con el objetivo de establecer la síntesis de un mensaje: el hecho prodigioso en el que se levantó un asedio militar, sostenido por varios días, con una franca desigualdad de condiciones, adversa para los defensores. En detalle y gracias a la delicada ejecución de la miniatura, el autor presenta una narración visual de conjunto, donde cada uno de los elementos está colocado como atributos iconográficos, con un orden codificado. Luego, en cada uno de estos componentes, a su vez, subyacen los temas secundarios, cuya lectura va develando la riqueza y profundidad alegórica del hecho y su representación.

Próxima página: (Fig.22) *Panorama de San Juan de Puerto Rico*, ca. 1860, detalle. Cromolitografía, New York Public Library.

## Conclusiones:

A partir del análisis de la obra de Campeche se observa el carácter alegórico de San Juan y su sociedad, circunscritos al sistema colonial español del siglo XVIII. Por una parte, en los componentes urbano y arquitectónico, a través de los planteamientos teóricos heredados de la cultura cristiano occidental. Y luego, en las manifestaciones artísticas producidas por sus habitantes, con el Taller de los Campeche como referente. En ello se advierten sus aspiraciones, idiosincrasia y creencias, incidiendo en la conformación de la ciudad.

Podemos afirmar que, José Campeche zanjó la distancia entre la imagen construida desde fuera y la visión propia de la urbe. En ella logró estampar la esencia que le dio forma a esa *civitas* y el carácter de aquellos que levantaron sus muros, reconstruyeron sus espacios y defendieron a sus gentes. En su obra se encuentra la mirada de un mulato, miembro de una saga de artesanos y artistas, que asumió el papel del *páter familias*; la visión devota y culta de un miembro de la Orden Tercera dominica, con ingenio y actividad renacentista. Campeche formó parte activa del teatro social de la ciudad, ocupando el rol de actor privilegiado y se relacionó con los diferentes estamentos de aquel San Juan, todavía barroco y en proceso de construcción, que se enfilaba hacia un desarrollo no visto en los siglos anteriores. Era el San Juan de Campeche y él, el Campeche de San Juan.

Queda pendiente el análisis comparativo de los casos locales desde su contextualización regional, así como el profundizar en el análisis de las relaciones entre los diferentes gremios de artistas y artesanos, o respecto del poder castrense, como estamento determinante para el Puerto Rico de la época –solo superado por la Iglesia–. Sobre este pormenor, en el hallazgo del expediente de *Revistas* (1800), se registran los nombres de José y Miguel Campeche, Domingo Andino, al lado de la élite militar, como el gobernador de Castro, el capitán Boguslauskys y el doctor Oller. Como se ha dicho, partir de este documento es posible verificar la proximidad –o parentesco– entre los miembros de aquella sociedad.

La muerte del pintor en 1809 se ubicó en el umbral de una profunda transición familiar, social y políticamente. En lo íntimo, la solicitud de pensión de sus hermanas expresa una grave precariedad. El taller que sustentó la parentela desapareció en un breve lapso. Miguel murió en 1813 e Ignacio en 1814. Este último, no pudo testar y ser sepultados en la iglesia dominica, como sus hermanos. Fue enterrado en el cementerio de Santa María Magdalena de Pazzi y “no testó por ser pobre.”<sup>72</sup> Respecto de Puerto Rico y su Capital, con la independencia de los antiguos virreinos cesó el vínculo directo en

72. Partida de defunción de José Campeche, 1809, Partida de defunción de Miguel Campeche, 1813; y Partida de defunción de Ignacio Campeche, 1814.

lo económico y político. El interés de la Metrópoli por retener la Plaza transformaría su aspecto, pero no sus fundamentos.

La cromolitografía *Panorama de San Juan de Puerto Rico*, cerca 1860, (Fig. 22) revela el lugar desde donde Campeche tomó la *vista del ataque inglés*. Visto como una metáfora, muestra la presencia simbólica de la arquitectura militar y religiosa, como testigos tangibles de la ciudad barroca y dieciochesca retratada en la obra Campechana. El lienzo se refiere al penúltimo intento de hacerse con la ciudad, evitado por el valor y fervor de sus defensores. Y, aunque del bando contrario no debieron faltar los ruegos –al menos no oficialmente– aquellas naves trazadas por el pintor trae a la memoria aquel primero de mayo de 1797, cuando se ordenaba la retirada, mientras los ecos del Reverendo Layfield surraban a la memoria de Abercromby: (...) *since it was cleere, that it was not God pleasure, that yet this Iland should bee inhabited by the English* (...) <sup>73</sup>

73. Purchas, 1625, p. 1168









“En donde todo se encuentra reunido”:  
Cuatro visiones foráneas de la ciudad de San Juan (1821-1936)

Dr. Daniel Expósito Sánchez

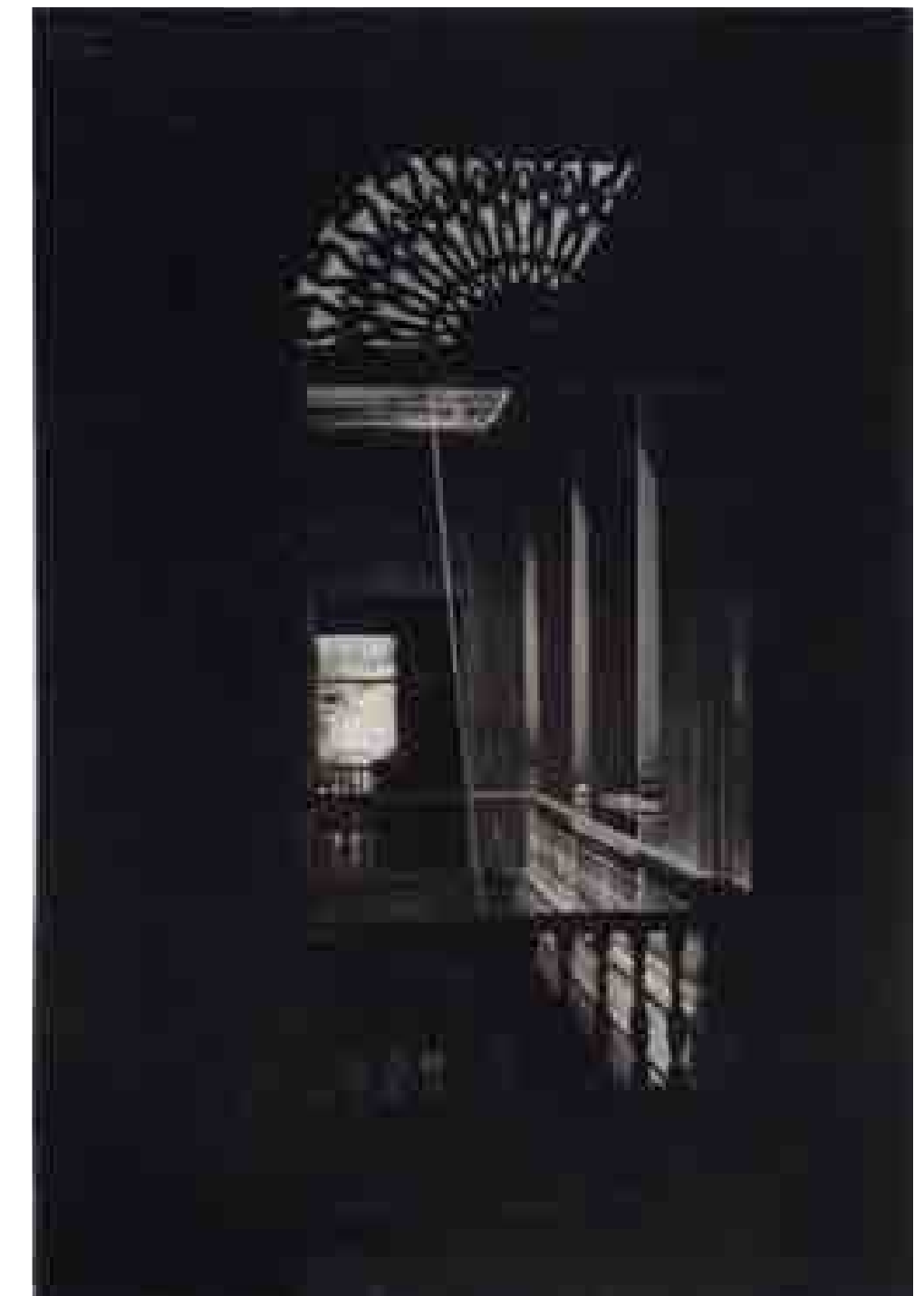
En sus *Cartas puertorriqueñas*, el poeta Carlos Peñaranda describe así la bahía de San Juan: “Pero nada de esto es comparable á la bahía de la capital, en donde todo se encuentra reunido, en donde se ostenta con mayor aparato el lujo de la naturaleza”.<sup>1</sup> De modo más breve, aunque elocuente, la Baronesa de Wilson escribió: “El principal puerto de la isla es el de San Juan, espacioso, seguro y bellissimo en sus orillas”.<sup>2</sup> Por su parte, Joel R. Poinsett, quien en 1822 se encontraba de escala en Puerto Rico, afirmaría: “Al desembarcar esta mañana, quedé agradablemente sorprendido de encontrar un pueblo muy limpio y bastante bien construido”.<sup>3</sup> Y, ya en época más reciente, Diego Angulo Íñiguez y Mario J. Buschiazzo, durante sus respectivas estancias de investigación en la isla,<sup>4</sup> fotografiaron con evidentes pretensiones estéticas

1. Peñaranda, Carlos. *Cartas puertorriqueñas 1878-1880*. San Juan, Puerto Rico: Editorial “El Cemí”, 1967, p. 22.

2. Wilson, Baronesa de. *Americanos célebres: Glorias del Nuevo Mundo*. Tomo II. Barcelona: Tipolitografía de los Suc. de N. Ramírez y Ca., 1888, p. 369.

3. Tomamos la cita de Castro, María de los Ángeles. *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*. Río Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1980, p. 140.

4. El viaje de Angulo a Puerto Rico fue posible gracias a una pensión de la Junta de Relaciones Culturales concedida en 1946. Véase Pérez Sánchez, Alfonso E. “Biografía de Diego Angulo Íñiguez”. *Diego Angulo Íñiguez, historiador del arte*. Coord. Isabel Mateo Gómez. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 34. Buschiazzo, por su parte, llegaría en 1950 “convocado por el arquitecto uruguayo Eduardo Barañano”. Véase Gutiérrez, Ramón. “Mario José Buchiazzo [1902-1970]”. *San Juan en 1950: Anticipación del patrimonio arquitectónico de un centro histórico. Fotografías del arquitecto argentino Mario J. Buschiazzo*. [San Juan]: La Nueva Escuela de Arquitectura, Universidad Politécnica de Puerto Rico, [2002], p. 6.



(Fig.1) Diego Angulo Íñiguez, *Interior de casa en la calle del Cristo 154* (1947). Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC.



(Fig.2) Mario J. Buschiazzi, *Colegio de Párvulos*, (c. 1955). Fototeca del Instituto de Arte Americano Mario J. Buschiazzi, Universidad de Buenos Aires.

tanto algunos interiores domésticos que aún existen en la vieja urbe colonial como sus monumentos más emblemáticos. (Figs. 1 y 2)

A la vista de estos someros ejemplos, está claro que San Juan despertó la curiosidad de los viajeros que pisaban su suelo y, en efecto, no fueron pocos los que, por múltiples razones, decidieron marchar hacia tierras americanas durante el siglo XIX y el primer tercio del XX. Como es sabido, se trataba de un momento en el que los desplazamientos se produjeron con una afluencia francamente sorprendente. Por tal motivo, no es extraño que las Antillas se situasen en el punto de mira de artistas, escritores, científicos y otros exploradores afines provenientes de Europa y Estados Unidos, movidos todos, en líneas generales, por un afán genuino de conocer y experimentar realidades completamente diferentes a las de sus países de origen.<sup>5</sup> Cada uno, además, percibiría una ciudad distinta, animada por las vivencias y los condicionantes que marcaron su paso por ella, y, en ese sentido, las imágenes y los textos cumplieron un papel de extraordinaria importancia. Aunque no todos dejaron testimonios materiales de sus estadias, los que sí lo hicieron proporcionaron un retrato heterogéneo de la urbe que no se ceñía

necesariamente a los discursos oficiales del poder. Se diría que el San Juan inmortalizado durante décadas por José Campeche<sup>6</sup> había pasado el testigo a otra capital que, con la llegada de una nueva centuria y de estos foráneos, abría sus puertas a nuevas interpretaciones de diversa índole.

Pero ¿quiénes fueron algunos de estos individuos? ¿Qué aspectos de la ciudad llamaron su atención? ¿Qué estimuló la creación de sus obras? Y, sobre todo, ¿qué imagen de San Juan proyectaron tanto dentro como fuera de la isla? En el presente estudio, proponemos cuatro narraciones que, más allá de aportar respuestas taxativas a dichas cuestiones, pretenden plantear una serie de itinerarios con la finalidad de exponer la riqueza y la multiplicidad de lecturas que estas imágenes foráneas suscitaron durante algo más de cien años.

## I. Las caras de la ciudad

Empecemos con un hecho muy concreto y de particular significación. El 20 de abril de 1801, Tomás Sedeño, comandante de ingenieros de la Plaza de Puerto Rico, presentó un informe al capitán general de la isla, Ramón de Castro y Gutiérrez, en el que avisaba del deplorable estado de conservación en el que se encontraban las cubiertas de la Catedral de San Juan: “todas las maderas están podridas por su cabezas”, afirmaba el militar, “por lo que soy de parecer que para evitar desgracias no deben con-

6. Sobre el San Juan de José Campeche, véase el capítulo del Arq. Héctor Balvanera Alfaro incluido en este volumen.

tinuarse los Divinos Oficios en dicha Santa Iglesia y mandar derribar con la mayor prontitud toda su armadura”.<sup>7</sup> Haciendo debido caso de dicha advertencia, los cultos y celebraciones se trasladaron a la capilla de San Pedro, por lo que, de manera preventiva, se levantó una tapia que impediría cualquier comunicación entre ese espacio y el resto del templo. El acceso, a partir de ese momento, se haría a través de una nueva puerta que conectaba la capilla directamente con la calle. Una Real Orden aprobada el 4 de junio de 1802 constituyó el punto de partida para la tan necesaria reedificación, y el obispo fray Juan Bautista de Zengotita, consciente de las dificultades inherentes a cualquier asunto vinculado a la obra catedralicia, invocaría a todos los sectores de la población a fin de lograr la tan ansiada financiación que permitiera, por primera vez, la culminación material de su fábrica.<sup>8</sup> Sin embargo, ni la buena voluntad de los sanjuaneros ni los denudedos del flamante gobernador Toribio Montes por impulsar el proyecto impidieron su paralización poco más tarde. Pero, a pesar de ello, tales esfuerzos vendrían a ejemplificar el espíritu y el ímpetu de renovación arquitectónica que habría de vivir la capital a lo largo del siglo XIX.

Casi dos décadas después del arranque de esta empresa constructiva, un naturalista francés, Auguste

7. La transcripción de este crucial documento fue publicada en Castro. *Arquitectura en San Juan...*, op. cit., pp. 398-399. Para nuestra cita, véase la p. 399.

8. *Ibidem*, p. 158.

Plée (1786-1825), desembarcaba en el puerto de San Juan. Lo hizo el 19 de diciembre de 1821,<sup>9</sup> tras un intenso periplo en el que tuvo oportunidad de recorrer algunas de las Antillas menores, varias ciudades de Estados Unidos y otras de Canadá. Los orígenes de la aventura americana del malogrado estudioso se remontan a 1819. El 10 de febrero de dicho año el Museo de Historia Natural de París había inaugurado una escuela de *voyageurs-naturalistes* financiada por el Ministerio del Interior, cuyos objetivos contemplaban tanto la educación formal como la realización de viajes científicos a países que pudiesen ser de interés a la hora de aumentar las colecciones de la institución. Los candidatos para llevar a cabo tales expediciones, así como los pormenores de estas, debían ser presentados previamente al ministro, quien decidiría el destino definitivo al que marcharía el aspirante en cuestión.<sup>10</sup> Sabemos que Plée había superado el examen de ingreso a dicho centro el 2 de abril, y la idea inicial

9. Alegría afirma que Plée partió hacia Puerto Rico desde las Antillas francesas en febrero de 1821, pasando “unas semanas” en la colonia española. De ahí, según este autor, marchó a Estados Unidos y no regresaría hasta septiembre de ese mismo año. Sin embargo, la correspondencia publicada por Thesee deja claro que el naturalista solo hizo un viaje a la isla, arribando al puerto de San Juan en la fecha que indicamos. Véase Alegría, Ricardo E. “Los dibujos puertorriqueños del naturalista francés Augusto Plée (1821-1823)”. *Separata de la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* núm. 68 (julio-septiembre 1975), pp. 2-3, así como Thesee, Françoise. *Auguste Plée 1786-1825: Un voyageur naturaliste*. Paris: Editions Caribéennes, 1989, p. 11, donde aparece una cronología exhaustiva del periplo americano de este interesante personaje.

10. Thesee. *Auguste Plée...*, op. cit., p. 23.

contemplaba enviarlo al mar Negro. Pero debido a sus conocimientos de español, se produjo un cambio de planes inesperado para el joven: iría, finalmente, a Puerto Rico, donde, junto a la recolección de especímenes animales y vegetales, respondería a la misión de observar y anotar “tout ce qui frappera vos regards et pourra intéresser votre patrie”.<sup>11</sup> Parece indiscutible que a la naturaleza meramente investigativa de la expedición se sumaba otra de índole política, y esta última, como es lógico pensar, debía justificar, en parte, la asistencia económica aportada por ese departamento gubernamental.

Acompañado de su hermano Jean-Simon, Plée partió de la Île-d’Aix el 31 de enero de 1820.<sup>12</sup> Su itinerario incluía una primera parada en Guadalupe, desde donde pasaría a Martinica. Allí, según le había asegurado el gobernador de esta primera isla, podría conseguir un navío que lo transportara a la colonia española, aunque, tal como indica Thesee, la realidad fue muy diferente. Su presencia en Fort-Royal marcó el inicio de una estrecha relación profesional y de amistad con el general François-Xavier Donzelot, quien, además de convertirse en el protector del naturalista durante su estancia, lo alentaría a proseguir sus investigaciones en otras regiones del continente.<sup>13</sup> Para ello le proveería cartas y otros salvoconductos que pudieran facilitar su movimiento por aquellos territorios no pertenecientes

11. *Ibidem*.

12. *Ibidem*, p. 37.

13. *Ibidem*, p. 39 y ss.

a Francia, e incluso alcanzó a adelantar cantidades de dinero que contribuyeran a suplementar las partidas establecidas desde París. De este modo, lo que en origen iba a reducirse a una espera de dos o tres días hasta lograr embarcar hacia San Juan, se tornaría en un año completo. Como excusa ante el Museo de esta radical variación en su programa de trabajo, Plée haría hincapié en la peligrosa situación en la que se encontraban algunos de sus compatriotas en Puerto Rico,<sup>14</sup> razón que lo obligaba a esperar a que surgiera una coyuntura más favorable que le permitiera salir hacia esta Antilla.

Tras su paso por Norfolk, Filadelfia, Quebec y otras urbes norteamericanas, unido a una breve escala en Saint Thomas, Auguste llegó finalmente a San Juan aquejado de ictericia. A las cinco de la tarde fue recibido por el capitán general Gonzalo de Arostegui y Herrera.<sup>15</sup> Es fácil adivinar el recelo que el militar cubano debió sentir hacia aquel extranjero que pretendía recorrer la isla con intenciones supuestamente científicas, y no debe extrañarnos que la cordial bienvenida dada al visitante galo derivara, al día siguiente, en un rechazo rotundo a la misión exploradora que este deseaba llevar a cabo. Argumentaba Arostegui que Plée no contaba con un pasaporte firmado por el embajador español en la capital francesa, por lo que no solo no podía reconocerlo como un naturalista oficial, sino que, para infortunio del joven, debía limitar su estadía a los días que necesi-

14. *Ibidem*.

15. *Ibidem*, p. 116.



tara para recuperarse del mal que padecía.<sup>16</sup> Con todo, una carta de su amigo Donzelot modificó la actitud del gobernador, pues, aun mostrando cierta reticencia, el naturalista pudo examinar los distintos municipios de la isla a lo largo de 18 meses.

La vasta correspondencia conservada deja entrever las dificultades que nuestro personaje enfrentó durante ese período, la mayoría de ellas de corte monetario. Son reiterativas las quejas relativas al alto costo de los alojamientos, la vestimenta y el calzado, así como los desplazamientos entre pueblos a caballo, la comida del animal y “la nourriture de l’ivaro loué”.<sup>17</sup> Y la ayuda prestada por José Xavier de Aranzamendi, un rico comerciante de origen vasco que había prosperado en la ciudad,<sup>18</sup> no sirvió para librarle de estas penalidades y otras de raigambre física, caso de la aparición por todo su cuerpo “d’une espèce de furoncles que les Espagnols appellent *granor* et qui fait horriblement souffrir”.<sup>19</sup>

Pero el golpe más duro para Auguste durante su permanencia en Puerto Rico le fue dado a conocer en una misiva fechada el 4 de marzo de 1821, aun-

que recibida en septiembre del año siguiente: la asamblea de docentes del Museo de Historia Natural había decidido cancelar la expedición. Uno de los motivos más relevantes para tal determinación residiría en los prominentes gastos generados por Plée desde su salida de Francia, agravados por su imprevisto peregrinaje continental y los problemas surgidos para llegar a su destino, lo que había causado malestar en la institución.<sup>20</sup> Aun teniendo el respaldo de un nuevo ministro para su misión, el Museo consideraba que aquella isla española ya había sido explorada con anterioridad<sup>21</sup> y, por lo tanto, poco podría añadir el viajero a lo aportado por sus predecesores. La verdad es que, previo a esta notificación, y siguiendo las instrucciones del Ministerio, el naturalista había comenzado a ejecutar una serie de bocetos (*esquisses*) donde recogió información gráfica de los principales puertos de la isla, el sistema defensivo de la capital, así como las vistas de algunos municipios y diversas estructuras arquitectónicas. Curiosamente, la amargura que debió provocar la noticia de su suspensión no fue óbice para que dejara de trabajar. Alegría fijó en 58

el número de estos esbozos,<sup>22</sup> y la variedad de lugares representados nos habla de un proceso que debió llevarse a cabo de manera escalonada.

¿Qué nos muestra este conjunto de bosquejos? Se trata de láminas apaisadas, de formato rectangular, donde el dibujo se presenta enmarcado y un texto en la zona inferior del soporte identifica el lugar. Hay en ellas, ciertamente, una voluntad descriptiva que sugiere una preocupación por subrayar los aspectos fundamentales de enclaves específicos que habían sido renovados recientemente. Algunas, incluso, sugieren una secuencia. Así ocurre especialmente en aquellas vinculadas con la arquitectura castrense. *Le Château de Saint Christobal* (1821-1823)<sup>23</sup> (Fig. 3) es, tal vez, una de las obras dedicadas a San Juan con más grado de detalle, acercándose en su esencia a la disposición de un alzado longitudinal. Plée exhibe en su totalidad la fachada de esta fortificación: sobresale a la izquierda la rampa en curva que da acceso al complejo, y la cara de un bastión (¿el de Santiago, quizá?) rematada con una garita acota, en el lado contrario, la lectura de este frente. Pero el francés no se limitó a reseñar la configuración de cada una de las partes de dicho sector: también realizaría un ejercicio estético al aplicar ligeros efectos de claroscuro en algunas

22. Alegría. “Los dibujos puertorriqueños...”, p. 4.

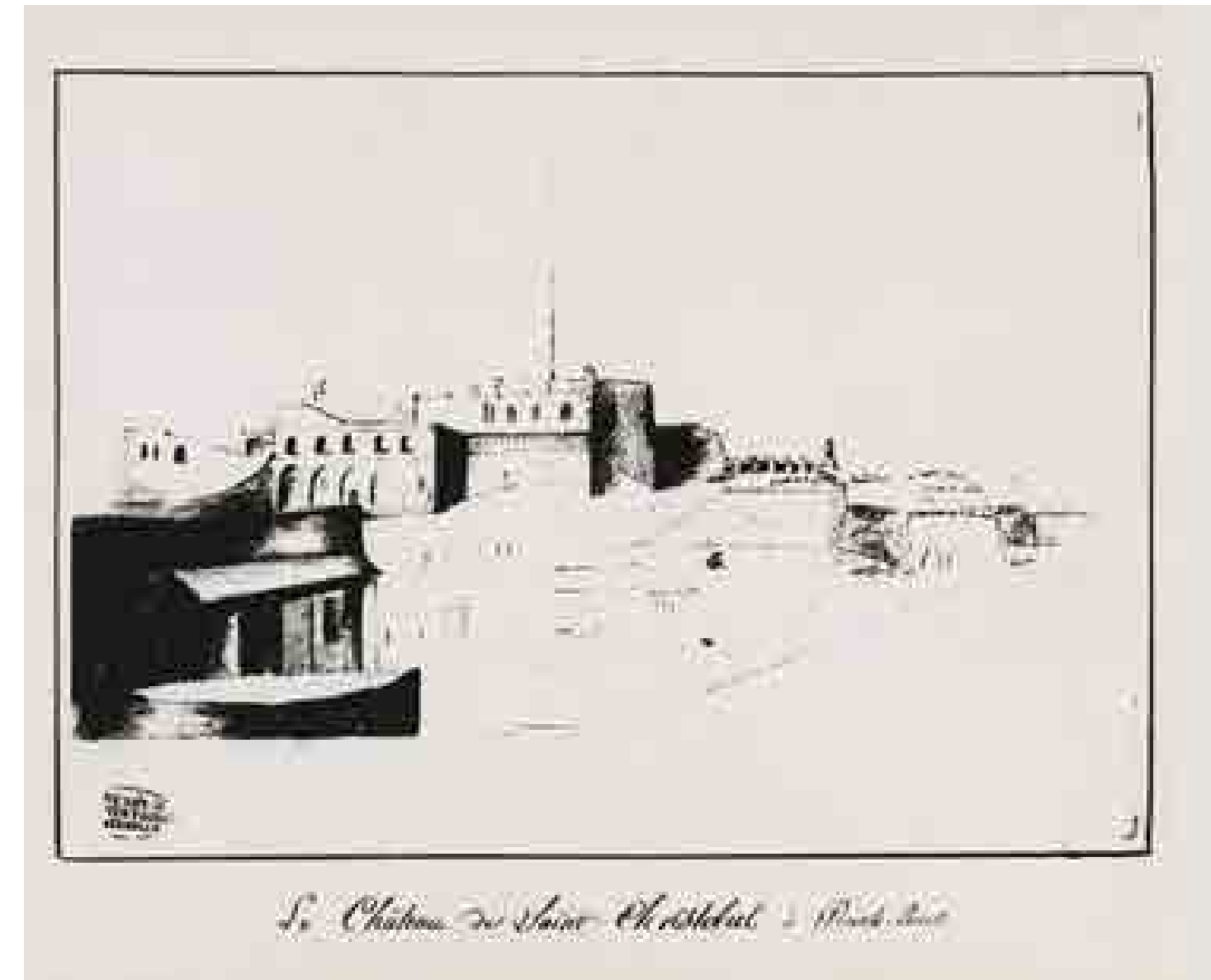
23. Esta es la fecha aproximada en la que, según las misivas de Plée, debieron realizarse todos sus bocetos puertorriqueños. A fin de evitar reiteraciones, solo la indicaremos en esta primera obra. Los títulos están tomados de las inscripciones que el autor francés añadió debajo de cada esbozo.

zonas concretas, como se aprecia en la arcada del cuartel de oficiales, o, no sin cierta ingenuidad, en el perfil de un muro completamente en sombra que cierra la pared meridional de este edificio.

*Le Entré du Château del Morro* (Fig. 4) es, sin duda, de mayor sencillez. Su horizontalidad resulta mucho más acusada, y la visión panorámica, sin alcanzar a cubrir el ancho de la lámina, se circunscribe a las cortinas que envuelven la portada del castillo y las caras de los bastiones de Austria y Ochoa, cuyas garitas delimitan los extremos de la composición. En *La Fortaleza*, que, tras *La Casa Blanca*, concluye este trayecto visual por la bahía y sus alrededores, hallamos recursos muy semejantes. De nuevo son los vanos los que proporcionan cierto volumen arquitectónico, aunque ahora encontramos embarcaciones y un grupo de individuos que, aparte de su aparente carácter anecdótico, adquieren aquí una preferencia mayor que en sus compañeras de serie. Cabe deducir que el interés de Plée por la recreación de estos conjuntos arquitectónicos estuviese motivado por la otra misión encomendada por el Ministerio, y la obtención de “une carte manuscrite du pays faite en 1822 par ordre du Gouvernement espagnol”<sup>24</sup> nos indica que, pese a todo, su compromiso con las instancias oficiales de su país no se restringió exclusivamente a estos dibujos.

No creo, sin embargo, que debamos limitar nuestra apreciación general de los esbozos del naturalista

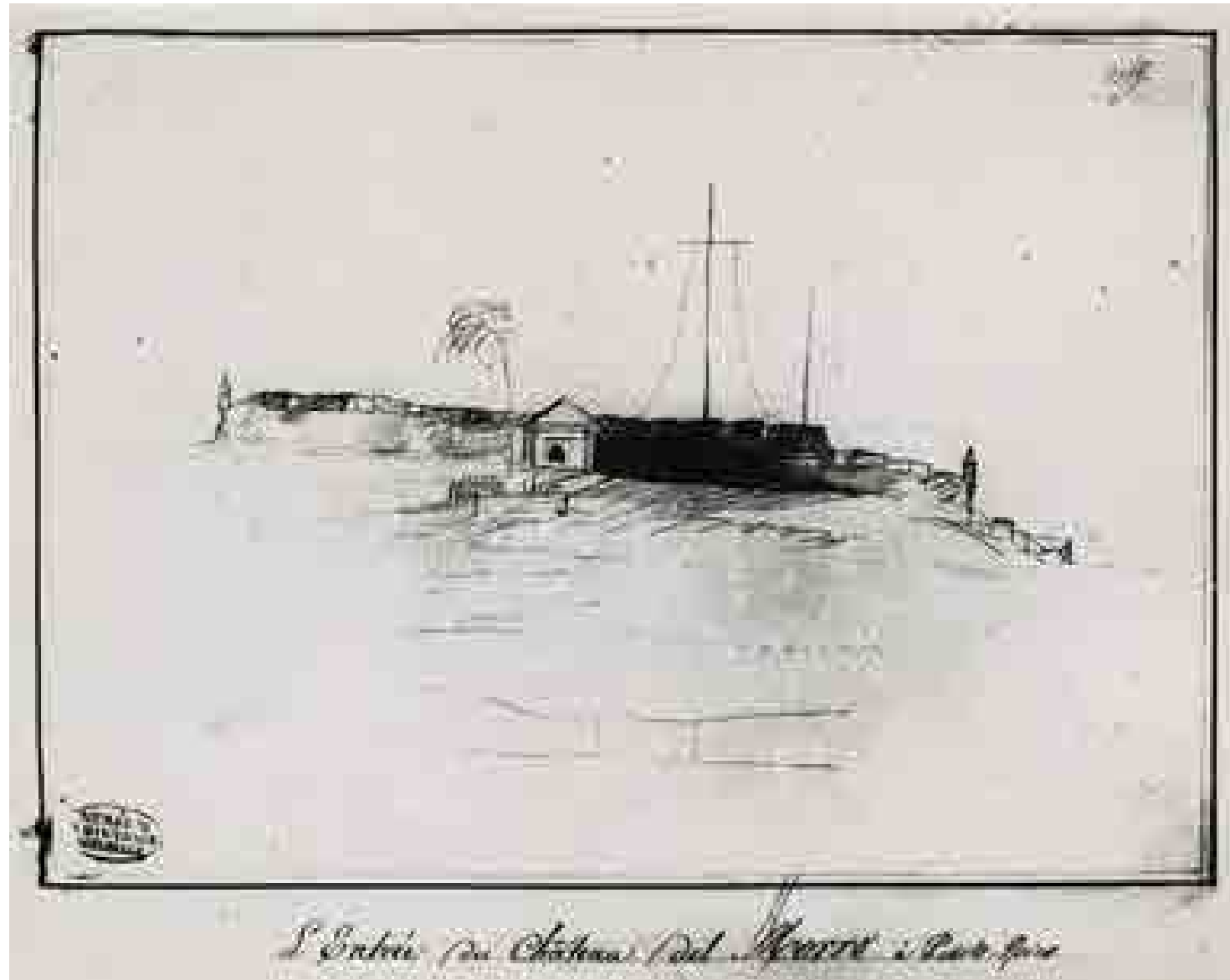
24. Thesee. *Auguste Plée...*, op. cit., p. 135.



(Fig.3) Auguste Plée, *Le Château de Saint Christobal* (1821-1823). Grafito sobre papel. Archivo General de Puerto Rico.

galo a una intencionalidad simplemente pragmática. Ciertas láminas, desde luego, desprenden una genuina predilección por la arquitectura religiosa, y es palpable cómo Plée pone de relieve algunos elementos estructurales de los edificios que plasma sobre el papel. Podemos advertirlo, de hecho, al observar *La Cathedrale* (Fig. 5), donde propone un punto de vista completamente diferente al acostumbrado. Vemos el templo desde la cabecera, desplazado levemente hacia la izquierda, y la ilusión de profundidad se crea mediante las líneas de fuga que convergen en uno de los vanos superiores de la iglesia carmelita que está al fondo. Se diría que, en realidad, Plée no quiso producir un paisaje urbano *per se*, sino, más bien, una descripción puramente arquitectónica de la Catedral. Los inmuebles aledaños apenas cobran protagonismo: ni el cenobio calzado, con las dos portadas laterales de su iglesia rematadas con frontón, ni el resto de construcciones cumplen un rol de relevancia, y su inclusión parece responder más a un deseo de exaltar las dimensiones y la monumentalidad del templo catedralicio que a un afán de contextualizarlo en su entorno. Otros aspectos, igualmente, pasarían a un segundo plano: las referencias al ambiente de la bahía (montañas, las velas de una embarcación, el mar) apenas se vislumbran en la lejanía, mientras que un grupo de personajes se disipa entre la oscuridad que envuelve a la casa de los canónigos.

Tampoco debemos pasar por alto la minuciosidad con la que Plée trazó los volúmenes del edificio,



(Fig.4) Auguste Plée, *Le Entré du Château del Morro* (1821-1823). Grafito sobre papel. Archivo General de Puerto Rico.

especialmente si tenemos en cuenta el lenguaje poco preciso que predomina en la mayoría de sus *esquisses*. Sorprende, eso sí, su fijación hacia los elementos verticales, caso de los contrafuertes, los cuales se distribuyen entre el ábside poligonal, las actuales salas góticas (donde las formas prismáticas de tales refuerzos son más acusadas), la capilla de la Virgen de los Dolores (hoy, de la Providencia) y el resto del muro perimetral del sector norte. Prueba fehaciente de ello la hallamos en otro esbozo, ajeno al imaginario arquitectónico capitalino, titulado *L'Eglise de Cayey*: en él la secuencia de estribos se presenta con una rotundidad superior tanto en la nave central como en la de la Epístola, acrecentada por las sombras más o menos profundas que se proyectan sobre los entrepaños de esta última. Pero su mirada al inmueble metropolitano no se enfocaría solamente en dichos refuerzos, tal como se manifiesta en la vigorosa presencia de la torre y la cubierta de la mencionada capilla: además de su eminente valor documental, de la primera destaca el cuerpo de campanas, que se remataba con una inédita cúpula coronada por una cruz, mientras en la segunda es también la cúpula y, fundamentalmente, su linterna las que contrastan con las formas horizontales, más compactas, de las naves y el resto de dependencias del templo.

Estos bocetos, movidos por el deber patriótico y la curiosidad, contrastaron notablemente con otra mirada a la ciudad plasmada poco más tarde por otro de nuestros protagonistas. En efecto, el *Retra-*



(Fig.5) Auguste Plée, *La Cathedrale* (1821-1823). Grafito sobre papel. Archivo General de Puerto Rico.

*to del Gobernador Miguel de la Torre y Pando* (1826) revela un concepto completamente diferente de la capital, y gracias a la descripción publicada por Pedro Tomás de Córdova tanto en sus célebres *Memorias*<sup>25</sup> como en la *Gaceta del Gobierno de Puerto Rico*<sup>26</sup> sabemos con algo más de precisión cuáles debieron ser las intenciones de los comitentes. Su autor, el pintor estadounidense Eliab Metcalf (1785-1834), continúa siendo un personaje rodeado de misterio, con múltiples interrogantes en torno a su figura, pese a que su primera biografía artística se publicó justo el año de su fallecimiento.<sup>27</sup>

Nacido en Franklin (Massachusetts), desde su juventud mostró síntomas inequívocos de una salud muy delicada, lo que, en buena medida, terminaría por marcar los derroteros de su trayectoria vital y pictórica. De hecho, su primer contacto con las Antillas se produjo en torno a 1807 gracias a la invitación extendida por su amigo Loviel, oriundo de Guadalupe, quien le habló de los beneficios del cli-

25. Nos referimos, naturalmente, a las Memorias geográficas, históricas, económicas y estadísticas de la isla de Puerto-Rico, publicadas en 6 tomos entre 1831 y 1833 por la Oficina del Gobierno a cargo de Valeriano de San Millán. De las dos descripciones citadas, usaremos la de Córdova incluida en el tomo V.

26. Apareció en el número correspondiente al 3 de enero de 1827.

27. La misma se encuentra en Dunlap, William. History of the rise and progress of the arts of design in the United States. Vol. 2. New York: G.P. Scott and Co., Printers, 1834, pp. 230-233. Una síntesis de lo aportado por Dunlap (incluyendo el cuestionamiento de algunos datos) puede consultarse en Morgan, John Hill. "Miniature by Eliab Metcalf of John Haslett, M.D.". The Brooklyn Museum Quarterly Vol. 8, No. 1 (January, 1921), pp. 29-32.

ma tropical a fin de que pudiera restablecerse de un resfriado. Su viaje a esta isla lo alejaría inevitablemente de las labores en la granja familiar y, tras su recuperación, Metcalf empeoraría nuevamente nada más regresar al continente, donde pasaría a Nueva York para reponerse bajo la atención de un conocido médico de la época, el doctor Wright Post. Es probable que su afición al dibujo, así como la imposibilidad de realizar trabajos que requirieran de un gran esfuerzo físico, condicionaran su decisión de dedicarse por entero a la pintura, y fue a partir de ese momento que, aun con sucesivas recaídas, iniciaría un periplo por diferentes regiones ofreciendo sus servicios como miniaturista. Con todo, como señala Dunlap, consciente quizá de las limitaciones propias de un *amateur*, Metcalf recalaría otra vez en la Gran Manzana con la intención de obtener una formación más sólida, entrando al taller del artista británico John Rubens Smith.<sup>28</sup>

El éxito, empero, llegaría a partir de 1819 a raíz de su estancia en Nueva Orleans. Su presencia en el sur del país respondía a las recomendaciones facultativas derivadas de su naturaleza enfermiza, y la supuesta ausencia de retratistas en esta urbe propició su pronto reconocimiento entre los sectores sociales más destacados.<sup>29</sup> Algo más tarde, en 1822, desembarcaría en Saint Thomas y, de ahí, pasó a Saint Croix, residiendo entre ambas colonias hasta su arribo a Puerto Rico, presumiblemente, en

28. Dunlap. History of the rise..., op. cit., pp. 230-231.

29. Ibidem, p. 231.

1826. Aquí permaneció durante tan solo seis meses en los que, al parecer, se mantuvo completamente ocupado, y su mejoría física favorecería el reencontro con su familia en suelo continental poco más tarde.<sup>30</sup>

Podemos imaginar que el buen hacer de Metcalf debió difundirse rápidamente entre algunas de las Antillas, y es evidente que no pasó inadvertido para el cabildo de San Juan. Según el relato de Córdova, el Ayuntamiento capitalino deseaba colgar en su sala “un retrato al natural” de Miguel de la Torre, emulando la acción que tal corporación había impulsado a comienzos de la centuria con uno de sus antecesores más ilustres en el cargo, Ramón de Castro. Si, en el caso de la famosa obra pintada por José Campeche, el mandatario se presentaba como el heroico artífice de la salvación frente al ataque inglés, en esta ocasión se pretendían cristalizar “la memoria” y “los beneficios” obtenidos gracias al ejemplar gobierno del capitán general en curso.<sup>31</sup>

Córdova, no obstante, puntualizaba que la materialización de dicha comisión había sufrido una demora inevitable a consecuencia de un problema ad-

30. Ibidem, p. 232. Morgan difiere de las fechas propuestas por Dunlap, pues afirma que, en 1824, Metcalf se hallaba en Nueva York y, en el otoño de ese año, viajaría hasta La Habana, donde permaneció hasta 1833. Esta hipótesis, curiosamente, ignora la estancia del pintor en Puerto Rico y, por lo tanto, la realización del lienzo que nos ocupa. Véase Morgan. "Miniature by Eliab...", p. 31.

31. Córdova, Pedro Tomás de. Memorias geográficas, históricas, económicas y estadísticas de la isla de Puerto-Rico. Tomo V. [San Juan]: Oficina del Gobierno, 1833, p. 151.

vertido por los propios miembros de la alcaldía: la ausencia en la isla de un pintor “bastante hábil” para la ejecución de un encargo de esas características. Con ello, se ponía de manifiesto el vacío creado por Campeche en el ámbito artístico puertorriqueño después de su muerte en 1809. Parece claro que ni los familiares del artista ni sus demás discípulos y seguidores debieron satisfacer las exigencias requeridas para el encargo, por lo que se tomó la determinación de invitar a Metcalf,<sup>32</sup> quien sí debía gozar de una estimada reputación en las colonias vecinas. De ser cierto el testimonio de Dunlap, el Ayuntamiento no escatimó en medios a la hora de que el autor estadounidense desembarcara en la ciudad lo antes posible: a la suma acordada para la ejecución del cuadro se añadiría el envío de una embarcación oficial responsable de buscar al pintor y conducirlo hasta San Juan.<sup>33</sup>

Detengámonos en el *Retrato* (Fig. 6). De la Torre aparece con uniforme de gala, de cuerpo completo y con el rostro, altivo y de expresión grave, girado levemente hacia la derecha. Viste casaca negra de talle corto abrochada, con cuello alto, solapas grana ribeteadas, así como botones y entorchados en oro, que también se disponen en las vueltas de las

32. Ídem. Córdova escribe mal el apellido del pintor, al que llama “E. Thetcalf, celebre artista anglo-americano”.

33. Dunlap. History of the rise..., op. cit., p. 232. El autor indica: “He was treated with the greatest possible respect”. El comentario nos da una idea de las tensiones que debieron vivir algunos extranjeros en Puerto Rico, tal como denunciaba Plée ante el Museo de Historia Natural en relación con la situación de sus compatriotas en la isla.

mangas. Las dotes de Metcalf como miniaturista se hacen especialmente patentes en las condecoraciones que luce el capitán general: porta en la casaca la insignia de la Real y Americana Orden de Isabel la Católica y, bajo ella, otras dos difíciles de dilucidar. Por su parte, la Gran Cruz Laureada de San Fernando pende del lazo que, en el costado izquierdo, remata la banda de gules que cruza en diagonal el torso del gobernador, con filetes naranja a los lados de cada borde, en tanto otra placa sin identificar cuelga algo más atrás. Una faja de aquel color se ata a la cintura en la siniestra a través de una lazada: en ella se distinguen dos caídas con sendos pasadores de entorchados, en cuyos extremos destacan borlas de canelones de oro que proyectan sus sombras sobre el muslo del personaje. De la Torre, asimismo, lleva guantes y sostiene en la diestra el bastón de mando, mientras que, en el lado opuesto, agarra un sombrero con plumero blanco y galón situado junto al sable. El tono oscuro de la casaca contrasta notablemente con el rojo de los calzones y la pulcritud de sus medias, calzando zapatos negros con hebillas doradas.

Contrario a los retratos oficiales firmados por Campeche, el cuadro de Metcalf se desarrolla abiertamente al exterior. El enclave es, ciertamente, singular: el gobernador se encuentra en la plaza de Santiago, fácilmente reconocible por la arquitectura del Teatro Municipal. La composición del entorno donde se sitúa De la Torre resulta sencilla pero eficaz: el punto de fuga está ubicado en el corte de

los faldones traseros de la casaca, casi en las horcajaduras, y es a partir de ahí que se distribuyen paralela y perpendicularmente los caminos flanqueados por una secuencia de parterres cuadrangulares. Hay, sin embargo, dos detalles de gran relevancia que no debemos ignorar: los árboles y el edificio. Los primeros poseen un tronco muy delgado de mediana altura, y su follaje es discreto y predominantemente horizontal; el segundo, en cambio, se eleva imponente en el extremo del lienzo, y en el tímpano de su frontón inferior se lee en capitales doradas “Teatro 1824”. El interés de ambos reside en su condición de primicia: en su descripción del retrato, Córdova habla de “un paseo regular con arboles nuevos”;<sup>34</sup> lo que, indudablemente, da a entender que ese lugar en el que se halla su superior debía haberse inaugurado recientemente. El año pintado en el tímpano podría cumplir un papel análogo, pues, tal como era costumbre, parece indicar el momento de conclusión de las obras. Pero tanto en un caso como en el otro nos encontramos ante un espacio proyectado, es decir, que todavía no ha sido ejecutado o, al menos, no en su totalidad.

La historia del Teatro Municipal es bien conocida: a pesar de los impulsos iniciales del general Salvador Meléndez Bruna en 1811 y, algo más tarde, del capitán de fragata José María Vertiz, hubo que esperar a 1823 para que la propuesta de edificar dicho inmueble cuajara finalmente. De la Torre, que cuenta como uno de sus suscriptores, también fue

34. Córdova. Memoria geográfica..., op. cit., p. 151.





(Fig.6) Eliab Metcalf, *Retrato del Gobernador Miguel de la Torre y Pando* (1826). Óleo sobre lienzo. Cortesía de Carl & Marilyn Thoma Art Foundation.

quien la sometió al Ayuntamiento de San Juan el 24 de julio del año siguiente, prolongándose el grueso de su construcción entre 1830 y 1834, aún bajo su mandato.<sup>35</sup> Estos datos proporcionados por la documentación, no obstante, contrastan de manera elocuente con la fecha que se muestra en el frontón. Ante tal divergencia ¿a cuál de dichas opciones debemos atender?

Dos elementos adicionales pueden arrojar algo de luz al respecto. La fachada septentrional del inmueble, por un lado, sorprende por sus cuatro cuerpos frente a los tres que ya se distinguen en las primeras fotografías que conservamos de este edificio.<sup>36</sup> Es muy probable, siguiendo lo apuntado por Castro, que, a la hora de llevar a cabo el retrato, Metcalf se basara en la planimetría primitiva del mariscal de campo José Navarro y Herrera, autor del proyecto. De hecho, el recuerdo evocado por Alejandro Tapia en sus famosas *Memorias*, donde menciona esa reducción de pisos, parece confirmarlo.<sup>37</sup> Pero no hay que olvidar que, una vez concluida la pintura, las obras del Teatro no se habían consumado: Córdova escribe que “la fabrica se halla bien adelantada”,<sup>38</sup> aunque no aclara a qué altura se

encontraba. “1824”, por lo tanto, hablaría del inicio de la ejecución del edificio, en tanto la inscripción “Teatro” podría funcionar como una leyenda, una guía: el artista estadounidense ha identificado con su nombre/función un inmueble cuya *apariencia definitiva* era todavía una completa desconocida para los sanjuaneros, y lo hace en un sitio (el tímpano) lo suficientemente visible.

Pero ¿qué pudo motivar la elección de esta zona de la ciudad para ser retratado? Más allá de un simple gesto oficial, el papel jugado por el mandatario en la erección del Teatro no supone una mera casualidad. Blanco Mozo ha apuntado a la determinación de nuestro personaje y la de Córdova de utilizar los textos dramáticos, así como sus representaciones escénicas, como un medio de masas para instruir a la población en las bondades de la monarquía, en este caso, encarnadas en la figura de Fernando VII.<sup>39</sup> Ello, desde luego, reforzaría la incorporación del edificio ya acabado como uno de los emblemas de esta gobernación, aunque no es el único que se ofrece en la imagen. En el otro extremo, se levantan dos estructuras que el secretario identifica como “una parte del castillo de San Cristobal,

á cuyo pie están representadas montones de balas y bombas”<sup>40</sup>; la más cercana al plano del espectador enfatiza sutilmente la ilusión de profundidad; la siguiente, definida como la cara de un baluarte, adquiere una preeminencia mayor gracias a su altitud (es poco lo que dista del margen superior del cuadro) y a sus consabidas formas macizas. Pero su orientación y, en consecuencia, la de la garita que la corona resulta extraña, puesto que se dispone hacia el corazón de la plaza y no al área extramuros de este sector de la capital, como sería lo usual.

Podríamos achacar esta imprecisión a un error de perspectiva, aunque, si examinamos el fondo de la obra con detenimiento, comprobaremos que se trata de un equívoco *intencionado* por parte del pintor. Como continuación del bastión, un antepecho se extiende en diagonal hacia el final de la pintura, perdiéndose en la lejanía. Frente a él, un soldado observa a De la Torre entre una galería de “morteros de bronce” que se dispone a lo largo del muro, tras el cual “hay una vista distante de la bahía y [del] almacén de pólvora de Miraflores”. Al dirigir la mirada nuevamente hacia el Teatro, vemos que, casi a la misma altura del “centinela”, “una señora y un galán” pasean “en actitud de entrar en el pórtico”.<sup>41</sup> Entre uno y los otros se impone la efigie del gobernador, más cercana al plano del espectador, y que, en conjunto con estos personajes, forma un triángulo visual.

35. Castro. *Arquitectura en San Juan...*, op. cit., pp. 170-172.

36. Remitimos a las instantáneas publicadas en Sepúlveda Rivera, Aníbal. *San Juan: Historia ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898*. San Juan: Centro de Investigaciones Carimar, 1989, pp. 286-287.

37. Castro. *Arquitectura en San Juan...*, op. cit., pp. 174-175.

38. Córdova. *Memoria geográfica...*, op. cit., p. 151. Blanco Mozo apunta que el retrato se llevó a cabo “cuando [el Teatro] todavía no había dejado de ser un proyecto”. Véase Blanco Mozo, Juan Luis. “Pedro Tomás de Córdova y la imagen del poder real en Puerto Rico (1823-

1832)”. *Poder, contrapoder y sus representaciones: XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa y América (1750-1850)*. Eds. Alberto Ramos Santana y Diana Repeto García. Cádiz: Universidad de Cádiz, Editorial UCA, 2017, p. 225. Castro, no obstante, indica que “se colocó la primera piedra el 21 de septiembre de 1824”. Véase Castro. *Arquitectura en San Juan...*, op. cit., p. 172.

39. Blanco Mozo. “Pedro Tomás de Córdova...”, op. cit., pp. 221-222. El autor, además, detalla las fiestas de exaltación del rey celebradas en San Juan.

40. Córdova. *Memoria geográfica...*, op. cit., p. 152.

41. *Ibidem*, pp. 151-152.

Es fácil sospechar la intención de este recurso compositivo: recordemos, según lo dicho por Córdova, que el retrato debía concretar los beneficios de los que había gozado la isla con De la Torre al frente de la capitanía general, cuyo gobierno, además, era conocido como el de las tres bes, “(baile, baraja y bebida)”.<sup>42</sup> ¿No sería el Teatro, una vez finalizado, uno de los lugares más apropiados para algunas de esas actividades lúdicas? En el caso de la arquitectura militar, es la inscripción laudatoria sostenida por un “genio sentado” en el extremo inferior derecho la que nos da la clave: “[...] Por el desvelo con que procuró mantener la Isla en seguridad. Por la vigilancia con que la supo preservar de sus enemigos exteriores. [...] Por la organización militar en que puso la Isla”.<sup>43</sup> Con el absolutismo fernandino recién restaurado y los temores a una futurible rebelión tras las experiencias haitiana y continental, De la Torre aunaba en su figura la protección de la isla y el bienestar de sus habitantes, por lo que debemos entender su ubicación en el centro del

<sup>[1]</sup> Lalinde Abadía, Jesús. La administración española en el siglo XIX Puertorriqueño. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla-CSIC, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1980, p. 47.

<sup>[2]</sup> Reproducimos la transcripción de Córdova. Memoria geográfica..., op. cit., p. 153. Blanco Mozo ya puso en relación la significación del retrato con “los logros económicos y culturales” del gobernador. Véase Blanco Mozo. “Pedro Tomás de Córdova...”, op. cit., pp. 225-226. Respecto al putto, es probable que se trate de la firma o “marca” de Metcalf. En el reverso del Retrato de John Haslett, M.D. (c. 1822), en el Museo de Brooklyn, aparece una business card del artista con un personaje muy similar agarrando una filacteria con la inscripción “E. Metcalf, Portrait & Miniature Painter”. La imagen fue reproducida en Morgan. “Miniature by Eliab...”, p. 31.

lienzo como una unión/garantía de los conceptos sugeridos mediante las figuras del fondo y los edificios que las contextualizan (soldado/bastión/prosperidad, pareja/teatro/felicidad).

Pero hay más. A la derecha “un árbol de coco cargado de fruto” sobresale por encima de la cabeza del mandatario “como emblema del clima de los trópicos”; coincidiendo con su brazo diestro, “se ven indistintamente las montañas de Luquillo, obscurecidas parcialmente por la lluvia que parece caer en torrente”.<sup>44</sup> Ambos elementos integran un fresco muy evidente del paisaje puertorriqueño, y resulta llamativo que una de las hojas de la palmera se eleve con una rectitud insólita sobre la testa del gobernador. La idea, sin embargo, no era completamente innovadora: en el grabado abierto por Juan de la Cruz en 1777 a partir de un dibujo de Luis Paret y Alcázar, una esclava y el niño que porta consigo se colocan sobre un fondo vacío, por lo que es la piña que se levanta abajo, a la derecha, la única referencia visual que nos indica el lugar donde se hallan ambos.<sup>45</sup> Lo mismo hizo Campeche algo más tarde en una de las versiones de su célebre *Dama a caballo* (c. 1785), en la que incluyó, además de ese fruto, la

<sup>[3]</sup> Córdova. Memoria geográfica..., op. cit., pp. 151-152.

<sup>[4]</sup> El grabado forma parte de la obra Coleccion de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus Dominios. Madrid: Casa de M. Copin, 1777. Es la lámina número 30. Pienso que la piña, más que un simple elemento exótico, constituye una sinécdoque visual que completa el texto del margen inferior de la obra (“Esclava de Puerto-rico / Esclave de Puerto-rico”): Esclava/mujer negra con niño blanco, Puerto Rico/piña.

arquitectura de “una hacienda campestre”<sup>46</sup> en la lejanía. Se diría que la palmera y el aguacero pintados por Metcalf daban continuidad a esta práctica comenzada a finales del siglo XVIII, aunque, tras la salida del artista entre 1826 y 1827, habría que esperar a la obra de Francisco Oller para ver nuevamente recursos semejantes en la pintura insular. Sería con él, precisamente, que se retomarían con más énfasis los retratos de gobernadores al concluir la centuria. Pero, para entonces, la ciudad de San Juan empezaría a perder parte de su importancia como escenario privilegiado del poder.

## II. La vida privada de la ciudad

Resulta casi un tópico señalar que tanto la arquitectura como, sobre todo, el entorno natural de la isla, supusieron dos de los principales atractivos de cara a los viajeros que llegaron a Puerto Rico a lo largo del siglo XIX. No es difícil hallar ejemplos que, tal como vimos al inicio de estas páginas, certifiquen la seducción y el deslumbramiento (recordemos la poética evocación de Peñaranda) provocados por un paisaje no exento de exotismo para estos ojos externos, y en el que la imagen proyectada por San Juan jugó un papel primordial. Ciertamente, el proceso de renovación impulsado en la ciudad recién estrenada la centuria fue incrementándose durante su segunda mitad: se inauguraron paseos y plazas para un mayor disfrute de los espacios públicos por parte de la ciudadanía, se erigieron flamantes

<sup>[5]</sup> Vidal, Teodoro. José Campeche: Retratista de una época. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Alba, p. 34.

edificios representativos tanto de la autoridad civil como de la eclesiástica, y se retomaron proyectos de naturaleza institucional que habían quedado anclados años atrás por los habituales problemas presupuestarios.<sup>47</sup> Había, sin duda, un espíritu de regeneración urbana en el que la capital iría forjando su propia personalidad, signada forzosamente por la omnipresencia de las estructuras metropolitanas.

Tal sentimiento pudo verse reflejado de modo significativo en el notable número de grabados que, presumiblemente, debían venderse en algunos establecimientos de San Juan. Se trata de un asunto escasamente abordado por la historiografía, pero que reviste un gran valor a fin de entender con más exactitud cuál era la idea de ciudad que se pretendía difundir desde la misma isla. En relación con ello, merecen nuestra atención las litografías de *Los Precios Fijos*. No poseemos hasta el momento ninguna información acerca de sus artífices,<sup>48</sup> y los

<sup>[6]</sup> Los tres estudios clásicos para conocer en profundidad las empresas arquitectónicas y urbanísticas llevadas a cabo en la capital durante este momento son: Hostos, Adolfo de. Historia de San Juan, ciudad murada. Ensayo acerca del proceso de la civilización en la ciudad española de San Juan Bautista de Puerto Rico, 1521-1898. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966; Castro. Arquitectura en San Juan..., op. cit., especialmente a partir del capítulo VI; y Sepúlveda Rivera. San Juan: Historia..., op. cit., p. 192 y ss.

<sup>[7]</sup> Cabrera Salcedo alude a ellas en relación con el desarrollo de los talleres litográficos en la isla. Véase Cabrera Salcedo, Lizette. “De la pluma a la imprenta: La cultura impresa en Puerto Rico 1806-1906”. De la pluma a la imprenta: La cultura impresa en Puerto Rico 1806-1906. San Juan, Puerto Rico: Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2008, p. 40.

ejemplares conservados<sup>49</sup> solo proporcionan la firma que ha permitido identificar dicho nombre. Pero el carácter de sus escenas, unido a la diversidad de enclaves plasmados en ellas, hacen pensar en la existencia de un mercado de este tipo de piezas dirigido fundamentalmente a extranjeros y peninsulares. De tal manera, empresas arquitectónicas trascendentales como el Seminario Conciliar de San Ildefonso, la casa de locos y las reformas palaciegas de La Fortaleza, sumadas a la remodelación de entornos de envergadura como la plaza de Armas o la de Santo Domingo, se exponían como símbolos incuestionables de una urbe de corte monumental, más allá, al menos en apariencia, de su reciente pasado militar. Son, en efecto, composiciones de raíz costumbrista: parejas elegantemente vestidas, individuos solitarios caminando o charlando en pequeños grupos, figuras a caballo, etc., se agregan como una parte sustancial de esta cotidianidad recreada, al tiempo que dotan de escala a los edificios por donde transitan o a los ámbitos en los que desarrollan algunas de sus acciones.

José María Gutiérrez de Alba (1822-1897) portaba consigo un abundante conjunto de estas litografías, y es probable que aluda a ellas cuando se refiere a “las láminas o dibujos regalados por algún amigo” con las que ilustró el tomo uno de su manuscrito titulado *Impresiones de un viaje á América* (Figs. 7

<sup>[8]</sup> En nuestro caso, nos hemos basado en las litografías que, como veremos a continuación, José María Gutiérrez de Alba incluyó entre sus anotaciones.

y 8).<sup>50</sup> La estadía de este escritor español en Puerto Rico fue relativamente breve: dos meses de escala en San Juan le bastaron para valorar, no sin ciertos aires metropolitanos, las cualidades de la capital. Recorrió municipios como Loíza y Luquillo, a cuya sierra subió movido por el deseo de admirar el archipiélago desde tal latitud, y satisfizo su curiosidad intelectual visitando enclaves sobre los que había oído hablar con entusiasmo, caso de la Cueva del Indio.<sup>51</sup>

Pero su gran contribución consistió en formular una imagen enteramente opuesta a la de aquellos grabados: apartado a ratos de la oficialidad, con la que cumpliría un rol protocolario y de camaradería, su relato enfatizó con encarecimiento una visión más íntima y cercana de la ciudad. Reuniones formales, conversaciones en *petit comité* con militares de prestigio, paseos por caminos poco frecuentados, fiestas nocturnas en hogares *ex profeso*, entre otros, formaron parte intrínseca de un acercamiento más legítimo a la privacidad de los sanjuaneros, quienes abrieron sus puertas para recibir con cordialidad y cortesía a este insigne forastero.

<sup>[9]</sup> Los tomos conservados de este imprescindible manuscrito, así como sus imágenes, se encuentran digitalizados y disponibles para su consulta en la página web del Banco de la República de Colombia: https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/ (consultado el 7 de julio de 2020). La cita corresponde al fol. 11r.

<sup>[10]</sup> Estas exploraciones por la isla verían la luz en un pequeño libro. Véase Gutiérrez de Alba, José María. Apuntes de viaje de San Juan de Puerto Rico a la sierra de Luquillo. [San Juan], P.R.: Imprenta de González, 1870.





(Fig.7) Los Precios Fijos, *San Juan de Puerto Rico/Casa de locos y Beneficencia* (segunda mitad del siglo XIX). Litografía. Banco de la República, Colombia.



(Fig.8) Los Precios Fijos, *Vistas de Puerto Rico/Iglesia de San José y Plaza de Sto. Domingo* (segunda mitad del siglo XIX). Litografía. Banco de la República, Colombia.

¿Quién era, en realidad, Gutiérrez de Alba? ¿Qué causas animaron su travesía trasatlántica? Conociendo principalmente por su producción dramática y sus estrechos lazos con el liberalismo, nuestro literato había nacido en Alcalá de Guadaíra (Sevilla). Su trayectoria, con todo, traspasaría las fronteras de la provincia para oscilar entre Madrid y la capital hispalense, con la excepción de una estancia de catorce años en Colombia. No es este el sitio para trazar una biografía exhaustiva, pero sí merece la pena mencionar un capítulo decisivo que, en buena medida, encauzó su ulterior presencia en Puerto

Rico. Nos referimos a su nombramiento por el gobierno de Juan Prim como “agente confidencial” en la Nueva Granada y “enviado especial” en los demás países de la región.<sup>52</sup> Tal decisión se originaría a raíz de su fervoroso sentimiento americanista, el cual había traído como consecuencia la redacción de una *Memoria-Exposición* presentada a Manuel Silvela, ministro de Estado, en 1869. En ella, planteaba un conjunto de soluciones (algunas de carácter

52. Campos Díaz, José Manuel. *José María Gutiérrez de Alba (1822-1897): Biografía de un escritor viajero*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017, p. 180.

editorial) a fin de que España pudiera recuperar la influencia perdida en el continente desde la emancipación de los antiguos virreinos. Está claro que el proyecto debió resultar sumamente atractivo, ya que, casi tres meses más tarde, una Real Orden con fecha de 3 de diciembre oficializaría su designación. Su misión en el extranjero, sin embargo, no se limitó a lo expuesto en su *Memoria*, sino que, como Plée décadas antes, debía atender otros objetivos asociados a la política internacional española.<sup>53</sup>

53. Ídem.

Su marcha no se hizo esperar. El 15 de enero de 1870, precedido de una breve estancia en Sevilla, Gutiérrez de Alba partió de Cádiz en el vapor *Carnarias*. Es aquí cuando arranca la redacción de una suerte de diario personal (las citadas *Impresiones*), en el que anotó de manera más o menos prolija los sucesos, datos, sensaciones y experiencias que atrajeron su atención a lo largo de su peregrinaje por tierras americanas. Es importante señalar su intención primitiva de publicar estas notas en varios tomos, pues, bajo ese prisma, concibió la idea de incorporar imágenes que ayudarán a visualizar este

conjunto de apuntes. La posibilidad de encargarlas a un profesional que lo acompañara resultaba compleja, por lo que, a pesar de que no era “pintor ni fotógrafo”, determinaría hacerlas él mismo, aunque, eso sí, con la intención de que a su regreso fuesen “traducid[ajs] al lenguaje del arte por una persona entendida”.<sup>54</sup>

54. [1870] [enero-abril] [s.l.]. Gutiérrez de Alba, José María. *Impresiones de un viaje a América*. Tomo I. “De Madrid a Puerto Rico”. Banco de la República (Colombia), fol. 26v.

Tras catorce días de viaje, tripulantes y pasajeros del vapor divisaron Culebra, seguida de las montañas de Luquillo: a las siete de la noche, alcanzaron el puerto de San Juan.<sup>55</sup> A la mañana siguiente, después de pasar por la aduana, Gutiérrez de Alba llegó al Hotel del Universo, localizado en el número 9 de la calle Tetuán, el cual gozaba de un notable prestigio en la ciudad. Había sufrido una remodelación un año antes en la distribución de sus habitaciones con objeto de favorecer sus condi-

55. *Ibidem*, fol. 38r.



ciones de iluminación y ventilación,<sup>56</sup> y las primeras impresiones del escritor sobre su hospedaje fueron realmente positivas: aunque solo contaba con “una mediana mesa”, el establecimiento alojaba a una “sociedad cosmopolita”, el servicio era llevado a cabo por “gentes de color” y su ubicación resultaba inmejorable.<sup>57</sup> Desde su ventana, a los pies de la cortina del sector sur del recinto amurallado, podía admirar tanto la “pintoresca bahía” como el lejano horizonte, “limitado por elevadas colinas plantadas de cafetales y coronadas casi siempre de espesas nubes que despiden frecuentes y terribles aguaceros”. Igualmente, sus posibles inquietudes sobre la configuración de la geografía capitalina se esclarecerían al admirar aquel paisaje abrumador: San Juan, según recogió en sus notas, era “una verdadera isla”<sup>58</sup>

Dos de los episodios de especial interés para nosotros tuvieron lugar en las noches del 28 de febrero y el 7 de marzo, de los cuales nuestro autor efectuó sendas ilustraciones. El primero<sup>59</sup> sucedió de regreso al hotel, después de una visita al gobernador José Laureano Sanz. Un joven periodista apellidado Reguera había acompañado a Gutiérrez de Alba hasta las puertas de su alojamiento, pero, atraídos por la

música que se escuchaba en una casa cercana, ambos decidieron acercarse a ella para comprobar el origen de ese sonido. La escena que encontraron avivó la curiosidad del autor alcalareño: la definió como un “baile de negros”,<sup>60</sup> y la amistad de Reguera con el anfitrión de la fiesta motivó la invitación de este último a que los recién llegados formaran parte de ella. Aquella vivienda, según narra, había sido alquilada exprofeso: el promotor de la reunión, Santiago Andrade, carpintero de oficio y ulterior pionero del cooperativismo en la isla,<sup>61</sup> había salido galardonado en la lotería con un premio de 2,000 pesos, lo que condujo a la organización de dicho festejo, compuesto por unos doscientos individuos “de color”, artesanos y de mediana edad en su mayoría. Debía tratarse de un evento de carácter formal, a tenor de la etiqueta más o menos rigurosa seguida por sus integrantes: mientras los caballeros lucían “frac, corbata y guante blanco”, las damas vestirían trajes “de sociedad” alternando “colas de gran tamaño” y formas poco habituales de “abigarrados colores”. Todas ellas también “de guante blanco y en extremo descotadas”.<sup>62</sup>

Como parte del lisonjeo, Andrade propuso a Gutiérrez de Alba y a Reguera que bailasen con alguna

de las jóvenes. Aunque el dramaturgo se mostró reticente (apelando a su falta de práctica), podemos inferir que quedó fascinado por su pareja, que respondía al nombre de Juanita. La apasionada descripción que realizó de la muchacha demuestra el genuino interés que debió sentir hacia ella. Afirmaba el escritor: “Sus ojos rasgados y negros se entreabrían para dejar escapar una sonrisa deliciosa y en la morbidez de sus hombros, en las suaves y graciosas líneas que dibujan su garganta y su espalda y pecho, [...] recordaban [...] las formas de la Venus de Milo vaciada en bronce, [...] más perfecta que aquella aun antes de haber sido mutilada”.<sup>63</sup> Desconocemos hasta qué punto las fogosas palabras del alcalareño se encontraban motivadas por la emoción y el asombro ante el color de piel de aquella mujer (no es casualidad, ciertamente, que su comparación se sustente en la versión en bronce, y no en mármol, de esta famosa escultura helenística). Pero resulta muy significativo que la única obra efectuada de esta actividad fuera, precisamente, una escueta acuarela de Juanita (Fig. 9), a quien se especifica como “mulata de S. Juan de Puerto-rico”, y en cuyo extremo inferior izquierdo incluiría una breve inscripción: “Recuerdo de un baile, marzo de 1870”.

Juanita se muestra de cuerpo completo, en tres cuartos, sobre un fondo enteramente neutro. La única referencia espacial se halla en el suelo, resuelto a partir de pinceladas rápidas, de cierta irregularidad en los bordes y con un tenue efecto de



(Fig.9) José María Gutiérrez de Alba, *Juanita, mulata de S. Juan de Puerto-Rico* (1870). Acuarela sobre papel blanco. Banco de la República, Colombia.

sombra creando una diagonal desde uno de sus pies. El puntilloso retrato contenido en las notas de nuestro autor difiere de la imagen del rostro más bien estereotipado, fruto, seguramente, de las escasas dotes artísticas de Gutiérrez de Alba: la configuración ovalada de la cabeza parece responder más a convenciones sobre la fisonomía de los africanos que a su verdadera efigie, y algo similar ocurre con sus rasgos, sobre todo en lo relativo a la anchura de la punta y las aletas de la nariz. La indumentaria tampoco se corresponde plenamente con los pormenores del texto, siendo más recatada la ilustración en cuanto a las partes del cuerpo sugeridas por el corte del atuendo. La joven viste una doble falda “de tela blanca y ligera”: luce en ambas “pabellones cogidos con flores”, en tanto el escote se remata con bullones de tul blanco. Cabello, cuello y brazos se adornan con guirnaldas de flores “de imitación” pintadas mediante pequeñas manchas verdes y azules, y el calzado, del mismo tono que el vestido, cubre prácticamente la totalidad del tobillo y “del principio de una pierna formada á torno”. La única mano visible de Juanita está cubierta por un guante que sostiene un pañuelo abierto: se trata, curiosamente, de un presente del autor, quien se lo ofrecería a la muchacha al comprobar que los suyos se habían roto.<sup>64</sup> ¿Era esta una manera de perpetuar en la memoria de la adolescente la asistencia de aquel foráneo a la fiesta del agraciado Andrade?

56. Cruz Monclova, Lidio. *Historia de Puerto Rico (siglo XIX)*. Vol. 2, pt. 2, 1875-1885. Río Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1965, p. 872.

57. Gutiérrez de Alba. *Impresiones...*, doc. cit., fol. 41r.-v.

58. Ídem.

59. El relato que comentamos a continuación empieza en el fol. 58v.

60. Ídem.

61. Catalá Oliveras, Francisco A. *El callejón del sapo: teoría y gestión del cooperativismo*. San Juan, P.R.: Ediciones Huracán, 2004, p. 74.

62. Ello no resta, sin embargo, el prejuicio mostrado por el escritor al indicar que “el baile tenía todas las apariencias de un baile aristocrático en parodia”. Véase Gutiérrez de Alba. *Impresiones...*, doc. cit., fol. 59r.

63. *Ibidem*, fol. 60v.

64. *Ibidem*, fol. 61r.



(Fig.10) José María Gutiérrez de Alba, *Una fiesta de familia/Pagani y sus hijas (Puerto-Rico)* (1870). Lápidos de color sobre papel gris. Banco de la República, Colombia.

El segundo de los episodios nocturnos,<sup>65</sup> acaecido el 7 de marzo, fue aún más singular. Gutiérrez de Alba había sido invitado a una *soirée* organizada en su honor por Julián Pagani. Todavía no se ha trazado un perfil realmente completo de este personaje, pero, dada la aserción del homenajeado en su diario, es lógico imaginar la categoría que ostentaba dentro de la comunidad sanjuanera. Lo definió como un “hombre de color [...], robusto y de una fisonomía franca e inteligente” que debía rondar los 60 años, y que gozaba de un notable prestigio y contactos de relieve en la capital.<sup>66</sup> En efecto, las noticias conservadas de Pagani nos hablan de un individuo con ambiciones que supo establecer una red de relaciones sociales con las esferas de poder. De ello da buena cuenta, por ejemplo, su petición, en 1867, de ser nombrado “maestro práctico alarife de la municipalidad de Puerto Rico”, alegando su vasta experiencia profesional en el campo de la construcción; o, de igual modo, la concesión de la encomienda de Carlos III o la de Isabel la Católica.<sup>67</sup> Aunque, a priori, ambas solicitudes serían denegadas a causa de la ausencia de recomendaciones que las apoyaran, Gutiérrez de Alba habla de él como

65. En este caso, el relato comienza en el fol. 68r.

66. Ídem. El estatus social de Pagani también se vería reflejado en el hecho de poseer tres viviendas en la capital conocidas como “La Granja”, en Puerta de Tierra, “La Alhambra”, en la calle Sol, y “La Giralda”, en la calle Tetuán. Véase Pérez Losada, J. “Estampas del pasado. Lo que el tiempo se lleva...”. *Puerto Rico Ilustrado* (28 de septiembre de 1935), p. 3.

67. 1867, Puerto Rico. *Solicitudes de Julián Pagani y Lejes*. Archivo Histórico Nacional (Madrid), Ultramar 315, Exp. 16, fol. 2r.

“maestro de obras”, y sabemos que, al concluir el siglo, ya contaba con la orden de Carlos III que, con orgullo, exhibía en los acontecimientos de mayor proyección pública.<sup>68</sup>

Fiestas de este tipo eran corrientes en la casa de Pagani. Se ha apuntado, de hecho, que los gobernadores y algunos militares de alto rango solían frecuentarla en tales ocasiones, e incluso el escritor catalán Manuel del Palacio y Simó, durante su exilio en la isla, llegaría a convertirse en uno de los asiduos a tales veladas.<sup>69</sup> En el caso de nuestro autor, acudió al hogar de esta familia junto a Mr. Baall, un comerciante inglés que también se alojaba en el Hotel del Universo y con el que había entablado una cordial amistad. Su relato deja entrever el entusiasmo que despertando aquella reunión a medida que avanzaba la noche. Pagani los recibió en una antesala, desde la cual pasaron a un “saloncito” en el que sobresalían dos pianos de cola. Fue en este lugar que conocieron a las cuatro hijas del veterano anfitrión, Pascasia, Teodora, Joaquina y Carmen, así como a otras dos, “casi blancas y de un tipo semieu-

68. Así se deduce de la crónica publicada con motivo de la demolición de las murallas del sector este de la ciudad en 1897: “Allí vimos al venerable señor Pagani luciendo la blusa de obrero y el sombrero de paja, ostentando en el pecho la Cruz de Carlos III”. Véase “El derribo de las murallas”. *La Correspondencia de Puerto Rico* Año VII, Número 2370 (4 de junio de 1897), [p. 2].

69. Canino Salgado, Marcelino Juan. “La música, músicos y sus instrumentos en el Puerto Rico colonial español: la aportación europea”. *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia* Vols. XXVI-XXX, Nos. 71-80 (enero 2006-julio 2010), p. 202. El autor se refiere a Pagani como “arquitecto” cuando, al menos hasta donde sabemos, nunca logró dicho título.

ropeo”, que habían sido adoptadas por él tras el fallecimiento de sus padres.<sup>70</sup>

Lo sorprendente para Gutiérrez de Alba sería, sin duda, el recital dado por las cuatro jóvenes, los dos cantantes italianos que Pagani había llamado para “dar más amenidad” a aquel evento y otros asistentes: a las arias y romanzas ejecutadas por Joaquina con el acompañamiento al piano de su hermana Pascasia se agregaría un programa cargado de eclecticismo. En él, se dieron cita fragmentos de zarzuela, guaracha y malagueñas, que fueron interpretados por Carmen y algunos de los invitados. Pero la nota local llegaría con una obertura de un músico puertorriqueño “cuyas dotes deben ser grandes, según que era por todas celebrado”, tocada por Teodora al violín y Joaquina en la flauta, en tanto Pascasia y Carmen harían lo propio con el contrabajo y el bombardino, respectivamente.<sup>71</sup>

Identificado como *Una fiesta de familia/Pagani y sus hijas (Puerto-Rico)* (Fig. 10), el dibujo llevado a cabo como recuerdo de dicha celebración constituye una imagen peculiar del interior de esta casa sanjuanera. La escena se ubica en una sala ortogonal, cuya profundidad se enfatiza a través de la inclinación de las líneas del techo y las baldosas cuadrangulares. Tres rectángulos con sus bordes resaltados funcionan como marcos de unas hipotéticas pinturas que adornan tanto la pared central como una de las contiguas, y su distribución,

70. Gutiérrez de Alba. *Impresiones...*, doc. cit., fols. 68v.-69r.

71. La sesión musical de la velada se recoge en ibídem, fols. 69v.-71v.



al mismo tiempo, fija la posición de los personajes en el espacio. El mobiliario es de suma sobriedad: consiste en tres sillas y una banqueta de tres pies, ordenadas de manera triangular a lo largo de la habitación, así como un sofá que logra entreverse tras las féminas. Junto a estos enseres, el piano, a la espalda de Pagani en una perspectiva forzada, aporta un toque de distinción. A uno y otro lado dos vanos casi simétricos se descubren gracias al recogido de las cortinas hacia un costado, acentuando la sensación de apertura de la pieza. Las figuras, por su parte, *cubren* la estancia con su presencia: Gutiérrez de Alba sitúa al viejo maestro de obras en el extremo derecho, de perfil, vestido con levita negra y pantalón blanco. Pagani contempla atento a sus cuatro hijas, quienes, ataviadas con vestidos similares de diversos colores, ejecutan una de las obras que amenizaron la fiesta. Las jóvenes se disponen en una leve diagonal ascendente, añadiendo con sus movimientos un ritmo sutil a la composición. Y no deja de llamar la atención que su complexión, especialmente los rostros, se resuelva de un modo esquemático, con cierta inexpresividad, denotando, con ello, un mayor interés en la descripción de la velada nocturna que en el retrato *per se* de sus anfitriones.

¿Hasta qué punto deberíamos reconocer en esta lámina una representación fiel de tal estancia? ¿Era este un típico ejemplo de domicilio de algunas de las clases sociales más importantes del San Juan decimonónico? ¿Podríamos estimar estas vivencias como estampas usuales dentro de la actividad

cotidiana de la capital? Sean unas u otras las respuestas, es evidente que tanto el texto como las ilustraciones del autor de Alcalá de Guadaíra aportan una visión prácticamente inédita de la ciudad. Sus *Impresiones*, desgraciadamente, nunca se publicaron en vida del dramaturgo,<sup>72</sup> aunque, por otro lado, la mayor parte de los tomos del manuscrito y sus imágenes se han conservado hasta nuestros días. Es en ellas que hallamos el eco de ese San Juan en el que sus habitantes llegaron a tener igual o más protagonismo que el entorno natural de la isla y la arquitectura monumental que dominaba la capital cuando Gutiérrez de Alba zarpó rumbo a Colombia el 4 de abril de 1870.

### III. La ciudad como escenario

Otras visiones de San Juan habían venido produciéndose en el transcurso de estos años. La ciudad permanente, anclada en la rutina diaria y sus vaivenes, dio paso en ocasiones a otra urbe de carácter efímero que, en mayor o menor medida, transformaría por un tiempo concreto algunos de sus espacios más emblemáticos. Las festividades públicas instituían un auténtico ritual del que participaba el grueso de la población, y solían orquestarse desde las corporaciones civil y eclesiástica con el lógico beneplácito de las instancias metropolitanas.<sup>73</sup> Su objetivo estribaba en el enalte-

<sup>[1]</sup> 72. Con la excepción del librito que citamos en la nota 51.

<sup>[2]</sup> 73. Para este tipo de actividades en el Puerto Rico del siglo XVIII, resulta imprescindible la consulta de López Cantos, Ángel. *Fiestas y juegos en Puerto Rico (siglo XVIII)*. San Juan, Puerto Rico: Centro de Estudios

cimiento de las virtudes y la benevolencia tanto de la monarquía como de sus organismos representativos en la colonia, por lo que fueron frecuentes las relaciones y las crónicas que atestiguaban con más o menos concreción los pormenores de dichos festejos.<sup>74</sup>

Coronaciones, nacimientos, bautizos, entre otros eventos, se erigían en una suerte de ejercicios de cara a demostrar la fidelidad de los súbditos de ultramar a la figura (ausente físicamente, aunque siempre presente de manera material mediante retratos) del rey o la reina que ocupaba el trono. Algunos de estos documentos ya han sido estudiados con anterioridad, y su lectura revela la naturaleza simbólica que llegaron a revestir estas solemnidades: el primer aniversario del regreso de Fernando VII a la Península tras la Guerra de la Independencia en España fue conmemorado en la isla a través de un conjunto de actividades presididas por la efigie pintada del monarca, coronada por un dosel y colocada en una mesa donde reposaban los objetos propios de su poder;<sup>75</sup> la jura de Isabel II se acompañó de una procesión con su retrato por las calles de San Juan, más la decoración alegórica del

<sup>[3]</sup> Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2008. Hostos, por su parte, analiza este fenómeno desde el siglo XVI, e incluye algunos eventos de interés celebrados en el XIX. Véase Hostos. *Historia de San Juan...*, op. cit., p. 529 y ss.

<sup>[4]</sup> 74. Un buen ejemplo de la abundancia y difusión de este tipo de testimonios escritos a nivel peninsular y ultramarino aparece en Reyero, Carlos. *Monarquía y Romanticismo: El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2015.

<sup>[5]</sup> 75. Blanco Mozo. “Pedro Tomás de Córdova...”, op. cit., pp. 220-221.

domicilio del alférez real Manuel Sanjust;<sup>76</sup> y, dentro de las ceremonias oficiales que inauguraban la Hacienda de Puerto Rico, donde descollaba la entrega del sello real, se incorporarían “festejos populares” y bailes durante varios días.<sup>77</sup>

Así, pues, es innegable la relevancia que estos acontecimientos jugaron en el devenir de la ciudad. Pero ¿y las imágenes? Frente a la pluralidad de las fuentes textuales, resulta desconcertante la (hasta ahora) práctica ausencia de vestigios gráficos que complementen tales relatos. Habría que esperar al surgimiento de las revistas ilustradas para que estos testimonios visuales tuvieran un alcance más imperecedero. A nivel general, *La Ilustración Española y Americana* es, casi con total seguridad, el exponente impreso de más envergadura: este *periódico*, fundado por el empresario gaditano Abelardo de Carlos siguiendo la tradición de las Ilustraciones europeas, empezó a publicarse en 1869 y, desde muy pronto, tuvo una extensa cantidad de suscriptores a uno y otro lado del Atlántico.<sup>78</sup> Hasta su cierre en 1921, contó entre sus páginas con una abundante selección de grabados que com-

<sup>[6]</sup> 76. Reyero. *Monarquía y Romanticismo...*, op. cit., pp. 141-142.

<sup>[7]</sup> 77. Carlo Altieri, Gerardo A. *Justicia y gobierno: la Audiencia de Puerto Rico (1831-1861)*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Academia Puertorriqueña de la Historia, 2007, p. 127.

<sup>[8]</sup> 78. Para una síntesis de la historia de esta importante revista, véase Sánchez Vigil, Juan Miguel. *Revistas ilustradas en España: Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón: Trea, 2008, pp. 52-55. Sobre su fundador y su labor empresarial al frente de ella, Márquez, Miguel B. “D. Abelardo de Carlos y ‘La Ilustración Española y Americana’”. *Ámbitos* n° 13-14 (año 2005), pp. 185-209.

plementaban la información desplegada en sus columnas. Las noticias no abarcaban solamente lo ocurrido en España, sino que también se reseñaban aquellas otras sobrevenidas en sus posesiones ultramarinas. A tal fin, De Carlos y sus herederos tratarían a diferentes corresponsales que cubrieran los sucesos de más magnitud,<sup>79</sup> lo que debía otorgar a estos personajes cierta libertad a la hora de elegir qué imagen ilustraría la información requerida desde Madrid. Ese dibujo o fotografía era enviado a la sede editorial y, a partir de ahí, se elaboraba el grabado definitivo que aparecería en el número correspondiente.<sup>80</sup> Ante este sistema de trabajo ¿se produciría algún cambio respecto a ese croquis o instantánea mandada desde el otro lado del océano? ¿O esa era realmente la imagen final que pasaría a la plancha?

En nuestro caso, ambas preguntas se antojan de gran significación. Conocemos los nombres de al-

<sup>[9]</sup> 79. Márquez menciona los problemas que afrontó De Carlos al respecto. Véase ibídem, pp. 202-203.

<sup>[10]</sup> 80. Así se afirma en repetidas ocasiones en los textos que acompañan a tales grabados. En relación con los envíos, tenemos ejemplos que dan fe de ellos: “[...] está representada en el segundo grabado de la pág. 244, según croquis del natural que ha tenido la atención de remitirnos D.J. Meléndez, nuestro corresponsal artístico en Puerto-Rico”. Véase “San Juan de Puerto-Rico. Entrega de las llaves de la ciudad al nuevo Gobernador Capitán general de la Isla, Excmo. Sr. D. Ramón Fajardo Izquierdo”. *La Ilustración Española y Americana* Año XXVIII, Núm. XXXIX (22 de octubre de 1884), p. 235. O también: “[...] estamos seguros de que el Sr. Acosta los remitía, por separado, en el mismo correo que condujo la mencionada fotografía [de Feliciano Alonso] y su atenta carta en pliego certificado”. Véase “Puerto Rico. Manifestación popular en honor del general Contreras”. *La Ilustración Española y Americana* Año XXXIII, Núm. XXXIII (8 de septiembre de 1889), p. 131.

gunos de estos corresponsales en la isla (José Julián Acosta y Feliciano Alonso, por ejemplo), aunque, lamentablemente, no nos han llegado (que sepamos) los originales que estos y otros autores remitieron a *La Ilustración*. Pero, pese a dicha ausencia documental, no es descabellado plantear la posibilidad de que tales obras, más allá de su contenido político-informativo, pudiesen servir de acicate para hacer patente una imagen de San Juan que, en otras circunstancias, habría pasado desapercibida para un público peninsular. De esta forma, aunque no podamos hablar de una visión foránea *stricto sensu*, si debemos tener muy en cuenta que las piezas remitidas por estos reporteros debían concebirse para ser observadas fundamentalmente por un lector “de fuera”. De ello se deduce que buena parte de los apartados gráficos consagrados a Puerto Rico estén en consonancia con litografías como las de *Los Precios Fijos* ya discutidas, dedicándose a vistas de la bahía de San Juan, edificios de nueva planta construidos en diferentes municipios y otros temas afines.<sup>81</sup> Sin embargo, serían las escenificaciones explícitas de la potestad colonial las que procuraron una percepción más certera de los valores de nuestra urbe como epicentro de aquellos actos temporales que debían perpetuar la preponderancia española sobre sus últimas posesiones americanas.

<sup>[11]</sup> 81. Al respecto, un caso, entre otros muchos, puede contemplarse en los tres grabados publicados en *La Ilustración Española y Americana* Año XLII, Número XIX (22 de mayo de 1898), p. [296], donde, además del calce habitual, se especifican los nombres de algunos edificios.





(Fig.11) D.J. Meléndez (croquis), Eugenio Vela (grabador), *Entrega de las llaves de la ciudad al nuevo gobernador general, Excmo. Sr. D. Ramón Fajardo Izquierdo* (1884). Litografía. *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVIII, Número XXXIX, 22 de octubre de 1884. Biblioteca Nacional de España.

Podemos encontrar uno de los primeros ejemplos de dichas representaciones en la edición del 22 de octubre de 1884.<sup>82</sup> Un grabado abierto por Eugenio Vela a partir de un “croquis al natural” de D.J. Meléndez<sup>83</sup> (Fig. 11) muestra la que debió ser una de las ceremonias públicas más comunes en la isla. El arranque de la crónica sobre dicho evento es muy preciso: “Á las ocho y media de la mañana del 19 de Setiembre próximo pasado se verificó en la capital de Puerto-Rico el acto solemne de tomar posesión del Gobierno superior de la Isla el excelentísimo Sr. D. Ramón Fajardo Izquierdo, nombrado para suceder en aquel alto cargo al difunto Sr. Marqués de la Vega Inclán”.<sup>84</sup> Se trataba, tal como exigía la ocasión, de un verdadero rito: el flamante capitán general recibía las llaves de la capital de manos de su predecesor, “en señal de homenaje y acatamiento á las órdenes del Gobierno de S.M.”; tras lo cual debía atravesar la Puerta de San Justo y acceder a la ciudad intramuros, ya como gobernador *oficial* de la isla. La costumbre determinaba que el segundo cabo general era el responsable de tal entrega, pero, a causa de la enfermedad que este padecía por esas fechas, lo hizo el brigadier comandante general de Marina. El carácter propiamente castrense del evento fue subrayado mediante la notoria presen-

82. *La Ilustración...* (22 de octubre de 1884), p. 244.

83. Nada sabemos, por el momento, acerca de este autor. Suponemos que se trata del mismo “Meléndez” que realizó la ilustración reproducida en *De la pluma a la imprenta...*, op. cit., [s.p.], la cual apareció, curiosamente, en *La Ilustración Puertorriqueña*.

84. *La Ilustración...* (22 de octubre de 1884), p. 235.

cia de un batallón de artillería, el regimiento de infantería de Cádiz y los cuerpos de voluntarios. Una vez cruzada la entrada, Fajardo se dirigió primero a la Catedral en acción de gracias por su feliz arribo para, más tarde, instalarse en La Fortaleza.<sup>85</sup>

La obra de Meléndez y Vela resulta de gran interés. Al fondo, encuadrados por el amplio vano de la Puerta, cuya enorme hoja aparece entreabierta, se aprecia al nuevo dirigente, quien porta un sable y aparece tocado con un sombrero con plumero blanco. Recibe las llaves en una bandeja que le ofrece el brigadier comandante general Carranza, mientras un numeroso público se dispone en pequeñas reuniones a uno y otro lado. Los militares, a la derecha, contemplan la escena atentos, con la cabeza en alto, y, a la izquierda, una multitud de civiles, bien trajeados, alternan la visión del evento con una animada conversación. Las dos filas se distribuyen de manera más o menos ordenada, abriendo un camino decreciente que dirige la mirada del espectador hacia la acción principal, donde ambos grupos convergen. A su vez, se hallan enmarcados por dos elementos, a priori, anecdóticos, pero que contribuyen sutilmente a delimitar el espacio donde se desarrolla el acto: un pozo, del que descollan los horcones de forja, su brocal circular y el paralelepípedo del que surge a modo de base; y un pedestal cajeadado sobre el que se sitúan dos pequeñas gradas escalonadas rematadas por un jarrón, que presumiblemente marcaría el arran-

85. Idem.

que del Paseo de la Princesa. Pero, ante todo ello, se eleva la arquitectura de la ciudad: una multitud sobresale de los fragmentos de cortina, al igual que otros personajes se asoman desde diversos puntos de los edificios que, con banderas ondeantes, se alzan por encima de ella. La Puerta de San Justo, no obstante, destaca como la verdadera protagonista de este excepcional escenario.

Al comparar nuestro grabado con la fotografía de Eduardo López Cepero<sup>86</sup> (Fig. 12) de esta entrada, son patentes algunas diferencias como consecuencia, posiblemente, de las imprecisiones del croquis original y su ulterior traslado a la plancha. La Puerta, ligeramente achatada en la toma, se articula mediante dos pares de pilastras toscanas que flanquean el vano de acceso. Coronando el conjunto, un frontón contiene en su tímpano un escudo cuyas armas apenas advertimos. No hay duda de que, en el caso de Meléndez y Vela, la estructura en general se muestra notablemente más estilizada, y el mobiliario urbano y los árboles ubicados al exterior se han reducido al mínimo con objeto de conceder una mayor perceptibilidad al entorno arquitectónico. El entablamento, de hecho, se ve más alto y esbelto que en la instantánea, sin una definición realmente clara entre el arquitecabo, el friso y la cornisa, los cuales se circunscriben a una suerte de dinteles superpuestos de diverso grosor. Se diría que, a ojos de Meléndez, la ceremonia marcial conformaba una

86. Publicada en Sepúlveda Rivera. *San Juan: Historia...*, op. cit., p. 212.

excusa para exaltar uno de los incontables perfiles de la capital: San Justo, al fin y al cabo, constituía desde hacía décadas un punto primordial dentro de la vida económica y social de la urbe,<sup>87</sup> y no sería extraño que el corresponsal fuese consciente del inminente derribo que ya debía acechar a la arquitectura que materializaba este nexo crucial entre el mundo exterior (el puerto) y el interior (la propia ciudad). Si observamos detenidamente el grabado ¿acaso no funcionan las figuras como simples complementos de ese enclave? ¿No es gracias al pie explicativo (y no a los personajes) que conocemos, en efecto, qué es lo que está ocurriendo en dicha escena? ¿Podríamos, pues, considerar esta obra, aparte de su función meramente descriptiva, como un elogio de los valores monumentales de San Juan?

Sea como fuere, lo cierto es que hubo otro tipo de acontecimientos que favorecieron la transformación de la capital a través de estructuras efímeras levantadas para la ocasión. Uno de los ejemplos más elocuentes al respecto es el arco de triunfo construido para despedir al general Juan Contreras Martínez, ilustrado en el número del 8 de septiembre de 1889.<sup>88</sup> Aunque el reportaje de *La Ilustración* no pudo incorporar una relación exhaustiva de “aquella popular fiesta” debido a las deficiencias del servicio postal,<sup>89</sup> el periódico *El País* sí cubrió la

87. *Ibidem*, pp. 211 y 213.

88. *La Ilustración...* (8 de septiembre de 1889), p. 132.

89. “Puerto Rico. Manifestación popular”. *La Ilustración...* (8 de septiembre de 1889), p. 131.



(Fig.12) Eduardo López Cepero, *Puerta de San Justo* (1893). Fotografía en blanco y negro. Archivo General de Puerto Rico.

noticia. Dado su excepcional interés, reproducimos a continuación la transcripción aportada por Coll y Toste:

*La multitud llenaba por completo la calle de la Fortaleza y sus transversales, desde el palacio de su nombre hasta la calle de la Tanca por donde se dirigió el señor Contreras al muelle.*

*Un periódico conservador, de aquella época, calculó en quince mil almas los componentes de la inolvidable manifestación, formada por sacerdotes, oficiales de la guarnición, propietarios residentes en la isla, hombres de ciencia, jóvenes, comerciantes, periodistas, empleados, algunos voluntarios de uniforme y el pueblo soberano.—Todos daban vivas a España y a los viajeros.—Todos los balcones estaban ocupados por damas que agitaban sus pañuelos, derramaban lágrimas y lanzaban flores sobre el coche de los esposos Contreras.—A la señora Dolz de Contreras le fueron entregados muchos bouquets y coronas de flores naturales.—El álbum ofrecido a los esposos Contreras contenía cuatro mil firmas.—Los obreros levantaron arcos de triunfo en dos esquinas de las calles de la ciudad por donde pasó el ilustre viajero.—Los niños, en considerable número, presenciaron la manifestación.—Esa mañana no asistieron a las escuelas.—Las clases todas de la sociedad iban confundidas, sin orden, prueba elocuente de la espontaneidad y cariño con que todos asistían al acto.—No era una procesión*

*con los empleados civiles por la acera de la derecha y los militares por la izquierda.—No hubo repique de campanas ni triquitraques.— Fue una manifestación sentida, seria, triste, llorosa. Nada de alegría.—Las tropas fueron tendidas en la carrera como era costumbre en casos análogos.<sup>90</sup>*

Parece evidente que la marcha de Contreras consiguió congregarse a los diferentes sectores de la población sanjuanera, sin distinción de clase. Obviando las consignas patrióticas del artículo, está claro que el general pacense se había ganado el favor de los ciudadanos,<sup>91</sup> algo que no debe sorprender si tenemos en cuenta la terrible gestión de su antecesor, Romualdo Palacio González, y sus tristemente célebres compontes.<sup>92</sup> ¿Cómo presentó *La Ilustración* a sus lectores este hecho tan excepcional para la ciudad? El fotograbado se hizo a partir de una ins-

90. Coll y Toste, Cayetano. *Boletín Histórico de Puerto Rico*. Volumen IV, tomos VII y VIII, 1920-1921. San Juan, Puerto Rico: Ateneo Puertorriqueño, Editorial Lea, 2004, p. 183.

91. Prueba de ello serían los vítores lanzados años después de su regreso a la Península: "Durante el trayecto victoreábase al Rey, á la Reina, á España, á Puerto-Rico, al General Marín, al General Ortega y al General Contreras, héroe de Treviño, de quien siempre se tienen buenos recuerdos en este país". Véase "El derribo...". *La Correspondencia*... (4 de junio de 1897), [p. 2]. Igualmente, en 1913, el alcalde de San Juan promulgaba una ordenanza para que la calle Sol se denominara "del General Contreras". Véase Coll y Toste. *Boletín Histórico*..., op. cit., p. 182.

92. Rivera Ortiz, Ángel Israel. "La vida política". *Puerto Rico*. Tomo 1: Siglo XIX. Puerto Rico decimonónico: "Un siglo entre definiciones e identidades". Dir. y coord. Carlos E. Severino Valdez. Madrid y Cataño: Fundación Mapfre, SM, 2018, pp. 94-95.

(Fig.13) Feliciano Alonso (fotografía), grabador sin identificar. *Manifestación popular en honor del General Contreras, el día de su regreso a la Península* (1889). Fotograbado. *La Ilustración Española y Americana*, Año XXXIII, Número XXXIII, 8 de septiembre de 1889. Biblioteca Nacional de España.

tantánea de Feliciano Alonso (Fig. 13), y revela a la multitud agolpada entre la calle San Justo y una de sus vías perpendiculares. A primera vista sorprende la presencia abrumadora de sombreros, cuyos portadores manifiestan diversas actitudes ante la reciente llegada de Contreras y su esposa a la confluencia de calles. Las mujeres, en cambio, apenas se atisban entre la algarada, y lo mismo podríamos decir de los infantes: pese a la trascendencia que se les otorga en la crónica citada, se reducen al perfil de una niña asomada desde el edificio localizado a la izquierda, justo al lado del letrero que nombra a esta conocida arteria de la ciudad. Pero la muchedumbre se abre ante el arribo de la victoria que, rodeada por tres de sus lados, transporta al afamado militar y su cónyuge, formando un claro en el centro de la composición que ayuda a guiar la atención del espectador hacia la pareja. Ambos van sentados, sin gestos ni distinciones que los identifiquen, y el cochero sedente en el pescante (el otro está de pie, aunque los dos miran hacia nosotros) porta en su mano un estandarte.

Además del gentío, la arquitectura es, como en el grabado de Vela, uno de los factores más relevantes de esta obra. La posición del fotógrafo, por encima del nivel del suelo, logra remarcar el efecto de perspectiva: el punto de fuga, ubicado ligeramente hacia la derecha, y la profundidad aumentada por sus líneas convergentes, ofrecen una visión muy acentuada del caserío sanjuanero, del que sobresale con especial preeminencia una amplia gama de balcones. Se aprecian en ellos algunas de las par-



tes más reconocibles de su fisonomía, las cuales, al mismo tiempo, dotan a la imagen de un ritmo decreciente. Así se aprecia en la secuencia aportada por los faldones, la verticalidad de los pies derechos, las balaustradas, balaustres y tapafaldas de los antepechos, además del hermetismo de las celosías en algunos de los pisos más elevados. Canes y tabicas también son visibles en determinados inmuebles gracias al encuadre de Feliciano Alonso, pero, indudablemente, hay un elemento que predomina sobre el resto: el arco de triunfo que emerge justo en el cruce de sendas calles.

Sufragado por los trabajadores de la isla, este arco de triunfo formaba pareja con otro emplazado en la esquina de una de las vías por donde pasaría el cortejo oficial. Estaba compuesto por un solo vano rematado por un arco deprimido rectilíneo, apeado sobre pilares con cajeados imitando jaspe. Cada enjuta presentaba una corona de laurel con un epígrafe laudatorio, y suspendida del intradós se colocó una cenefa de tres caídas de las que pendían colgantes con borlas, siendo los laterales más elaborados que el central. En los extremos superiores, dos pequeños pedestales triangulares sujetaban sendos pares de astas, mientras que, en-

cima del dintel, podía leerse la dedicatoria "Al Excmo. Sor Don Juan Contreras/Los obreros de Pto Rico", cuyas letras capitales huecas se amoldaban, estilizándose, a los cuadrantes del arco. Más arriba, rematado por molduras cóncavas, el ático acogía una elipse irregular compuesta de una suerte de bolas trabadas, y en su interior se mostraba la inscripción "Puerto-Rico/Agradecido" con un sencillo diseño sobre la misma. La estructura, finalmente, estaba coronada con una cartela cuadrada que, con pequeñas molduras curvas en sus costados a manera de roleos, exhibía el escudo de la isla.



Pese a lo discutido hasta ahora, no sería justo limitar la organización de este tipo de festejos a hechos ligados exclusivamente con la monarquía o los gobernadores designados por ella. Hubo, en efecto, otras festividades públicas que atrajeron a los sanjuaneros hacia los espacios más importantes de la ciudad. El IV Centenario del Descubrimiento de América y Puerto Rico llevado a cabo entre 1892 y 1893 es un caso paradigmático. Se trató de uno de los acontecimientos públicos más notorios acaecidos en el San Juan finisecular, y sabemos bien que las actividades para conmemorar la llegada del almirante genovés a las islas no solo fueron heterogéneas,<sup>93</sup> sino que, además, tuvieron eco en otros municipios. A esa programación se añadiría una visita que generó una enorme expectación en la población sanjuanera: una réplica de la carabela Santa María haría escala en la capital como parte de su travesía hacia Chicago, donde asistiría a la Exposición Universal impulsada en esta ciudad estadounidense. En palabras de Hostos, “la noticia sacó de su letargo a la soñolienta urbe. Viejos y jóvenes escalaban las azoteas de la ciudad, equipados de anteojos y catalejos, para escrutar el horizonte”.<sup>94</sup> Por lo que hemos visto, no hay duda de que

93. Quizá el gran proyecto que se impulsó para dicha conmemoración fue la denominada *Exposición de Puerto Rico con motivo del 4º Centenario del descubrimiento de esta Isla*, que tenía pensado inaugurarse el 26 de noviembre de 1893 con una duración de tres meses. Véase *Cuarto Centenario del Descubrimiento de Puerto-Rico. Exposición para 1893. Reglamento*. Puerto-Rico: Tipografía del Boletín Mercantil, 1893.

94. Hostos. *Historia de San Juan...*, op. cit., p. 76.

la curiosidad de los vecinos, palpable con su presencia casi constante en balcones, azoteas y a pie de calle para admirar la inminente *novedad*, suponía una estampa habitual ante cualquier evento que implicara una salida de la monótona vida urbana. Prueba de este entusiasmo popular fue la creación de una Junta de Damas responsable de la organización de una serie de festejos con tal motivo, y que incluiría, como era costumbre, la repartición de limosnas entre los más necesitados.<sup>95</sup>

El Jueves Santo de 1893 la Santa María arribó al puerto, siendo remolcada y escoltada por “los buques del apostadero de San Juan, los remolcadores de las Obras del Puerto y cuantas lanchas y botes del Club de Regatas, todos empavesados y engalanados”. La breve travesía por el canal del Morro se caracterizó por el fervor demostrado por los tripulantes de unas y otras embarcaciones, que celebraron con salvas, vítores y hurras aquella suerte de recreación de la llegada de una de las naos colombinas. Una vez fondeada, los marinos, encabezados por el comandante Concas, fueron agasajados con diversas actividades llevadas a cabo a lo largo del Sábado Santo y el Domingo de Resurrección: junto a un baile efectuado en el Teatro Municipal, en el que brillaron tanto el champán como los guisados propios del momento, se realizó un banquete que serviría de despedida a estos nautas de la Real Marina Española. Y la misa de campaña, oficiada en la plaza de Alfonso XII (actual plaza de Armas), serviría

95. Ídem.

para que el alcalde hiciera entrega a los ilustres visitantes de un estandarte “bordado por las señoritas Penado”.<sup>96</sup>

Este último acto fue immortalizado por el objetivo de Feliciano Alonso (*Fig. 14*), quien tomó la instantánea desde el sector oriental de la plaza.<sup>97</sup> El fotograbado ofrece una panorámica parcial de los costados septentrional y oeste, en la que destacan, en primera instancia, los volúmenes de la Alcaldía, los cuales se yerguen imponentes sobre los concurrentes. La elevación de sus torres, junto al campanario de la Catedral y la linterna de la Capilla del Sagrario, más lejanos, rompen la horizontalidad marcada tanto por el flamante edificio de la Real Hacienda, que presenta sus balcones engalanados, como por el de la Diputación Provincial y otros aledaños, más bajos y también ornados. El salón de la plaza se halla prácticamente ocupado en su totalidad por los asistentes: los miembros de la Santa María aparecen distribuidos en filas paralelas a la arquitectura del Ayuntamiento, en tanto las conglomeraciones de civiles se reparten entre las verjas de cerramiento de la plaza, los balcones circundantes y los pretilos de las azoteas.

La escena principal, por su parte, se desarrolla en una estructura efímera cuadrangular que, adyacente al edificio consistorial, oculta la zona central de

96. Tomamos estos detalles de *ibídem*, pp. 76-77.

97. El fotograbado resultante fue publicado en *La Ilustración Española y Americana* Año XXXVII, Núm. XVII (8 de mayo de 1893), p. 302.



los soportales y se conecta, a su vez, con la galería del segundo piso. Instalada directamente sobre el salón, una escalera de doble tiro en su arranque y de uno en el cuerpo superior conduce a una suerte de tienda de campaña delimitada en sus vértices por soportes de altura y anchura desiguales, y, en dos de sus frentes, por sencillas barandas cerradas con listones cruzados en diagonal, sosteniendo, en su centro, cartelas con dos escudos. Dichos elementos, así como los pasamanos, se encuentran adornados con guirnalda entorchadas. Pero, den-

tro de este peculiar conjunto, no deja de llamar la atención la decoración historicista de, al menos, una de las caras de la base sobre la que se alza tal tienda: en ella se abre un arco lobulado, cuya rosca y enjutas se acotan con gruesas líneas a modo de molduras que, en su remate, forman un friso donde, de izquierda a derecha, se inscriben los nombres “Pinzón”, “Colón” (en el centro, sobre la clave del arco), y “Pinta”. Bajo las impostas, dos pares de columnas embebidas, presumiblemente pintadas, con fustes muy delgados flanquean el amplio vano que

debía conectarse con otro similar emplazado en el lado opuesto.

No sería esta la última de las estructuras efímeras levantadas en San Juan bajo dominio español, aunque sí de la que (hasta ahora) conservamos imágenes. Con motivo del derribo de las murallas del sector este, Julián Pagani sufragó la realización de un “elegante templete”<sup>98</sup> en la plaza de Colón. De-

98. “El derribo...”. *La Correspondencia...* (4 de junio de 1897), [p. 2]. Respecto a las imágenes de dicho templete, en algunas fotografías



sconocemos qué aspecto debió tener, pero sus dimensiones fueron lo suficientemente amplias como para que, en su interior, el viejo maestro de obras y sus hijas obsequiaran con “cervezas, dulces, etc.” al general Sabas Marín y González y su familia, quienes se habían resguardado allí de la lluvia. La prensa publicó todos los detalles de aquella jornada, destacando tanto la encomiable labor de las brigadas de artesanos y braceros en el proceso de demolición como el ambiente jovial que se respiraba en la urbe. Tampoco faltaron las anécdotas: Pagani ofreció tabaco a la esposa y a la hija del gobernador, que lo aceptarían sonrientes “como recuerdo de las fiestas”,<sup>99</sup> y es revelador que se rumoreara el propósito de Marín de enviar el “gran escudo de piedra” de la Puerta de Santiago, próxima a desaparecer, al “Museo Nacional de Madrid”.<sup>100</sup> Todo esto ocurría el 3 de junio de 1897. Poco más de un año y medio después, Estados Unidos y España firmaban el Tratado de París. Un tiempo tocaba a su fin y la imagen de la ciudad tomaría otros derroteros.

## IV. Hacia una iconografía de la ciudad

¿Qué significó esa transición de cara a los viajeros que deseaban visitar la isla? ¿Podemos hablar de una interrupción en el tránsito de estos personajes a raíz de los consabidos cambios políticos? La circulación de estadounidenses, lógicamente, se incrementó de manera notable desde la toma de su nueva posesión, y son conocidas las publicaciones acerca de sus aspectos geográficos, sociales, naturales, etc., que empezaron a editarse de 1898 en adelante. En ellas, las fotografías cumplieron un rol imprescindible a la hora de visualizar lo explicado en el texto, convirtiéndose en una herramienta documental de calado,<sup>101</sup> aunque sin rechazar sus peculiares cualidades estéticas. Pero no debemos olvidar que también prosiguió el paso de españoles y otros europeos a lo largo del primer tercio del siglo XX, algunos de los cuales, pintores en su mayoría, ayudaron a cambiar el curso del arte practicado hasta el momento. La visión que tales artífices ofrecieron de San Juan resultó decisiva para la configuración de una imagen propia de la capital, que, en el contexto en el que nos situamos,

<sup>[101]</sup> Sobre ello, resulta de interés González, Libia. “La ilusión del paraíso: fotografías y relatos de viajeros sobre Puerto Rico, 1898-1910”. *Los arcos de la memoria: el 98 en los pueblos puertorriqueños*. Eds. Silvia Álvarez Curbelo, Mary Frances Gallart, y Carmen Rafucchi. San Juan: Postdata, 1998. También, de la misma autora, “La fotografía y Puerto Rico: pedacitos de patria”. *Puerto Rico a través de la fotografía (1855-2017)*. Madrid y Cataño: Fundación Mapfre, SM, 2018, pp. 14-60.

hay que entender exclusivamente como la ciudad colonial. De hecho, el auge constructivo fomentado en sectores extramuros de la isleta como Puerta de Tierra pasaría absolutamente desapercibido, y en el caso de los artistas nacionales, con Francisco Oller a la cabeza, ni los flamantes bulevares ni la vieja urbe amurallada parecieron estimular la creación de obras que ensalzaran o, simplemente, representaran la esencia de esos enclaves.<sup>102</sup>

En tal sentido, la figura de Fernando Díaz Mackenna (1873-1931/1932) es fundamental. Se ha afirmado en repetidas ocasiones que este autor fue uno de los primeros creadores foráneos que tuvo una verdadera trascendencia en la escena insular.<sup>103</sup> Poco sabemos de su biografía antes de su llegada a San Juan: hijo del pintor hispalense Francisco Díaz Carreño, se ha argüido que su formación debió darse de la mano de su progenitor, quién sí estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,<sup>104</sup>

<sup>[102]</sup> Trelles Hernández, Mercedes. “La pintura, el gusto y la historia: Reflexiones en torno a la historia de la pintura puertorriqueña”. *Los tesoros de la pintura puertorriqueña*. San Juan, P.R.: Museo de Arte de Puerto Rico, 2000, p. 41.

<sup>[103]</sup> Delgado Mercado, Osiris. “Notas en torno a la pintura puertorriqueña de Oller a los Cuarenta”. *De Oller a los cuarenta: La pintura en Puerto Rico de 1898 a 1948*. [San Juan]: [First Federal Savings Bank, Museo de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras], 1989, p. 41. De este autor, además, “Cuatro siglos de Pintura Puertorriqueña”. *Cuatro Siglos de Pintura Puertorriqueña*. Madrid: Sociedad Editorial Electa España, S.A., 1998, p. 24. Asimismo, González Sierra, Elvin. *Pintores españoles en Puerto Rico (1854-1940)*. Tesis Doctoral. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010, p. 523.

<sup>[104]</sup> Delgado Mercado, Osiris. “Fernando Díaz Mackenna, España,

en Madrid, siendo su discípulo el que ejercería la docencia posteriormente en la Escuela de Artes e Industrias de dicha ciudad. Apenas conocemos obras realizadas en esta etapa iniciática, y no están claras las razones que lo motivaron a viajar a Puerto Rico. González Sierra puso de relieve las relaciones existentes entre Díaz Carreño y Alejandro Tapia, quien, al parecer, le comisionó algunas pinturas durante su estancia en la capital española.<sup>105</sup> Pero Delgado Mercado propuso la posibilidad de que esos vínculos profesionales influenciaran en la decisión del joven artista de abandonar la Península, especialmente después de conocer, por boca del célebre literato, el delicado estado de salud en el que se encontraba Oller por esos años.<sup>106</sup> Sea más o menos cierto este planteamiento, sí se conservan noticias documentales que apuntan a su presencia en San Juan a comienzos de 1914, y existe consenso en situar los meses finales de 1913 como la fecha de su desembarco en la ciudad.<sup>107</sup> Así, pues, Díaz Mackenna hacía su aparición en un momento de transición para la pintura de la isla, con un veterano Oller al frente de una academia que en breve cerraría sus puertas, precisamente, a causa de la muerte del viejo maestro.

<sup>[1873]</sup> *Fernando Díaz Mackenna*. [San Juan]: Galería de Arte Universidad del Sagrado Corazón, [2008], [s.p.].

<sup>[105]</sup> González Sierra. *Pintores españoles...*, op. cit., p. 523.

<sup>[106]</sup> Delgado Mercado. “Fernando Díaz...”, op. cit., [s.p.].

<sup>[107]</sup> Así lo señala González Sierra en *Pintores españoles...*, op. cit., p. 523. Tanto este autor como Delgado Mercado coinciden en ese año.

Desde un principio, la obra del artista español tuvo una acogida muy favorable en la capital. Tan pronto como en febrero de 1914, se hallaba exhibiendo algunas de sus pinturas en el bazar que una dama de la alta sociedad capitalina, Margarita Wolkers, poseía en la calle Allen (hoy, Fortaleza).<sup>108</sup> Igualmente, en octubre, ya contaba con un notable número de estudiantes a tenor de la participación de estos y su mentor en la muestra montada en la sede de la Asociación de Jóvenes Cristianos (YMCA, por sus siglas en inglés).<sup>109</sup> Dada la premura de tales actuaciones, podemos suponer que nuestro artífice supo aportar una respuesta más o menos inmediata a las necesidades y las carencias de las que adolecía la enseñanza artística en el Puerto Rico de estas décadas iniciales del siglo, y no es casualidad que, junto a la venta de sus piezas, publicara anuncios en la prensa local informando de la próxima creación de una academia de dibujo y pintura.<sup>110</sup> Resulta lógico imaginar la expectación que tal proyecto hubo de despertar en los *amateurs* y en otros artistas con mayor experiencia que desearan continuar su aprendizaje, y no debe extrañarnos, por lo tanto, que nombres como los de Juan A. Rosado y Nicolás Pinilla, entre otros, empezaran su andadura en el terreno pictórico bajo la tutela de Díaz Mackenna.

<sup>[108]</sup> Ídem.

<sup>[109]</sup> Recorte de prensa sin título perteneciente a *Puerto Rico Ilustrado* Año V, No. 242 (12 de octubre de 1914). Centro de Documentación del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

<sup>[110]</sup> González Sierra. *Pintores españoles...*, op. cit., p. 523.

Algo similar ocurrió con el prestigio adquirido tan solo tres años después de su asentamiento en San Juan: en torno a 1916, recibió el encargo de arreglar los pequeños daños sufridos por *El Velorio* durante su traslado a la Universidad de Puerto Rico, y, tras el fallecimiento de Oller en 1917, la familia del artista le solicitaría la evaluación de las obras que el pintor había dejado en su casa de Cataño.<sup>111</sup>

La dilatada estadía de Díaz Mackenna en la isla le permitió percibir *vis-à-vis* las particularidades del paisaje puertorriqueño. Se diría que, hasta cierto punto, transitaba por algunos de los lugares comunes que Oller y sus más célebres discípulos ya habían recorrido con éxito para ese entonces. Pero lejos de lo que, en el caso de estos autores, se ha considerado tradicionalmente como una mirada de tintes identitarios, es plausible plantear que la fijación del artista peninsular por elementos como las palmas, los bohíos o personajes propios del momento debió estar condicionada tanto por su pintoresquismo, a ojos de un extranjero, como por su formidable atractivo a la hora de plasmar los efectos lumínicos en un entorno de tal singularidad. De ello dan buena cuenta un numeroso conjunto de sus piezas, reconocidas muchas de ellas como obras es-

<sup>[111]</sup> Delgado Mercado. “Fernando Díaz...”, op. cit., [s.p.]. Lo mismo podríamos pensar a raíz de encargos tan singulares como los “dos grandes óleos” realizados para la Ermita de Nuestra Señora de Lourdes erigida en la finca Villa Manuela, en “el pueblito ‘Las Cuevas’”. Véase “Simpático acto”. *Puerto Rico Ilustrado* (3 de enero de 1925), p. 17. Centro de Documentación del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

(Fig.15) Fernando Díaz Mackenna, *Puerta de San Juan* (1926). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.



enciales de estos primeros decenios,<sup>112</sup> aunque sería injusto ignorar otros cuadros que nos hablan, justamente, de uno de los logros más consistentes de la trayectoria de Díaz Mackenna: la reorientación de la mirada hacia la arquitectura de la ciudad.

No se trataba, a decir verdad, de un tema completamente novedoso en la época: ya hemos visto cómo en la segunda mitad del siglo XIX era frecuente hallar grabados ilustrando la flamante arquitectura de la capital y sus principales espacios públicos, y son conocidas las tarjetas postales que reproducían mediante fotografías determinados enclaves representativos que ayudaban a perpetuar su memoria, a la par que avivaban la curiosidad de un potencial viajero.<sup>113</sup> Pero, como dijimos, no había ocurrido lo mismo con la pintura, en la que el San Juan colonial no logró obtener un auténtico protagonismo. Así lo demuestra su notoria ausencia del imaginario artístico de estos años, más centrado en otros asuntos, y una atenta revisión de la literatura dedicada a este período parece corroborarlo.<sup>114</sup>

112. Un detallado listado de algunas de ellas fue incluido en *Fernando Díaz Mackenna*. [San Juan]: Galería de Arte Universidad del Sagrado Corazón, [2008], [s.p.].

113. Al respecto, son de sumo interés las colecciones custodiadas en el Archivo General de Puerto Rico, además de las tarjetas disponibles para su consulta en internet dentro del perfil de Flickr del Archivo Histórico y Fotográfico de Puerto Rico: <https://www.flickr.com/people/fredandrebecca/> (consultado el 14 de julio de 2020).

114. Véase la nota 102, así como las referencias de Delgado Mercado incluidas en la 103. Aparte, Torres Martínó, J.A. "El arte puertorriqueño de principios del siglo XX". *Puerto Rico: Arte e identidad*. San Juan, Puerto Rico: Hermandad de Artistas Gráficos, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, pp. 63-81.

La *puerta de San Juan* (1926) (Fig. 15) es, quizá, uno de los mejores ejemplos de esto que decimos. La obra se desarrolla en distintos planos superpuestos, a manera de una escenografía: en primer término, en el costado derecho de la composición, emerge la cara de un baluarte, y la bola que corona su garita roza el margen superior del cuadro, cerrando verticalmente ese extremo. Tal recurso, de gran sencillez, permite a Díaz Mackenna desarrollar la lectura de la pieza en un orden inverso al habitual: la define, eso sí, a partir de la oblicua que traza visualmente entre la famosa torrecilla, la linterna y la cúpula de la capilla del Seminario Conciliar, más alejadas del punto de vista del pintor. De ahí surge la descripción de los perfiles de la arquitectura intramuros que, en un leve sentido decreciente, resaltan sobre la puerta y caen pareja con la cortina, cuya perspectiva, algo más forzada, acentúa el declive de dicho caserío. Esta bajada, al mismo tiempo, se contrarresta con el ascenso en curva tanto del pretil como del camino que conduce hasta la entrada, el cual continúa su subida fundiéndose con el lienzo de muralla. Frente a la solidez de estos volúmenes, el artista incorpora dos elementos de clara raigambre decimonónica: un hombre con sombrero y vestido con camisa blanca y pantalón oscuro que, situado de espaldas al vano de acceso, contempla el horizonte; y la vegetación que brota por encima del sistema defensivo, confiriéndole al conjunto una atmósfera que parece insinuar ligeramente los paisajes de ruinas.

Cuestiones formales aparte, cabe deducir que nos

encontramos ante una pintura *au plein air* y, en consecuencia, de la representación más o menos fidedigna del momento en el que Díaz Mackenna debió ejecutarla. De hecho, aun considerando su *arraigo* costumbrista, la gestualidad del trazo, de mano rápida con aplicación de empastes en zonas como el mar de nubes y los edificios situados bajo él, proporciona una mayor espontaneidad a la obra, y es esa *frescura* la que, en cierto modo, podría desvincular esta escena del encorsetamiento propio de la pintura de género. Técnicas semejantes empleó nuestro artista con objeto de resaltar las texturas del sistema amurallado: a través de una gama de azules y grises, tanto la cara como la cortina han sido construidas mediante el contraste de manchas de color que permiten vislumbrar los golpes apresurados de pincel y espátula. Pero, al contrario de lo que venía siendo constante en otras de sus piezas, la paleta empleada es más bien apagada, de cierta frialdad incluso, condicionada tal vez por la fidelidad del autor a la luz difusa provocada por el cielo nuboso. No hallamos, en efecto, la brillantez de colores desplegada en cuadros similares como *Sin título (Casablanca)* (1926): el protagonismo abrumador de la arboleda y la vegetación que rodean la antigua residencia de la familia Ponce de León da paso aquí a la rigidez arquitectónica de la única de las entradas a la ciudad que todavía queda en pie. ¿Qué pudo motivar el interés de Díaz Mackenna en este último vestigio de la condición militar de San Juan bajo dominio español? ¿Quiso incorporar una poética propia a lo que otros, antes que

él, habían aprehendido a través de la fotografía? Es muy probable que el artista conociera este tipo de instantáneas, pues debieron ser relativamente comunes en determinados establecimientos comerciales de San Juan. Pero creo que no hay que obviar el espíritu evocador que debía despertar esta huella arquitectónica del pasado colonial, despojada ya de su primitiva función castrense.

El camino delineado por Díaz Mackenna tuvo su continuidad en la vasta producción de Alejandro Sánchez Felipe (1894-1971), otro español residente en Puerto Rico desde 1933, y que, con la excepción de algunas idas y venidas, se mantuvo en la isla hasta su fallecimiento. Se conserva un notable número de sus piezas en diferentes museos de la isla, y, a la espera de un estudio monográfico de su producción, nos centraremos en dos obras de interés para nuestro tema. La experiencia de Sánchez Felipe en territorio americano había comenzado en Cuba, adonde se desplazó entre finales de 1922 e inicios de 1923. Allí colaboró con sus ilustraciones en las publicaciones *Diario de la Marina* y *Social*, pasando, cuatro años después, a Colombia, país en el que fundaría una academia de dibujo para, más tarde, volver a España.<sup>115</sup> La fecha exacta de su llegada a San Juan no está del todo clara,<sup>116</sup> y aún menos las

115. Pantorba, Bernardino de. "Alejandro Sánchez Felipe". *Gaceta de Bellas Artes* (1 de mayo de 1930), pp. 9-10.

116. González Sierra justifica 1933 como su año de llegada por ser de esa fecha "el primer documento encontrado donde se hace referencia al artista visitante". Véase González Sierra. *Pintores españoles...*, op. cit., p. 540.



razones que motivaron su viaje. Su permanencia en la capital, sin embargo, sería un síntoma de la prosperidad que debió hallar en ella (su primera exhibición, en el Casino Español, data de mayo de 1933), y la historiografía ha sido insistente al enfatizar la relevancia que el artista consiguió como docente en los proyectos educativos impulsados desde la PRERA.<sup>117</sup> También se ha recalcado su papel pionero en el abordaje de la temática “social”,<sup>118</sup> aunque hay otra cuestión de mayor envergadura que consolidaría los logros avanzados por Díaz Mackenna poco antes: la inclinación hacia el detalle.<sup>119</sup>

Sin dejar a un lado la magnificencia de la ciudad, la atención de Sánchez Felipe se centró en la plasmación de fragmentos que pudiesen representar lo que, para él, constituía la idiosincrasia de San Juan. Tramos de calles, edificios aislados o con mínimas alusiones contextuales, recovecos inadvertidos para el viandante, entre otros aspectos, ponían al alcance del espectador una percepción de la capital muy diferente a la acostumbrada. Su imagen, de esta forma, ya no se basaría solamente en el esplendor de un edificio o un lugar en su totalidad, sino que una perspectiva inusual de una vía, las fachadas de varios conjuntos de viviendas o algunos pormeno-

117. *Ibidem*, p. 543. También, Delgado Mercado. “Notas en torno...”, op. cit., pp. 42-43.

118. González Sierra. *Pintores españoles...*, op. cit., pp. 541-542.

119. Delgado Mercado afirmaría al respecto: “[...] es que despierta en uno conciencia de valores que están frente a uno y que uno normalmente los pasa por desapercibidos. Es quien nos crea conciencia del valor de un callejón, de una escalera, de un balcón del Viejo San Juan...”. Véase *ibidem*, p. 542.

(Fig.16) Fernando Díaz Mackenna, *Sin título (patio interior)* (c. 1924). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de Puerto Rico. Donación de Banco Gubernamental de Fomento para Puerto Rico.

res arquitectónicos podían sugerir, igualmente, el abolengo de la antigua urbe. A este respecto, no hay que desdeñar un antecedente inmediato: en una obra algo más particular que las comentadas, *Sin título (patio interior)* (c. 1924) (Fig. 16), Díaz Mackenna había pintado este espacio privado, de recogimiento personal, con una patente preocupación por cómo el impacto de la luz y el color subrayaba los elementos que conformaban dicho patio, por lo que es posible que su ejecución atendiera principalmente a inquietudes técnicas. Pero, frente a ello, podríamos inferir que la propensión de Sánchez Felipe por examinar esos fragmentos vino guiada más por un deseo de capturar la grandeza de la ciudad a través de sus detalles más insospechados que a un mero ejercicio de estilo.

Fueron escasos los rincones que pasaron inadvertidos para el ojo del artista. En *Capilla del Arsenal* (1936) (Fig. 17), exalta con precisión los volúmenes de este templo: lo hace a través de un trazo ágil y certero que define los elementos puramente arquitectónicos, caso del frontón y, sobre todo, la cúpula rematada con una montera cónica. Hay, asimismo, un rasgo que conecta esta obra con algunas de las consideraciones que hemos venido analizando a lo largo de estas páginas. Delineando una breve curva delante del pórtico, se levanta una palmera, cuyas hojas parecen agitarse hacia un lado a causa del viento. La comba del tronco sirve para encuadrar la capilla en ese extremo, y la palma, en sí, parece ejercer de indicador geográfico. ¿No sería este un ejemplo más de la utilización de la naturaleza como







(Fig.17) Alejandro Sánchez Felipe, *Capilla del Arsenal* (reproducción) (1936). Impresión sobre papel. Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

uno de los símbolos inequívocos del trópico? De ser así, esta y otras obras semejantes pondrían sobre la mesa dos problemas que ya estaban latentes en algunas de las creaciones realizadas por estos artistas desde el siglo XIX. Por una parte, ¿a qué público iban dirigidas las piezas? Sabemos que Sánchez Felipe exhibió muchas de ellas en exposiciones dentro y fuera de la isla, lo que evidenciaba la dimensión “universalista” que perseguía procurar a sus obras. Y, por otra, ¿el lenguaje arquitectónico del clasicismo no era suficiente para que un espectador foráneo identificara a la capital en tales imágenes?

Una clave para contestar esta última pregunta podríamos hallarla en *Escalinata del Hospital* (s.f.) (Fig. 18). Aquí la monumentalidad inherente a los edificios oficiales cede el protagonismo al panorama de una calle, con un predominio mayor de la arquitectura doméstica. El bajo punto de vista, a manera de contrapicado, concede a la escalera una perspectiva más grandilocuente, y la sombra zigzagueante que se proyecta sobre ella acentúa más su sentido ascendente. Es gracias a él que tanto el balcón como el farol, situados uno frente al otro a mitad de la composición, adquieren mayor magnitud, y resulta elocuente que ahora sean dichos elementos los que aparenten aunar la esencia de la capital. ¿Debemos interpretar este y otros cuadros semejantes como un peldaño más hacia la consolidación de una “iconografía urbana”? ¿Las referencias basadas en las palmeras y la lluvia serían sustituidas definitivamente por vistas de calles como en el caso de la



(Fig.18) Alejandro Sánchez Felipe, *Escalinata del hospital* (s.f.). Óleo sobre lienzo. Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

*Escalinata?* ¿Era este un nuevo inicio para la formulación de una estética que, con sus correspondientes matices, ha perdurado hasta nuestros días?

Parecería ingenuo no tener en cuenta los discursos que, entre la crítica mordaz y la evocación, aplicaron los artistas nacionales desde mediados de siglo, como también lo sería el no contar con los promovidos por el Instituto de Cultura Puertorriqueña a partir de 1955. Ello, sin embargo, habría de marcar otro capítulo dentro del camino emprendido por estos autores foráneos que, como Díaz Mackenna y Sánchez Felipe, pusieron los cimientos para la creación de algunas de las estampas más reconocibles de San Juan.



## Breves apuntes sobre la representación del Viejo San Juan hecha por artistas puertorriqueños del siglo XX

Dra. María de Lourdes Javier Rivera

El Viejo San Juan es un núcleo histórico de singular importancia para los puertorriqueños. Muchos artistas en distintos momentos de sus carreras han recreado sus murallas, calles adoquinadas y arquitectura colonial. Las formas de significación que tiene esta ciudad en el imaginario de nuestros artistas va a ser ineludiblemente diferente a la manera que los extranjeros la retrataron. En este ensayo consideraremos brevemente algunas de las modalidades en la que los pintores y grabadores puertorriqueños del siglo XX han representado la ciudad murada y la importancia de sus formas de interpretarla. Para este análisis tomaremos como punto de partida dos importantes portafolios gráficos: el segundo portafolio del Centro de Arte Puertorriqueño (CAP) y *San Juan Antiguo visto por artistas puertorriqueños* en 1953 y 1976, respectivamente. Además hemos seleccionado obras de artistas, de fechas similares, entre las décadas del 1950 al 1980. Este escrito no pretende cubrir todas las imágenes generadas en este período, sobre la ciudad histórica, sino más bien ofrecer un recorrido panorámico sobre las tendencias que podemos apreciar por parte de los artistas autóctonos en un momento de notable producción artística. Indudablemente, el tema se presta para una investigación más amplia que pueda abarcar todas las obras que por limitaciones prácticas no aparecen en este capítulo del libro. En términos generales hemos identificado tres categorías de representaciones del Viejo San Juan: la visión crítica sobre las realidades que esta enfrenta, el panorama físico de

la ciudad y los interiores de las estructuras arquitectónicas. El hilo conductor entre estas temáticas es que el casco histórico es un símbolo de resistencia cultural así como una forma de afirmación identitaria para los puertorriqueños.

Nuestra propuesta parte desde la segunda mitad del siglo XX. Ello se debe en gran medida al hecho de que la mayoría de las obras creadas durante las primeras décadas del siglo XX son paisajes del campo puertorriqueño o imágenes que resaltan al campesino. En palabras de Juan Antonio Gaya Nuño:

*Los pocos pintores puertorriqueños actuantes optaron por la serie de temas humanos, de encuadres paisajísticos que daba la tierra.*<sup>1</sup>

El cambio de soberanía tras la Guerra hispanoamericana en 1898 trajo consigo un periodo de transformación política, cultural, económica y so-

cial.<sup>2</sup> A consecuencia de estos cambios, gran parte de los artistas de principios de siglo XX optaron por exaltar la belleza de la isla y de los puertorriqueños, algo que se le suele llamar “jibarismo” o costumbrismo.<sup>3</sup> Hay muchas pinturas de paisajes como *Paisaje de montaña*, 1923, de Miguel Pou y Becerra (1880-1968); *Paisaje*, 1938, de Luisina Ordoñez (1909-1975); *Paisaje campestre en Cayey*, 1949, de Ramón Frade (1875-1954); *Tres casas*, sin fecha, de Julio Medina González (1867-1937), entre otros que podríamos mencionar. A la misma vez, hay un intento de retratar el sufrimiento de los campesinos tras los nuevos modelos económicos, lo que Osiris Delgado caracterizó como “las espinas que se clavan en el pie descalzo”,<sup>4</sup> la pobreza que también fue parte de la vivencia de los puertorriqueños en estos periodos. Para Delgado, la imagen del jíbaro se convierte no solo en símbolo de afirmación de identidad sino como una imagen que encarna las dificultades que se vivían en estos periodos.<sup>5</sup> A esta tendencia pertenecen obras como: *El pan nuestro*,

1. Juan Antonio Gaya Nuño. *La pintura puertorriqueña*. Soria: Centro de Estudios Sorianos, 1994, p. 86. Gaya Nuño, al igual que muchos otros historiadores del arte, puntualiza aquí las pocas obras que tenemos de estos periodos. Además de las dificultades producidas por los cambios dramáticos que experimentó el país, es nuestro parecer que el problema más grande es la falta de documentación disponible. Es necesario continuar con los esfuerzos que han hecho algunos estudiosos por rescatar la obra de algunos de los artistas de estos periodos. También vale la pena destacar que hay artistas que rompen con el estilo predominante de principios de siglo, principalmente Julio Tomás Martínez (1878-1954) y Narciso Dobal (1916-1970), de los cuales no hemos encontrado representaciones del Viejo San Juan. Julio Tomás Martínez incluyó el edificio del Caribe Hilton en una pintura que hizo a finales de su vida, *Puerto Rico, Perla del Caribe* (1952-54). La pintura, no obstante, es un conglomerado de imágenes que se supone relaten un resumen de la historia de Puerto Rico. En realidad, fuera del mencionado hotel, no hay imágenes de San Juan en la pintura.

2. Algunos de los autores que han escrito sobre el impacto que el cambio de soberanía tuvo sobre los artistas puertorriqueños son José Antonio Torres Martino en *El arte puertorriqueño de principios de siglo XX* en *Arte e Identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998., p. 63-81 y Juan Antonio Gaya Nuño en *La pintura puertorriqueña*, Op.cit, pp. 85-96.

3. El término “jibarismo” viene de Antonio S. Pedreira como bien señala José Antonio Torres Martino en su ensayo *El arte puertorriqueño de principios de siglo XX*, Op. cit., p. 65.

4. Osiris Delgado. *Cuatro siglos de pintura puertorriqueña*. España: Sociedad Editorial Electa España, S.A. y Banco Santander de Puerto Rico, 1998, p. 22.

5. *Ibid*, p. 22.





(Fig.1) Ángel Botello Barros. *Vista de la Bahía de San Juan*, 1946. Óleo sobre tabla. Colección del Museo de Arte de Puerto Rico.

c. 1905, de Ramón Frade (1875-1954) y varias obras de Oscar Colón Delgado (1889-1968) como *Las lavanderas*, 1916, *La canasta vacía*, 1931 y *Jibaro negro*, 1941, donde aparecen puertorriqueños campesinos que experimentaban pobreza y hambre. En cierta medida estos artistas estaban continuando con la trayectoria pictórica de Francisco Oller y Cestero (1833-1917).<sup>6</sup> Son manifestaciones que también se evidencian en algunos de los bodegones trabajados por artistas de estas primeras décadas del siglo XX, en las que se muestran frutos autóctonos como: *Bodegón con frutas, vianda y caña*, 1900-05 y *Guineos*, 1906, ambos de Félix Medina González (1881-1927). Resulta interesante que Francisco Oller no pintara muchas imágenes de San Juan, salvo el interior de la casa donde enseñaba el Maestro Rafael Cordero (Fig. 2, pág. 22) en su famosa pintura de circa 1890-92. En la pieza se puede apreciar algunos detalles arquitectónicos como las vigas de madera en el techo y el patio interior que se ve tras el pasillo. Si bien es posible que Oller utilizó una casa del Viejo San Juan como referente para esta obra hay que tener presente que esta pintura se llevó a cabo varias décadas después de la muerte de Rafael

Cordero y se trata de una recreación imaginada por el artista.<sup>7</sup> Sabemos que hay otras pinturas como *Marina*, c. 1893-94 que al parecer trabaja un paisaje de playa cerca de Santurce.<sup>8</sup> No obstante, podemos desprender que no son muchas las instancias en las que Oller se ocupó de pintar la ciudad capital.

La mayoría de las representaciones de la isleta de San Juan producidas durante estas fechas corresponden a artistas extranjeros como los españoles Fernando Díaz MacKenna (1873-1931) y Alejandro Sánchez Felipe (c.1895-1971). Díaz MacKenna se estableció en Puerto Rico en 1913 y abrió una academia en Santurce donde enseñaba dibujo y pintura. Durante su tiempo en Puerto Rico hizo obras como la pintura *Puerta de San Juan* (Fig. 15, pág. 150), 1926 donde retrata con pinceladas impresionistas la famosa entrada a la ciudad murada desde el Paseo de la Princesa. Nos da una idea de cómo era el Viejo San Juan para estas fechas: la puerta pintada con tonalidades amarillentas en la que destacan algunos colores de las fachadas de las casas que se ven a lo lejos. Otra imagen interesante de un español esta-

blecido en Puerto Rico es *Vista de la Bahía de San Juan* (Fig. 1) 1946, de Ángel Botello Barros. En este caso Botello no nos brinda una visión fidedigna de la ciudad sino una visión esquemática y geométrica a modo de experimentación formal. Aunque Puerto Rico fue parte de España, se trata de dos puntos de vista en momentos históricos diferentes y, consecuentemente, tienen diversos acercamientos de ambos creadores. Sin embargo, reiteramos que en este ensayo nos ocupa como los artistas puertorriqueños ven, interpretan y representan al Viejo San Juan.

A pesar de que los artistas puertorriqueños de principios del siglo XX trabajaron más los paisajes y escenas del campo puertorriqueño identificamos imágenes que ubican en San Juan. En este sentido, se debe reconocer que hay una falta de documentación de la actividad artística de estos periodos. Sospechamos que con una investigación más minuciosa se encontrarán más imágenes de la ciudad para estas fechas. Juan Rosado (1891-1962), quien fue discípulo de Díaz MacKenna,<sup>9</sup> produjo principalmente obras de paisajes como *Luquillo entre las nubes* c. 1930, o *Mar bravo* de 1936. No obstante, *Casita con dos escaleras* (Fig. 2) de 1920 es una pintura en el contexto del casco histórico que destaca al tener como casa titular un hogar

7. Ver Francisco Oller: Un realista del impresionismo (Exh. Cat.). Puerto Rico: Museo de Arte de Ponce, 1983, p. 183: "Las paredes caricomidas de este interior en lugares revelan los rojos ladrillos de su construcción. Otros elementos indican que Oller debe haber utilizado un modelo real, por la exactitud de los detalles de la arquitectura abierta, que nos muestra el patio interior tan característico de las casas coloniales de San Juan." No obstante, no sabemos a ciencia cierta qué lugar pudo haber estudiado para hacer esta pintura, si usó más de una estructura o si hizo modificaciones para lograr los efectos pictóricos compositivos que buscaba.

8. Ver: Ibid, p. 194.

9. Llegó a estudiar también bajo Francisco Oller y Nicolás Pinilla. Ver: *Los tesoros de la pintura puertorriqueña: Exhibición inaugural del Museo de Arte de Puerto Rico* (Exh. Cat.) Puerto Rico: Museo de Arte de Puerto Rico y Elmendorf, 2000, p. 404 y Gaya Nuño, Op. cit., p. 95.



(Fig.2) Juan Rosado. *Casita con dos escaleras*, 1920. Óleo sobre lienzo. Colección del Instituto de Arte Puertorriqueña.





(Fig.3) Julio Rosado del Valle. *El niño*, 1946. Óleo sobre masonite. Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña

campesino construido en madera y elevada sobre pilotes. Justo al frente vemos parte de una de las fortificaciones militares y hacia atrás la fachada de un edificio de arquitectura colonial. En el fondo se puede apreciar el mar. Lo interesante de esta pintura es que crea una yuxtaposición entre la arquitectura colonial y militar que define la ciudad y la construcción de corte campesino. La pintura sirve como un documento que evidencia la existencia de este tipo de vivienda en el Viejo San Juan, en las primeras décadas del siglo XX. Visualmente nos ilustra el desplazamiento de los campesinos hacia la ciudad, producto de los nuevos modelos económicos del periodo. La pobreza también aparece en obras como *El niño* (Fig. 3), 1946, de Julio Rosado del Valle (1922-2008). El artista muestra la silueta de un niño que viste una chaqueta que le queda grande con un periódico debajo del brazo. Está parado sobre la calle adoquinada y en la esquina izquierda de la composición se puede ver un zafacón con basura desbordándose. Este San Juan pobre, en sombras y desolado es el mismo que se vislumbra en las obras de los artistas de la generación del 1950 desde donde comenzamos nuestro análisis.

Mencionamos estas dos obras para dar constancia de que los artistas puertorriqueños produjeron imágenes de la ciudad, aunque en limitadas ocasiones entre 1900 y 1950. No obstante, es nuestro parecer que es a partir de la segunda mitad del siglo XX que se cultivaron con mayor frecuencia las representaciones del casco histórico de la capital.

Ello se debe a lo previamente mencionado y también el hecho de que muchos organismos que fomentaron la producción artística se establecieron en la ciudad de San Juan, entre ellos podemos destacar la División de Educación de la Comunidad (o la DIVEDCO) cuyos talleres se trasladaron a la zona en 1950 y el Instituto de Cultura Puertorriqueña que fue creado en 1955.

### I. Crítica social: El Viejo San Juan como símbolo de denuncia y resistencia

El Centro de Arte Puertorriqueño o CAP (1950-1953) durante su breve existencia como agrupación produjo dos portafolios. La segunda entrega, *Estampas de San Juan* (1953), compuesta de obras en serigrafía, estaba centrada en el Viejo San Juan. Originalmente el CAP se había establecido en Santurce en el Estudio 17, homenaje al Atelier 17 de Stanley Hayter y alusivo a su ubicación en la parada 17. Poco después de su fundación se trasladó a la calle San José, número 152, local de Luis Muñoz Lee.<sup>10</sup> Como es sabido, el CAP estaba inspirado en el Taller de Gráfica Popular de México, que algunos de sus in-

tegrantes conocieron personalmente, como es el caso de Rafael Tufiño.<sup>11</sup> El CAP tenía una visión del arte como una herramienta para generar profundos cambios sociales.<sup>12</sup> Ello es particularmente evidente en el segundo portafolios donde lejos de meramente representar la belleza de la ciudad capital los artistas ofrecen imágenes que mostraban fuertes críticas sociales. En este período San Juan se encontraba en estado de deterioro. Sus hermosas estructuras coloniales estaban descuidadas y dentro de ellas frecuentemente vivían varias familias de escasos recursos. No es hasta mediados de la década del 1950 que se inicia el proyecto de restauración del casco histórico.<sup>13</sup> René Marqués,

11. Así mismo lo expresa José Antonio Torres Martino: "Tengo la idea que nos dio por elaborar una versión boricua del célebre Taller de Gráfica Popular [TGP] de los grabadores mexicanos..." en José Antonio Torres Martino: *Voz de varios registros*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2006, pp.119-121. También lo expresa en su ensayo *El Centro de Arte Puertorriqueño* donde menciona que Tufiño les contaba sobre el Taller de Gráfica Popular. Ver: José Antonio Torres Martino *El Centro de Arte Puertorriqueño...*Op. cit., p. 305.

12. Ello queda evidente en el texto que acompañó el primer portafolio del CAP, *La estampa puertorriqueña* donde describen los objetivos de la agrupación: "Sostienen ellos el criterio de que mediante el cultivo del grabado la obra de arte alcanza un público más vasto; que en Puerto Rico el arte debe surgir de una completa identificación entre los artistas y su pueblo; que solo laborando juntos, discutiendo su trabajo y problemas artísticos colectivamente, en constante afán de superación, podrán los artistas infundirle nueva vitalidad al arte puertorriqueño". Cita tomada de la introducción al primer portafolios del CAP, *La estampa puertorriqueña*, 1951.

13. Un ejemplo notable del estado en que se encontraba el Viejo San Juan lo fue cuando el bibliófilo Elmer Adler, a instancias de Operación Serenidad y junto al Departamento de Fomento y de Instrucción, establece el museo La Casa del Libro en el Viejo San Juan en 1955. Durante

10. Según José Antonio Torres Martino, Luis Muñoz Lee, el hijo del entonces gobernador, tenía el local de dos plantas desde donde manejaba una imprenta y les dejó el segundo piso "por una renta modesta". José Antonio Torres Martino *El centro de arte puertorriqueño en Mirar y Ver: texto sobre arte y artistas en Puerto Rico*. Colombia: Printer Colombiana, S.A., 2001, p. 305. Muñoz Lee era un periodista que incurrió en el arte.



en la introducción del portafolios comenta el abandono de la ciudad, destacando que es un “instante crucial en el que había personas dispuestas a borrar las antiguas estructuras...La ciudad no crece ni engorda. Envejece.”<sup>14</sup> El escritor sigue describiendo su realidad:

*Viejo corazón de capital que quiere ser moderno 'asomándose'...por encima de las murallas centenarias a la miseria nueva de La Perla...el Atlántico bate furiosamente la indignación que los corazones silencian.”<sup>15</sup>*

Por un lado, René Marqués apunta el estado de deterioro de la ciudad murada pero también critica los intentos mal logrados de imponer una modernidad a costas de la pobreza. Para el autor esto era un intento de “borrar” el legado histórico. Esta preocupación de Marqués se evidencia en *Los soles truncos*, obra de teatro estrenada cinco años después de la publicación de este portafolios. Las palabras de Inés ante la pérdida del hogar de las tres hermanas hacen eco de lo anteriormente expuesto:

su primera visita solicitó que se le diera el edificio Cristo 255 para que el mismo sirviera de sede. Para esa fecha en el edificio vivían varias familias que fueron reubicadas. Adler entonces a través del gobierno inició el proceso de restauración de ese edificio lo cual motivó a la restauración de otras estructuras cercanas. Con el establecimiento del Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1955 eventualmente Ricardo Alegría estableció el proyecto de restauración de edificios del viejo San Juan y luego en ciudades de otros pueblos.

14. René Marqués, Introducción en Estampas de San Juan, segundo portafolios del CAP, 1953, sin número.

15. Ibid, sin número.

*Reconstruir, dicen ellos. Como si tuvieran el poder del tiempo. Jugarán al pasado disfrazando de vez nueva la casa en ruinas de los soles truncos. Y el tiempo de ellos entrará a la casa, y la casa se llenará de rocas extrañas que ahogarán las palabras nuestras, todas las palabras de nuestras vidas. Y sobre el dolor de Hortensia, y el tuyo, Emilia, y el mío, se elevará la risa de los turistas, la digestión ruidosa de los banqueros, la borrachera sucia de los que gritan...”<sup>16</sup>*

El futuro que Inés augura es justamente un intento de borrar el pasado, no solo de las tres mujeres, sino de la historia del país que tanto ellas como la ciudad representan. Se vocaliza el temor de que el legado histórico que ese edificio representa sea sustituido por una estructura moderna, vacía de contexto, hecha para el espectáculo de turistas y transeúntes. Tanto los escritores como los artistas de la generación del 1950 trabajaron propuestas que atendían la pobreza del país mientras buscaban maneras de forjar un léxico identitario de un Puerto Rico que enfrentaba grandes cambios sociales, políticos y económicos. El Viejo San Juan, por su importancia histórica se convierte en un referente de afirmación cultural. No es coincidencia que para

16. René Marqués, *Los soles truncos*, libreto de la producción original estrenada el 12 de febrero de 1958 que el autor dejó a la Universidad de Puerto Rico en 1970, p. 31. Este libreto está disponible a través del Seminario Multidisciplinario de Información y Documentación José Emilio González de la Universidad de Puerto Rico: <http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/07/Los-soles-truncos.pdf>. Consultado el 28 de mayo de 2020.

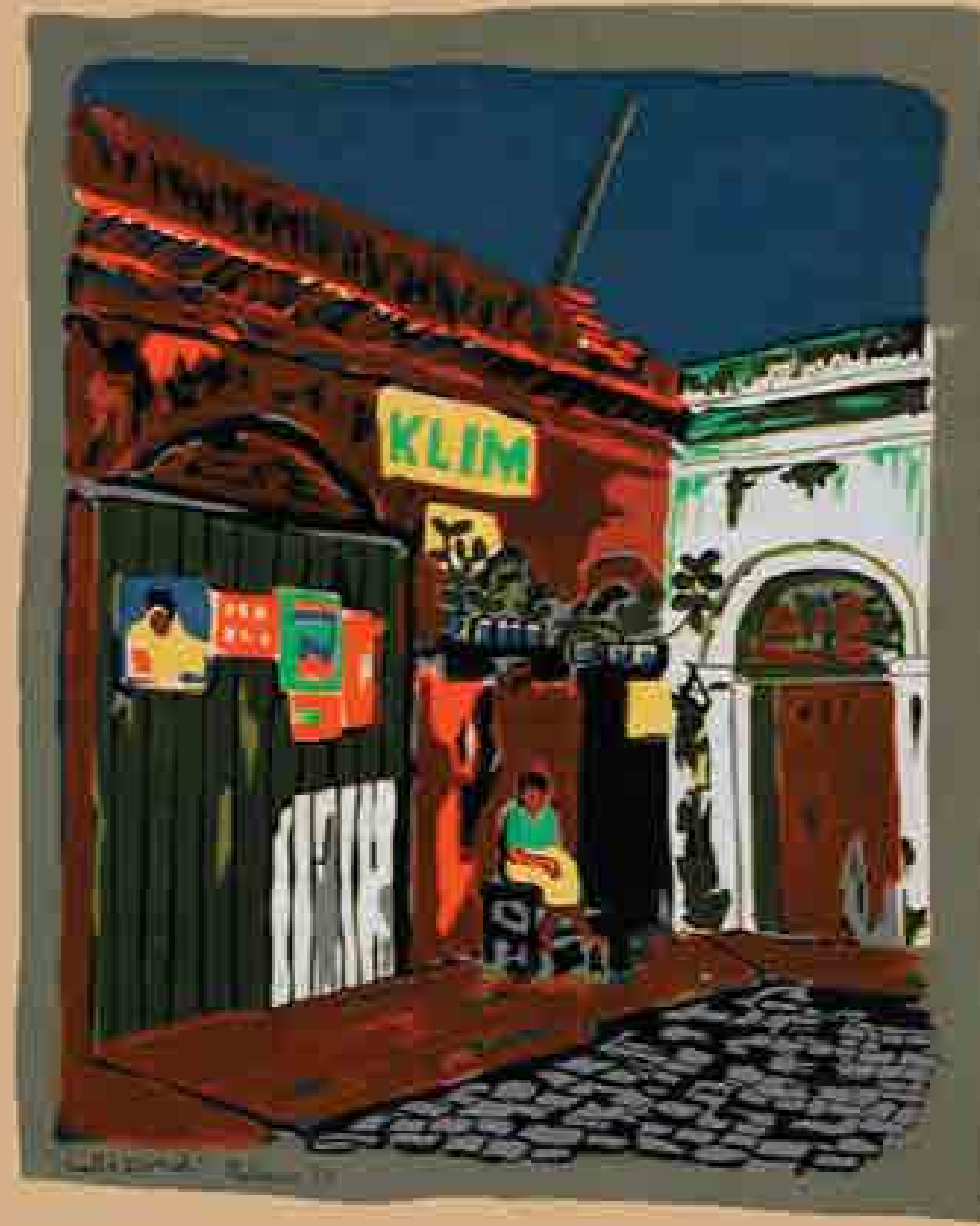
el segundo portafolios del CAP los artistas decidieron enfocarse en esta ciudad, donde el pasado se conjuga con el presente. Por un lado, destacan la importancia del emblemático casco como parte de nuestra historia y patrimonio cultural pero también se retrata la vida que late en la ciudad, la comunidad en peligro de ser marginalizada y, en palabras de Marqués, borrada.

El portafolios consiste de un total de nueve serigrafías en las que se retratan distintas estampas cotidianas en el contexto sanjuanero. Según la introducción de René Marqués, se trata de una “reacción de dignidad artística y puertorriqueña a toda la bazofia que ha producido el arte pictórico turístico con sus eternas ‘garitas’, sus ‘bahías’, sus ‘morros’, sus ‘mares’, y sus ‘murallas.”<sup>17</sup> Esta *bazofia* a la que Marqués hace referencia es otra tendencia de las representaciones que podemos encontrar del Viejo San Juan, la mirada idílica y hasta cierto punto fetichizada de la ciudad.<sup>18</sup> Lejos de perpetuar esas imágenes trilladas, los artistas intentaron representarla desde la cotidianidad para dejar ver un poco de las realidades que afrontaban los habitantes de aquel entonces.

El deterioro de la ciudad es evidente en las serigrafías de Luis Muñoz Lee (1921-2003), Francis-

17. René Marqués, Introducción...Op. cit., sin número.

18. Con ello nos referimos a la producción de imágenes hechas principalmente para el consumo de turistas. Este tipo de representación kitsch del Viejo San Juan que reitera paisajes clichosos de la ciudad que no responden al buen gusto ni mucho menos a la realidad de la ciudad.

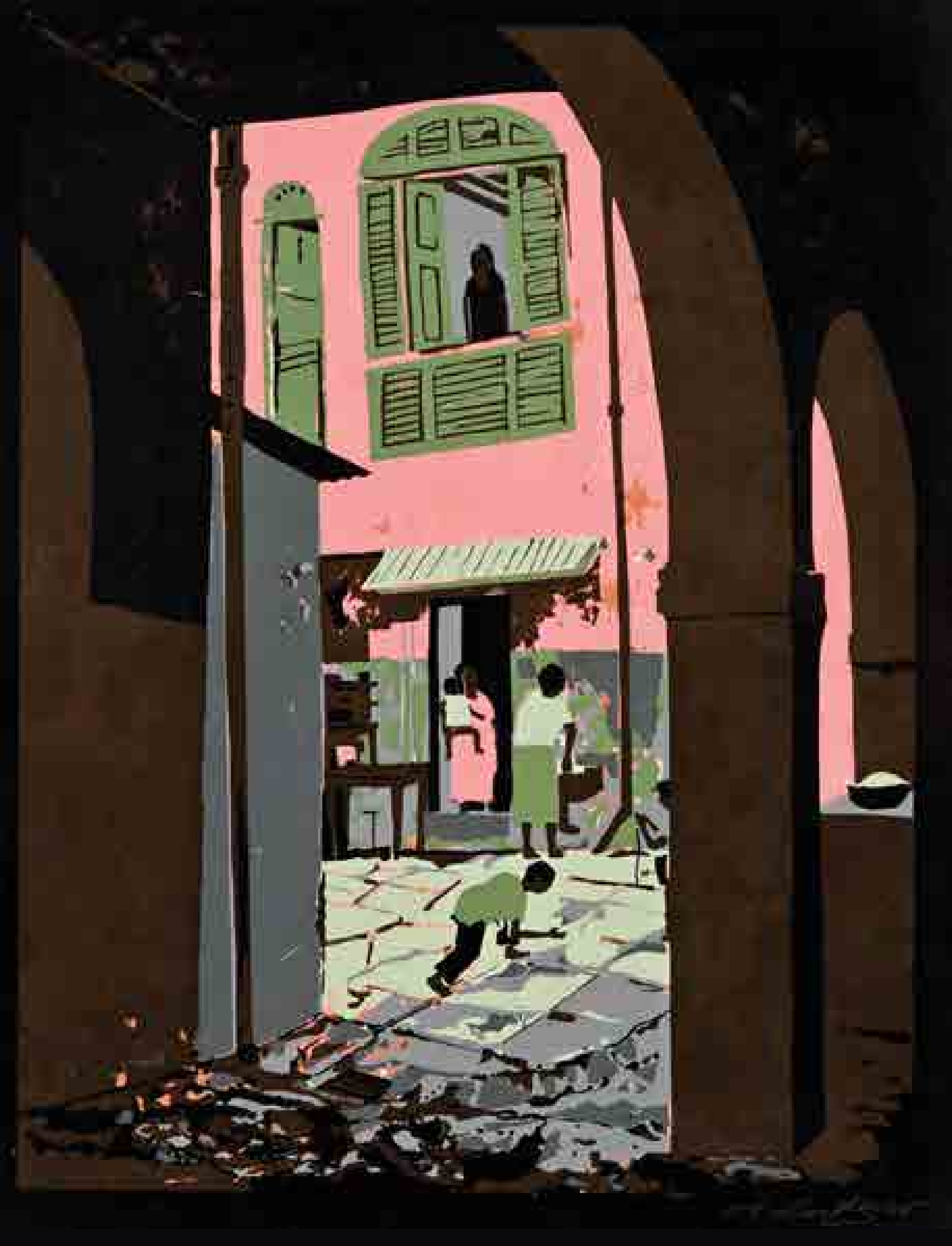


(Fig.4) Francisco Palacios. *Calle Virtud*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia Antropología y Arte, Museo de Arte de Puerto Rico y la Campaña de Turismo.

co Palacios (1915-1972) y Rafael Tufiño (1922-2008) que muestran tendidos eléctricos y edificios desgastados. En el caso de *Calle Virtud* (Fig. 4), la aportación de Francisco Palacios, se puede ver al final de la calle que le da nombre a la pieza.<sup>19</sup> Los dos edificios que hacen esquina muestran paredes con grietas despintadas y con vegetación que crece en las fachadas y los techos. Encima de un portal de madera resaltan varios carteles. En la parte superior de la pared del edificio a la izquierda destaca un anuncio grande de la leche Klim. Debajo del mismo, se puede ver la silueta de una mujer sentada que contrasta con las promociones de productos que se despliegan en las paredes. Por otro lado, Rafael Tufiño en *Niños jugando* (Fig. 5) nos presenta una escena que toma lugar en un patio interior.<sup>20</sup> Unos niños están completamente sumergidos en el juego. En el fondo, cerca de la entrada de una de las casas se pueden ver dos mujeres, una que está de espaldas a nosotros y la otra que lleva sobre su falda a un niño, y posiblemente observa lo que hacen los otros jóvenes. La composición de la serigrafía es clave. Tufiño enmarca la escena detrás de un zaguán con arcada y nos impone una perspectiva incómoda. No tenemos acceso directo al juego ti-

19. Vale la pena mencionar que esta calle queda justo detrás de donde estaba el taller de gráfica de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) para estas fechas. La mayoría de los artistas que participaron de este portafolios también trabajaban en la DIVEDCO.

20. Este mismo espacio aparece en su pintura *Zaguán calle San Sebastián*, c. 1959. Óleo sobre masonite. Ver: Teresa Tío *No es lo mismo ver que estar en Rafael Tufiño: Pintor del pueblo* (ex.cat.). San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2001, p. 30-31.



(Fig.5) Rafael Tufiño. *Niños jugando*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia Antropología y Arte, Museo de Arte de Puerto Rico, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo.

tular. Vemos a un niño que se encorva y gesticula hacia donde apenas vislumbramos fragmentariamente lo que parece ser otro niño. Las columnas entrecortan la imagen del patio interior. Esto tiene múltiples funciones. En primer lugar, enfatiza la arquitectura colonial característica del casco histórico. Por otro lado, también nos separa visualmente de la cotidianidad que retrata. La miramos desde afuera, dentro de las sombras de los pasillos del edificio, como queriendo resaltar la idea de que dentro de los edificios de la ciudad hay personas que viven y padecen. El patio interior está inundado de luz. Las paredes rosadas con las ventanas verdes contrastan con el gris del suelo y la opacidad de las sombras desde donde ejercemos la mirada. En este entorno arquitectónico también se puede ver el desgaste estructural que afectaba los edificios de la ciudad histórica. El piso del patio interior se muestra irregular; las paredes se ven agrietadas, sucias y despintadas. Se pueden ver dos tubos de desagües, uno que da hacia la arcada y otro que desemboca muy cerca de donde los niños juegan. La ciudad envejece, como escribió René Marqués en su introducción, pero los niños juegan entre sus ruinas. Es importante recalcar que las personas que vemos aquí son mujeres y niños negros por lo que no podemos perder de vista el componente racial. Tufiño claramente está problematizando la vida y dignidad de los puertorriqueños negros que son marginados. La composición de la pieza propicia un diálogo sobre la realidad racial en Puerto Rico.

Esa mirada desde afuera también se presenta en *Pareja de turistas* (Fig. 6) de Lorenzo Homar (1913-2004). En el primer plano podemos ver a un hombre con cámara en mano. En la gorra lleva un imperdible que lee "I like Ike", el logo de los republicanos con el que Dwight Eisenhower, eventualmente ganó la presidencia en 1952. Lo representa con una camisa con diseño de peces al estilo *pseudo* tropical que algunos turistas utilizan. Va acompañado de una mujer con gafas y enormes prendas, mientras esta sostiene su cartera. Justo detrás de ellos los acompañan otra pareja de turistas. El color que predomina en esta serigrafía es el rojo. El fondo de la pieza, hacia la izquierda se define con un arco desde el cual se puede ver parte de la Calle del Cristo, con su emblemática capilla. Del rojo, emergen los adoquines y las aceras. Se pueden ver siluetas de varias personas transitando la calle en su diario vivir. En el umbral del arco, pisando el espacio rojo, podemos observar a un niño descalzo que vende periódicos. Los turistas están dándole la espalda, ensimismados y completamente desinteresados de lo que realmente transcurre en la ciudad. Aquí nuevamente la separación de las figuras sirve para dar énfasis a la crítica que hace el artista. Homar presenta a los turistas que visitaban el Viejo San Juan en aquel entonces ignorando las dificultades que enfrentaba la población. Firmemente ubicados desde su privilegio, estos extranjeros se deleitan de la ciudad como una comodidad más de placer visual al pasajero.<sup>21</sup> Estos transeúntes no solo hacen caso

omiso de los que viven allí, sino que permanecen felizmente ignorantes de su historia y la realidad política entre Estados Unidos y Puerto Rico.<sup>22</sup>

Por otro lado, Carlos Raquel Rivera (1923-1999) muestra otro tipo de cotidianidad ciudadana, el claudestinidad. En *Billetes y flores*<sup>23</sup> (Fig. 7) aparece una vendedora de lotería rodeada de tres hombres. Hacia atrás se pueden ver cinco uniformados. La escena del primer plano, transcurre entre las sombras. Detrás de ellos, donde ubican policías está iluminado. Las posturas de los hombres y la de la vendedora de lotería, nos sugiere que se está llevando a cabo lo que se conoce como el juego de la "bolita", un tipo de apuesta popular e ilegal en torno a los números ganadores. Los tres hombres parecen es-

con una interpretación mordaz y veraz de cómo el pueblo veía a estos visitantes ocasionales que venían a conocer fugaz y superficialmente nuestro acontecer...Presenta a estos forasteros como buscadores de factores para ellos exóticos derivados de las costumbres y actitudes del pueblo. Afloran en sus gestos reacciones de incompreensión ante los modos de vida encontrados en el devenir callejero...Existe en la acción un notable contraste entre el tiempo de vida del transeúnte local con el de aquellos que vienen a la caza de una foto "reveladora" o para capturar un "souvenir" que atestigüe su fugaz estadía. Las ansias de este tipo de viajero por acarrear "botines de recuerdos" resultan ser un recurso compensatorio para avalar sus tenuous "conocimientos" en torno al lugar donde hicieron su breve estadía"- José Antonio Pérez Ruiz *A los 50 años del Centro de Arte Puertorriqueño en Revista del ICP*, Año 1, Número 2 (Segunda serie), julio-diciembre 2000, p. 15.

22. Se podría argumentar que la imagen que creó Homar para este portafolios de 1953 continúa siendo relevante. La indumentaria ha cambiado y los celulares sustituyen las cámaras, pero escenas similares se pueden apreciar todavía.

23. La serigrafía aparece bajo el título *Vendedor de lotería* en el catálogo *La hoja liberada: El portafolios en la gráfica puertorriqueña*, p. 16 y 61.

21. "Con Los turistas (1952), Lorenzo Homar nos pone en contacto





(Fig.6) Lorenzo Homar. *Pareja de turistas*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia Antropología y Arte, Museo de Arte de Puerto Rico, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo Turismo.

(Fig.7) Carlos Raquel Rivera. *Billetes y flores*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia Antropología y Arte, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo.



conder a la vendedora de lotería para protegerla de los policías. En esta instancia Carlos Raquel Rivera decidió representar una modalidad de juego clandestino que se mantenía a pesar de ser ilegal. También podría señalar otra realidad del San Juan de aquellos tiempos, la constante presencia policiaca por las insurrecciones que comenzaron en 1950.<sup>24</sup>

En el portafolios también hay una exaltación de los sanjuaneros, los puertorriqueños que hacen lo mejor que pueden dentro de sus circunstancias.

24. Carlos Raquel Rivera tiene otras obras donde se trabaja abiertamente temas políticos. Cuando se inauguró el CAP, los miembros expresaron que su interés era solamente fomentar el arte puertorriqueño. En un artículo publicado en 1950 por *El Mundo*, José Antonio Torres Martino dijo lo siguiente: "...el Centro será exclusivamente una agrupación de carácter cultural sin matices políticos de índole alguna y sin adhesión a ninguna escuela artística en particular." Cita tomada de Juan Luis Márquez *Esperanza para el 51: Grupo de artistas boricuas crean entidad sorprendente* en *El Mundo*, 1950, p. 9. Luego Torres Martino escribió de forma explícita el compromiso político que tenía la mayoría de los miembros del CAP: "A nosotros, la coincidencia histórica de estos sucesos con el inicio de nuestra gestión artística se nos antojaba muy representativa...vimos con mayor claridad cual debería de ser la dirección a tomar en nuestro trabajo de creadores de imágenes. Nos reafirmamos en nuestras convicciones políticas y sociales y, desde esas posiciones formulamos nuestra estética, tomando en cuenta, desde luego, las condiciones de tiempo y lugar." José Antonio Torres Martino *Centro de Arte Puertorriqueño*, Op.cit., p. 307. Entendemos que en el momento de inaugurar el CAP trataron de disimular las posturas políticas para no ahuyentar al público que pudiera auspiciar el proyecto y por la fuerte represión que existían en esos periodos en términos políticos. Además, Félix Rodríguez Báez pertenecía a la Guardia Nacional y Rafael Tufiño servía en el ejército, por lo que no podían participar tan abiertamente como otros miembros. La mayoría de los miembros del CAP fueron carpeteados incluso tiempo después de que dejó de existir.



Manuel Hernández Acevedo (1921-1988),<sup>25</sup> muestra en *Esquina de la plaza* (Fig. 8), los kioscos donde se venden viandas y cosechas. Refleja en cierta medida a las personas que ganan su vida trabajando la tierra. La serigrafía de Juan Díaz (1925-2003), *Lanchas de Cataño* (Fig. 9), muestra una escena muy común para ese entonces. Se pueden observar cuatro jóvenes listos para lanzarse desde la lancha a la laguna. La parte superior del barco tiene un letrero que indica "Aviso", probablemente advirtiendo a las personas de los peligros de actividades como la que los niños felizmente llevan a cabo. Lejos de ser una crítica a los jóvenes que llevaban a cabo esta práctica, el artista parece simplemente recrear lo que sucedía. Ninguna de las personas que se ven en la escena, ni siquiera los dos empleados del muelle, parecen reaccionar a lo que los niños hacen, no por indiferencia, sino por costumbre.<sup>26</sup> Esta imagen también puntualiza la realidad de las personas que dependían y todavía dependen de la lancha de Cataño para llegar a sus trabajos.

El *Limpiabotas* (Fig. 10) de José Manuel Figueroa (1928-1964), tiene como protagonista a un hombre

joven descalzo, sentado sobre un taburete en una acera del Viejo San Juan, limpiando zapatos. La pieza, en la que se representa una figura típica de la ciudad nos sugiere que este no tiene dinero para comprar sus propios zapatos pero se gana la vida puliendo los de otros. Finalmente en *La llegada* (Fig. 11) de Eduardo Vera Cortés (1926 - 2006) vemos a un hombre que acaba de entrar a una casa de madera y se ha quitado el sombrero en señal de respeto. En el fondo, entre manchas azules, marrones y verdes se pueden ver líneas negras que delimitan los techos hacinados característicos de La Perla, esa comunidad literalmente al margen de las murallas del Viejo San Juan. Originalmente era el lugar designado para los mataderos pero en el que poco a poco se fueron estableciendo hogares. Para estas fechas era una comunidad muy pobre, algo que se ve reflejado en la obra de Vera.<sup>27</sup> El artista resalta los buenos modales del hombre, independientemente de su clase social y económica. Esta pieza muestra cierta idealización problemática de la pobreza, algo que repercute en las representaciones de La Perla.<sup>28</sup> Es notable que es la única serigrafía donde una

persona domina la composición. La frontalidad del hombre resalta su importancia. La ciudad se ve de forma esquemática en el fondo, en esta instancia no siendo protagónica.

En 1976 se hizo otro portafolio dedicado a la ciudad capital. *San Juan Antiguo visto por los artistas puertorriqueños* fue organizado por los artistas Rafael Rivera Rosa (1942) y Nelson Sambolín (1944) del Taller Bija.<sup>29</sup> Este portafolios de serigrafías comenzó a planificarse en 1973 y se tardó tres años en concretarse.<sup>30</sup> En este proyecto colaboraron algunos de los

descripciones que ofrecen del jíbaro. Ver José Antonio Pérez Ruiz, op. cit., p. 18-19. Podemos también asociar este tipo de representación con *El pan nuestro* (1905) de Ramón Frade que tanta influencia ha tenido en el imaginario puertorriqueño. La idealización romántica del pobre, aunque bien intencionada, lo termina marcando como otredad y reiterando su marginalización.

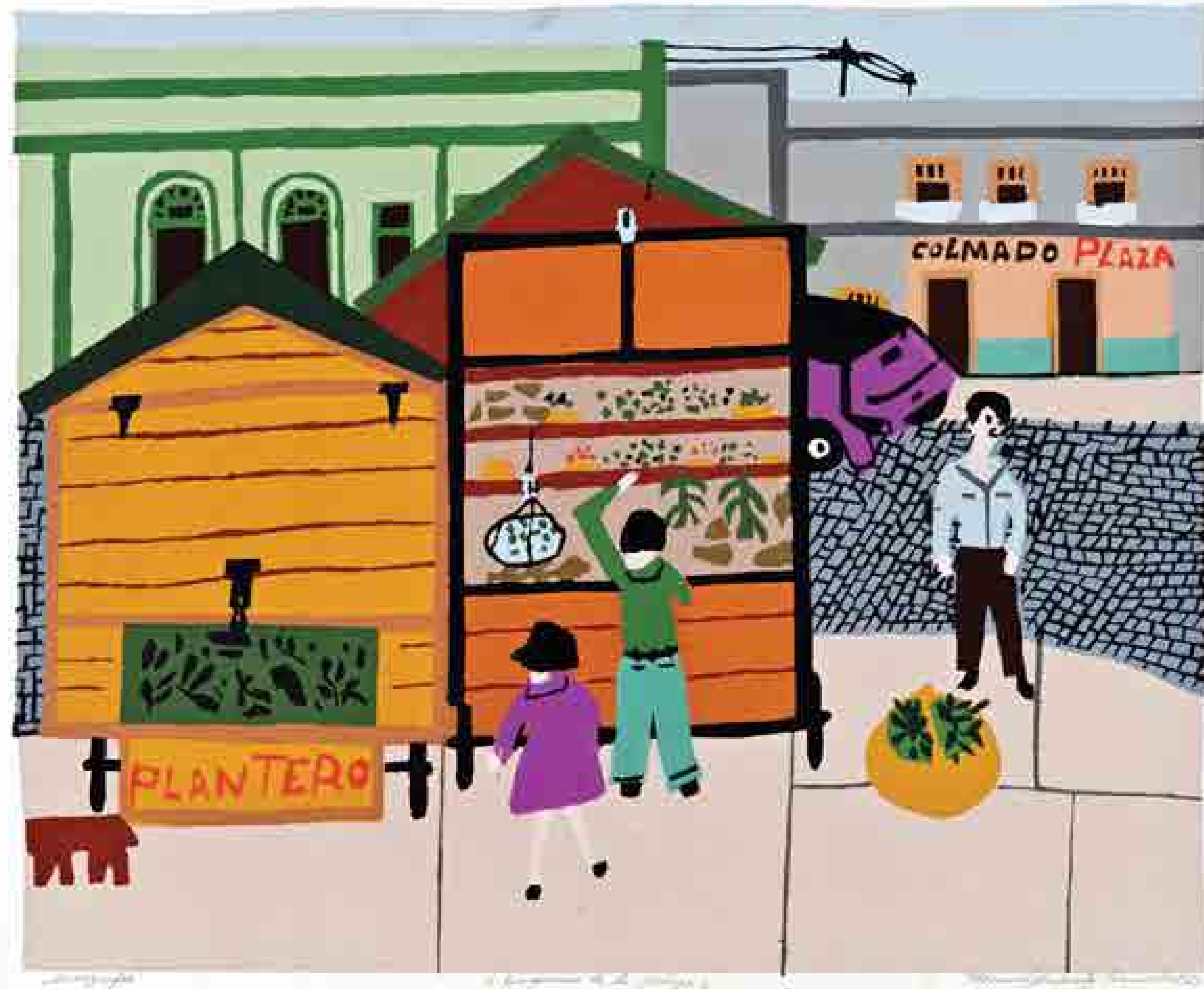
29. El taller Bija fue fundado en 1970 por Rafael Rivera Rosa junto a René Pietri y Nelson Sambolín.

30. La gestión de este portafolios tenía un componente altamente político. Una carta de Juan Mari Brás a José Antonio Torres Martino con fecha del 20 de marzo de 1973 sugiere que el proyecto fue una colaboración entre el Taller Bija y el Partido Socialista Puertorriqueño. En la misiva Mari Brás le explica que uno de los propósitos del portafolios sería, además de apoyar el desarrollo del taller Bija, "recaudar fondos para la lucha por la independencia y el socialismo". Ver Carta de Juan Mari Brás a J.A. Torres Martino reproducida en José Antonio Torres Martino: *Voz de varios registros*, Op. cit. p. 277. A pesar de que esa haya sido la motivación original, el portafolios finalmente sirvió para apoyar económicamente el semanario *Claridad*, para el que Rafael Rivera Rosa y Nelson Sambolín eran colaboradores. Ver: Teresa Tió *El portafolios gráfico o la hoja liberada* en *La hoja liberada: El portafolios en la gráfica puertorriqueña*, (ex. cat.) San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1996, p. 40. Aunque ciertamente contribuir al financiamiento de un partido político hubiese sido explícitamente vinculado con una ideología, el contribuir fondos a una publicación de

27. Vale la pena mencionar que aunque todavía hay mucha pobreza en La Perla, el barrio se ha transformado significativamente debido a la gentrificación y las imágenes que repercuten en los medios de comunicación.

28. Hasta cierto punto esta idealización del pobre tiene sus raíces en la exaltación del jíbaro puertorriqueño muy frecuente en el siglo XIX y principios del siglo XX. Podríamos pensar en las descripciones que ofrece Manuel Alonso en su libro *El jíbaro* (1845). José Antonio Pérez Ruiz vincula la serigrafía de Eduardo Vera con *El glosario etimológico taíno-español* (1941) de Salvador y Juan Augusto Perea Roselló y las

(Fig.8) Manuel Hernández Acevedo. *Esquina de la plaza*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia Antropología y Arte, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo.





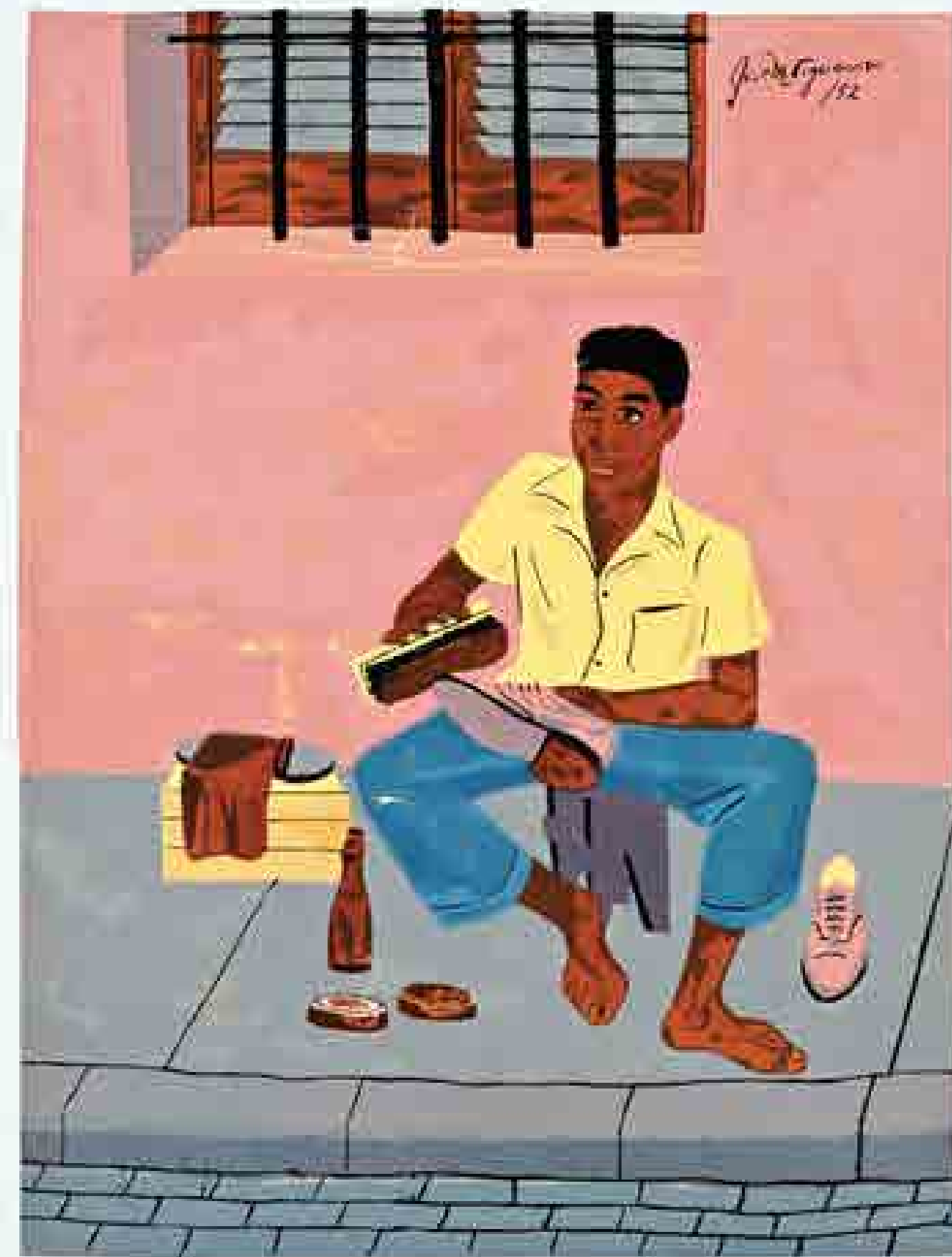
(Fig.9) Juan Díaz. *Lanchas de Cataño*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia Antropología y Arte, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo.

(Fig.10) José Manuel Figueroa. *Limpiador de botas*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia Antropología y Arte, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo.

artistas que habían participado en *Estampas de San Juan* como Lorenzo Homar, Rafael Tufiño y Manuel Hernández Acevedo, además José Antonio Torres Martino contribuyó una pieza.<sup>31</sup> La participación de estos artistas de la generación del 1950 y miembros del CAP es de importancia ya que le da continuidad al proyecto iniciado dos décadas antes. En el caso de Rafael Tufiño nuevamente encontramos un énfasis arquitectónico. Su serigrafía *San Sebastián 152* (Fig. 12), muestra el interior de un edificio. La perspectiva es aún más ambigua que en *Niños jugando* (1963). Tufiño crea la imagen desde las escaleras. El piso del interior es ajedrezado y tiene unas líneas grises al borde de los escalones que sirven como referente para el que observa desde el segundo piso del edificio a la calle adoquinada. A mitad de las es-

corte independentista nos deja entrever las inclinaciones políticas de los artistas. La fecha en la que se publicó el portafolios también es muy sugerente. En 1976 hubo mucha controversia por la celebración del segundo centenario de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos. Después de varias protestas de muchos sectores del país, se terminó cancelando la cuarta Bienal del Grabado Latinoamericano. Vale la pena puntualizar que el Taller Bija desde su inyección estuvo muy vinculado a la política y su producción cartelística se caracteriza por su explícita afinidad ideológica combativa. Para más información sobre el Taller Bija y sus vínculos políticos ver Teresa Tío. *El cartel en Puerto Rico*. México: Impresora Apolo, S.A., 2002, pp. 246-265.

31. Antonio Martorell también hizo una pieza para este portafolios pero hemos optado por comentar otras obras de este importante artista en la siguiente sección. Aunque entendemos que cada una de las obras de este portafolios son de gran interés no pudimos abarcarlas todas en este escrito. Cabe destacar también que Martorell ha intervenido directamente en la ciudad. En el 2000 Martorell colaboró con el arquitecto Andrés Mignucci para las mesas y sillas de dominó en la Plaza Salvador Brau que lamentablemente ya no están allí.







(Fig.11) Eduardo Vera Cortés. *La Llegada*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia Antropología y Arte, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo.

caleras destaca un arco y al final la puerta abierta con soles truncos. La imagen y el desdoblamiento de la perspectiva crea una distancia palpable entre ese Viejo San Juan del exterior, que se recorre y se admira superficialmente, y el espacio habitado. Tema que abordaremos más adelante.

La pieza de Lorenzo Homar, *Soñé anoche que hablaba con Campeche en la Puerta de San Juan* (Fig. 13) evoca un diálogo del artista con el emblemático pintor, referente de suma importancia para los artistas puertorriqueños. Homar retrata a Campeche con los brazos cruzados y mirando de frente, situado a contraluz dentro de la Puerta de San Juan. Detrás de él se puede vislumbrar parte del Paseo de la Princesa. No es la primera vez que Homar representa al artista. Un ejemplo de ello sería el cartel que hizo en 1959 para una exhibición de Campeche donde recrea el autorretrato perdido del pintor.<sup>32</sup> En esta ocasión Homar lo saca de su taller y lo coloca justo en la entrada del Viejo San Juan donde

32. Lorenzo Homar. *Pinturas de José Campeche y su taller*, 1959. Serigrafía. Entre las obras perdidas de José Campeche está un autorretrato que conocemos por dos copias, una hecha por Ramón Atilés (1804-1875) y la otra por Francisco Oller (1833-1917). Según Teresa Tió, Homar se basó en la versión de Atilés. Ver: Teresa Tió. *El cartel puertorriqueño*, Op.cit. p. 135. Para más información del autorretrato de Campeche ver: Arturo Dávila. *José Campeche 1751-1809*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1971, p. 13 y *Exposición de óleos de José Campeche*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1985, p. 19. El cartel que Homar hizo en conmemoración del Bicentenario del natalicio de Juan Alejo de Arrizmendi (1760-1966) también fue inspirado en el retrato que Campeche hizo del primer obispo puertorriqueño. Así hay muchos ejemplos en la obra de Homar donde aparecen alusiones a Campeche.

según nos dice el título tuvo lugar una conversación imaginada. Parecería que, para Homar, como artista puertorriqueño, la asociación de Campeche con el casco histórico es ineludible. Por su parte, Manuel Hernández Acevedo creó una imagen similar a su aportación al portafolios previamente descrito. En *Kiosko* (Fig. 14), el artista presenta nuevamente un vendedor junto a su kiosco en una calle de la ciudad. El titular en el periódico que lee el vendedor, dice: "En PR todo se vende", fuerte crítica que hace Hernández Acevedo que aún tiene resonancia en la actualidad. La imagen de Antonio Maldonado (1920-2006) *Muralla y chiringas* (Fig. 15) es de un tenor más pintoresco. La misma se define por varias personas que vuelan chiringas en las fortificaciones visibles desde la calle Norzagaray.

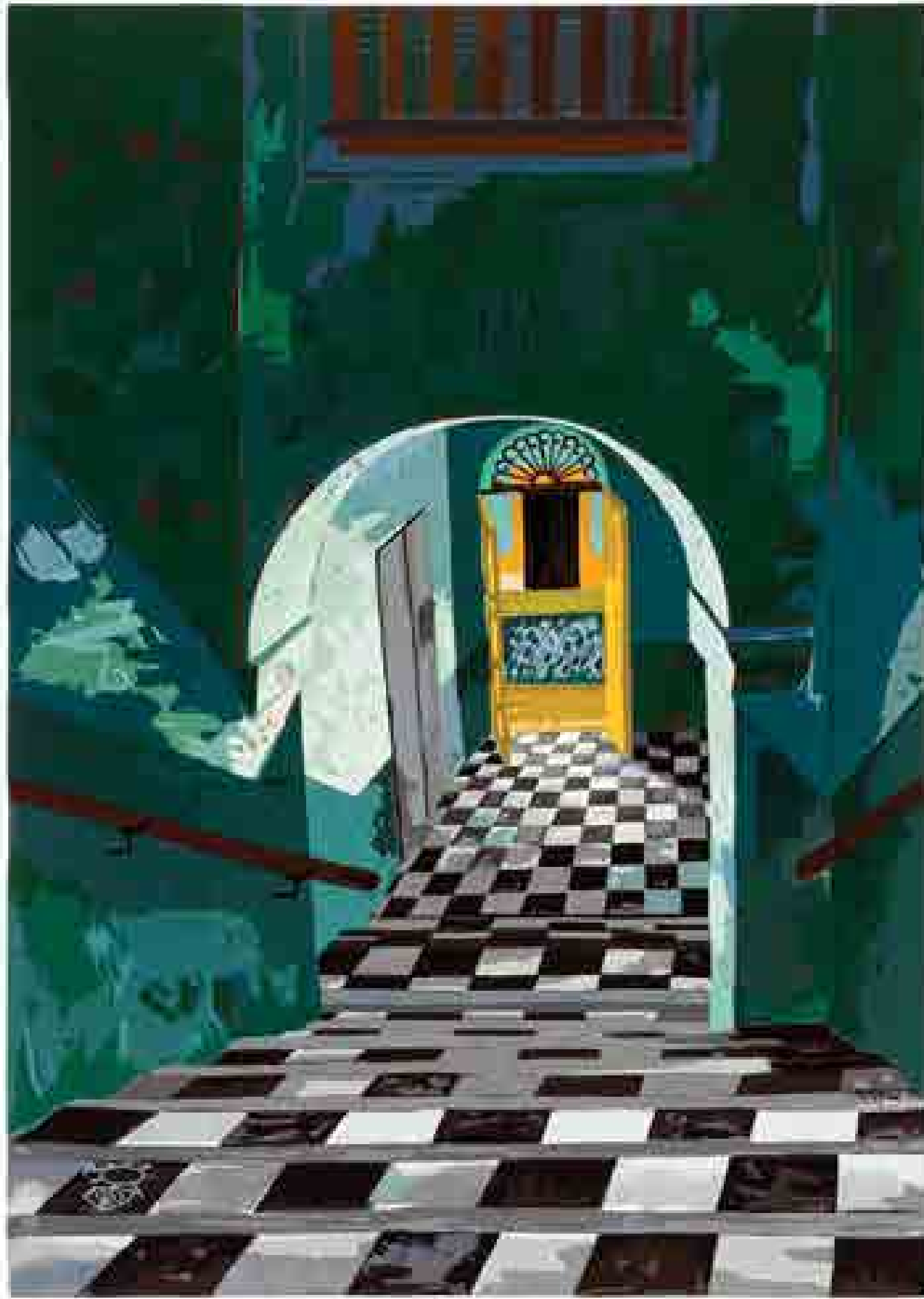
Otras aportaciones gráficas, también tuvieron la visión crítica del Viejo San Juan de los artistas del CAP. La serigrafía *San Juan hoy* (Fig. 16) de José Rosa (1939) no muestra los paisajes característicos de la ciudad. En cambio, vemos seis personas que aparecen en un mismo plano. Debajo de sus pies se puede ver una representación esquemática de los adoquines que sirven para enfatizar el marco con el que Rosa contiene la imagen. Dentro de la composición que se extiende por los lados y la parte superior se pueden leer el inicio de la canción *En mi Viejo San Juan*.<sup>33</sup> En el centro de la composición de-

33. "En mi Viejo San Juan ¡cuántos sueños forjé en mis años de infancia!" Luego Rosa añade la siguiente frase: "¡San Juan, tu recuerdo vive en mí!". *En mi Viejo San Juan* es una canción emblemática puerto-

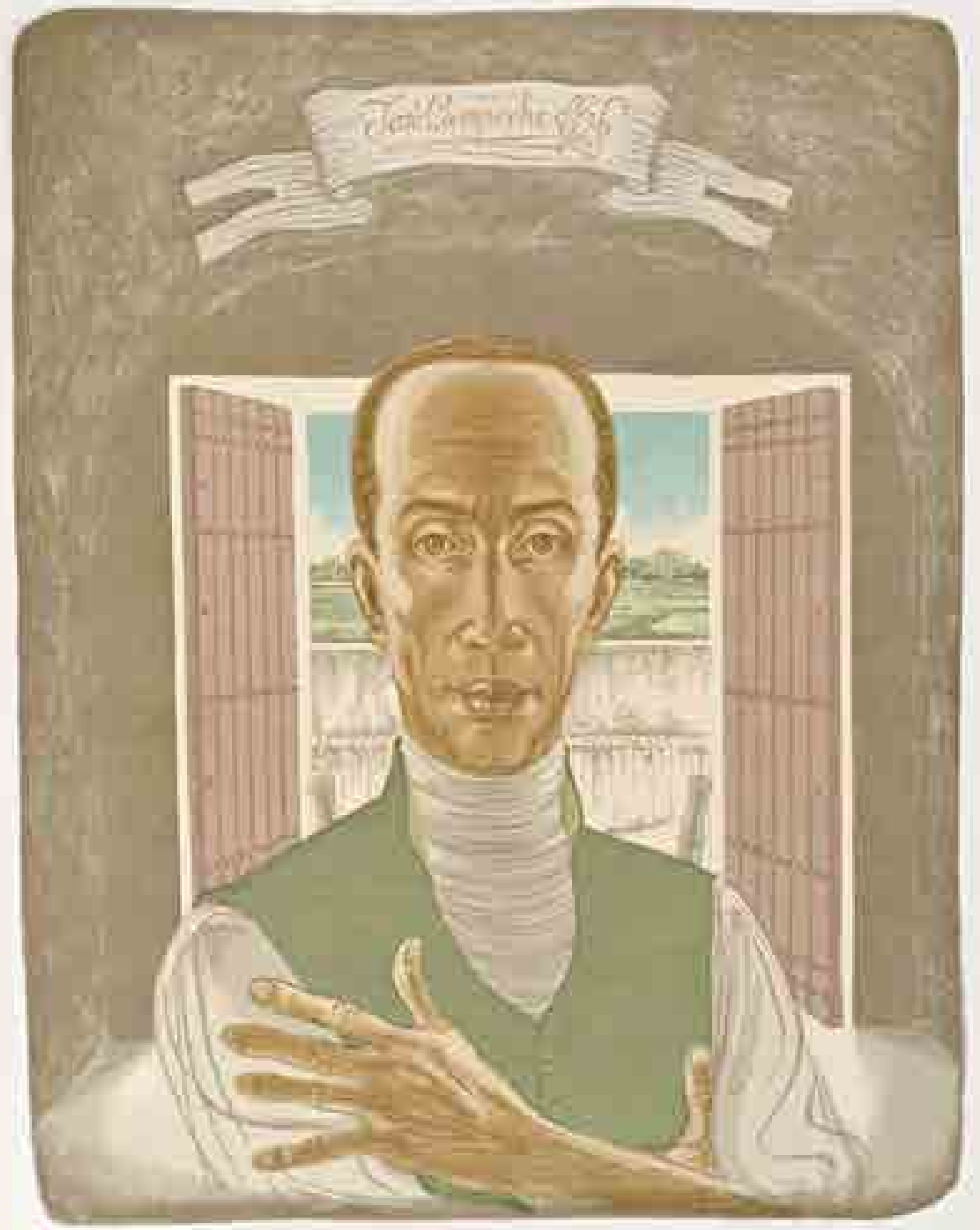
staca una pareja que se besa y toquetea. El hombre viste un atuendo que sugiere que está de visita en la ciudad, su camisa es ancha con patrones tropicales y pantalones que llegan hasta la rodilla. La mujer con pelo largo ondulado lleva puestas unas gafas, pero parece como si estuviera desnuda. Hacia la izquierda de la pareja vemos otras dos mujeres igualmente desvestidas con gafas y sombreros. Al otro lado, un hombre con camisa y pantalones estilo "bell bottoms" típicos de la época, echa para atrás el rostro y señala con un dedo a la pareja en el centro en señal de repudio. A su lado, hay una mujer en traje de baño de dos piezas con sombrero y gafas que mira a la pareja central y sonríe. En la parte inferior de su bikini se lee: "Toke aquí" haciendo explícito el tenor sexualizado de la imagen. Rosa le da un tratamiento esquemático a los cuerpos de las mujeres y enfatiza con círculos los senos además de mostrar las curvas prominentes de sus caderas. Aunque presumimos que todas llevan puesto trajes de baño, casi no se notan, haciendo lucir más los cuerpos de las mujeres. Característico de la gráfica de José Rosa, los espacios negativos están rellenos por diversas palabras y frases. Entre estas palabras destacan monumentos, calles y referentes de lugares icónicos del Viejo San Juan: Calle de la Cruz, Calle Luna, Calle Sol, La Perla, El Morro, San Cristóbal, Parque de las palomas, Plaza Colón, Plaza de armas, Capilla del Cristo, San Sebastián, Hijos de Borinquen, La Tanca, el parking de Felisa (Hoy

rriqueña escrita por Noel Estrada en 1942 para su hermano que estaba sirviendo al ejército fuera de Puerto Rico.

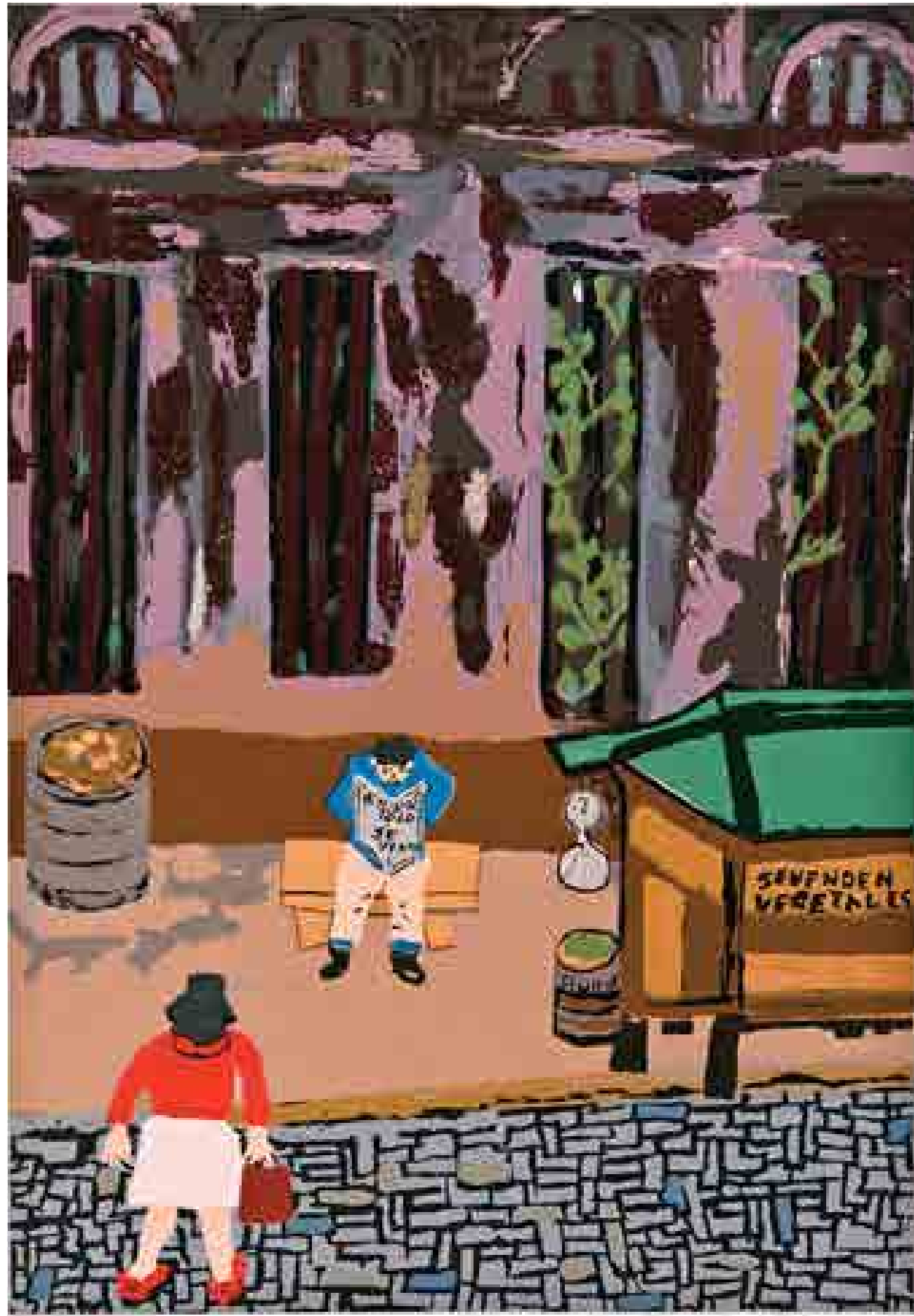




(Fig.12) Rafael Tufiño. *San Sebastián 152*, 1976. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña y del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.



(Fig.13) Lorenzo Homar. *Soñé anoche que hablaba con Campeche en la Puerta de San Juan*, 1976. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña y del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.



(Fig.14) Manuel Hernández Acevedo. *Kiosko*, 1976. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña y del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.



(Fig.15) Antonio Maldonado. *Muralla y chiringas*, 1976. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña y del Museo de Historia, Antropología y Arte.

en día referido como el estacionamiento de Doña Fela) etc. También se puede leer: “Turistas: Buen negocio. Atiéndelos”. Ello nos permite dilucidar que probablemente la pareja central y las mujeres en traje de baño son turistas que se desplazan por la ciudad como si estuvieran en una playa. Se hace mención de comida de gusto estadounidense: *Sloppy Joe*, *hamburgers*, *hot dog*, *apple pie*. También, se incluyó la popular marca de autos estadounidense “*Chevrolet*”. Las frases “Se venden adoquines” y “Se hace trú trú” podrían también ser alusivas a la reacción de los sanjuaneros hacia los turistas. Quizás la crítica más evidente se puede apreciar justo encima de la pareja donde destaca la línea “*Nuestra Capital*” seguido por “*Fallout Shelter*”. En parte es alusivo al hecho que después de la Segunda Guerra Mundial muchos edificios fueron convertidos en refugios nucleares, como algunos pasillos de las fortificaciones que le pertenecía a las fuerzas militares. Para los puertorriqueños se trata de la ciudad capital pero sugiere que es entendida reductivamente como un refugio nuclear. En todo caso es emblemático del caos de vivencias económicas, políticas y sociales que José Rosa percibía en el Viejo San Juan. Hasta cierto punto José Rosa le da continuidad a su crítica en *Pareja de turistas* de Homar, en este caso expandiendo un poco sobre la pluralidad de vivencias que se experimentan en este momento en el casco histórico.

Si bien José Rosa intentó mostrar el presente del Viejo San Juan, Rafael Rivera Rosa se imaginó el fu-



(Fig.16) José Rosa. *San Juan hoy*, 1976. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña y del Museo de Historia, Antropología y Arte.

(Fig.17) Rafael Rivera Rosa. *San Juan, 2000*, 1976. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña y del Museo de Historia, Antropología y Arte.

turo. En *San Juan, 2000* (Fig. 17), el artista representa cómo visualiza la ciudad capital a comienzos del siglo XXI. Un edificio angosto y esquemático con paredes color rosa está ubicado en el centro de la composición. Tiene unos soles trunco azules rotos. Desde uno de los ligamentos de la madera cuelga un elemento decorativo compuesto de varios círculos concéntricos blancos, amarillo y anaranjado, cual si fuera un sol artificial. El edificio no tiene puerta. En su lugar, se ha comenzado a cerrar el espacio con bloques de cemento. Tampoco tiene techo, el pequeño espacio rectangular queda abierto en la parte superior. En la acera gris donde está la estructura hay una apertura desde donde se pueden ver unas escaleras anaranjadas que descienden debajo de la calle con sus adoquines esquemáticos. Una paloma se posa sobre el segundo escalón. Vemos una pared roja y lo que parece ser una puerta con soles trunco amarillos. Hacia la izquierda hay más palomas que se congregan sobre la calle. El mar se ha representado sin profundidad. En el fondo, con una chispa de humor, se puede ver la representación de un platillo volador, muy al estilo de las llamadas *B movies* o cine serie B. En un futuro que para 1976 parecía ser sumamente remoto, el artista se imagina la arquitectura de la ciudad reducida a ruinas minimalistas, donde solo permanecen las palomas. Aunque este portafolios presenta quizás más variedad se desprenden algunas de las preocupaciones manifestadas en 1953, las cuales continúan siendo vigentes en 1976. En ambos portafolios hay un intento de denunciar el descuido







(Fig.18) Miguel Pou y Becerra. *Marina*, 1961. Óleo sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

de la ciudad, el tipo de turismo que intenta descontextualizar el lugar que visitan y la marginación de ciertos sectores. Por otro lado, las imágenes muestran al Viejo San Juan como un símbolo de identidad cultural.<sup>34</sup>

## II. La ciudad contemplada: representaciones del Viejo San Juan y su panorama urbano

Los dos portafolios previamente discutidos, en la mayoría de sus obras, muestran una perspectiva crítica o una representación de las circunstancias que enfrentaba la ciudad en esos momentos. Los artistas buscaron conscientemente una relación entre la ciudad y las realidades socio-económicas que se vivían para esas fechas. Dentro de esos portafolios también hay imágenes que, al menos de primera vista, no parecen tener carga de denuncia, como la serigrafía *Muralla y Chiringas* (1976) de Antonio Maldonado. Esta imagen correspondería a otra de las tendencias en la representación de la ciudad, la de mostrar imágenes que resaltan la belleza del Viejo San Juan. En el caso de la serigrafía de Maldonado muestra una actividad cotidiana que los puertorriqueños gozan en la ciudad. Sin embargo, en la composición, resaltan más las murallas de la

34. Ello también es evidente en el portafolios *La ciudad infinita: versiones de San Juan* hecho en el 2000 en el que poetas y artistas crearon obras inspiradas en el Viejo San Juan. No obstante, este portafolios fue hecho con un carácter más oficial y fue parte de las publicaciones que se hicieron en torno a la celebración del año 2000.

ciudad histórica y el expresivo azul del cielo sobre el que vuelan las chiringas. Las imágenes que analizaremos a continuación son representaciones principalmente del casco histórico: sus monumentos, calles y plazas. En la mayoría de estas obras las personas aparecen como parte del panorama, muchas veces sin estos tener importancia.

Al escribir “ciudad contemplada” nos referimos a la observación que provoca una representación de la ciudad. Similar al ejercicio del poeta español Pedro Salinas quien, durante su estancia en Puerto Rico, escribió su poemario dedicado al mar, al cual bautizó como “el contemplado”. El Viejo San Juan, por su riqueza arquitectónica e histórica, invita a ser observada por artistas autóctonos que producen imágenes partiendo de ese ejercicio de contemplación. No se trata necesariamente de intentos de documentarla, ni de explícitos comentarios sociales, sino de una exaltación de su belleza e importancia. Cada obra de arte supone un modo de relacionarse, ineludiblemente vinculado a la subjetividad. También hay que tener presente que la representación artística del conjunto histórico, aunque sea un ejercicio técnico por parte del artista, tiene ya un nivel de significación. Recordamos lo que Ernst Gombrich famosamente escribió: no hay inocencia en la mirada.<sup>35</sup> La contemplación de la ciudad no

35. En su famoso texto *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, el historiador del arte Ernst Gombrich se dio a la tarea de examinar el ejercicio de representación en la creación de obras de arte y llega a la siguiente conclusión: “...the postulate of the unbiased eye demands the impossible. It is the business of the living

organism to organize, for where there is life there is not only hope, as the proverb says, but also fears, guesses, expectations which sort and model the incoming messages, testing and transforming...The innocent eye is a myth.”- Ernst H. Gombrich Art texto reproducido bajo el título *Truth and Stereotype: An Illusion Theory of Representation* en Alpers, Philip (Ed.) *The Philosophy of the Visual Arts*. Nueva York: Oxford University Press, 1992, p. 86.

se da desde un vacío. Son puertorriqueños que la observan y la representan, por que está implícita una forma de relacionarse con ella y su historia, que en esta instancia es también la historia del artista. Plasmear sus calles, edificios y murallas es dialogar con el pasado de la ciudad. Los artistas autóctonos al crear imágenes del Viejo San Juan lo hacen con plena conciencia de su valor histórico y lo que significa para los puertorriqueños y, por consiguiente, para ellos mismos.

Cuando uno observa el corpus artístico de casi todos los artistas puertorriqueños del siglo XX, independientemente del pueblo donde nacieron, se encontrará al menos un dibujo, pintura o grabado de la ciudad murada. Tal es el caso de Miguel Pou y Becerra, artista ponceño que dedicó gran parte de su producción artística a pintar su ciudad natal. En la pintura *Marina* (Fig. 18) de 1961 muestra las emblemáticas murallas vistas desde la costa. Se trata de una pintura de paisaje en la que la fortificación antigua forma parte del fondo. Lo que prevalece en la composición son las olas del mar, las rocas, el verde de la colina y el cielo azul que se extiende por toda la escena. Hay un diálogo interesante que se crea entre los elementos naturales y

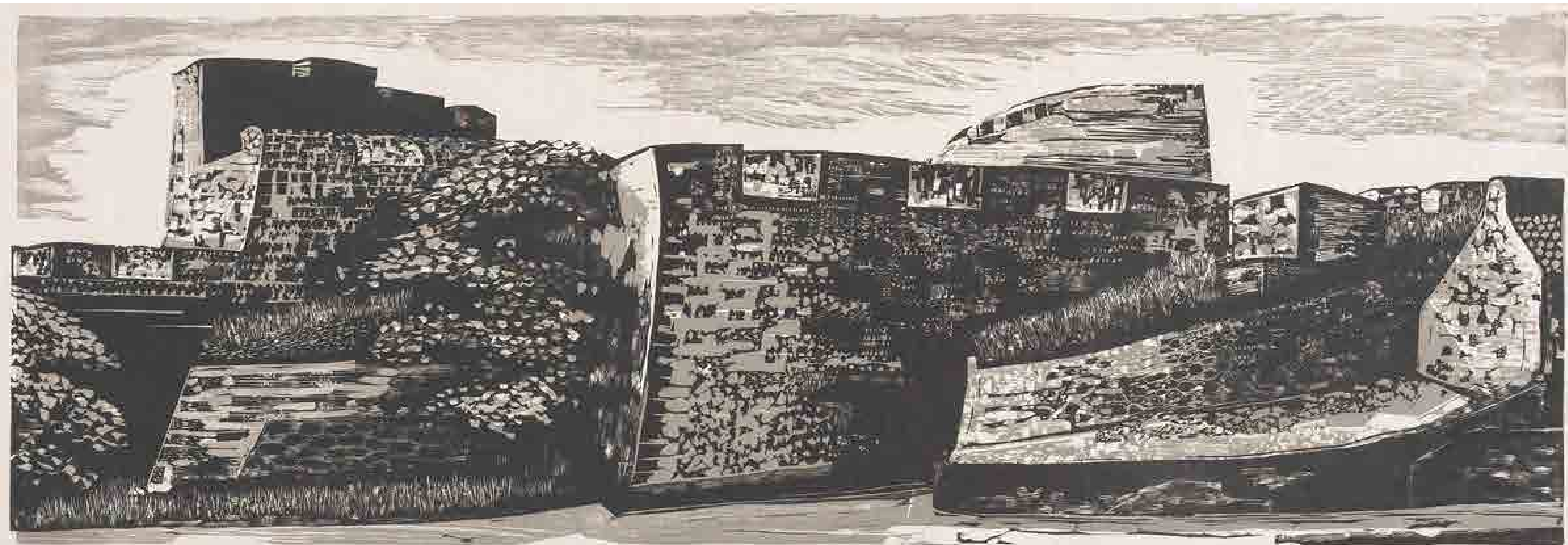
organism to organize, for where there is life there is not only hope, as the proverb says, but also fears, guesses, expectations which sort and model the incoming messages, testing and transforming...The innocent eye is a myth.”- Ernst H. Gombrich Art texto reproducido bajo el título *Truth and Stereotype: An Illusion Theory of Representation* en Alpers, Philip (Ed.) *The Philosophy of the Visual Arts*. Nueva York: Oxford University Press, 1992, p. 86.

los contruidos por el artificio humano. Quizás uno de los aspectos más llamativos de la ciudad capital es precisamente la cercanía al mar: la arquitectura militar y colonial junto al cuerpo de agua. El título evidentemente hace alusión a la bahía de San Juan que el Morro protegía. La fecha de la obra también resulta significativa pues fue precisamente en ese año que el ejército estadounidense cedió parte del Castillo San Felipe y otras fortificaciones al Servi-

cio Nacional de Parques (Federal) para su conservación y la creación de museos históricos. La fascinación de los artistas puertorriqueños con las murallas de la ciudad también se puede ver en la obra gráfica. Una exquisita xilografía de Myrna Báez (1931-2018) de 1962 (Fig. 19) muestra el Castillo de San Cristóbal. La artista plasma la textura de los muros y sus bloques, los ángulos y pendientes de la estructura. También muestra la vegetación

que crece en torno a la fortificación, la naturaleza tropical que se impone a la estructura militar. La artista recrea el cielo realizando unos cortes en la madera que sugieren el movimiento de las nubes. Además del Morro y San Cristóbal, las murallas que cubrían el perímetro de la isleta son de interés para muchos artistas puertorriqueños. En la serigrafía *Puerta de San Juan* (Fig. 20) de Isabel Bernal (1935) vemos la famosa entrada titular desde el

(Fig.19) Myrna Báez. *San Cristóbal*, 1962. Xilografía, ed. 1/40. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña y del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.





Paseo del Morro. Las murallas y garitas son trabajadas con tonalidades grisáceas. Hacia la izquierda se pueden ver brochazos verdes indicativo de la fábrica histórica de la estructura. La puerta rosa resalta, siendo el color con el que estaba pintada para esa fecha. Frente al estrecho paseo de cemento se pueden ver las piedras que sirven de rompeolas. Por encima de la Puerta de San Juan, se vislumbran los distintos edificios de la Caleta de San Juan, cerca de la Fortaleza y algunos tendidos eléctricos. También se pueden ver los árboles frondosos y algunas palmas dispersas. Lo interesante en esta pieza es que con esta perspectiva vemos la ciudad desde afuera, desde la muralla exterior que arropa la ciudad.

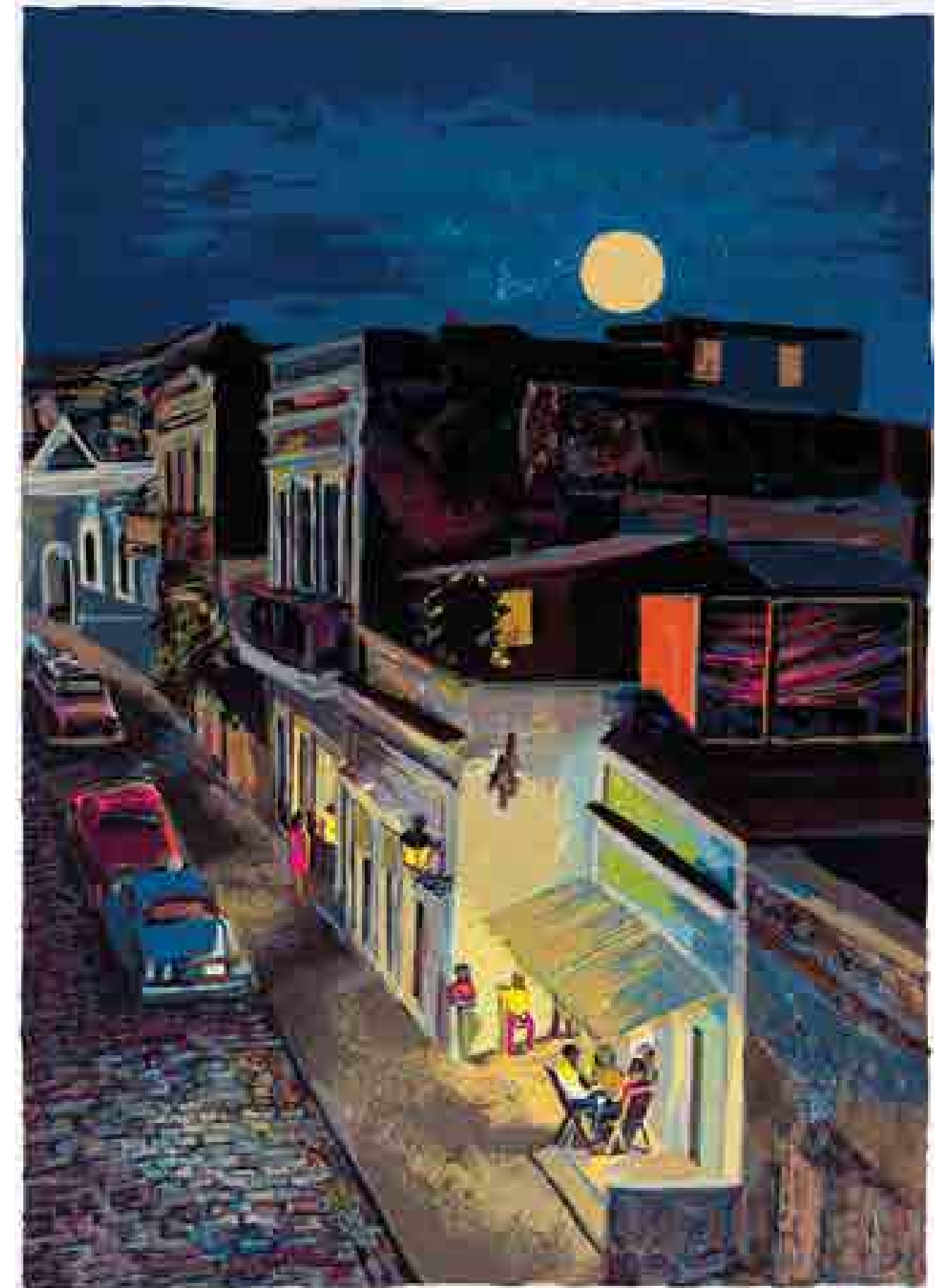
Algunos artistas representan imágenes de las calles de la ciudad. En la serigrafía *Calle San Sebastián* (Fig. 21) de 1975, Antonio Maldonado recrea la dinámica característica de la vida nocturna en el Viejo San Juan. Vemos la calle desde un punto de vista elevado y angulado. Las fachadas se ven en perspectiva junto a los carros estacionados. En la acera se suscita la actividad entre algunos vecinos que conversan. El foco de luz más prominente emana de un local, evidentemente una barra, donde se pueden ver las siluetas de personas reunidas, bebiendo. A pesar de ser la parte más iluminada de la serigrafía, el techo angulado cubre la barra. El artista nos mantiene distantes de la escena. Somos espectadores, no partícipes de los distintos modos de compartir que se perciben en la calle. Sobre la ciudad se ve el intenso azul del cielo y la luna con al-



(Fig.20) Isabel Bernal. *Puerta de San Juan*, 1987. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

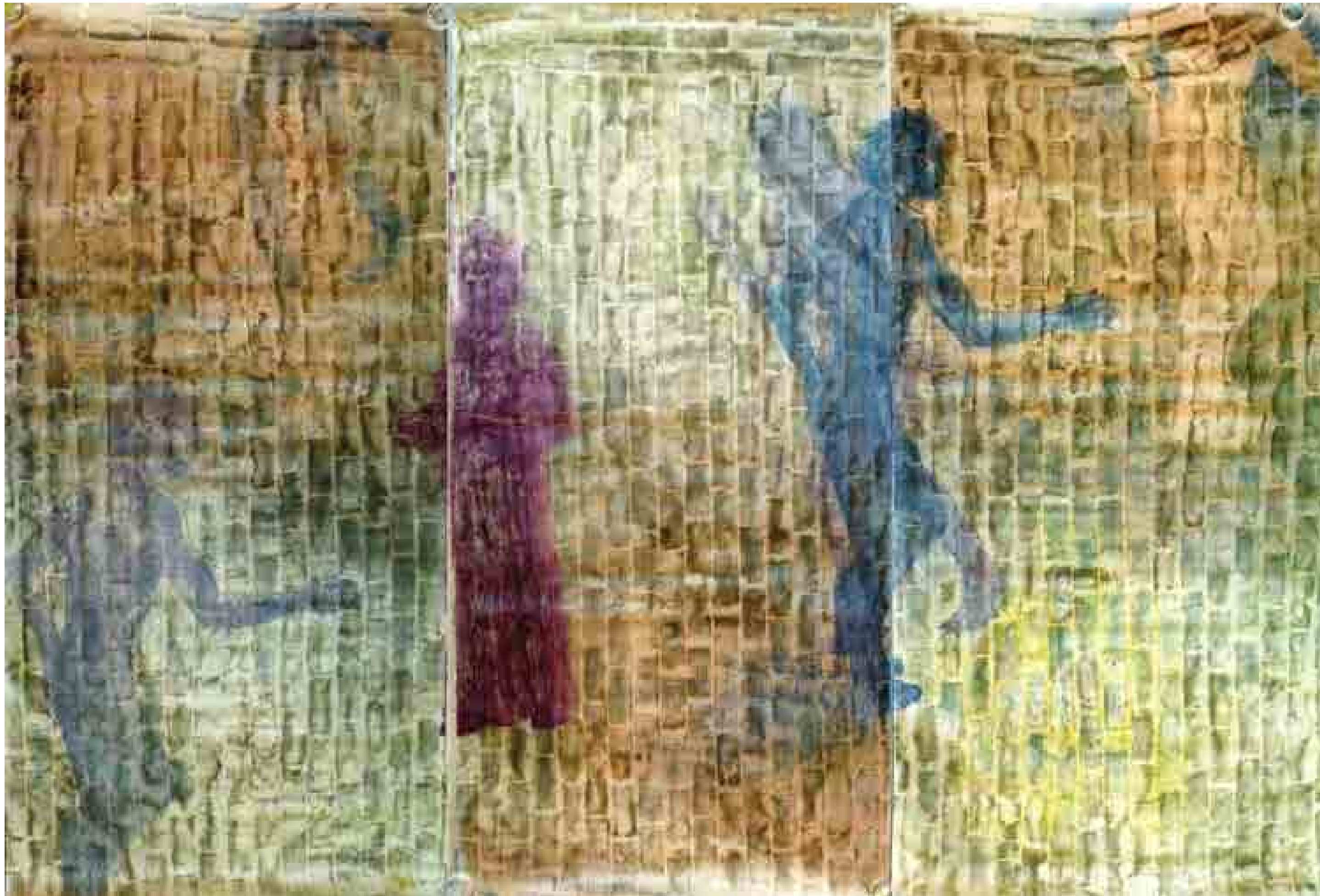
gunos puntos blancos sugiriendo estrellas. La imagen en cierta medida recuerda a *Terraza de café por la noche* (1888) de Van Gogh. El café de Van Gogh también tiene comensales en el exterior con la calle empedrada bajo el cielo estrellado. En ambas la luz se concentra principalmente en el negocio y la escena se ve en la distancia, destacando por el uso expresivo de color. Sin embargo, en la serigrafía de Maldonado aunque predominan los colores fríos, también hay un uso sorprendente de otros colores, como las manchas rosadas que se destilan por los adoquines, por los techos y en distintas partes de la pieza.

La Calle San Sebastián naturalmente ha sido un tema de interés de los artistas gráficos para los carteles de las famosas fiestas de San Sebastián. No obstante, como podemos ver, los artistas también crean imágenes de esta calle fuera de ese contexto. Un ejemplo interesante es *Calle San Sebastián* (Fig. 22), 1981 de Antonio Martorell (1939), quien a lo largo de su prolífica carrera a trabajado muchas representaciones del Viejo San Juan. En esta pieza, Martorell recurre a la técnica del *frottage* para plasmar directamente la impresión de los adoquines de la calle sobre el papel. En otras palabras, hay un contacto directo del artista con la ciudad y la imagen de los adoquines es producto de ese encuentro físico. Es una manera fascinante de trabajar la imagen de la ciudad desde la fisicalidad. Martorell luego le añadió siluetas de distintas personas en xilografía, integrando la vida que se mueve por esos



(Fig.21) Antonio Maldonado. *Calle San Sebastián*, 1975. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.





(Fig.22) Antonio Martorell. *Calle San Sebastián*, 1986. Xilografía y frottage sobre papel. Colección del artista.

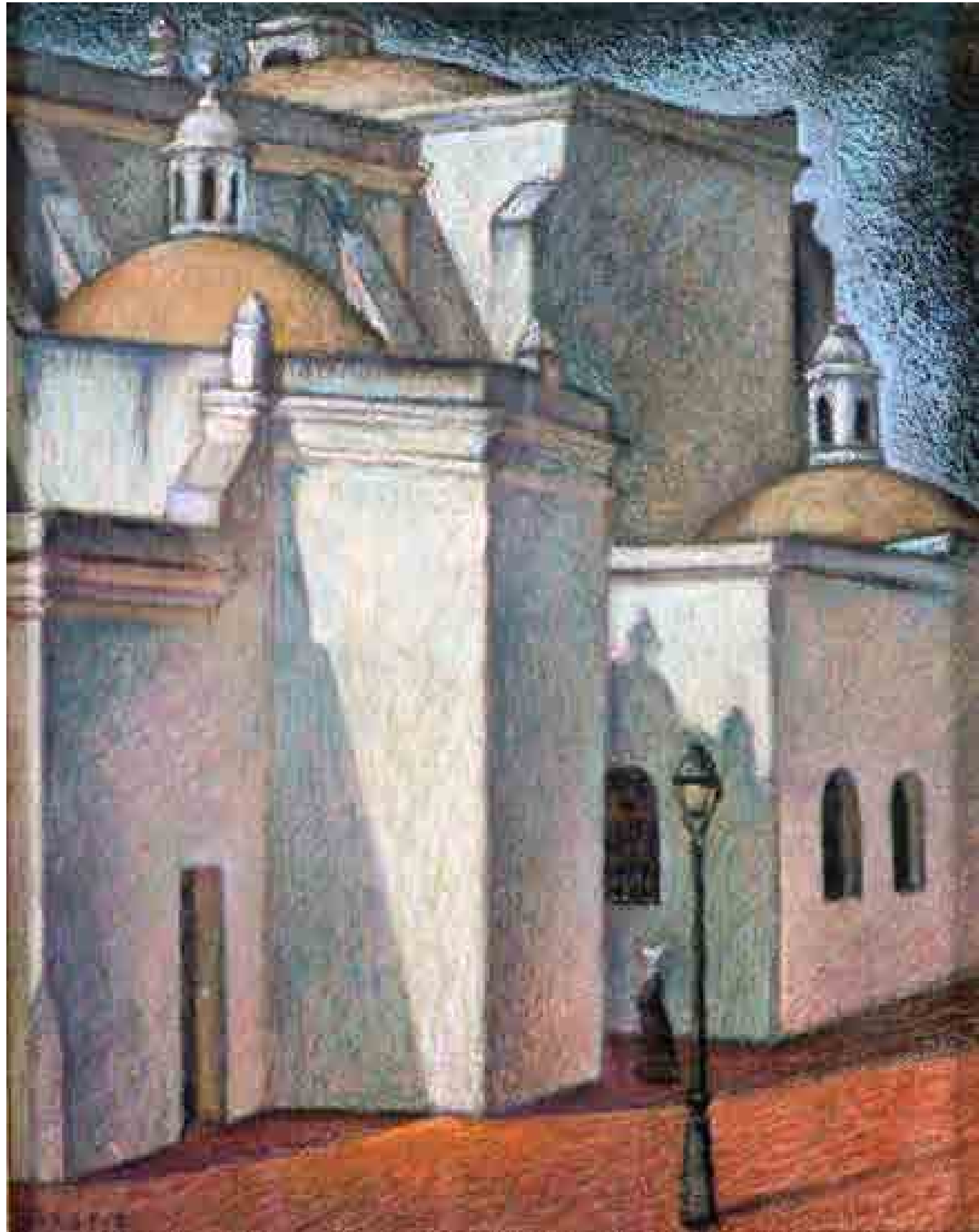
adoquines. El artista también integra visión y tacto en la apreciación estética de la ciudad, la belleza de sus adoquines y la vida que transcurre en la cotidianidad.

Además de las imágenes de las calles de la antigua ciudad, algunos artistas muestran edificios icónicos. Un ejemplo sería la Iglesia de San José, construida entre el siglo XVI y XVII.<sup>36</sup> Esta estructura religiosa aparece en muchas obras de diversos artistas. Hemos seleccionado un dibujo a pastel (Fig. 23) de Alfonso Arana (1927-2005) fechado aproximadamente para la década de 1960. En lugar de mostrar la fachada de la iglesia, Arana la presenta desde la Plaza de San José. De este modo, y enfatizando la línea diagonal de la perspectiva lineal, el artista muestra esta obra arquitectónica desde una óptica oblicua. Resalta el ábside de la capilla del Rosario que recibe luz sobre una de sus paredes. De esta manera se crea un juego de luces y sombras generadas por el mismo edificio que le añade carácter de misterio al dibujo. Entre las sombras se puede ver la silueta de una persona. No obstante, la imagen da la sensación de que se trata de un lugar solitario y silencioso, contrario a lo que uno usualmente piensa sobre los cascos urbanos.<sup>37</sup> Algo similar ocurre

36. Al momento de esta publicación la Iglesia San José se encuentra todavía en el proceso de restauración. Para más información de la historia y arquitectura de la iglesia ver: María de los Ángeles Castro. *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*. San Juan: Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico, 1980, pp. 38-43.

37. Vale la pena notar que la sensación de soledad recuerda al arte metafísico de Giorgio de Chirico.

con la xilografía *Plaza de San José I* (Fig. 24), 1963 de Antonio Martorell. En este caso, también tenemos una vista lateral y fragmentada de la Iglesia de San José. El artista utiliza una economía de líneas magistral que nos permite reconocer perfectamente la emblemática iglesia del Viejo San Juan. Nos ubica también en la plaza, con alguna vegetación y desde donde vemos parcialmente la Iglesia en sombras que le añade un aire de misterio a la pieza. La obra *Plaza de San José* (Fig. 25) de Manuel Hernández Acevedo contrasta enormemente con las versiones de Arana y Martorell. En esta la fachada de la Iglesia de San José tampoco es el eje de la composición, al contrario, aparece cortada en la esquina izquierda de la pintura. Hernández Acevedo recrea la arquitectura de la Iglesia de forma tal que se confunde y se mezcla con el resto de los edificios del Viejo San Juan, como si fuese una extensión de la estructura. En la plaza se pueden ver varias figuras incluyendo tres niños, un fraile y una mujer, así como un perro. El estilo *naïf* del artista crea un espacio urbano de planos hacinados, lleno de vida y movimiento. Otra obra interesante relacionada a la arquitectura religiosa colonial es *Estampas de San Juan* (Fig. 26) de 1963 de Luis Hernández Cruz (1936). Aunque el artista es más conocido por el estilo abstracto que cultivó posteriormente, en esta pintura utiliza la figuración para exaltar la belleza de la ciudad capital, o de forma más concreta, de la Capilla del Cristo.



(Fig.23) Alfonso Arana. *Iglesia San José*, c. 1960. Pastel sobre papel. Colección del Instituto de Cultura de Puerto Rico.

(Fig.24) Antonio Martorell. *Plaza de San José I*, 1963. Xilografía. Colección del artista







(Fig.25) Manuel Hernández Acevedo. *Plaza San José*, 1963. Óleo sobre masonite. Colección Museo de Arte de Puerto Rico.

En el período que nos ocupa también identificamos imágenes de La Perla. En primer lugar, de forma similar a la serigrafía de Eduardo Vera ya comentada, muchos artistas trabajan con esta comunidad por la marginalización de los pobres. También se puede notar un interés estético en la recreación de las estructuras hacinadas y coloridas de este sector. Para Rafael Tufiño, La Perla es de particular importancia pues durante un tiempo en su infancia vivió allí.<sup>38</sup> Su pintura *La calle* (Fig. 27) de 1957 muestra una de las entradas a la comunidad. Arriba hacia la izquierda se puede ver una garita y la muralla que desciende con la diagonal de la calle. En primer plano vemos un niño descalzo y sin camisa. Detrás de él una alcantarilla. Hacia el fondo se pueden ver las casas hacinadas e irregulares de los vecinos del pintorezco sector. Tufiño, como en muchas otras obras, muestra con ojo crítico, la pobreza del arrabal que late más allá de los límites de la muralla. La fortificación militar, en un principio edificada para proteger la ciudad de ataques, con la modernización y el paulatino desplazamiento de los pobres se convirtió en un símbolo de separación de las clases sociales. Esta representación de la muralla tiene más prominencia en *La Perla* (Fig. 28), 1966 de Luis Germán Cajigas (1934).<sup>39</sup> La muralla, con la ga-

38. Teresa Tío No es lo mismo ver que estar, Op. cit., p. 57.

39. Luis G. Cajigas es un artista que ha dedicado gran parte de su obra al Viejo San Juan. Las pinturas y grabados que hizo entre la década de 1950 y 1960 muestran más variedad en cuanto a técnicas y maneras de representar la ciudad. Se trata de imágenes muy interesantes de las calles del Viejo San Juan, escalinatas y otros lugares de interés que ameritan un estudio aparte. Posteriormente las imágenes se convier-



(Fig.26) Luis Hernández Cruz. *Estampas de San Juan*, 1963. Óleo sobre lienzo. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña

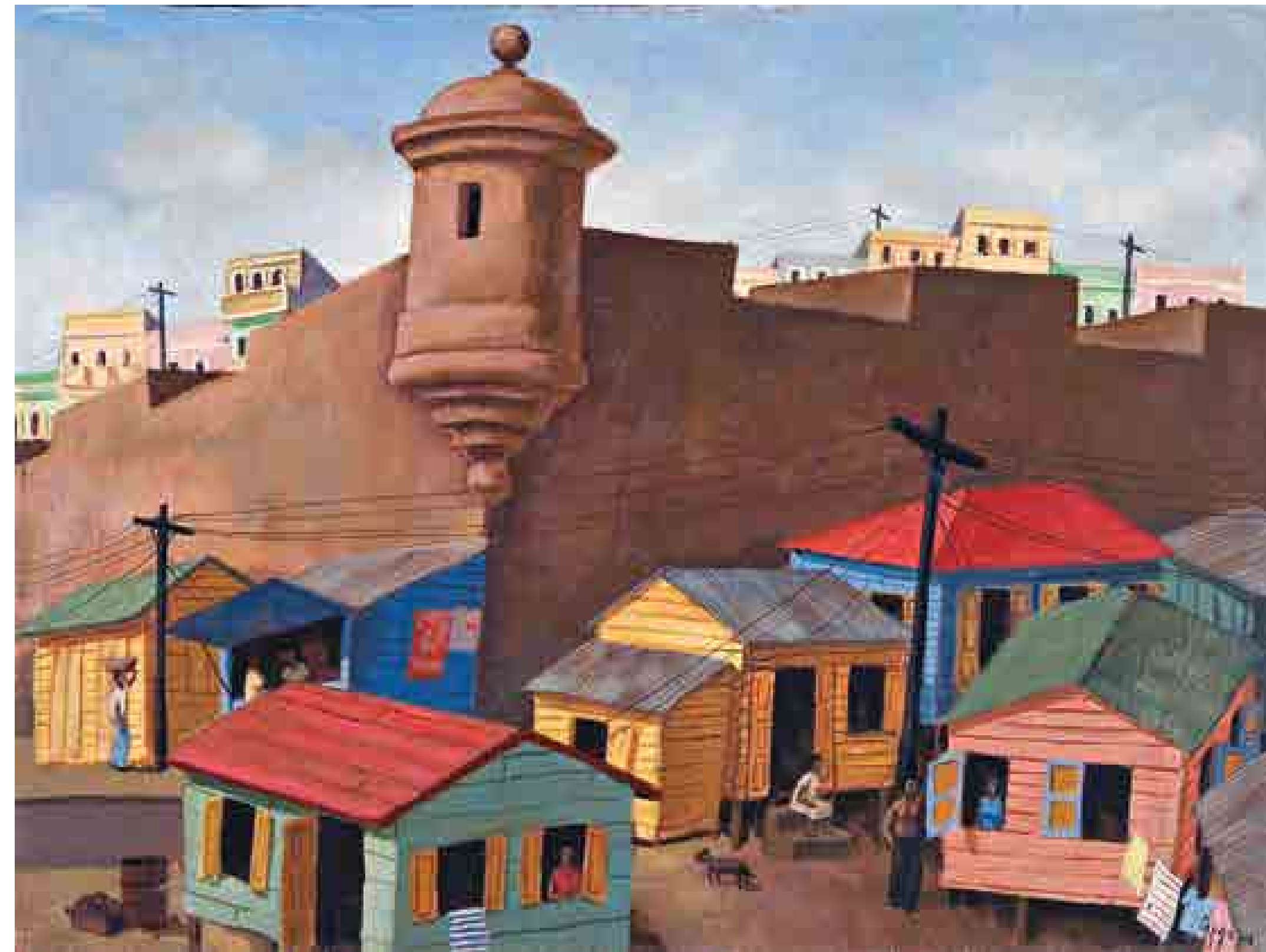




(Fig.27) Rafael Tufiño. *La calle*, 1957. Óleo sobre masonite. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

rita, sobresale en un ángulo. Por debajo se pueden ver las casas de la comunidad con sus techos a dos aguas. Estos hogares se solapan unos con los otros y varían en tamaño y dimensiones. Sobresalen por el uso de colores llamativos: amarillos, rojos, azules y verdes. Estos campos cromáticos contrastan fuertemente con el marrón de la muralla, destacando aún más las residencias. En algunas de las ventanas y puertas se pueden ver personas que se asoman o están sentadas en los escalones de las casas de madera. Dos postes con tendidos eléctricos se pueden ver debajo de la garita. Arriba, detrás de la muralla se perfilan las casas coloniales del Viejo San Juan, distantes y ajenas de lo que acontece más allá de la muralla. Por otro lado, en *Techos de arrabal* (Fig. 29), 1967, José Oliver (1901-1979) presenta un panorama de La Perla donde no se incluye la muralla. Nuevamente podemos ver el hacinamiento de las casas, la irregularidad de sus estructuras y la variedad cromática de sus paredes. Lo único uniforme son los techos a dos aguas. En el centro de la composición destacan las distintivas escaleras de la comunidad. Es interesante que en esta pieza el artista juegue con los techos, las líneas diagonales de los tendidos eléctricos, así como las líneas de las escaleras para crear diversos planos visuales o prismas con un efecto casi cubista. Los cuales crean formas triangulares sobre la escena. Ciertamente a Oliver le interesa llevar a cabo una crítica social,

ten más convencionales, evidentemente concebidas para el consumo de turistas. Se aproximan a lo que René Marqués denominó bazofia en su introducción a *Estampas de San Juan*.



(Fig.28) Luis Germán Cajigas. *La Perla*, 1964. Óleo sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

pero la falta de urbanismo característico de los arrabales, también le concede, una cierta libertad de experimentación formal. Los artistas pueden representar los mismos monumentos, calles, o sectores de la ciudad pero sus estilos y acercamientos definitivamente son diferentes. Cada ente creativo contempla y se relaciona con su entorno de manera particular. En cada una de las piezas estudiadas vemos aproximaciones de los artistas de elementos significativos del Viejo San Juan y su relación con la ciudad.

### III. Espacios interiores: la ciudad habitada

De todas las representaciones del casco histórico de San Juan quizás la modalidad más interesante es la producción de imágenes de interiores. Se trata de los espacios que no son de fácil acceso para las personas que no viven en la ciudad. Son los lugares íntimos desde donde se habita. Recordamos las consideraciones filosóficas de Heidegger sobre habitar y construir. Para el filósofo alemán, habitar no es meramente vivir en un lugar sino la forma de ser del *Dasein*: “la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el Buan, el habitar.”<sup>40</sup> El lugar,

40. Martín Heidegger. *Construir, habitar, pensar*. Conferencia dada en 1951 en Dramstadt. Texto tomado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República de Uruguay: <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseño-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf> p.2 Consultado el 29 de mayo de 2020. Esta reflexión de Heidegger se da después de la destrucción de la Segunda Guerra Mundial y la necesidad abrumadora que había de

espacio e incluso tiempo están ya implicados en el concepto del *Dasein* y, por consiguiente, habitar es la manera en que el ser humano existe.<sup>41</sup> Según Heidegger construir no es un concepto ajeno al habitar, sino que están interrelacionados: “La esencia del construir es el dejar habitar. La consumación de la esencia del construir es el erigir lugares por medio del ensamblamiento de sus espacios. Solo si somos capaces de habitar podemos construir.”<sup>42</sup> De modo que el ser humano construye precisamente porque habita. La finalidad de este ejercicio estaba ya dada *a priori*, porque habitar es una característica del ser humano.<sup>43</sup> Siguiendo la lógica de la filo-

construir viviendas. Su preocupación, como la de muchos coetáneos, era que estos nuevos proyectos de vivienda se estaban haciendo sin pensar en el verdadero propósito de estos espacios. Al intentar agrupar grandes cantidades de personas en edificios con pequeños espacios estaban negándole el componente espiritual que Heidegger entendía es necesario para cada ser humano vivir en plenitud. La política de Heidegger y sus vínculos a Hitler y el gobierno nazi contrastan con esta preocupación.

41. “Cuando se habla de hombre y espacio, oímos esto como si el hombre estuviera en un lado y el espacio en otro. Pero el espacio no es un enfrente del hombre, no es ni un objeto exterior ni una vivencia interior. No existen los hombres y además espacio. Porque cuando digo ‘un hombre’ y pienso con esta palabra en aquel que es al modo humano- es decir: que habita- entonces con la palabra ‘un hombre’ yo estoy nombrando la residencia (...) junto a las cosas.” Ibid, p. 6. Aquí Heidegger define de forma sucinta el concepto del *Dasein*, el ser-ahí, en el que el espacio y tiempo están implicados en el ser; *todo el cúmulo que se es coexiste con lo que ha sido y con lo que será*. El concepto del *Dasein* fue elaborado por Heidegger en *Ser y tiempo*, originalmente publicado en 1927.

42. Ibid, p.8.

43. “...el habitar es el rasgo fundamental del ser según el cual son los mortales.” Ibid, p.8.

sofía heideggereana, los espacios arquitectónicos son hechos desde y por el habitar. Son los abrigos que cubren y albergan al *Dasein* en su vivencia.<sup>44</sup> Son parte del ser y del habitar del ser. De modo que un edificio habitado es un lugar que le pertenece al *Dasein*. En otras palabras, los edificios son lugares que cobijan el ser: los espacios donde *somos*. Si seguimos este pensamiento entonces las representaciones de estas construcciones se convierten en un planteamiento mucho más profundo. Los artistas al crear imágenes desde el interior de propiedades históricas muestran los lugares habitados, donde el pasado del edificio se convierte en el espacio activo del habitar del ser.<sup>45</sup>

Cuando pensamos en el interior de los edificios del Viejo San Juan muchas veces nos viene a la mente los patios interiores, esos magníficos espacios compartidos por varios hogares y que le conceden luz y ventilación. Quizás no es tan común pensar en los pasillos. Esto es justamente lo que pinta Isabel

44. Heidegger comienza su análisis vinculando los términos en alemán antiguo para habitar Buan y construir, Bauen. Esta última palabra puede significar habitar así como cuidar o abrigar. Ibid, p.2.

45. Estos espacios sirven como una afirmación de identidad y pertenencia, como queriendo decir que la ciudad y su historia pertenece a los puertorriqueños. Aunque es una afirmación poderosa hay que reconocer que es una realidad que ha cambiado significativamente en los últimos 10 años. Cada vez son menos los sanjuaneros puertorriqueños. Ha habido un paulatino desplazamiento de la comunidad del Viejo San Juan. Estos espacios que eran auténticamente habitados por esa comunidad sanjuanera, ahora son residencia de extranjeros o, más preocupante, lugares transformados en viviendas transitorias, principalmente hoteles y los *Airbnb*.

(Fig.29) José R. Oliver. *Techos de arrabal*, 1967. Polímero sobre masonite. Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.



Bernal en su obra de 1972 (Fig. 30). La artista recrea el corredor interior de un local ubicado en la Calle San Sebastián. En la pared hacia la derecha se pueden ver aperturas, posiblemente de un patio interior. La luz entra y se proyecta sobre la pared que tiene una puerta abierta. Esta iluminación junto con las paredes a la izquierda crean en el suelo espacios triangulares de luces y sombras que zigzaguean por el pasillo. Al final y en cierta penumbra, vemos la puerta principal con cristales de colores. Contrario al edificio que plasmó Tufiño en el portafolios de *San Juan Antiguo visto por artistas puertorriqueños*, esta puerta está cerrada. Bernal nos ubica plenamente en el interior, en concreto, en el pasillo, un lugar de tránsito. El estrecho espacio comunica con el resto de la estructura y, además, con la puerta que da hacia el exterior. Heidegger concibe la noción de que todos los espacios que se habitan se conjugan en el *Dasein*:

*Los espacios y con ellos 'el' espacio están ya siempre dispuestos para la residencia de los mortales... Cuando me dirijo a la salida de la sala, estoy ya en esta salida, y no podría ir allí si yo no fuera de tal forma que yo estuviera allí. Yo nunca estoy solamente aquí como este cuerpo encapsulado, sino que estoy allí, es decir, aguantando el espacio, y solo así atravesarlo.*<sup>46</sup>

46. Ibid, p. 6. “Aguantar” espacios se refiere a que estos espacios forman parte del habitar y por consiguiente del *Dasein*. De forma radical Heidegger plantea que habitar genera estos espacios: “Los espacios se abren por el mero hecho de que se los deja entrar en el habitar de los



(Fig.30) Isabel Bernal. *Pasillo en San Sebastián*, 1972. Óleo sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



Precisamente por la complejidad que presenta el ser no se puede entender como ese “cuerpo encapsulado”, aislado y estático. El *Dasein*, ser-ahí, implica que ocupa un lugar y tiempo que son dinámicos. El *Dasein* está compuesto por todo lo que fue y todo lo que será, hay una proyección hacia el futuro. Entonces, Heidegger plantea que al desplazarse ya hubo un pensamiento y en esa actividad individual ya estaba implicado el espacio o varios de los que conforman el habitar. Por lo tanto, podemos entender que el pasillo de la residencia de la calle de San Sebastián como emblemático del dinamismo del habitar, un espacio activo de tránsito continuo. De modo que el corredor implica todos los lugares que habita el ser.

El pasillo también es un recurso que utiliza Carlos Raquel Rivera. En su pintura *Pasillo de taller* (Fig. 31) de 1957 destaca un arco que se abre hacia el taller. Sobre las columnas del arco descansan los támic- es utilizados para la impresión serigráfica. Detrás podemos ver una pared hecha de bloques grises. En el fondo una persona con guayabera se dispone sobre una mesa. Aunque solo tenemos una visión fragmentaria, podemos deducir por el tamaño que probablemente se trata del taller de gráfica de

hombres.” Ibid, p.6. Sobre este aspecto de Heidegger comenta María del Rosado Mendoza Garza en *Heidegger en 1951: construcciones que hacen posible el habitar*: “Es desde el mismo hombre de donde se parte para generar el espacio por donde se transita, por donde se piensa, a donde se puede uno dirigir” <http://www.posgrado.unam.mx/filosofia/wp-content/uploads/2018/08/Heidegger-en-1951.pdf>, p. 113. Consultado el 29 de mayo de 2020.

(Fig.31) Carlos Raquel Rivera. *Pasillo de taller*, 1957. Acrílico sobre madera. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



la DIVEDCO, ubicada para esas fechas en la Calle Norzagaray, donde hoy en día está el Museo de San Juan.<sup>47</sup> Carlos Raquel Rivera aquí nos permite ver a un artista concentrado en su trabajo. Esta pieza abunda en otro aspecto importante del habitar según la filosofía heideggeriana. El mismo filósofo alemán, en su texto, menciona que no todos los espacios habitados son donde se mora o aloja una persona.<sup>48</sup> Se habitan también lugares de trabajo y espacios construidos que no son para que las personas coman o duerman. La manera en la que muchos de estos artistas hacían sus obras en el taller, con intensa colaboración e intercambio era también una forma de convivencia. En este caso observamos desde la distancia el proceso creativo en el que el artista emplea pensamiento y técnica. La creación se puede concebir como un tipo de exteriorización del ser. Lou Andreas-Salomé concibe esta actividad como una en el que el artista está en intercambio constante con su entorno:

47. El gobierno rehabilitó parte de lo que antiguamente era la Plaza del Mercado y la DIVEDCO se trasladó en 1950. Teresa Tío. *El cartel...* Op.cit, p. 72. Las fotografías del taller de gráfica de la DIVEDCO, algunas reproducidas en el libro de Tío, muestran que era un espacio grande de techos altos con el mismo tipo de lámparas. También se pueden ver algunas paredes hechas de bloques similares a los que pintó Rivera en esta obra. Ver Ibid, pp 5,75 y 106.

48. “Sin embargo no todas las construcciones son moradas.” Heidegger *Construir, habitar, pensar*, op.cit., p. 1. Heidegger también aclara que no todas las casas, lugares construidos para vivir, son necesariamente moradas. Utiliza el ejemplo de una persona que construye una casa pero no vive ahí. Para Heidegger, sin embargo, habitar no significa solamente albergar. Como hemos mencionado, habitar es la manera que el *Dasein* es. No se limita a una vivienda sino todos los espacios que el habitar permite.



...toda actividad creativa tiene sus antecedentes, no ya en un estado anímico claramente desarrollado, sino en la capacidad de irse vinculando, desde esa clara cota del desarrollo y en un potente enlace, con toda vida que en nosotros ansía y estruja, que en nosotros habla y susurra, hasta su más honda raíz.<sup>49</sup>

Para Salomé, el ser tiende a buscar regresar a lo que ella concibe como una unidad originaria. Los artistas están en un lugar privilegiado por la dualidad de la experiencia creativa entre observación y creación.<sup>50</sup> El acto de crear ocurre de forma aislada, desde el interior del artista pero en diálogo con su entorno. De modo que el espacio que lo comprende forma parte de ese proceso creativo. El taller que Carlos Raquel Rivera pinta es entonces un lugar habitado por los artistas que allí trabajaban y se relacionan con la arquitectura que los engloba.

Rafael Tufiño es quizás el artista que más insistentemente representó el Viejo San Juan. En las serigrafías que hizo para *Estampas de San Juan y San*

49. Lou Andreas-Salomé *Reflexiones sobre el problema del amor* en *El erotismo* (Mateu Grimalt, trad.) Palma de Mallorca; José J. de Olañeta, Editor, 2003, p.57.

50. Lou Andreas-Salomé profundiza en la manera que un artista crea su obra y sostiene que el artista es simultáneamente creador y público, dos ópticas que conviven en su ser: "Without intending it so, the poet has his public within himself, with himself, and all the more so, the more completely he is accustomed to look elsewhere, wrapped up as he is in the creative process." Lou Andreas-Salomé *The Dual Orientation of Narcissism* en *Psychoanalytic Quarterly*. Vol. 31, 1963, p.24.

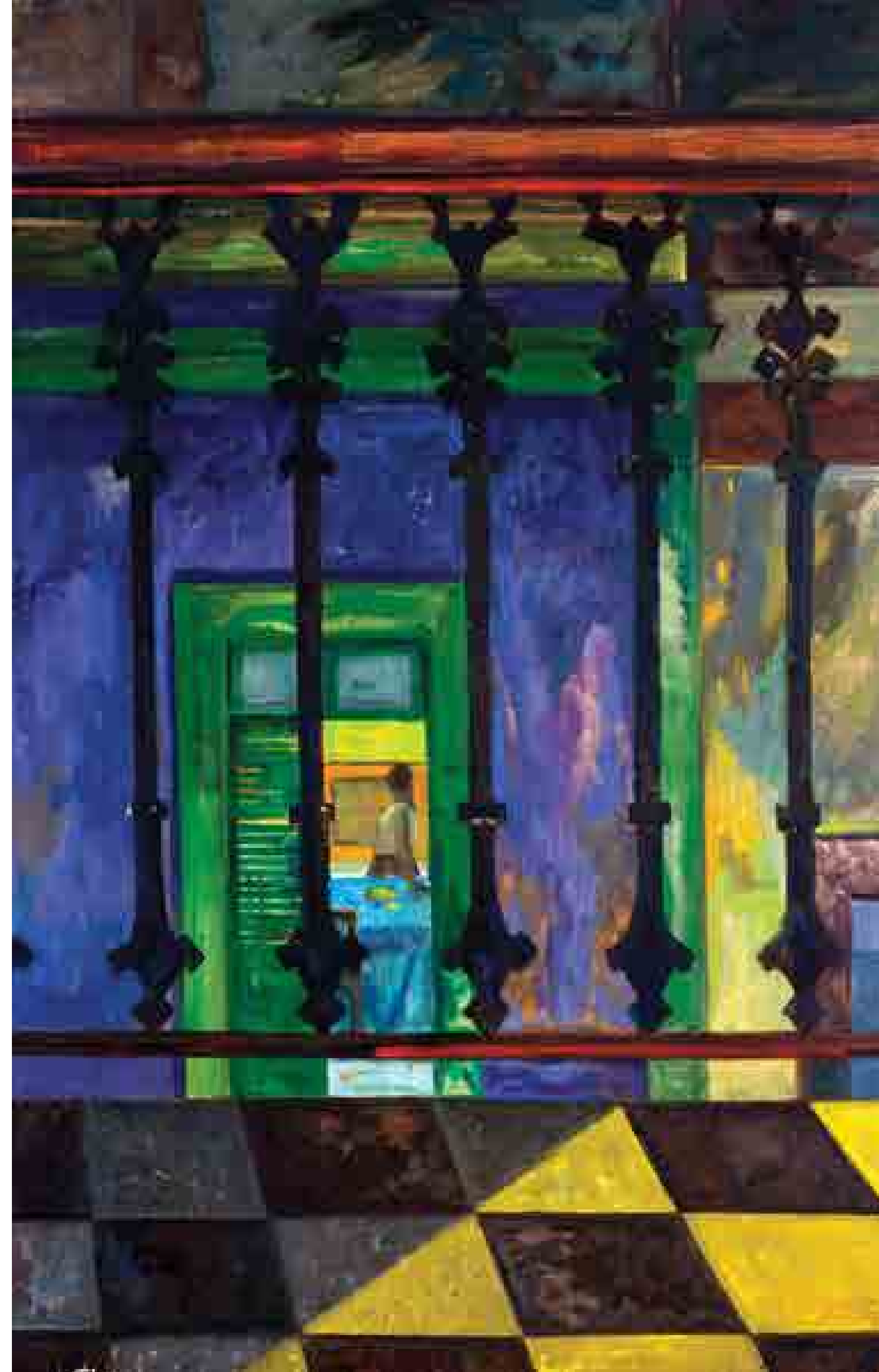
Juan Antiguo visto por artistas puertorriqueños se puede ver el interés de plasmar los espacios interiores de la ciudad. En su pintura *El balcón* (Fig. 32) hay una proyección de la mirada desde un interior a otro. Vemos a través de la baranda en hierro colado la fachada de la casa de al frente. Una ventana abierta nos permite ver el interior de ese otro espacio. Se observa una mujer parada detrás con su mano sobre la mesa. La escena recoge una intimidad ajena desde el balcón de otra casa. El espacio se abre y nos permite mirar fragmentariamente el lugar donde habitan otras personas. Esta imagen reitera la noción de que dentro de estos edificios de arquitectura colonial viven personas. Nuevamente Tufiño limita nuestro acceso a la escena, al no permitirnos una proximidad con la otredad. Ello es enfatizado por la baranda del balcón que crea mayor distancia con el punto de mira. Es notable que no se pueda ver la calle. Solo vemos el piso del balcón, las paredes y ventanas de los edificios ubicados al otro lado. Una luz, proveniente de los faroles de la calle, se proyecta diagonalmente sobre el suelo del balcón. Hay una división que deja a oscuras el lugar del cuadro al que corresponde el edificio con la mujer. Esa intimidad, esa otredad, no está a nuestro alcance. También hay un elemento voyerista evidente en la pintura al no permitirnos tener más información visual de lo que acontece. La observación desde los balcones también es un ejercicio de vecinos curiosos que contemplan su entorno.

El acercamiento enigmático a los espacios interiores también es trabajado por Rafael Tufiño en la pintura *Alma adentro* (Fig. 33) de 1961. Esta obra surge tras haber entrado en una casa abandonada en el Viejo San Juan.<sup>51</sup> Tufiño recrea ese espacio en estado ruinoso en una pintura donde predomina el blanco y negro y tonalidades grisáceas con destellos rosados. Al parecer se retrata un segundo piso. Abajo se puede ver un arco con los ladrillos expuestos. Arriba hay dos columnas adosadas y un arco más pequeño. Las vigas de madera en el techo nos conducen hacia la ventana abierta que se ve en el fondo. El piso se ha caído. Solo quedan algunas vigas de madera que conectan el umbral con la ventana. Encima de la madera un niño desnudo se desplaza peligrosamente. La obra comparte título con la canción de Sylvia Rexach de 1958. Es una canción del dolor del desamor. Pudimos identificar un boceto para la pintura que Tufiño hizo en 1960. El mismo muestra con más detalles el espacio arquitectónico en deterioro que luego pintará de forma más expresiva. Al reverso del boceto hay una carta escrita en inglés dirigida a una persona llamada "Judy". El texto es un tanto difícil de comprender, pero hay alusiones a una ruptura y evidentemente Tufiño se encontraba muy triste y desolado.<sup>52</sup> Quizás se trate de

51. "El espacio del interior de una casa abandonada en San Juan, que Tufiño visitó con curiosidad, dio pie a la creación de un espacio de misterio" Teresa Tío *No es lo mismo ver que estar*, Op.cit., p. 58.

52. El boceto es parte de la Colección Reyes-Veray y se puede consultar en el siguiente enlace: <https://coleccionreyes-veray.com/artwork/820128-Tufi-o-Figueroa-Rafael-1508a.html>. Consultado el 28 de mayo de 2020.

(Fig.32) Rafael Tufiño. *El balcón*, 1957. Acrílico sobre cartón. Colección del Ateneo Puertorriqueño.



una identificación entre la estructura deteriorada y la ausencia de un ser querido. El niño no aparece en el boceto. Aunque no sabemos por qué fue añadido, su presencia en la pintura contribuye a la sensación de desamparo que impera en la escena. El espacio que ya no es habitado entra en un estado de deterioro. Las pinceladas expresivas, la figura enigmática del niño, el poco registro cromático nos sugiere que se trabaja metafóricamente con la interioridad del ser y la sensación de nostalgia y tristeza.

Por último consideraremos otro tipo de espacio habitado, el de los negocios del Viejo San Juan. En *La Botella* (Fig. 34) 1963,<sup>53</sup> Tufiño retrata la barra del mismo nombre que él frecuentaba. Las paredes blancas con sus arcos enmarcan el espacio. Hacia la izquierda vemos el final de la barra. El resto del local está lleno de mesas y sillas rojas. Del techo con vigas de madera cuelga un abanico y una lámpara. Las paredes están decoradas con carteles y pinturas. La luz se proyecta desde las aperturas de la pared ha-

53. Hay cierta discrepancia en cuanto a la fecha de la pintura. En el catálogo inaugural del Museo de Arte de Puerto Rico la obra aparece entre las pinturas prestadas del Museo de Arte de Ponce. La información técnica dice que la pintura fue hecha en 1963. Ver: *Los tesoros de la pintura puertorriqueña: Exhibición inaugural del Museo de Arte de Puerto Rico* (exh.cat.). San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2000, p. 186. En el catálogo *Rafael Tufiño: Pintor del pueblo*, aparece con dos fechas. En el ensayo *No es lo mismo ser que estar* de Teresa Tío dice que se pintó en 1961. Ver: *Rafael Tufiño: Pintor del pueblo* (exh.cat.) San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2001, p. 62. En la lista de obras aparece con fecha de 1959, ver *Ibid*, p. 127. Nos dejamos llevar por la fecha que dio el Museo de Arte de Ponce donde pertenece la pintura. Tufiño representó la misma barra en otras obras como por ejemplo su xilografía *La Botella jazz* de 1985.

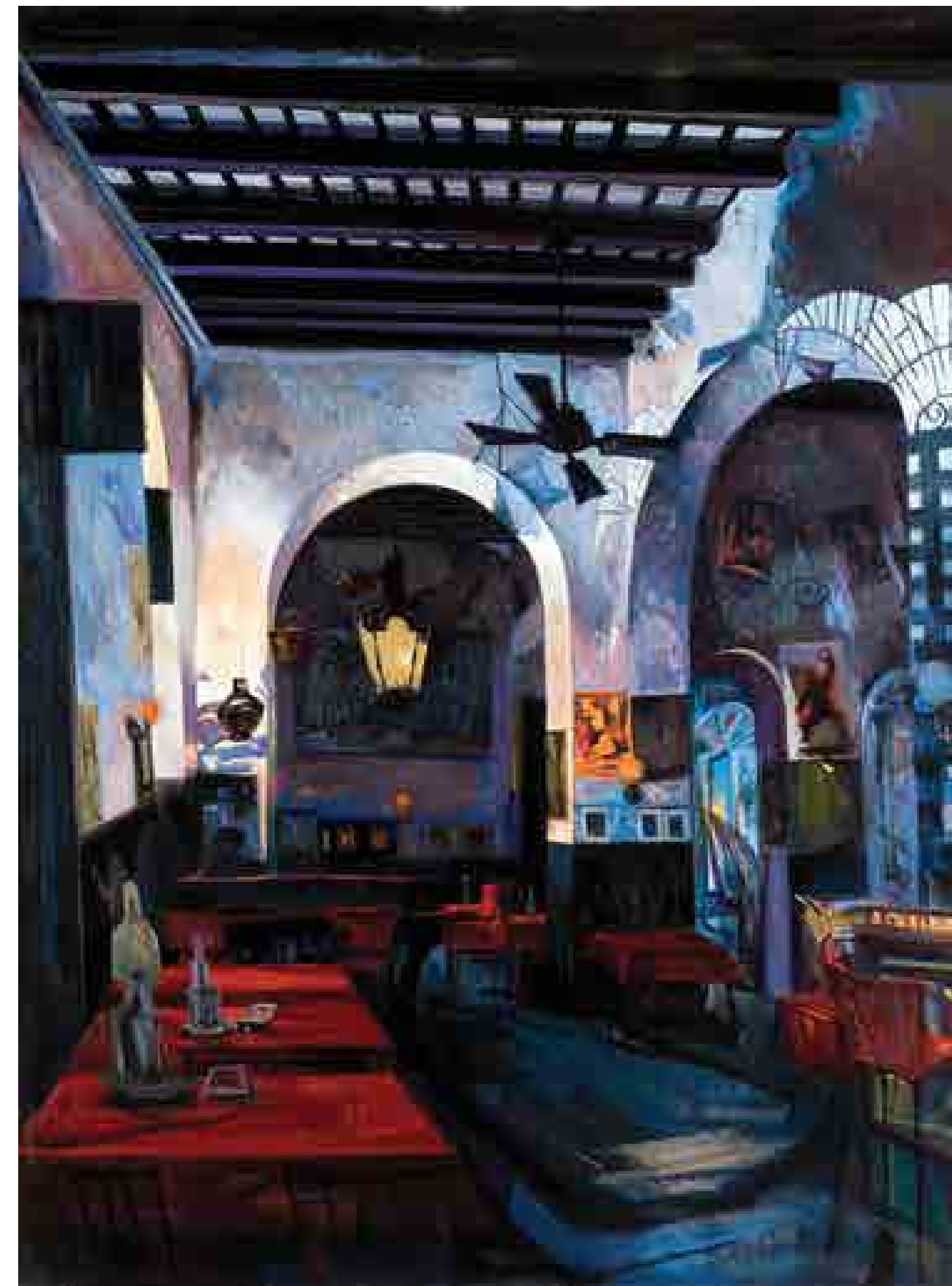


(Fig.33) Rafael Tufiño. *Alma adentro*, 1961. Óleo sobre masonite. Colección del Museo de Bayamón.

cia la izquierda. Algunas áreas quedan cubiertas en sombras a las cuales Tufiño le da matices azules. En el fondo hay una figura sentada en el piano.<sup>54</sup> Es la única persona en la barra. La imagen no evoca nostalgia ni misterio, como en el caso de *Alma Adentro*. La mezcla de colores cálidos y fríos, la arquitectura y disposición de las mesas y sillas dan un efecto de bienvenida. Se trata de un entorno donde los sanjuaneros comparten. No es una morada, sino otra forma de habitar el espacio. Particularmente, es un lugar de encuentros que posibilitan intercambios, diferenciándose de otros espacios interiores que hemos analizado, que se definen como privados e íntimos.

Las obras de arte discutidas en esta sección se vinculan a las nociones de Heidegger sobre habitar y construir y tienen implicaciones transcendentales. No observamos meramente los interiores de unos edificios, estamos contemplando los lugares desde los cuales se es. Se trata entonces de espacios activos de la existencia. También podemos entender estas imágenes como una afirmación profunda sobre la ciudad, habitada desde sus interiores. Mientras los transeúntes visitan el casco histórico de San Juan como una comodidad de consumo turístico o estético, estos artistas puertorriqueños plantean la vida desde adentro de los edificios de la ciudad, más allá de las calles. Habitar estos espacios también implica una cierta permanencia. Habitar, al

54. Según Teresa Tío se trata de Gladys Johnson, pianista del local. Ver: Teresa Tío, *No es lo mismo ver que estar*, Op.cit., p. 62.



(Fig.34) Rafael Tufiño. *La Botella*, 1963. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de Ponce.

igual que el *Dasein*, es una proyección en el tiempo. Simplemente estar en un lugar, dormir, comer, lavarse, no significa que se vive allí. Para realmente habitar un espacio hay que ocuparlo por un tiempo, cuidarlo y experimentar el edificio como parte de nuestro ser. Estos artistas parecen reafirmar el Viejo San Juan como parte inexorable de sí mismos. Su pasado, presente y futuro forman parte de lo habitual, de los lugares desde donde experimentan la vida. Por consiguiente, la identificación entre esta ciudad y el puertorriqueño es una profunda e innegable.



## Conclusiones:

En este capítulo hemos explorado algunas vías para entender cómo los artistas puertorriqueños trabajan la imagen del Viejo San Juan entre las décadas de 1950 a 1980. Nuestro interés principal fue comentar lo que significa conceptualmente para los artistas representar esta ciudad de tanta importancia histórica y cultural. Como se planteó al comienzo del ensayo, hicimos una delimitación cronológica para mejor encauzar nuestro análisis. Esto no quiere decir que no hay obras significativas que muestren la ciudad murada a finales del siglo XX hasta el presente. Aunque por razones prácticas no abordamos estas piezas en el ensayo entendemos que se puede aplicar el análisis que hemos hecho a las manifestaciones artísticas más recientes. Es nuestro parecer que hay una preferencia por utilizar imágenes del casco histórico de San Juan para ofrecer críticas sociales y políticas. Por ejemplo, *El pan nuestro* (Fig. 75, pág. 293) (2006) de Cacheila Soto González (1979) es un homenaje a la famosa obra de Frade que tiene el mismo título, donde la artista sustituye al jíbaro anciano por una joven visiblemente negra vestida de ejecutiva. Su figura se superpone a un panorama urbano en ruinas en el que se pueden reconocer fachadas de edificios del Viejo San Juan. Se trata de la mujer trabajadora puertorriqueña y negra en el presente, con sus pies descalzos firmes sobre la tierra, que lucha para conseguir ese pan nuestro de cada día. En *El destino en el sombrero II* (Fig. 35) (Homenaje a Campeche) del artista Rafael Trelles (1957) vemos una síntesis de la historia del casco histórico desde la colonización española a partir de 1493, represen-

tada por la carabela que se ve a la izquierda hasta el presente. Sobre el sombrero del rostro, que parece ser un Campeche onírico, se ve una representación estilizada, más actual del conjunto histórico de la capital. En la pieza destaca una garita con las murallas rotas. Adentro resaltan varios edificios hacianados, algunos parecen estar colapsando mientras que en otros se ven los techos desmoronados y desprendidos de la estructura. Trelles parece estar presentando el sin sentido de un San Juan descuidado y quizás sea un comentario sobre la falta de conciencia histórica que en muchos sentidos padece el país.

Nick Quijano (1953) es un artista que ha vivido casi toda su carrera en el Viejo San Juan y gran parte de su obra refleja la ciudad. Un ejemplo de su producción es la pintura *Botánica La Milagrosa* de 1990 donde se representa un despliegue de mujeres en la acera junto al negocio titular. Es un homenaje a la cotidianidad puertorriqueña que se desenvuelve en la ciudad capital. Quijano también lleva tiempo trabajando con la basura que recolecta de la Playa de Cascajo en La Perla.<sup>55</sup> Se trata de un ejercicio de rescatar esos desechos de la ciudad para convertirlos en arte. Es un juego poético y crítico en el que los residuos sirven como materia prima para la obra de arte. Por otro lado, artistas como Antonio Martorell han continuado trabajando con imágenes

55. Ver "La Basura se convierte en arte en las manos de Nick Quijano", 2013: <https://www.museolasamericas.org/conoce-mas/expos-pasadas/12-exhibiciones/117-basura-nick-quijano.html> Consultado el 24 de julio de 2020.

emblemáticas del casco histórico de San Juan. En su portafolios *White Christmas Revisited* de 2015, Martorell retomó un proyecto que había llevado a cabo en 1980 donde pintó nieve sobre postales del Viejo San Juan. Estas postales performáticas muestran lugares icónicos de la ciudad como el Morro, el Convento o el Antiguo Manicomio (Fig. 36) que actualmente es la sede de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Puerto Rico. La paradójica nieve caribeña nos recuerda el intento de Doña Fela de traerla a Puerto Rico. Martorell hace una crítica humorística a la situación política de Puerto Rico. El hecho de que se trata de estructuras coloniales le añade más profundidad al discurso visual puesto que vincula ambos imperios. De la misma manera muchos otros artistas continuaron trabajando con imágenes de la ciudad murada. Algunas de estas obras las pueden apreciar en el catálogo que se incluye en este libro y corroboran que, en efecto, la ciudad sigue cautivando el interés de los artistas puertorriqueños por las razones que exploramos en este ensayo.

En este escrito hemos visto tres modalidades con las que los artistas puertorriqueños representan plásticamente el Viejo San Juan. En primer lugar, la crítica social sobre las realidades que esta enfrentaba. Luego nos concentramos en imágenes de la ciudad, de sus monumentos y lugares icónicos donde se resalta su belleza o, en el caso de La Perla, donde se pone de manifiesto la comunidad que queda al otro lado de la muralla. Por último, consideramos la representación de los espacios interiores como una forma de mostrar la ciudad habitada desde a-

(Fig.35) Rafael Trelles. *El destino en el sombrero II*, (Homenaje a José Campeche), 1999. Oleo sobre lienzo. Colección del artista.







(Fig.36) Antonio Martorell. *White Christmas Revisited*, 2015. Fotografía y Acrílico. Colección del artista.

dentro. Estas tres categorías que hemos destacado tienen como base fundamental resaltar la importancia del conjunto histórico de la ciudad capital para los puertorriqueños. Ello se debe no solo a su belleza, aunque ciertamente a los artistas les interesa documentar estéticamente la ciudad. No cabe duda que el conjunto histórico es un testimonio vivo de nuestro pasado. Quinientos años después del traslado del asentamiento de Caparra a la isleta, la ciudad capital, con todas sus transformaciones, permanece. Es un vínculo directo con nuestro pasado que nos permite recorrer la historia de Puerto Rico. Sobre la importancia de las ciudades históricas escribe Patricia Ramírez Kuri:

*Hablar de un centro histórico como espacio público, alude al lugar privilegiado de encuentro, de relación y de actividad que actúa como referente de identidad en la ciudad porque reúne elementos simbólicos que trazan puentes entre el sentido de continuidad individual y colectiva. En la ciudad, los lugares históricos se distinguen por hacer visible en su estructura, forma e imagen testimonios urbanos significativos, espaciales y arquitectónicos de la ciudad antigua, en la que se superponen distintos momentos de su historia, elementos urbanos emblemáticos y memorias que condensan permanencia y cambio.<sup>56</sup>*

Ramírez Kuri establece el valor simbólico que tienen las estructuras de un casco antiguo precisamente porque son testimonios históricos. En la cita se menciona la relevancia de la ciudad al visibilizar su historia, la hace patente de modo que cada representación del Viejo San Juan reitera las huellas del tiempo que se manifiestan en sus estructuras, calles y monumentos. En un país que muchos han descrito como desmemoriado, es importante visibilizar la historia que se desprende al representar el patrimonio edificado. Aunque las personas que visiten el Viejo San Juan no conozcan su historia, no por ello deja de estar allí. En las fotografías pasajeras de turistas se verán los adoquines, las murallas, las casas coloniales, las iglesias y con ellos el pasado y la riqueza cultural que representan. La ciudad seguirá transformándose pero siempre conservará su valor histórico. Los artistas puertorriqueños seguirán plasmando imágenes de este emblemático conjunto y, en cada una de ellas, se hará visible la historia de la *ciudad en el tiempo*, que es la historia de nuestro país.

56. Patricia Ramírez Kuri *Pensar la ciudad de lugares desde el espacio público en un centro histórico* en Ramírez Kuri, Patricia y Miguel Ángel

Aguiar, eds. *Pensar y habitar la ciudad: Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. Madrid: Anthropos Editorial, 2006, p.107.



## Más obras del siglo XIX, XX y la apertura del siglo XXI

Selección: Dra. Lillian Lara Fonseca y Arq. Carlos A. Rubio Cancela

Textos: Dra. Lizette Cabrera Salcedo

*La ciudad vive azorada, la ciudad duerme insegura como todas las ciudades pero da cobijo y ama al que aguanta y se recrea, al que siempre la acompaña. Isla, mar, islote y casa, edificio colonial, autopista que la cruza, gente de su mal vivir, gente que la quiere bien, cinco siglos historiados en ladrillo y en acero, en adoquines y asfalto.*

Magali García Ramis, 2000

Es el retrato sociológico que hace del Viejo San Juan la escritora Magali García Ramis viviendo en el lugar de los hechos desde “siempre”, en la introducción al portafolio *La Ciudad Infinita: Versiones de San Juan* en la apertura del siglo XXI.<sup>1</sup> Esa es su percepción *in situ*. En este libro reproducimos varias de las litografías incluidas en aquella publicación. Sus imágenes representan en algunos casos una transición entre lo creado por los maestros de la década de 1950 y otros posteriores, y los trabajos que retoman con otra conciencia y valores artísticos la ciudad en el siglo XXI. En otros casos sus propuestas son un reencuentro o renacer de los mensajes anteriores. Asimismo forman parte de este catálogo otras obras de antes del 1950 y posteriores al 2000. El ordenamiento temático de ninguna manera es una camisa de fuerza para el público lector-espectador. En varios casos una obra puede ubicarse bajo varias temáticas. La intención de esta clasificación solo respon-

de a fines didácticos, de forma tal que oriente la discusión entre estudiantes de todos los niveles, profesionales de todas las ramas y especialistas en el tema. Igualmente responde a uno de los objetivos centrales del libro: experimentar las transformaciones del Viejo San Juan a través de las vivencias, educación y talento de las y los artistas que nos acompañan en esta publicación. La novedad no falta en esta publicación, dedicada a celebrar los 500 años de la fundación de San Juan, en donde hemos incluido como último tema de este catálogo las producciones artísticas de los niños y niñas que participaron del proyecto *La ciudad como recurso educativo* desarrollado por la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan.

1. La introducción de García Ramis se llama “Del color de la ciudad”. *La Ciudad Infinita...* incluyó además poemas y quince litografías de diversos artistas. Fue publicado por la Comisión para la celebración del año 2000 en San Juan.



## Puerta de Tierra

Este barrio toma su nombre de la puerta que estaba ubicada en la única zona terrestre por donde había entrada y salida a la isleta de San Juan, conocida en el siglo XVII como Puerta de Santiago, cercana a la actual Plaza de Colón. Se le distingue como el primer barrio de San Juan extramuros. Durante el siglo XIX el aumento poblacional y las necesidades inherentes a éste, fue extendiendo la actividad de la ciudad más allá de los límites impuestos por las murallas. Además de Puerta de Tierra, en la isleta – fuera de las murallas- se fue desarrollando en el siglo XIX el barrio La Puntilla-Marina. Seguramente no fue casualidad que el Presidio de San Juan (Fig. 3c, pág. 25) se ubicara allí en 1837. La cárcel La Princesa, que tomó el nombre del paseo alejandrino dedicado a la princesa María Isabel de Borbón y Borbón en 1854, estuvo funcionando como tal hasta principios de la década de 1970.

Con el fin de aliviar el problema de falta de viviendas dentro de la ciudad amurallada y abaratar el costo de éstas para beneficio de los “negros pobres”, a mediados del siglo XIX el gobierno propuso la construcción de un caserío en Puerta de Tierra.<sup>2</sup> Ese fue el punto de partida de la composición poblacional de esta comunidad y la morfología de su infraestructura. Allí se construyeron viviendas individuales y tipo barracones (predominantes en época de la esclavitud), quioscos pequeños para ventas

2. Aníbal Sepúlveda Rivera. *San Juan: Historia ilustrada de su desarrollo urbano*, 1508-1898. San Juan: Centro de Investigaciones CARI-MAR, 1989, p. 244.

y estructuras que le servirían a distintas industrias. Todos esos elementos se sumaron a los bohíos que allí fueron ubicándose sin reglamentación alguna desde el siglo XVIII. Esos y otros factores han motivado a los historiadores y otros estudiosos a calificar a Puerta de Tierra como un barrio de la clase trabajadora, localizado justo antes del puente San Antonio,<sup>3</sup> después del cual empieza un barrio más grande – Cangrejos/Santurce – donde se ubicaron esclavos fugitivos y libertos, junto a otros trabajadores y trabajadoras por lo menos desde el siglo XVII.

En el siglo XX Puerta de Tierra fue escenario de múltiples conflictos huelgarios, causados entre otras motivaciones, por los reclamos de tabaqueros y despalladoras al consorcio estadounidense Porto Rican American Tobacco Company, establecido allí en 1906. El párroco de la iglesia de San Agustín Juan Lynch fue una de las voces de denuncia de las difíciles condiciones de vida que padecían los habitantes de Puerta de Tierra, de acuerdo con el historiador Arturo Bird Carmona. “Uno de los temas que ocupó la atención del sacerdote fue la imagen de violencia callejera y agitación obrera con la cual muchos asociaban al barrio”. Hacia 1914 los habitantes de Puerta de Tierra “fueron partícipes y testigos de huelgas y paros declarados por tabaqueros, despalladoras y trabajadores en la fábrica de ta-

3. Consideramos el barrio desde la punta de la isleta (La Puntilla) hasta los puentes que la conectan con la isla grande. Desde esa mirada el primer barrio después del puente San Antonio es Santurce.

baco, trabajadores de los muelles y transportistas”.<sup>4</sup> El edificio que hoy ocupa el Archivo General de Puerto Rico y la Biblioteca Nacional del Instituto de Cultura Puertorriqueña (original de 1886), frente al parque Luis Muñoz Rivera, en 1905 lo compró al gobierno la Puerto Rican American Tobacco Company y en la década de 1930 fue la sede de la Destilería Bacardí. El maestro Luis Abraham Ortiz lo ilustró en una serigrafía. (Fig. 4)

Parte de la jurisdicción de Puerta de Tierra también son los hoteles Normandie y el Caribe Hilton, ubicados en el lado este de la isleta. (Figs. 6 y 7). Luego de la Segunda Guerra Mundial comenzó a desarrollarse en gran escala el turismo como industria, con lo cual se desarrollaron múltiples proyectos de hoteles de lujo a nivel mundial. Desde el siglo XIX en el centro urbano de San Juan había hoteles pequeños o casas de huéspedes que satisfacían la demanda sobre todo de visitantes que venían por razones de trabajo.

El hotel Normandie, inaugurado en 1942, fue el complemento perfecto del complejo recreativo Escambrón Beach Club, abierto diez años antes. Con ambas empresas, su propietario, el ingeniero oriundo de Vieques Félix Benítez Rexach, estimuló el intercambio entre los puertorriqueños con recursos económicos para la recreación de lujo y los

4. Arturo Bird Carmona, “Puerta de Tierra: la vida en un barrio obrero”, en *San Juan: La ciudad que rebasó sus murallas*. San Juan: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, US National Park Services, 2005.

(Fig.1) Juan Rosado. *Puerta de Tierra*, 1920. Óleo sobre lienzo. Colección del Museo de Arte de Puerto Rico.

turistas estadounidenses ansiosos de dorarse con el sol caribeño de día, y de noche bailar al ritmo de las orquestas más populares de la época que interpretaban lo mismo una rumba que un foxtrot.<sup>5</sup> En cuanto al Normandie fue un edificio marcado por el interés anecdótico de su dueño desde el diseño exterior hasta su contenido. Se convirtió en un hito de la historia del *art deco* en la Isla, además que en su interior albergó curiosos ejemplos del arte internacional. Operó hasta la década de 1960, y luego ha pasado por varias restauraciones y aperturas, hasta su cierre más reciente en 2009. En 1980 fue incluido en el Registro de Lugares Históricos de Estados Unidos.

La construcción del Caribe Hilton en San Juan, entre octubre de 1947 y diciembre de 1949, fue la primera inversión de la cadena Hilton a nivel internacional. Al mismo tiempo fue el primer hotel en Puerto Rico auspiciado por una trasnacional estadounidense. Fue “el proyecto insigne” de la Compañía de Fomento Industrial del Gobierno de Puerto Rico para estimular el turismo extranjero.<sup>6</sup> Su establecimiento aquí fue estimulado por la Ley de Incentivos Industriales (aprobada en mayo de 1947),

5. En sus inicios la política de admisión del Escambrón Beach Club era racista, prohibiendo la entrada a personas negras. Esta regla se extendía igualmente a los integrantes de las agrupaciones musicales que se presentaban allí.

6. José E. Marull del Río. *Protegiendo la capital: Desarrollo histórico de las obras defensivas en Puerta de Tierra*. San Juan: Oficina de Conservación Histórica, 2019, p. 119.



(Fig. 2) Juan Rosado. *La espera*, 1933. Óleo sobre tela. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

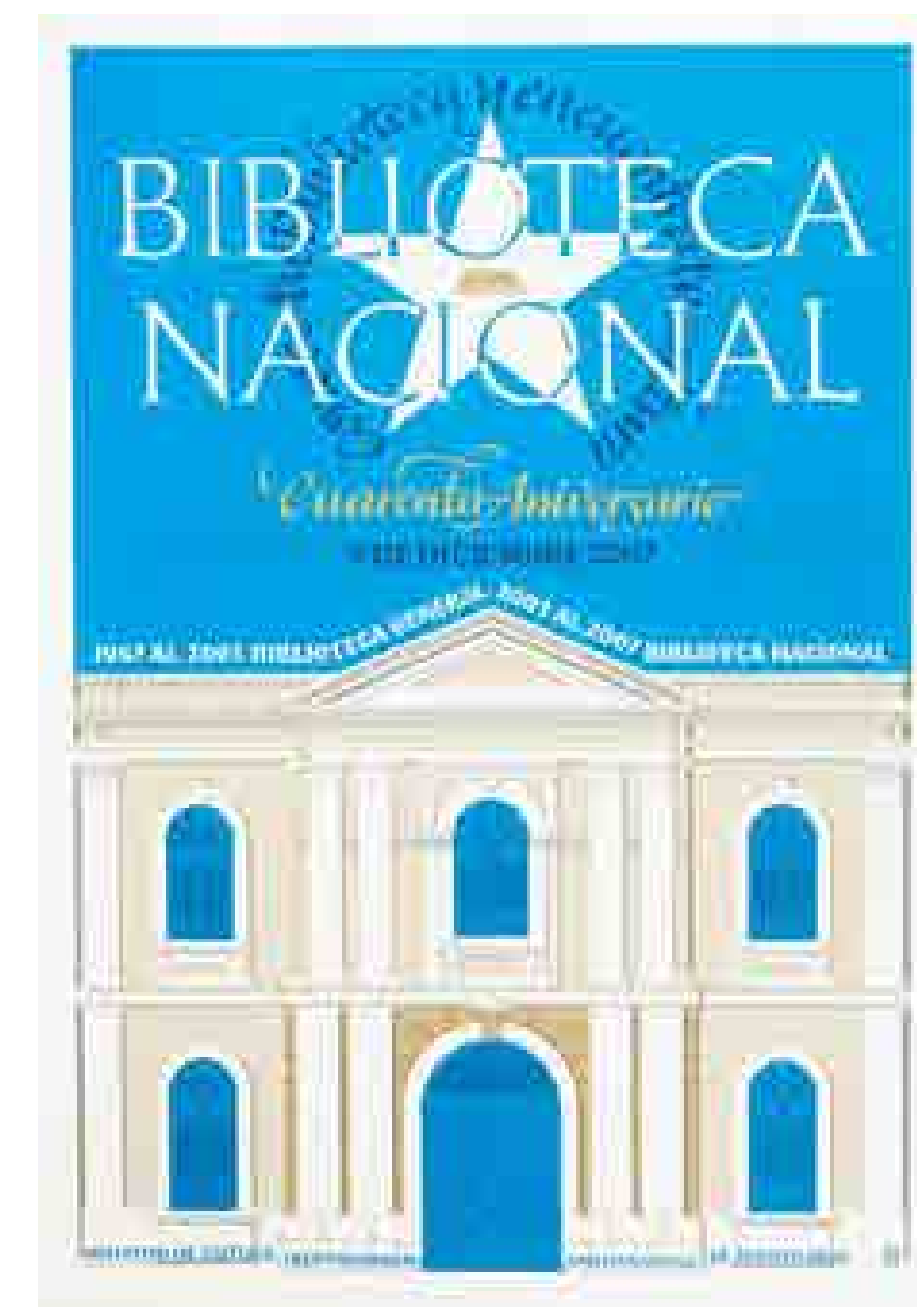


que ofrecía atractivas exenciones contributivas a las empresas extranjeras instaladas en el país. Tanto el hotel Normandie como el Caribe Hilton son símbolos de la *modernidad* y las transformaciones económicas promovidas por la Operación Manos a la Obra.

El Paseo de San Juan (Fig. 9) de Carmelo Sobrino se muestra por primera vez en este libro. Recién terminaba la obra el pintor, cuando lo abordamos sobre la intención de mostrar a San Juan a lo largo de 500 años, a través de la mirada del arte. Sobrino aborda, el también llamado paseo lineal de Puerta de Tierra, desde el punto de vista de un residente de la zona por décadas. Independientemente de las polémicas, este paseo inaugurado en el 2016, estimula y hace más seguro el acceso a la ciudad histórica a pie y en bicicleta. Fue galardonado recientemente en los “UIA Friendly and Inclusive Spaces Awards” por la Unión Internacional de Arquitectos, en Suiza.



(Fig. 3) Isabel Bernal. *Coloquio sobre la Lengua*, 1979. Serigrafía. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



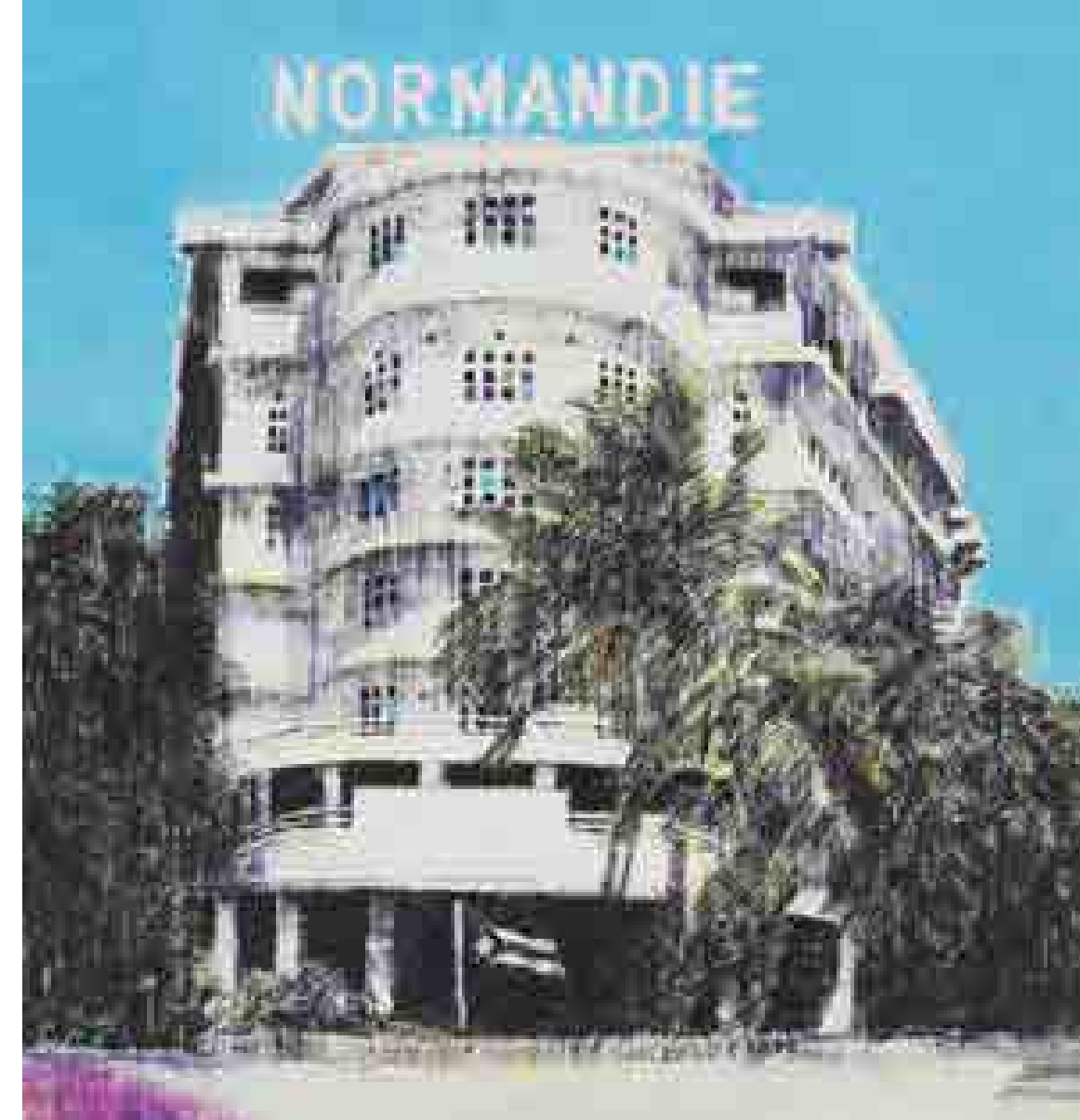
(Fig. 4) Luis Abraham Ortiz. *Biblioteca Nacional, Cuarenta aniversario*, 2007. Serigrafía. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.





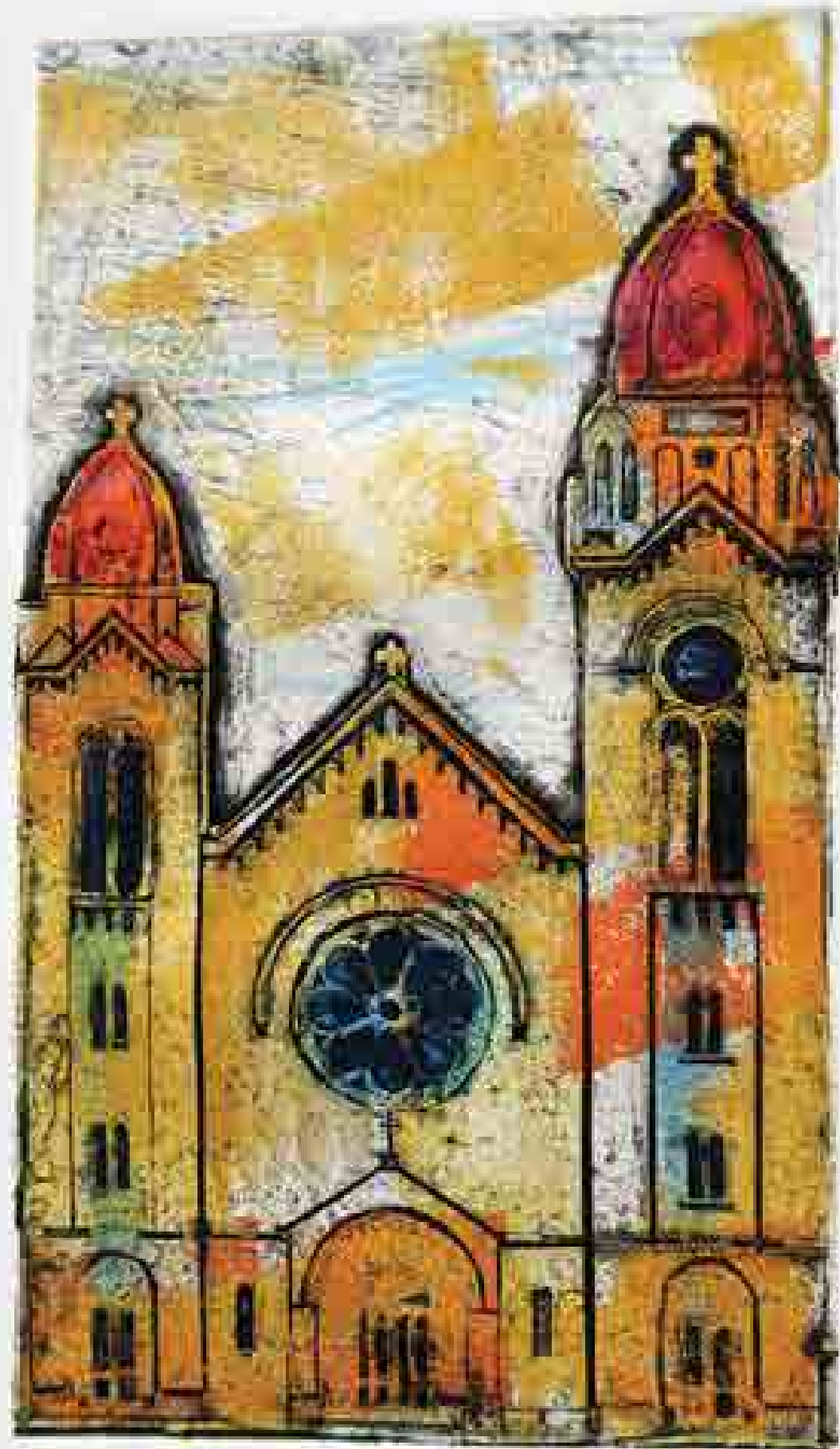
(Fig. 5) Carlos Marichal. *Garita en el parque*, 1963. Aguafuerte. Colección de Flavia Lugo de Marichal.

(Fig. 6) Enoc Pérez. *Caribe Hilton, San Juan, Puerto Rico*, 2003. Óleo sobre lienzo. Colección del artista.



(Fig. 7) Enoc Pérez. *Hotel Normandie*, 2005. Óleo sobre canvas. Colección del artista.





Parroquia San Agustín - A. Nicholson  
San Juan de Puerto Rico

(Fig. 8) Anna Nicholson Rivera. *Parroquia de San Agustín*, 2019. Colografía. Colección de la artista.



(Fig. 9) Carmelo Sobrino. *Paseo de San Juan*, 2020. Gouache. Colección del artista.

## Calle de San Sebastián

Esta calle es la más famosa de la antigua ciudad por las fiestas que se llevan a cabo allí todos los años cerca del 20 enero, día del santo Sebastián. Su popularidad trasciende fronteras, sobre todo desde la década de 1970. En esa década fueron revividas por doña Rafaela Valladares, don Ricardo Alegría y un gran grupo de vecinos sanjuaneros que promovían el apoyo al Colegio de Párvulos en la misma calle.<sup>7</sup>

El origen de las fiestas data de la década de 1950, cuando el padre Juan Manuel Madrazo de la Iglesia San José y su feligresía idearon hacer unas fiestas para recaudar fondos que ayudaran en la restauración de la iglesia en aquel tiempo.

A la procesión religiosa tradicional de las fiestas, desde la década de 1970 se unieron exposiciones de artes plásticas primero y luego de artesanías, eventos musicales y un despliegue diverso de comida y

bebida. En el siglo XXI estas fiestas se han convertido en el “carnaval” puertorriqueño, que dura cuatro días y recibe más de 200,000 personas, incluyendo muchos turistas. Todos los años decenas de artistas realizan serigrafías y otras obras inspiradas en las fiestas y la calle. En este catálogo incluimos solo una muestra limitada por razones de espacio.

Por otro lado, esta calle también ha tenido su vinculación con las artes desde el siglo XVIII. En la calle de la Cruz esquina San Sebastián vivió el maestro de la pintura José Campeche. Además, en la segunda mitad del siglo XX fue cuna de diversas galerías de arte y más recientemente, a fines del siglo, el Colmado Hermanos Rivera (“cash and carry”), se convirtió en el Café Teatro Hermanas Rivera, lugar de encuentro solidario lo mismo de estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas que de maestros experimentados del oficio.<sup>8</sup>

7. Esta escuela elemental estaba dirigida a la educación de las niñas y niños pobres de la isleta desde el siglo XIX. Estaba a cargo de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl. Fue cerrado en el 2010, luego de 143 años de servicio. Su clausura fue parte del cierre de otros colegios a cargo de la Arquidiócesis de San Juan.

8. Las hermanas Rivera destacaban su negocio como un espacio solidario. <https://www.indicepr.com/noticias/2017/03/06/biz/68772/negocio-basado-en-la-solidaridad/>. Consultado el 31 de agosto de 2020.







(Fig.10) Luis Germán Cajiga. *Calle San Sebastián*. Óleo sobre lienzo, 1957. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.11) Ángel Casiano *Fiesta de la Calle San Sebastián*, 1977. Serigrafía. Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.

(Fig.12) Anna Nicholson. *Fiestas de la Calle San Sebastián*, 2015. Serigrafía. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.13) Dennis Mario Rivera. *La Comparsa*, 2005. Acrílico sobre lona a gran formato. Colección del artista.



(Fig.14) René Benvenuti. Boceto para cartel de las *Fiestas de la Calle San Sebastián, 45 Aniversario*, 2015. Colección del artista.



(Fig.15) Nelson Sambolín. *Fiesta de la Calle San Sebastián*, 1997. Serigrafía, Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.16) Dafne Elvira. *Tregua*, 1991. Acrílico sobre lienzo. Colección de la artista.



(Fig.17) Antonio Maldonado. *Calle Mercado*, 1981. Serigrafía. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

## La Perla

Visto históricamente como un barrio marginal, desde el siglo XVII estuvo ubicado allí el matadero de San Juan, entre las murallas y el océano Atlántico.<sup>9</sup> A esa zona de la bajura, más vulnerable a los efectos de temporales igualmente relegaron a descendientes de esclavos y pobres trabajadores, buscando “invisibilizarlos” o alejarlos de los sectores de poder político y militar ubicados en la altura. La falta de oportunidades y las desigualdades económicas perpetuaron durante el siglo XX la estigmatización del barrio y su gente como zona de alta incidencia criminal.

En un esfuerzo contestatario para desmitificar la noción de que decir pobreza y/o negritud son sinónimos de delincuencia, a muchos artistas le ha llamado la atención La Perla, en todas las épocas.<sup>10</sup> Su posición geográfica, su entramado urbano y su gente han inspirado a muchos artistas plásticos. Fue frecuente, por ejemplo, que los maestros del Centro de Arte Puertorriqueño, así como sus discípulos bajaran a La Perla a apropiarse de sus distintos ángulos o perspectivas para inmortalizarlas

9. De acuerdo con Aníbal Sepúlveda en San Juan, Historia ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898 (San Juan: CARIMAR, 1989, p. 298): “Un plano del sector realizado en 1884 incluye la división de solares privados, la ubicación de una nueva expansión del cementerio y el antiguo fortín de la Perla que le dio el nombre al sector.”

10. En lo que va del siglo XXI, ha inspirado por lo menos dos superproducciones musicales de resonancia mundial: por un lado Calle 13 con el dúo entre René Pérez y Rubén Blades en la canción *La Perla* (2008); y por otro lado Luis Fonsi con Daddy Yankee en *Despacito* (2016).

en sus pinturas, grabados y serigrafías. Así lo recuerda Sofía, hija del maestro Félix Rodríguez Báez.

Un tema que merece más investigación es la iniciativa de promover las artes del padre Venard, que aparentemente se mudó del Callejón de la Capilla a La Perla en la década de 1980. Según publicó el periódico El Mundo, el padre Venard Kanfush, administrador de la Orden de Padres Capuchinos, vivió en Puerto Rico desde 1947, inauguró el Centro Nacional de las Artes el 27 de octubre de 1974 para mejorar las condiciones económicas y culturales de los artistas, al tiempo que éstos compartían sus conocimientos y experiencia sobre diversas artes con los residentes de las barriadas pobres.<sup>11</sup> En ese Centro daba clases a niños y adultos el pintor Julio (Yuyo) Díaz Santos.<sup>12</sup> (Figs. 29 y 96)

11. Agradecemos la referencia a Flavia Marichal Lugo, directora del Museo de Historia, Antropología y Arte (MHAA) de la UPR. El padre Venard ofreció a los artistas un edificio de cinco pisos localizado en el Callejón de la Capilla, esquina de la calle San Francisco. Allí se ofrecieron talleres de pintura, con Wilfredo Chiesa; de serigrafía con Eliasím Cruz y Luciano Pizarro; de grabado con Isaías Mojica; de artesanía con Jaime Cintrón y de cerámica, con Linda Carpenter y David Cruz. Además daban clases de fotografía, literatura y música. Ver Norma Valle, “Centro Nacional de las Artes: Los nuevos artistas reunidos para crear”, Puerto Rico Ilustrado, El Mundo, 3 de noviembre de 1974, 7-9. Disponible en el Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, MHAA.

12. Conocemos el dato gracias al artista Martín García Rivera, quien luego de haber tomado clases con la pintora Luisa Geigel, renovó sus conocimientos de perspectiva y aprendió mucho más sobre el potencial artístico del Viejo San Juan con Yuyo, como le decían sus discípulos, a principios de la década de 1980.

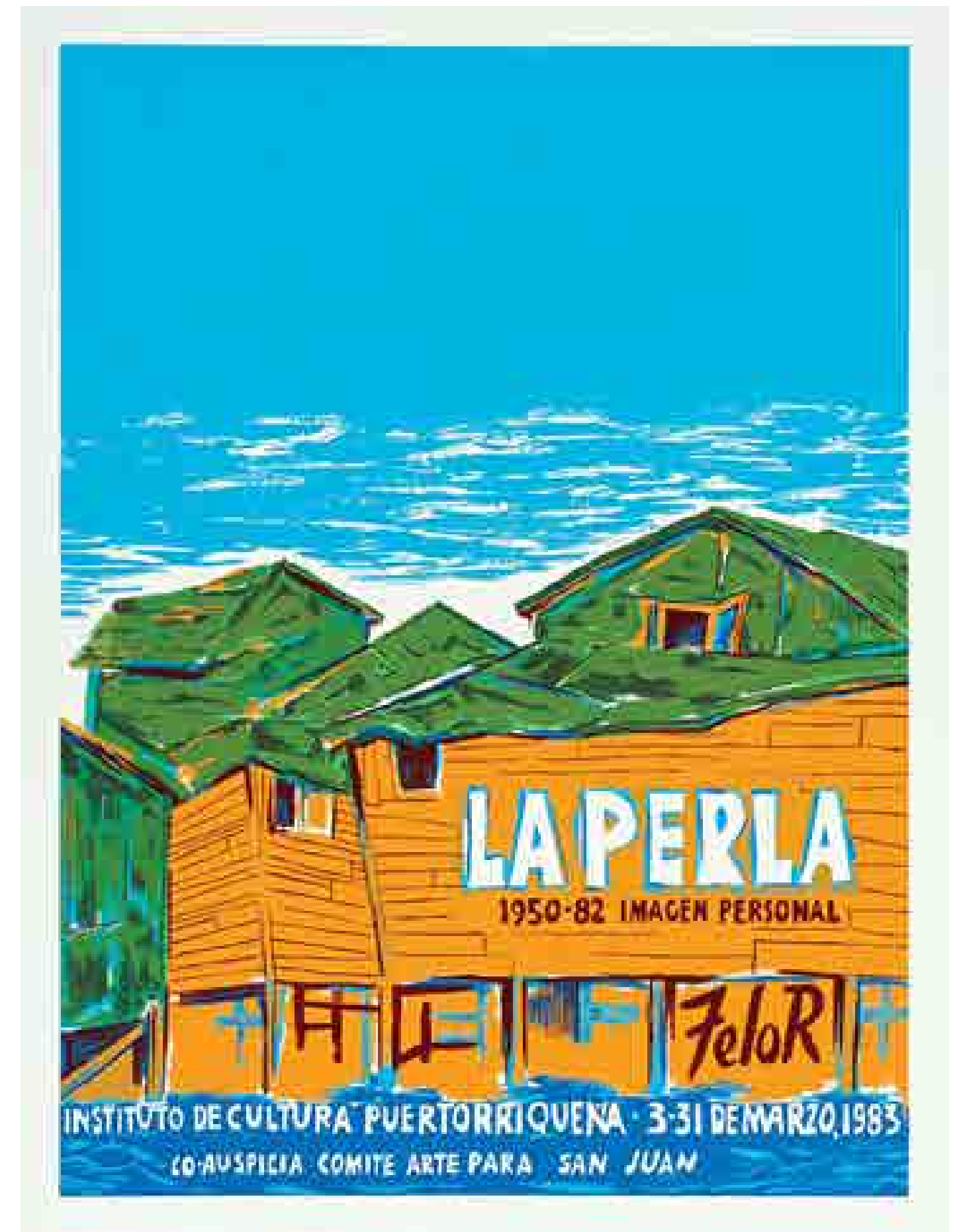
La Perla al presente, luego de la popularidad generada por los videos musicales grabados allí, ha generado gran interés de la prensa internacional y recibe muchos turistas que buscan recrear las escenas divulgadas en la internet. No obstante, su comunidad continua trabajando día a día contra el prejuicio y las desigualdades. Gracias al apoyo de entidades sin fines de lucro allí reciben servicios básicos deambulantes, entre otros necesitados. El sacerdote, que un día apoyara las artes en el Callejón de la Capilla y la barriada La Perla en la década de 1970, es el mismo que le da el nombre al Hogar Padre Venard en la misma comunidad en el siglo XXI.

Las casas apiñadas de madera con sus techos a dos aguas, y las murallas con las garitas de El Morro son los emblemas que definen el lenguaje arquitectónico de este barrio desde sus orígenes. Las inclemencias del tiempo y los años, han propiciado la sustitución de la madera y el zinc por el cemento. La mayoría de las representaciones de La Perla están fechadas entre las décadas de 1940 al 1960.





(Fig.18) José R. Oliver. *Arrabal de extramuros*, 1961. Acrílico sobre masonite. Colección privada.



(Fig.19) Félix Rodríguez Baez. *La Perla, 1950-82* (1982). Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.20) Carlos Marichal. *Garita junto a La Perla*, 1949. Acuarela y tinta china. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Donada por Peter y Steven Guarnaccia.



(Fig.21) Carlos Marichal. *Vista de La Perla desde El Morro*, 1949. Acuarela y tinta china. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Donada por Peter y Steven Guarnaccia.



(Fig.22) Juan De Prey. *La Perla*, ca. 1940. Acrílico sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.23) Manuel Hernández Acevedo. *Fuego en La Perla*, 1957. Óleo sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.24) Julio Rosado del Valle. *Niños con cabra*, 1953. Óleo sobre tela. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

(Fig.25) Lorenzo Homar. *Le Lo Lai*, 1952-3. Medio mixto sobre masonite. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.







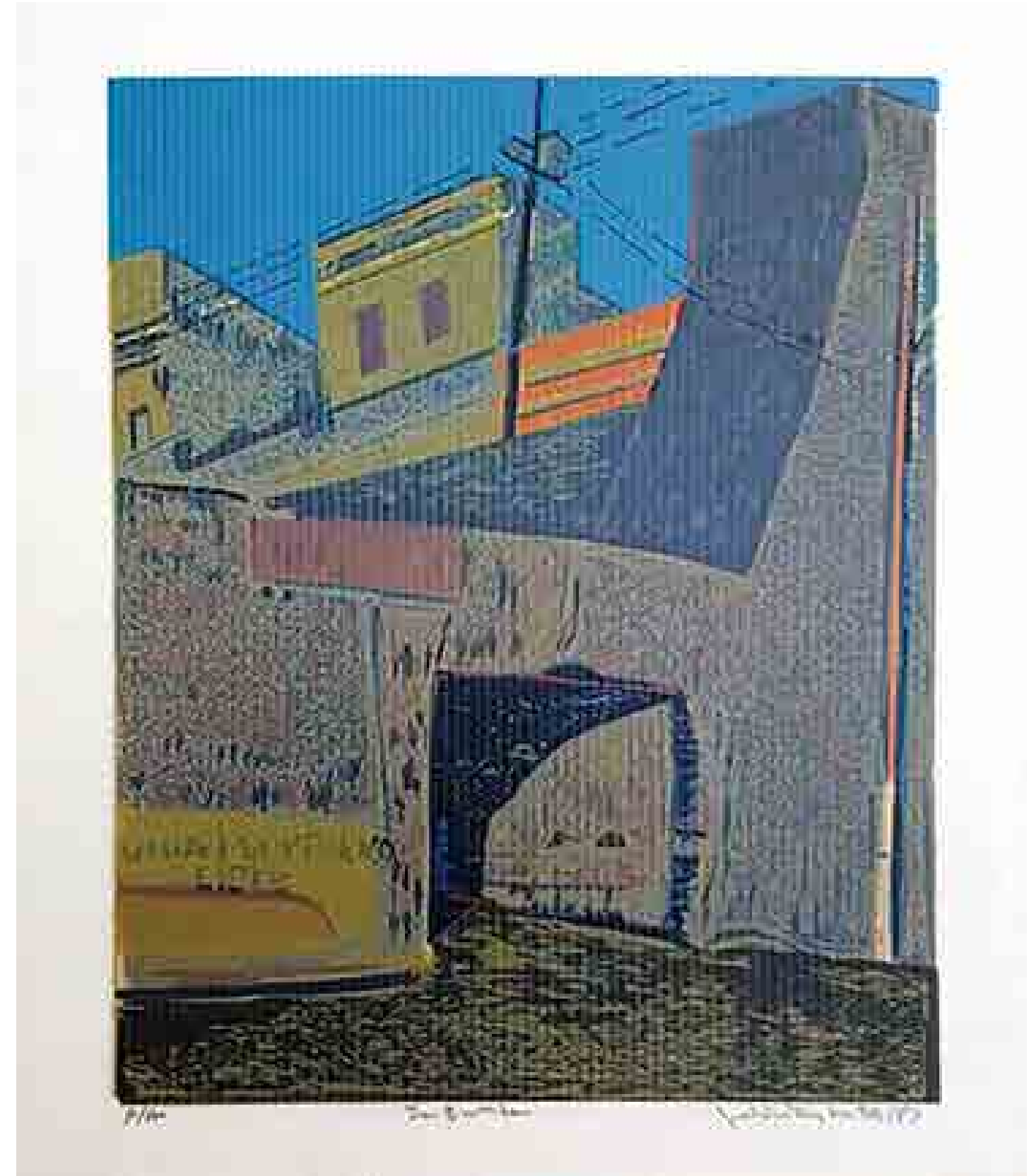
(Fig.26) Margot Ferra. *La Perla*, 1962. Collage sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.27) Myrna Báez. *Murallas en La Perla* (prueba de la artista), s.f. Xilografía. Colección privada.



(Fig.28) Rafael Tufiño. *La Perla*, 1969. Óleo sobre lienzo. Colección del Museo de Arte de Puerto Rico.



(Fig.29) Julio Díaz Santos. *La Bóveda*, 1987. Serigrafía. Colección de Otto Reyes

## Otras calles, fachadas, plazas y ornamentos...

Para muchos hablar de las calles del Viejo San Juan es pensar en los vistosos adoquines grises azulados con que se pavimentaron las calles principales del centro histórico en la última década del siglo XIX. Antes de esa fecha las calles dependieron del barro apisonado o en el mejor de los casos los llamados chinos de río.<sup>13</sup> Los adoquines han motivados a varios artistas, por ejemplo ya lo vieron en la (Fig. 22, pág. 191) de Antonio Martorell.

Los adoquines son solamente parte de un conjunto de patrimonio edificado, que ha logrado conservarse y restaurarse a través de varias iniciativas. En este objetivo ha sido medular la función del Instituto de Cultura Puertorriqueña desde su fundación en 1955, aunque también han tenido que ver el municipio de San Juan<sup>14</sup> y la Junta de Planificación, que

13. "La pavimentación que se hace de las calles de San Juan durante los años de 1789 a 1796, y la que habría de desarrollarse en el decurso del siglo diecinueve, se conoce bajo distintas denominaciones, a saber: empedrado, enchinado, morrillado, pero invariablemente el material utilizado era la piedra, conocida por el nombre de chinos, guijarros, cantos rodados o lastres. Éstas, procedentes de los ríos del este de la Isla y de las islas vecinas, eran obtenidas por el Ayuntamiento mediante contrato con vecinos, quienes luego las descargaban en el muelle. Por razones de interés militar, la prioridad se le daría a las calles que corrían de norte a sur". Aída Caro Costas, "Breve historia del adoquín sanjuanero", <https://enciclopediapr.org/encyclopedia/breve-historia-del-adoquin-sanjuanero> Fundación Puertorriqueña de las Humanidades. Consultado el 7 de agosto de 2020 y Rafael Calderín, "Los adoquines de escoria en San Juan", 2015. <file:///C:/Users/user/Desktop/Adoquines%20de%20escoria%20en%20San%20Jua>, consultado el 7 de agosto de 2020.

14. El Municipio de San Juan pagó un estudio encargado a los consultores Nathaniel S. Keith y Carl Feiss para la Autoridad de Hogares del Municipio de San Juan en mayo de 1955. Se llamó *A Report on the Renewal Possibilities of the Historic Triangle of the City of San Juan*.

en 1951 aprobó un "Reglamento de zonas antiguas e históricas", que empezaría a tener funcionalidad con la creación del ICP.<sup>15</sup> Independientemente de las tres instancias gubernamentales el peso positivo lo llevó el ICP con un plan de exenciones contributivas sobre la propiedad por diez años para los residentes en el Viejo San Juan a cambio de que restauraran sus estructuras siguiendo las directrices de la agencia, en lugar de demolerlas.

A ese plan de defensa histórica, los artistas con sus obras, han unido su voluntad y empeño, contribu-

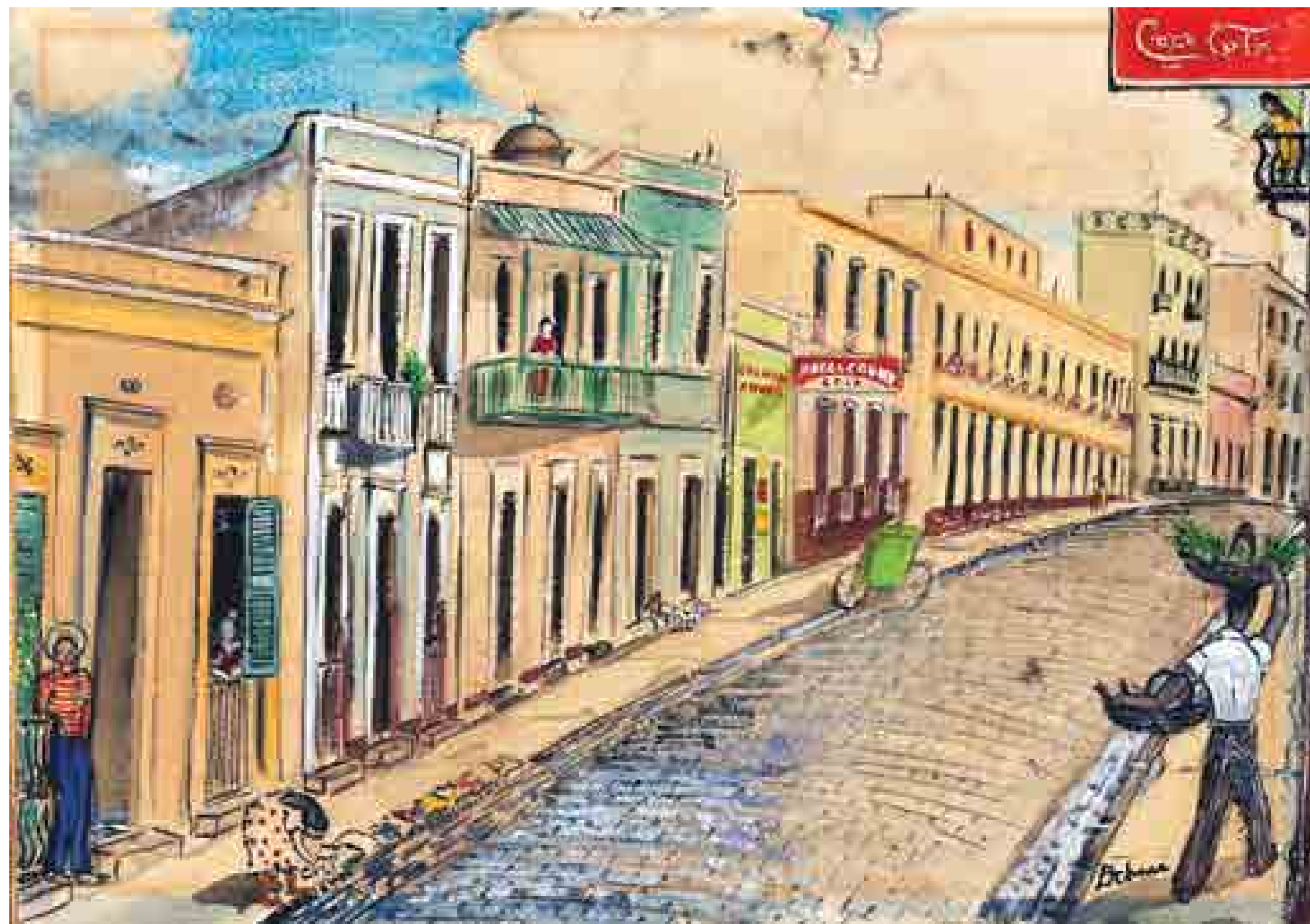
Su objetivo fue medir "el grado de deterioro del área y determinar los méritos y las posibilidades de establecer un programa de limpieza de arrabales y renovación a corto plazo". Uno de los efectos de aquel estudio fue la desaparición de las viviendas del barrio La Puntilla en la década de 1960. Así lo explica el planificador urbano Anibal Sepúlveda Rivera en "El centro histórico de San Juan", 2000, [www.raco.cat/ViewArticle.aspx?article=download;file:///C:/Users/user/Downloads/105057-Text%20de%201'article-163920-1-10-20081110%20\(1\).pdf](http://www.raco.cat/ViewArticle.aspx?article=download;file:///C:/Users/user/Downloads/105057-Text%20de%201'article-163920-1-10-20081110%20(1).pdf). Consultado el 1 de septiembre de 2020.

15. Sepúlveda añade en su artículo lo que sigue: "El Instituto de Cultura Puertorriqueña gestionó la restauración puntual de hitos importantes con dinero público, pero dejó el grueso del proceso (cerca de 900 parcelas) al sector privado. Esa fórmula demostró ser muy efectiva y medio siglo más tarde, con ciertas modificaciones sigue aún en vigor. Los propietarios de estructuras que siguiesen las reglas de restauración no estarían obligados a pagar impuestos sobre la propiedad por diez años. Fue el sector privado y no las intervenciones públicas, el principal responsable de la restauración de la mayoría de las estructuras. Esa visión convirtió al Viejo San Juan por mucho tiempo en un modelo para muchos países de Latinoamérica." Para más información ver Pablo Planet Arrocha, *La revitalización urbana del viejo San Juan de Puerto Rico*. Universidad de Sevilla, 2000. En base de datos <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=162499>. Consultada 31 de agosto de 2020.

yendo día a día al rescate de la memoria, su conservación y divulgación para el futuro.

En esta sección se encuentran imágenes de artistas puertorriqueños de nacimiento y por adopción. Por ejemplo, encontramos a Walt Dehner (1898-1975), estadounidense, profesor de arte de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, entre los años 1930 al 1946 (Fig. 30). José R. Oliver (1901-1979), el primer director de la Escuela de Artes Plásticas, nos acompaña con Escena de San Juan (Fig. 35). Por otro lado, encontramos valiosos trabajos de los maestros Carlos Marichal (1923-1969), José Antonio Torres Martínó (1916-2011) y Rafael Tufiño (1922-2008) del Centro de Arte Puertorriqueño (CAP), discutido en el capítulo IV (Figs. 39, 40 y 41). Obras de Luis Muñoz Lee (1921-2003), periodista y pintor que promovió el CAP, también ilustran fachadas de la ciudad. La figura 43 que perteneció al portafolio *Estampas de San Juan* (CAP, 1953), acentúa el entramado del tendido eléctrico como punto focal y en la otra se apropia del lenguaje geométrico para proponer una redefinición del centro urbano de la mano de los clásicos arcos y almenas, bañados por una gama de colores vibrantes modernos (Fig. 42). Junto a ellos se encuentran Margot Ferra (1910-1986, rusa de nacimiento, nacionalizada en Estados Unidos y residente en Puerto Rico en 1952, entusiasta de los carritos de piragua (Fig. 37); y Janet D' Esopo (1934), oriunda de Nueva York, que además de representar los rincones de la ciudad antigua, hizo de ésta su hogar, galería y hotel. (Fig. 32)





(Fig.30) Walt Dehner, *Vista de una calle de San Juan* (s.f.). Acuarela sobre papel. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



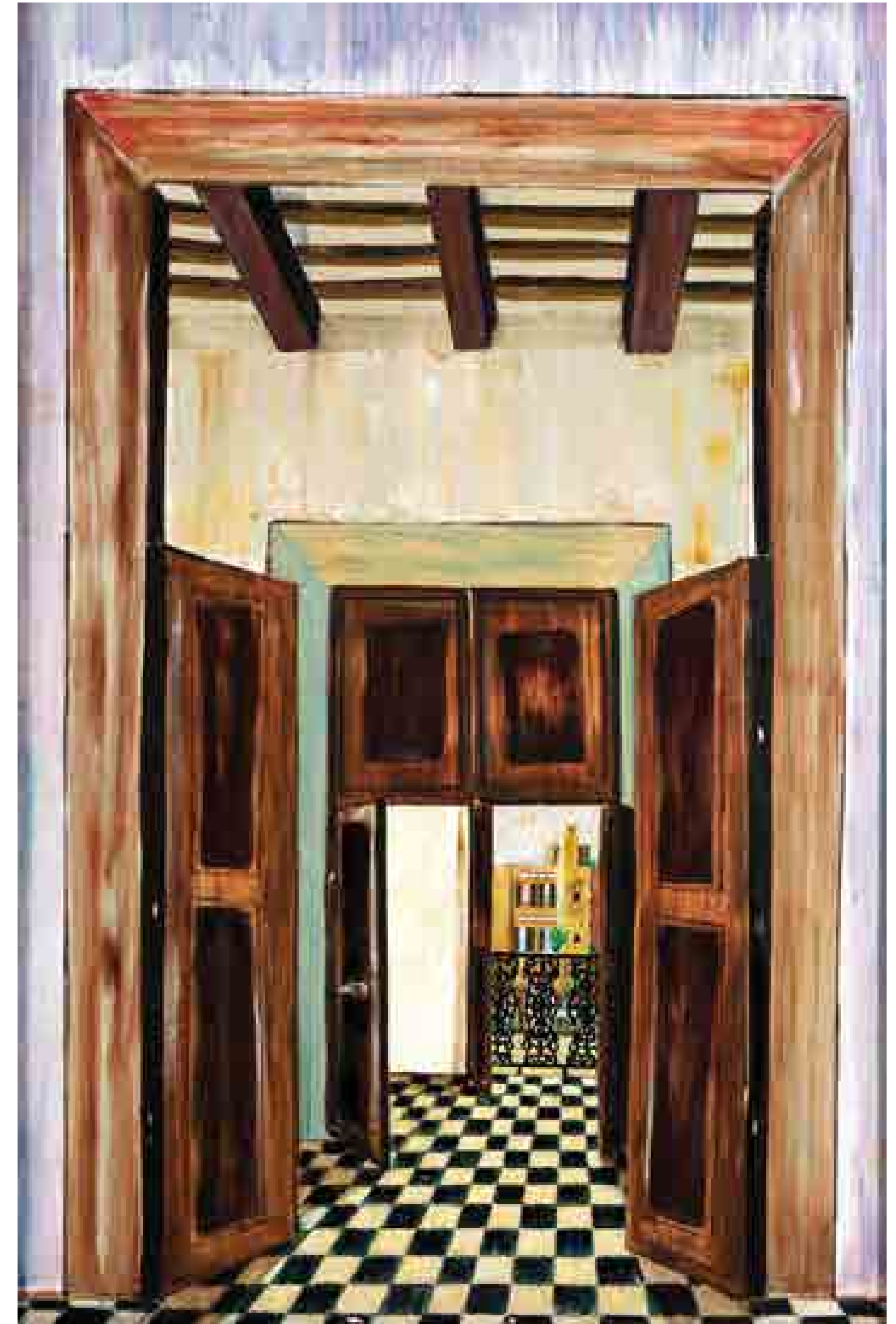
(Fig.31) Margot Ferra, *Los arcos de San Juan* (c. 1960). Collage, lápiz, acualera y óleo sobre masonite. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.32) Janet D'Esopo, *Callejón de San Juan* (s.f.). Serigrafía. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.33) Luis Germán Cajiga. *Calle de la Cruz*, 1957. Óleo sobre lienzo. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.34) E. Rivera. *Las puertas*, 1974. Acrílico sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.35) José R. Oliver. *Escena de San Juan*, 1961. Acrílico sobre masonite. Colección privada.



(Fig.36) Wilfred Labiosa. *Sin Título*, 1977. Acuarela. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

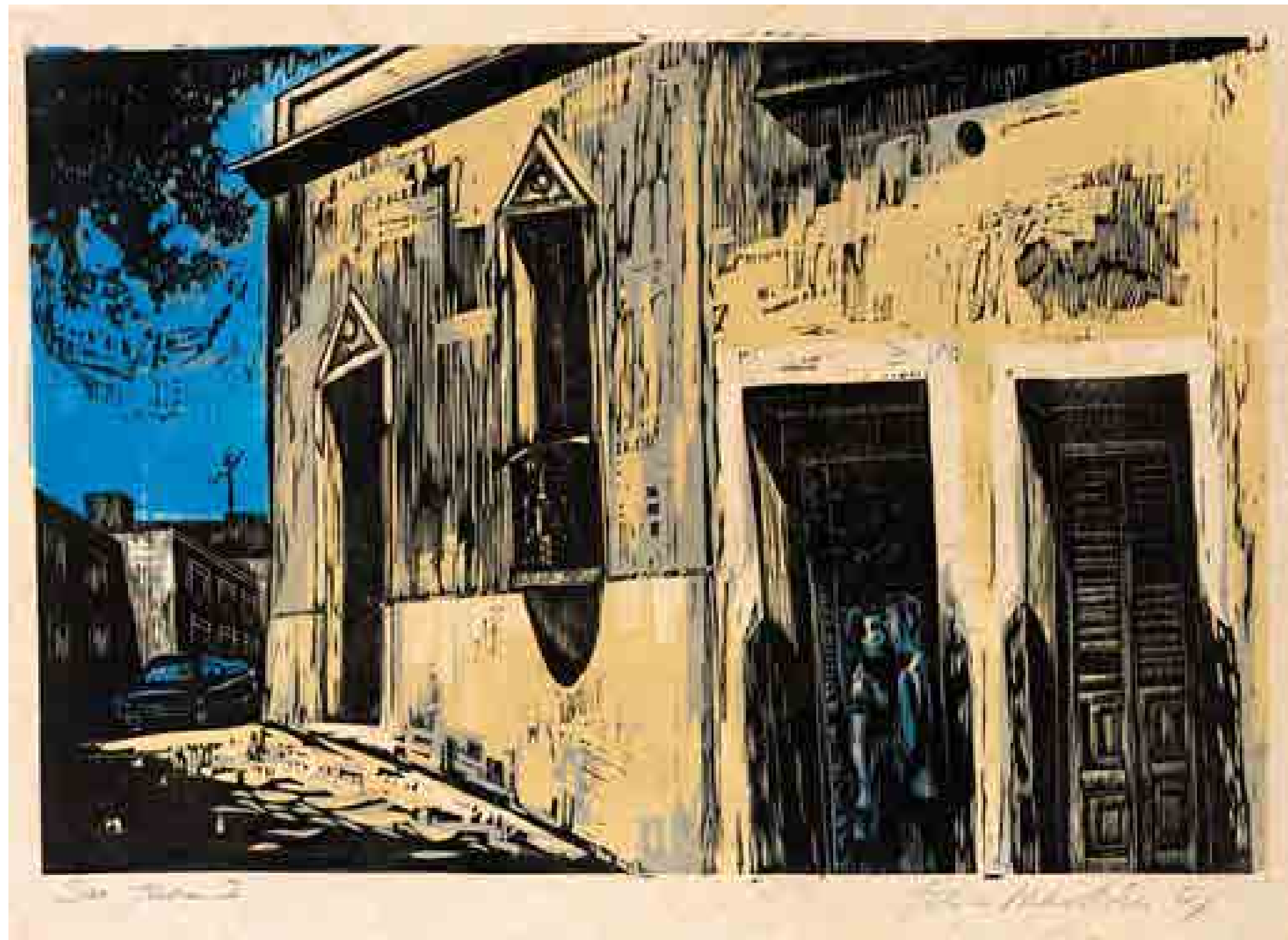




(Fig.37) Margot Ferra. *Carrito de Piragua*, 1964. Collage, acrílico sobre cartón. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.38) Carlos Marichal. *La Calle de San Juan*, 1951. Acuarela, témpera, tinta china. Colección de Flavia Lugo de Marichal



(Fig.39) José Antonio Torres Martínó. *San Juan I*, 1964. Xilografía. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.41) Carlos Marichal. *Callejón de San Juan*, c. 1955. Linóleo. Colección de Flavia Lugo de Marichal.

(Fig.40) Rafael Tufiño. *La Botella Jazz*, 1985. Xilografía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.







(Fig.42) Luis Muñoz Lee. *Sin título*, 1984. Acrílico sobre madera. Colección privada



(Fig.43) Luis Muñoz Lee. *Sin título*, 1953. Tempera. Colección privada.





(Fig.44) Jorge García Jiménez. *Nocturno Old San Juan*, 2019. Medio Mixto. Colección del artista.



(Fig.45) Jorge García Jiménez. *La Rogativa Old San Juan P.R.*, 2019. Acrílico sobre lienzo. Colección del artista.

## Edificaciones emblemáticas

El lenguaje de la planificación urbana y el diseño arquitectónico es el factor más notable desde el punto de vista visual que marca las transformaciones históricas en la isleta de San Juan. En los quinientos años de la Capital, la diversidad de usos de sus edificaciones, su ubicación y sus diseños convergen para contarnos el día a día de sus habitantes, con sus logros y desaciertos, al tiempo que nos apuntan hacia las necesidades del futuro. Muchas de las representaciones incluidas en este libro son edificaciones emblemáticas, no obstante en esta sección incluimos algunas más simbólicas que marcan más notablemente etapas de la historia sanjuanera. Aquí es posible contrastar varias épocas a través de las imágenes. Para empezar se incluyen las miradas de dos extranjeros, ya mencionados en el capítulo 3. Mostramos otra obra de Auguste Plée y otros grabados contenidos en el libro de José María Gutiérrez de Alba. Recordamos que ambos visitaron San Juan en 1821 y 1870, respectivamente. A ellas se unen los edificios de uso gubernamental-militar incluyendo las murallas.

Desde el siglo XVI predominan las iglesias. En 1635 – diez años después del ataque holandés – la isleta fue convertida en un campo atrincherado y la ciudad quedó amurallada a la usanza del Viejo Mundo. El cercado de la ciudad con murallas fue una medida de protección para repeler los ataques de países enemigos de España. Por tres puertas se podía entrar y salir de San Juan. Además de la Puerta de Santiago, la única que daba acceso a tierra por los dos lados (en Puerta Tierra), las otras dos puertas de las murallas en el siglo XVII fueron la Puerta

de San Justo y la Puerta de San Juan, que en aquella época servía de entrada y salida a la bahía. La Puerta de San Juan es la única de las originales que todavía existe, el derribamiento de las otras se dio junto a la demolición del segmento sur este y sur de las murallas. La demolición de las murallas se inició en mayo de 1897 luego de muchos debates en el país y en España. El aumento poblacional y el movimiento comercial fueron expuestos como justificaciones para el ensanche de la ciudad y la destrucción de las murallas que lo obstaculizaban. El contraste entre las murallas y el mar ha sido tema de inspiración de varias representaciones artísticas. Detrás de ese hermoso paisaje, recordamos que hay dos épocas de choques militares en la ciudad: por un lado la de la isleta como portaestandarte del poder español desde 1522, fecha rectificada de la fundación de San Juan,<sup>16</sup> y por otro, la época del poder estadounidense, desde julio de 1898. En la década de 1960 ya el centro histórico de San Juan se promociona como lugar de interés turístico, focalizando su proyección muy especialmente en el pasado delineado entre la Historia y la Arquitectura (Fig. 50).

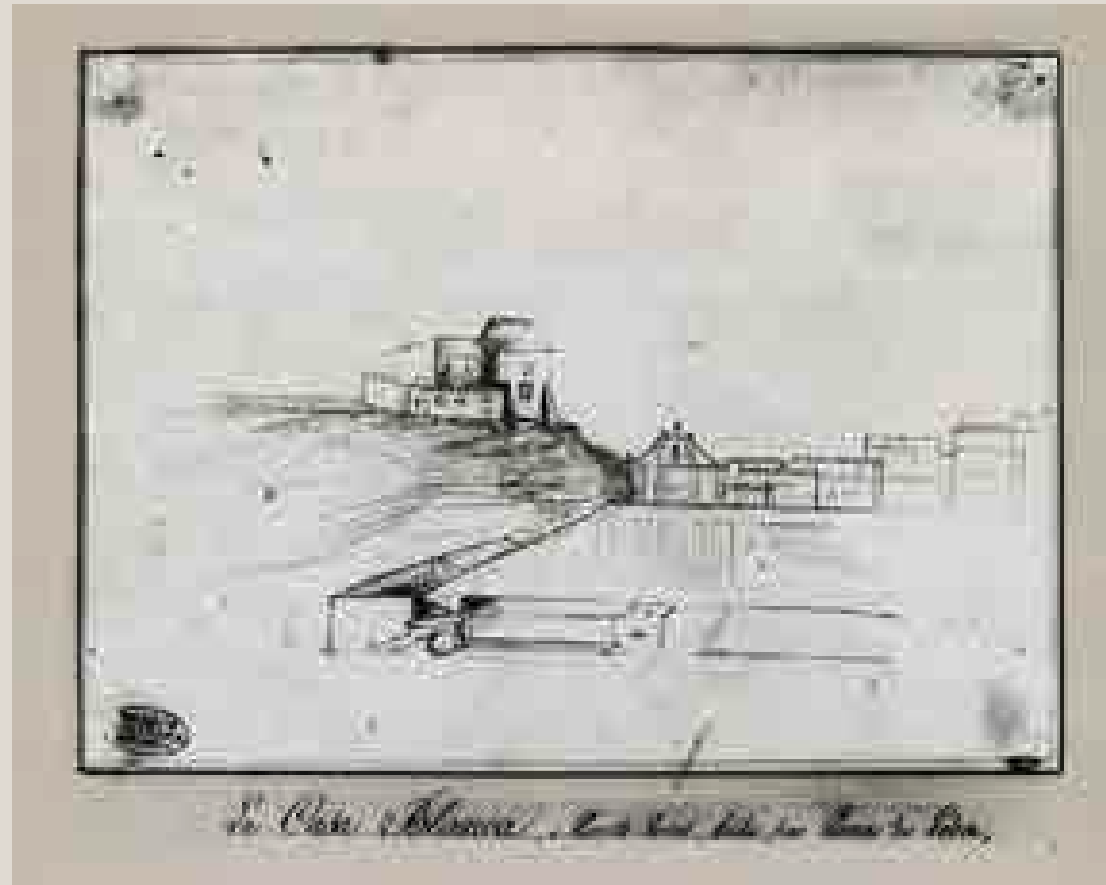
El dibujo *Aún ficción* (2000) (Fig. 64) de Mari Mather O'Neill, originalmente incluido en el portafolio *La ciudad infinita...* aporta otro ángulo al discurso histórico-arquitectónico presente en las representaciones tradicionales del Viejo San Juan. Su concepto de San Juan se extiende fuera de las murallas, hasta llegar a Santurce, según la lectura autorizada

16. Francisco Moscoso. *Fundación de San Juan en 1522*. San Juan: Ediciones Laberinto, 2020.

de la artista.<sup>17</sup> Sin embargo, como espectadores ocasionales de la artista, estudiando los significados del portafolio, sugerimos a continuación otra mirada e interpretación a esta composición. O'Neill divide su plano artístico en cuatro partes básicas, de las cuales solo comentaremos la que muestra un condominio. Ese edificio multipisos nos hace pensar en modernidad. En el casco urbano de San Juan el primero de este tipo fue el Banco Popular de Puerto Rico, inaugurado en 1939. La institución se fundó a fines de 1893. Aunque este edificio no haya sido el modelo de la pintora, añadimos unos datos históricos del mismo porque también es símbolo de la transformación de ciudad que provoca *Aún ficción*. Para la época fue considerado el primer rascacielos no solo de San Juan sino del Caribe. Con estilo *art deco*, de moda en aquel momento, se levantó la estructura de once pisos. En torno a este edificio, en la calle Tetuán, ya existían instituciones financieras de fines de la época española y continuaron ubicándose otros principales bancos de capital puertorriqueño y multinacional. El Banco Popular en esta “primera” milla de oro en Puerto Rico definitivamente constituyó la llegada del modernismo al antiguo San Juan.

17. [La obra es] ... una representación aérea e insular de la ciudad amurallada, los edificios de Miramar y el complejo mapa de las calles arteriales de Santurce) al entorno urbano. Nuevamente aparece Julia, la superheroína, lanzándose entre condominios como figura protagonista”. Mara Negrón, “¿Ver con sus propios ojos una ciudad deseada?”, Edición especial, Revista Cupey, Vol.XV-XVI, Universidad Metropolitana, Río Piedras, páginas 6-14, 2001-2002. Ver [http://www.marimateroneill.com/mara\\_ciudad.html](http://www.marimateroneill.com/mara_ciudad.html). Consultada el 30 de agosto de 2020.





(Fig.46) Auguste Plée. *La Casa Blanca*, 1821-1823. Grafito sobre papel. Archivo General de Puerto Rico.



(Fig.47) Tomado del manuscrito de José María Gutiérrez de Alba, Impresiones de un viaje a América, Tomo I. *La Fortaleza tomada desde el Seminario*, 1870. Litografía de la Vista de San Juan de Puerto Rico. Banco de República de Colombia, Colombia.



(Fig.48) Los Precios Fijos. *Plaza de San Francisco*, 1870. Litografía de la Vista de Puerto Rico. Banco de República de Colombia, Colombia.



(Fig.49) Recogido en el manuscrito de José María Gutierrez de Alba, Impresiones de un viaje a América, Tomo 1. *Cuartel Nuevo*, 1870. Litografía de Vista de San Juan de Puerto Rico. Banco de República de Colombia, Colombia.





(Fig.50) Armand-Emile-Jean-Baptiste Kohl. *General view of San Juan Bautista*, 1877. Grabado. Imagen recuperada de The Universal Geography por Ellisée Reclus, editado por A.H. Keane, publicado por J.S. Virtue & Company; London, Caribbean and Universal Geography.



(Fig.51) Manuel Jordán. *Desde la muralla*, ca. 1890. Óleo sobre tabla, Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.52) Leoncio Concepción, *La Caleta*, 1950. Óleo sobre tela. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.53) Jaime del Valle. *Teatro Tapia*, s.f. Acrílico sobre tela. Colección del Museo de San Juan.



(Fig.54) Guillermo Sureda y Arbelo. *Escalinata Callejón del Hospital*. Acuarela. Colección del Museo de San Juan.





(Fig.55) Manuel Mesa. *Capilla del Santo Cristo*, 1965. Óleo sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.56) Leoncio Concepción. *Iglesia San José*, ca. 1913-1972. Acrílico sobre lienzo. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



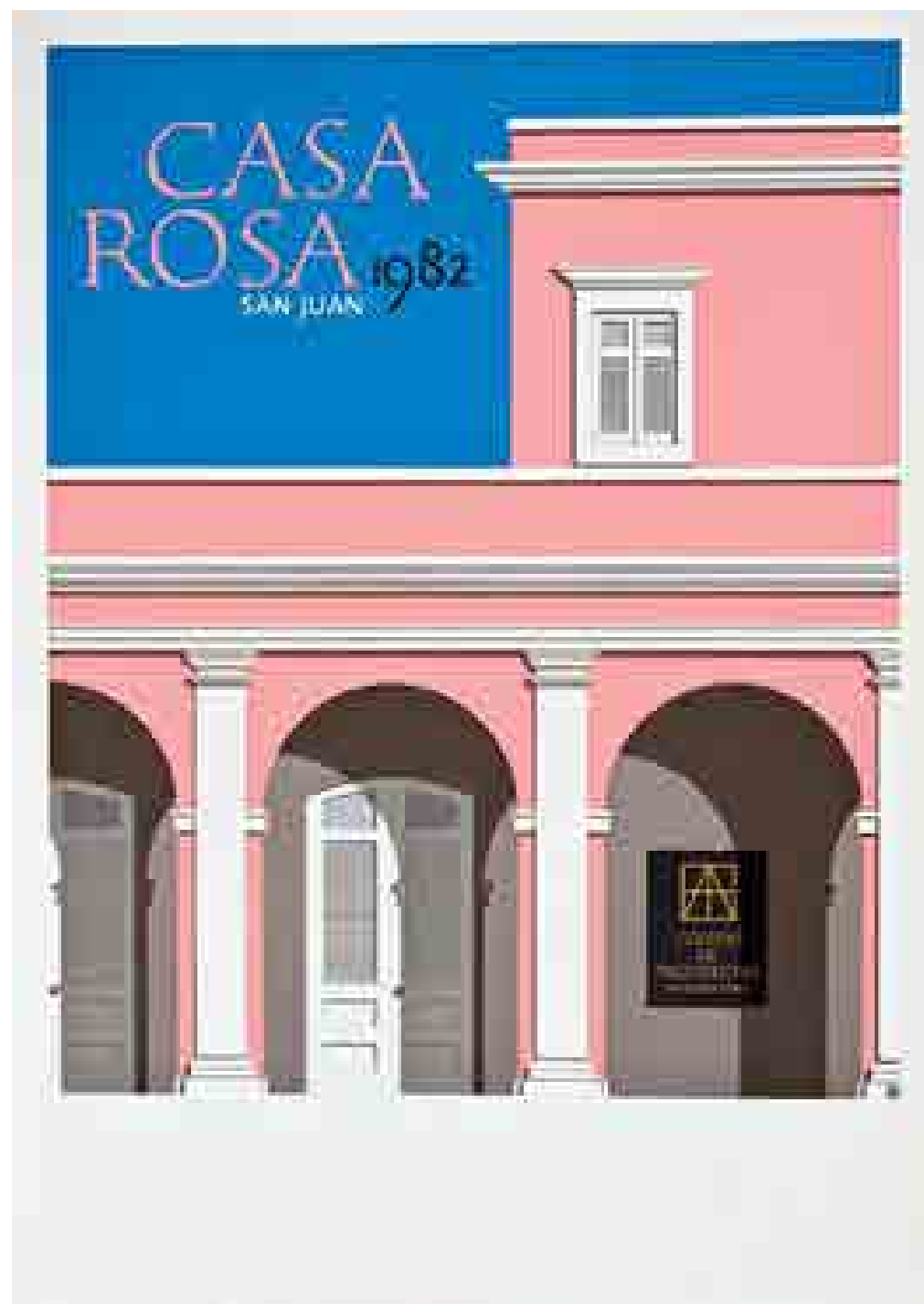
(Fig.57) Rafael Seco. *La Catedral*, s.f. Óleo sobre masonite. Colección del Museo de Arte de Puerto Rico.



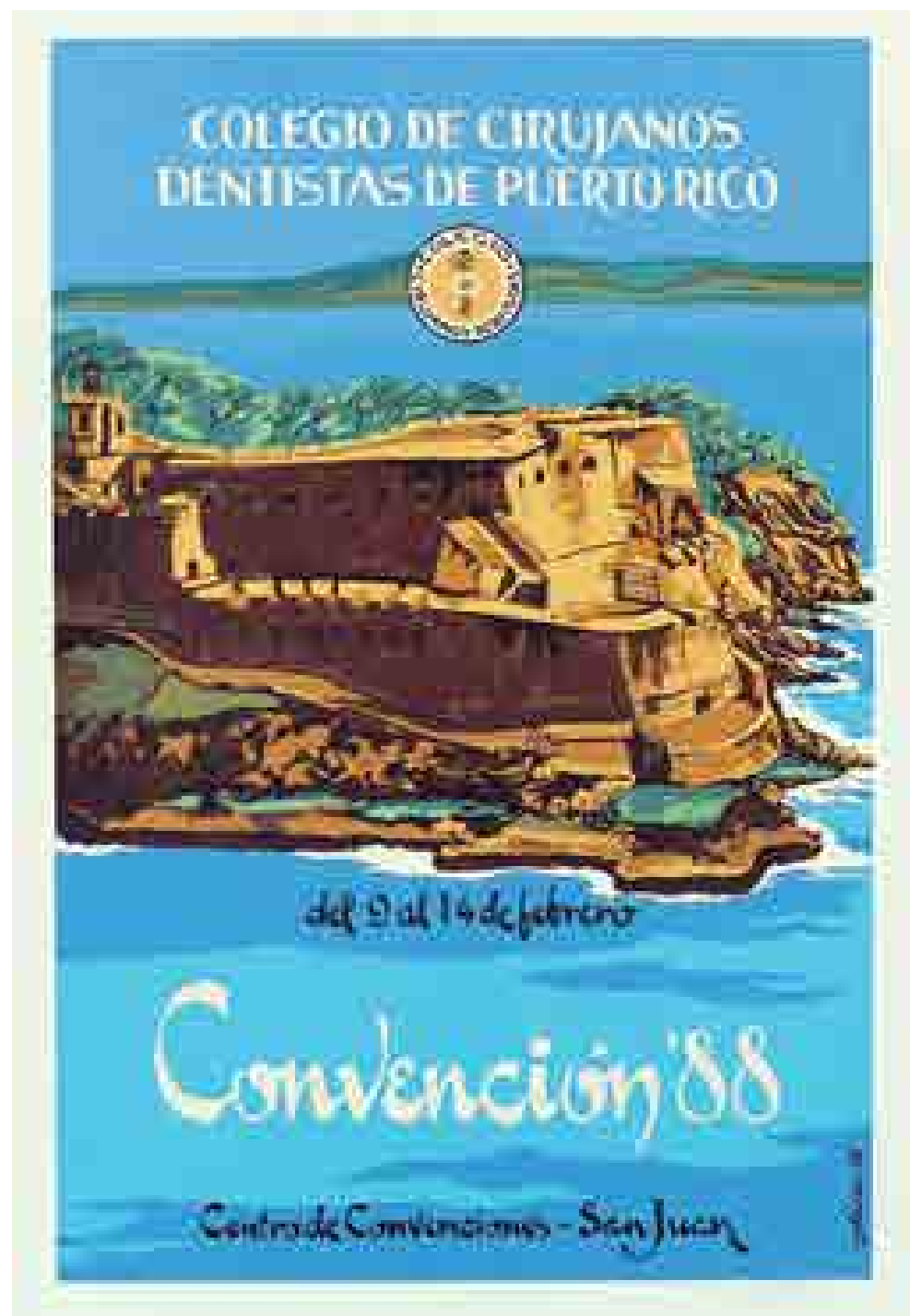
(Fig.58) José R. Oliver. *La Fortaleza*, 1973. Polímero acrílico en canvas board. Colección privada.



(Fig.59) José R. Oliver. *Soportal del Cabildo*, 1957. Polímero acrílico en Masonite. Colección privada.



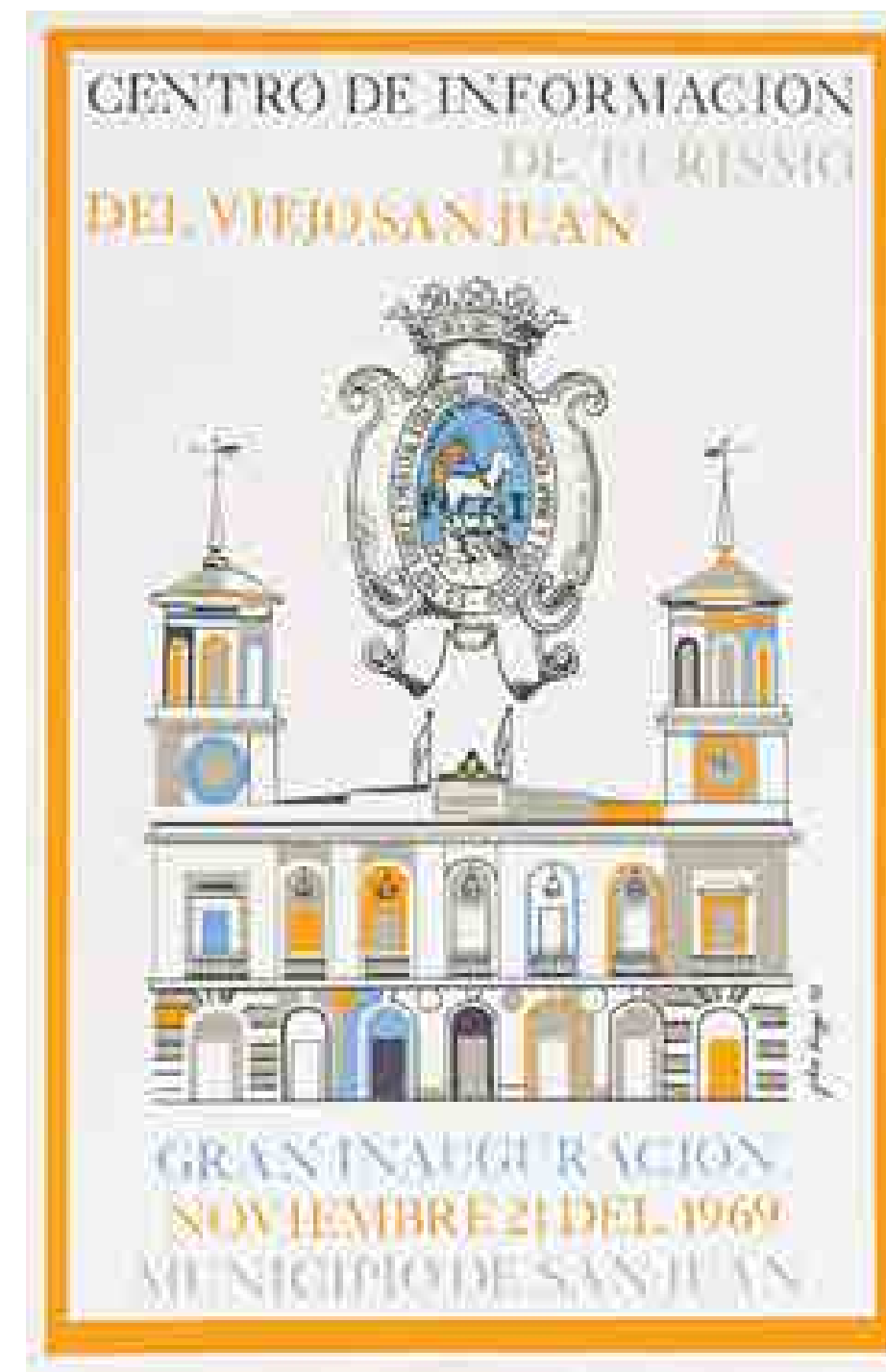
(Fig.60) Luis Abraham Ortiz. *Casa Rosa*, 1982. Serigrafía. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.61) José Alicea, *Convención 88 de Colegio de Cirujanos Dentistas de Puerto Rico*, 1988. Serigrafía. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.62) Arthur Vonn Hartug, *"Deo Gratias"*, 1991. Serigrafía. Colección privada.

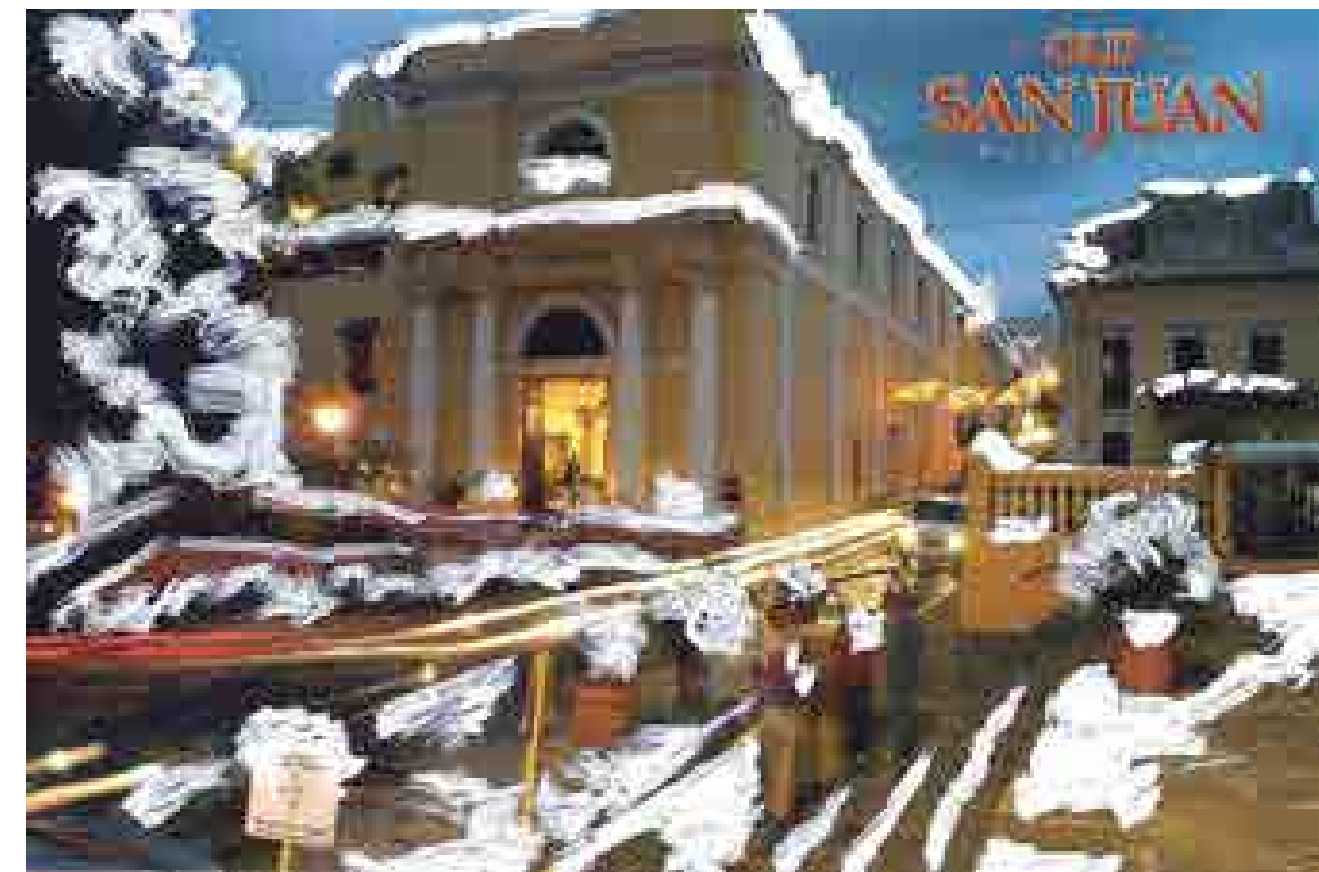


(Fig.63) Julio Biaggi, *Centro de Información de Turismo Viejo San Juan*. Serigrafía. Colección del artista.





(Fig.64) Mari Mater O'Neill. *Aún ficción*, 2000. Litografía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.65) Antonio Martorell. Portafolio: *White Christsmas Revisited El Convento*, 2015. Intervención nevada con acrílico sobre papel. Colección del artista.



(Fig.66) Antonio Martorell. Portafolio: *White Christsmas Revisited San Felipe del Morro*, 2015. Intervención nevada con acrílico sobre papel. Colección del artista.



(Fig.67) José R. Oliver. *Fuerte San Cristóbal* (atribuido por la Dra. Lillian Lara Fonseca), 1964. No se tiene información de medio. No se tiene información de colección.



(Fig.68) Antonio Maldonado. *La ciudad murada*, 2000. Litografía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.69) Annelisse Molini, *Catedral de San Juan*, 2015.  
Acrílico sobre lienzo. Colección de la artista.



(Fig.70) Annelisse Molini, *Catedral de San Juan*, 2017.  
Acrílico sobre lienzo. Colección de la artista.



(Fig.71) Anna Nicholson. *La Puerta de San Juan*, 2012 - 2020. Colografía. Colección de la artista.



20 Puerta de San Juan de Ponce, P.R.

Anna Nicholson - Ponce

2012-2020

## Caracteres y personajes en la ciudad

El lugar, la época y las circunstancias donde nacen, se desarrollan y viven los seres humanos moldean sus formas de ser y de actuar, así como su legado a las generaciones futuras. En esta sección incluimos por un lado personajes cuya vida y obra son sinónimo del centro histórico de San Juan o de su vida cultural siglos atrás. Ese es el caso de la pianista, profesora y directora de orquesta Ana Otero, pionera de las mujeres en un terreno controlado por hombres, que fue inmortalizada por Rubén Moreira (Fig. 72).

Por otro lado, están las representaciones atemporales de personajes típicos del entorno sanjuanero o de cualquier otra ciudad, cuyos ejemplos son *El revendón* de Luis Germán Cajigas y *El sembrador de San Juan* de Nick Quijano. Mientras que mención aparte merecen las obras *San Juan negra* de Arnaldo Roche Rabell y *Añoranza* de Nick Quijano. Desde distintos puntos de vista y fechas distantes, ambos artistas enriquecen el panorama reflexivo sobre San Juan dándole rostro de mujer negra.

En el retrato de su abuela Catín (Fig. 73), Quijano capta la “añoranza” de la niña, esposa, madre y abuela nacida en Puerta de Tierra, vinculada en su adultez a los “Cachana”, como apodaban a Nicasio Quijano, quien fuera uno de los fundadores de la Asociación de Muelleros de Puerto Rico y líder obrero a principios de la década de 1930.<sup>18</sup> El ros-

18. Doña Catalina Cirino Osorio se casó con Sergio Quijano, quien era hijo de Nicasio Quijano, el primero del clan Quijano conocido como *Cachana*. Este es un nombre que se le da a las personas forzadas o “bravas”. El trabajo de Nicasio como líder obrero dio base al apodo. En honor a su bisabuelo Nicasio Quijano, el artista Nick Quijano nacido en Nueva York, fue bautizado como Nicasio Quijano Torres en la Iglesia San Agustín en Puerta de Tierra, el 24 de marzo de 1954. Cachana además fue el nombre del primer conjunto musical fundado por Joe

tro de esta abuela – coronado por los símbolos del sincretismo religioso – y la historia que nos cuenta su nieto, nos hace recordar la herencia de lucha de mujeres y hombres por alcanzar cada día mejores condiciones de vida e igualdad tal como los demás trabajadores que poblaron desde el siglo XIX el San Juan extramuros. *San Juan negra* (Fig. 74) de Roche Rabell es una expresión genérica pero contundente de la herencia africana en la idiosincracia de nuestro país, pero muy especialmente llamando la atención en el contexto de la *forja* del núcleo centenario de San Juan de Puerto Rico. Aunque esta obra fue realizada ante la convocatoria del portafolio *La ciudad infinita: Versiones de San Juan* en la apertura del siglo XXI, su mensaje siempre tendrá vigencia desde la perspectiva histórica.

La obra “El Pan Nuestro” (*Tributo a la obra ‘El Pan Nuestro’, Ramon Frade*) (Fig. 75) de Cacheila Soto González reitera la importancia de la mujer negra, usando como pretexto-punto de partida la imagen clásica del pintor de la montaña (Cayey), Ramón Frade. En lugar del agricultor en su montaña con mirada perdida, desde este encuadre alto se muestra la mujer erguida con la mirada puesta en lo más alto, ataviada con la ropa propia de mujer profesional aunque descalza, mientras que a sus pies se ilustra un paisaje desigual, que nos hace pensar en la incertidumbre a pesar de las conquistas significativas alcanzadas por la igualdad de género.

Entre 2013 y 2015 los artistas Rosenda Álvarez Faro, Elizabeth Barreto, Leyla Mattina, Pamela Osorio, Genaro Ramos, Verónica Rivera, Roberto Tirado y

Quijano, sobrino de Nicasio, en 1956. Entrevista telefónica entre el artista y Lizette Cabrera el 28 de agosto de 2020.

Omar Velázquez, constituidos como grupo, presentaron el proyecto colectivo Grabadores por Grabadores, en la IV Trienal Poli/Gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe, celebrada entre del 24 de octubre de 2015 al 28 de febrero de 2016. La misma, organizada por el Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, se tituló *Imágenes desplazadas/Imágenes en el espacio*.

Estos jóvenes grabadores, egresados de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, le rindieron homenaje a muchos de los maestros del grabado y el cartel desde la década de 1950. En nuestro libro, debutan por primera vez, algunos ejemplares de obras de la colección de *Grabadores...*, que originalmente fueron pegados como pasquines en diversos espacios públicos al aire libre en el Viejo San Juan, Santurce, Río Piedras y Ponce. Gracias al Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico que atesora originales, exponemos las xilografías de cuatro de los maestros de mediados del siglo XX: Lorenzo Homar, Carlos Marichal, Rafael Tufiño y Carlos Raquel Rivera. La cuarta trienal abordó “los desplazamientos de la imagen gráfica entre distintos campos, soportes, hábitos y sentidos, y en especial su salida al espacio tridimensional”.<sup>19</sup>

19. *Imágenes desplazadas/Imágenes en el espacio* fue curada por Gerardo Mosquera, (curador en jefe), Vanessa Hernández Gracia y Alexia Talahhtps. Ver La 4ta. Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y El Caribe en los Espacios Públicos de Puerto Rico //www.puertoricartnews.com/2015/10/la-4ta-trienal-poli-grafica-de-san-juan.html. Consultada 20 de septiembre de 2020.





(Fig.72) Rubén Moreira. *Ana Otero*, 1961. Óleo sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.73) Nick Quijano. *Añoranza (Retrato de abuela Catín)*, 1979. Dibujo/cartón. Colección privada.





(Fig.74) Arnaldo Roche y Rabell. *San Juan Negra*, 2000. Litografía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.75) Cacheila Soto González. *El Pan Nuestro*, 2006, Acrílico sobre lienzo. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.76) Nick Quijano. *Sembrador de San Juan*, 2000. Litografía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.77) Luis Germán Cajigas. *El revendón*, 1960. Temple sobre cartón, Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.78) José Rosa. *Encuentros en San Juan*, 2000. Litografía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.79) Rosenda Álvarez Febo  
*Lorenzo Homar*, 2013  
Xilografía



(Fig.80) Verónica Rivera  
*Rafael Tufiño*, 2013  
Xilografía



(Fig.81) Roberto Tirado  
*Carlos Marichal*, 2014  
Xilografía



(Fig.82) Pamela Osorio  
*Carlos Raquel Rivera*, 2014  
Xilografía



## Eventos históricos y conmemoraciones

El 25 de abril de 1898 se inició la Guerra Hispanoamericana entre Estados Unidos, España y Cuba. Estuvo en juego la salida de España del control político y económico de Cuba, y pocos días después el futuro de Puerto Rico (Fig. 83). Los primeros efectos de esta guerra se manifestaron en el país a través del bombardeo de San Juan, el 12 de mayo del mismo año. La flota estadounidense bajo el mando del almirante William Sampson bombardeó la ciudad de San Juan desde las cinco hasta las ocho de la mañana. El capitán de artillería Ángel Rivero Méndez, al mando de las tropas españolas en el Castillo de San Cristóbal, describió el acontecimiento en las siguientes palabras:

*Una lluvia de proyectiles, trepidando como máquinas de ferrocarril, paseaba sobre nuestras cabezas; era una verdadera tempestad de hierro; allá en el mar, donde comenzaba a clarear el día, podían distinguirse las siluetas de los buques enemigos alumbrados de tiempo en tiempo por las llamaradas de sus cañones.<sup>20</sup>*

20. Ángel Rivero. *Crónica de la Guerra Hispanoamericana en Puerto Rico*. Madrid : Sucesores de Rivadeneyra, 1922, p. 94. Incluye foto de la fachada de la Iglesia de San José con la perforación de la bomba.

Uno de sus proyectiles perforó la fachada de la Iglesia San José, así lo recrea el pintor Rafael Tufiño. (Fig. 84)

La serigrafía siempre ha sido un medio favorito para conmemorar eventos o dejar constancia de acontecimientos. En 1971 el Instituto de Cultura quiso celebrar por medio de dos grandes maestros –Homar y Tufiño– dos ángulos de un mismo hecho, la fundación de San Juan de Puerto Rico. Asimismo, los artistas Matos González y Alicea dedican su creatividad al elogio de la producción artística, en el taller pionero de la DivEdCo y con motivo del Quinto Centenario de la llegada de los españoles a América.

En el trabajo de Alicea, comisionado por el Museo de Las Américas, se alude a la visión cuestionable de que el arte en Puerto Rico comenzó con la llegada de los españoles y por eso conmemoran en 1993 los 500 años del arte.

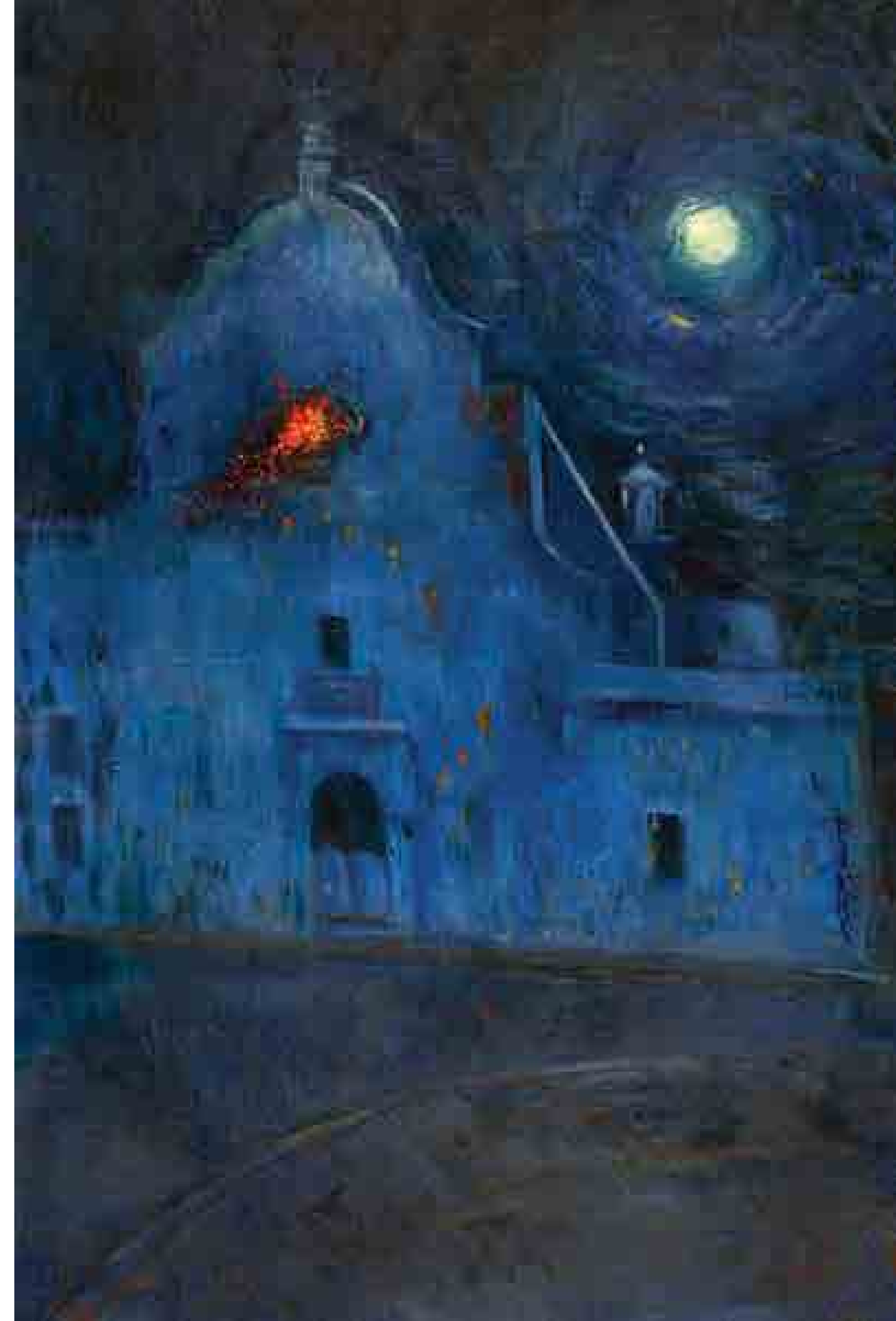
La campaña de conmemoración de los 500 años de los españoles en América comenzó varios años antes con la subvención económica de España en toda América para promover la efeméride. Entre 1992 y 1993 múltiples publicaciones, incluso que

cuestionaron el “descubrimiento”, se dieron a conocer, igualmente obras de arte y proyectos arquitectónicos a nivel mundial y particularmente en Puerto Rico. La Plaza del Quinto Centenario en el Viejo San Juan inauguró en octubre de 1992 y con ella la escultura de 40 pies “El Totem Telúrico” de Jaime Suárez. Para dejar constancia de aquel evento la Oficina Estatal de Preservación Histórica, nombre anterior de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, le encargó a Nelson Sambolín una serigrafía (Fig. 88). Como lo documenta el cartel en esa época se desarrollaba un “Plan especial de reforma interior de la zona histórica de San Juan de Puerto Rico”, que dio pie a una nueva tendencia ecológica en la conservación de los edificios públicos y el Cuartel de Ballajá representó un modelo a seguir por otros.





(Fig.83) Manuel Jordán. *Escena de la Guerra Hispanoamericana*, 1898.  
Óleo sobre madera. Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.84) Rafael Tufiño. *Iglesia San José bombardeada*, 1979.  
Óleo sobre lienzo. Colección privada.



(Fig.85) Lorenzo Homar. *450 Aniversario del traslado de San Juan*, 1971. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.86) Rafael Tufiño. *450 Aniversario de la fundación de San Juan*, 1971. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.87) Roberto Matos González. *40 Aniversario, División de Educación de la Comunidad*, 1989. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.88) Nelson Sambolín. *Actos Inaugurales - Ballajá: Plan Especial de Reforma Interior de la Zona Histórica de San Juan de Puerto Rico*, 1992. Serigrafía. Colección del artista.



(Fig.89) José Alicea. *500 años de arte en Puerto Rico*, 1992. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

## Actividades culturales

Promover, anunciar y recordar actividades culturales como foros, exposiciones de arte, conferencias, obras de teatro, entre otros eventos, han sido de los motivos principales para comisionar o inspirar muchos trabajos en la historia de la serigrafía y el cartel en general en Puerto Rico. A continuación incluimos una muestra. Todos los carteles tienen algo que aportar a la historia de San Juan o de sus habitantes. Por ejemplo el cartel de José Rosa (*Fig. 90*) documenta los foros que se daban para continuar la conservación de la zona histórica de San Juan, iniciada a través de estudios comisionados por el ICP y otras entidades desde mediados de la década de 1950. El 19 aniversario de la Escuela de Artes Plásticas también merece su cartel, esta vez de Joaquín Mercado Cardona (*Fig. 92*), quien fuera profesor de la entidad. Cabe señalar que todavía hoy la Escuela de Artes Plásticas y Diseño<sup>21</sup> toma como punto de partida de su existencia la incorporación en el Departamento de Estado de la Asociación Pro Escuela de Artes Plásticas en 1955, en lugar de la creación formal de la Escuela en la década de 1960, como dependencia del ICP.

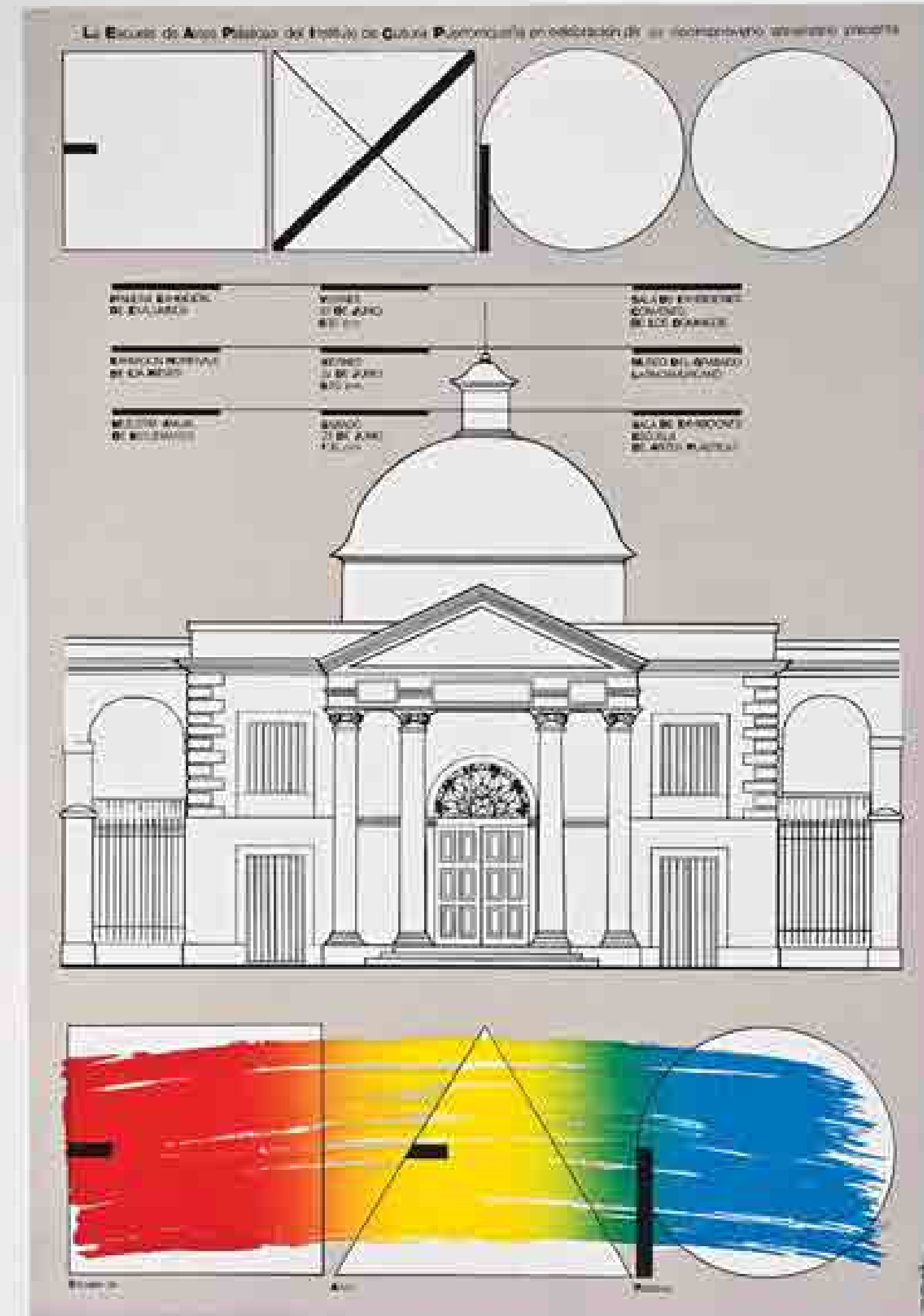
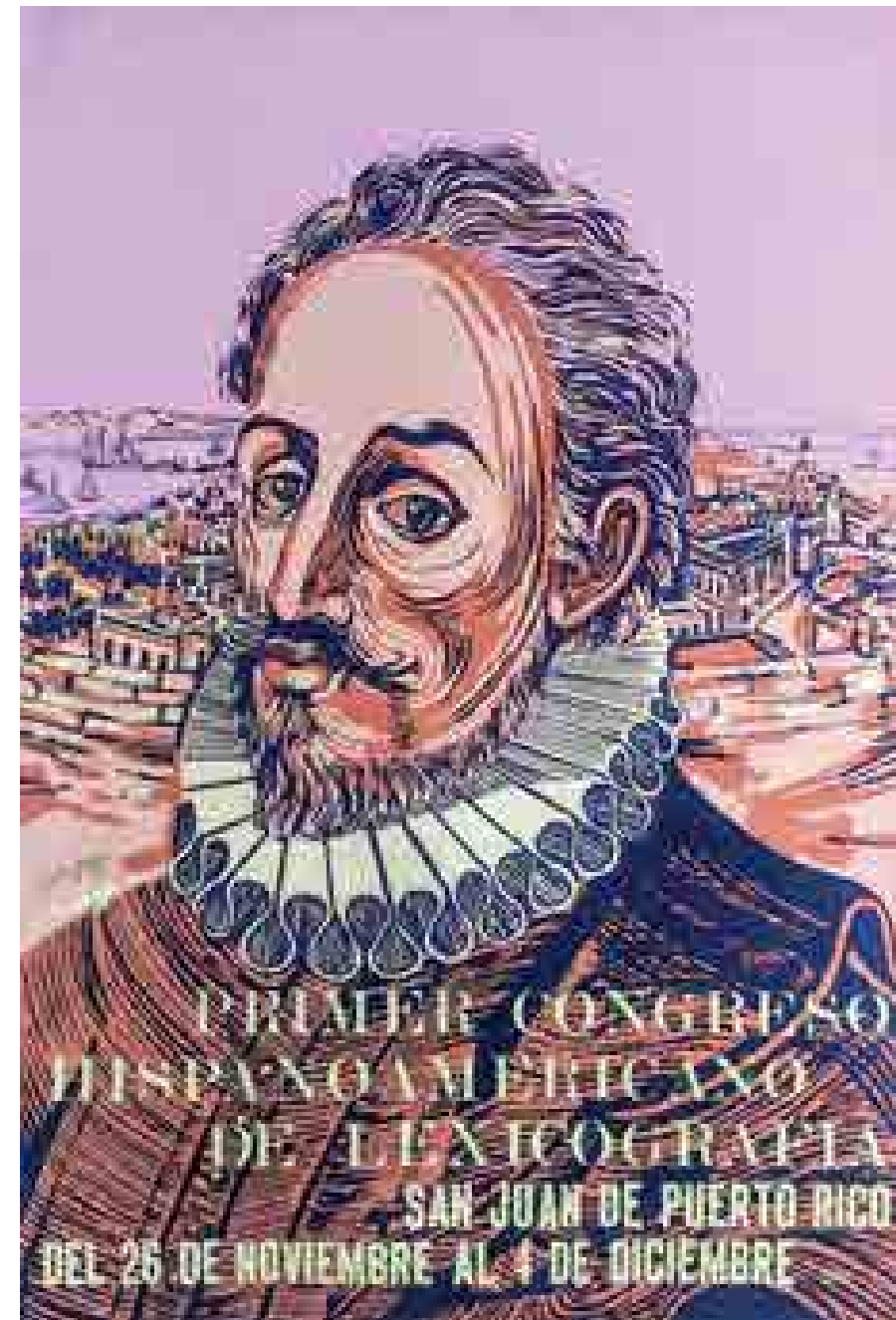
Por su importancia en la historia de la música en San Juan y en el país destacamos, por ejemplo, la serigrafía *Macías* (*Fig. 93*) de David Goytía. Su realización fue encargada con motivo de la reapertura del Teatro municipal, dedicado al dramaturgo

21. Ese es el nombre oficial desde el 22 de agosto de 1990, cuando se le denomina como entidad autónoma, independiente del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Alejandro Tapia y Rivera. El cartel alude al estreno mundial en 1977 de una de las óperas escritas por Felipe Gutiérrez y Espinosa. Este compositor, oriundo de San Juan, fue maestro de capilla de la Catedral de 1858 a 1898. Escribió la ópera *Macías*, cerca de cien años antes de estrenarse. Además de esta obra compuso una zarzuela y dos óperas más. Sin embargo, su trabajo principal fue de carácter religioso. Se le considera el músico más importante del país en el siglo XIX.

En el pasado y en el presente, aunque con menos frecuencia, una práctica común ha sido que los artistas que presentaban exposiciones realizaran carteles de promoción y al mismo tiempo de recuerdo. Los propios artistas diseñaban el cartel o a veces otro colega lo hacía en su honor. Estos carteles se han convertido en documentos históricos sobre el desarrollo de las artes, el teatro, la literatura, y la existencias de proyectos, entre otras iniciativas. También acompañan estas páginas el cartel (*Fig. 99*) alusivo a la Semana de la Conservación Histórica organizada en mayo de 1993 por la Oficina Estatal de Preservación Histórica, nombre que cambió en el 2000 a Oficina Estatal de Conservación Histórica. Sobresale en este documento el lema “Preservando centros históricos como comunidades vivas”. Con esta publicación efectivamente dicha entidad cumple ese objetivo mostrándonos el San Juan siempre vivo e inspirador a través de la mirada de nuestros artistas.



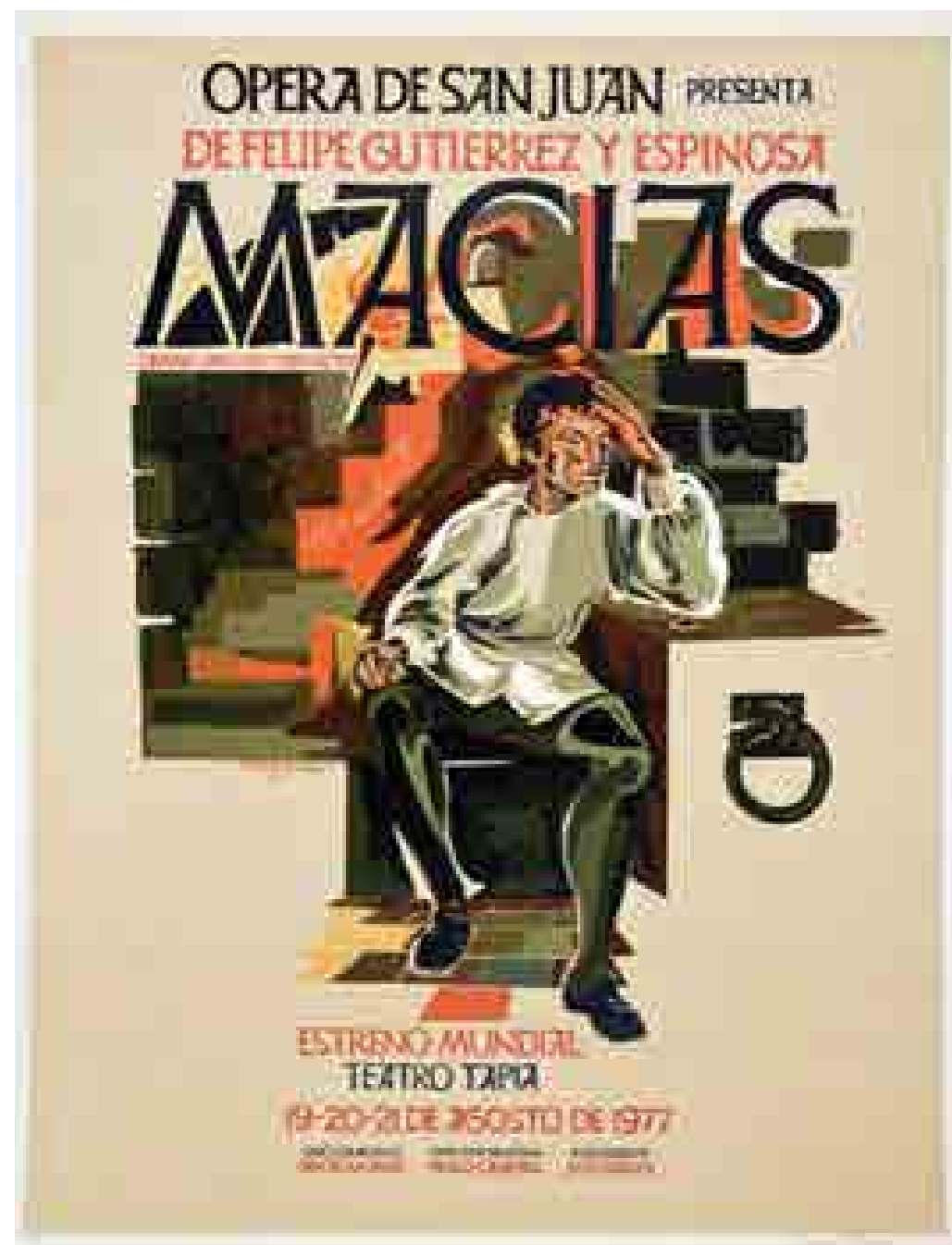


(Fig.90) José Rosa. *Ciclo de foros: Comité Pro Conservación Zona Histórica de San Juan*, 1939. Serigrafía. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

(Fig.91) Julio C. Biaggi. *Primer Congreso Hispanoamericano de Lexicografía* (1969). Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

(Fig.92) Joaquín Mercado Cardona, *EXPO-EAP*, 1985. Serigrafía. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

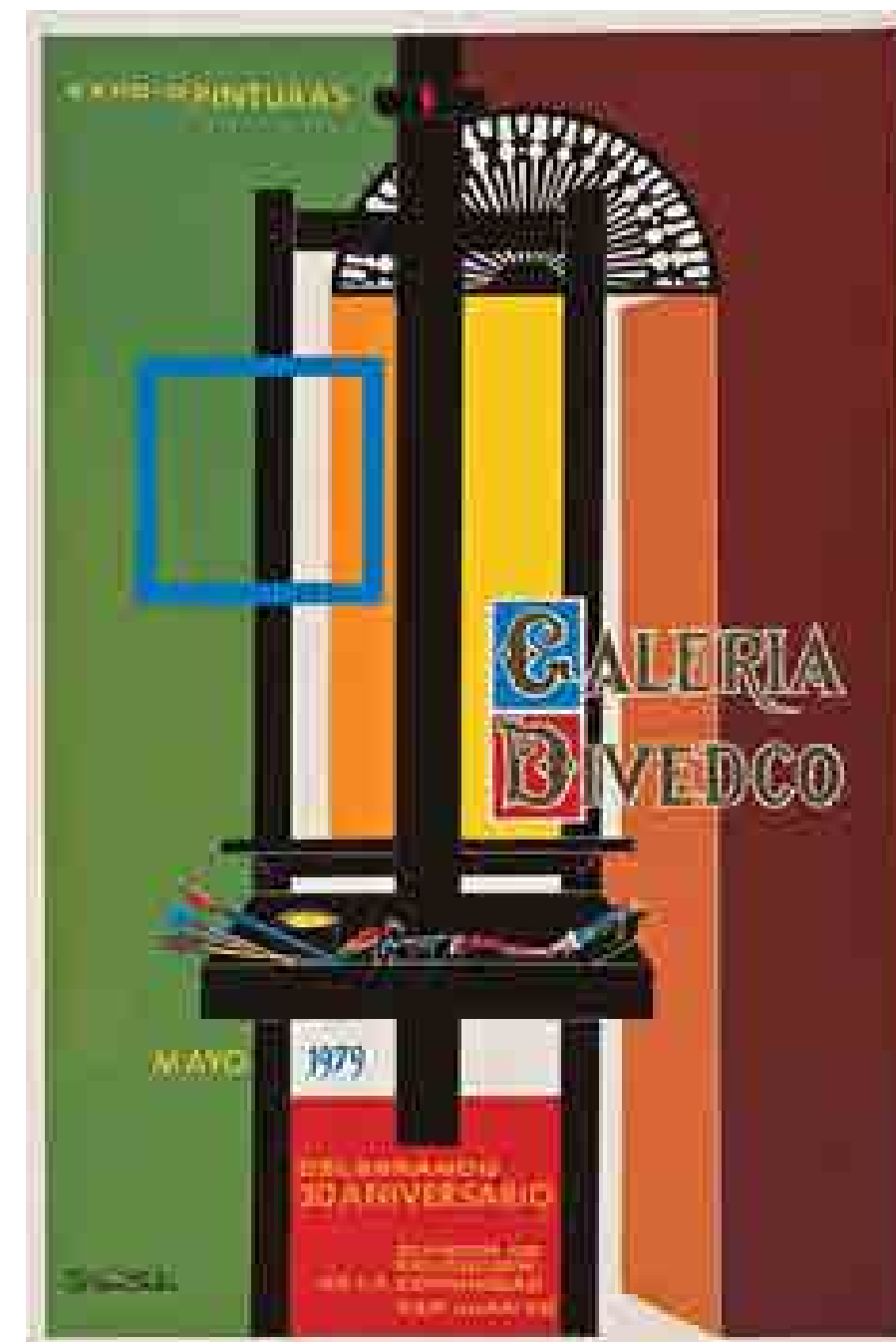




(Fig.93) David Goytía. *Macías*, 1977. Serigrafía. Colección de Otto Reyes.



(Fig.94) Janet D' Esopo. *Exposición D'Esopo*, 1978. Serigrafía. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



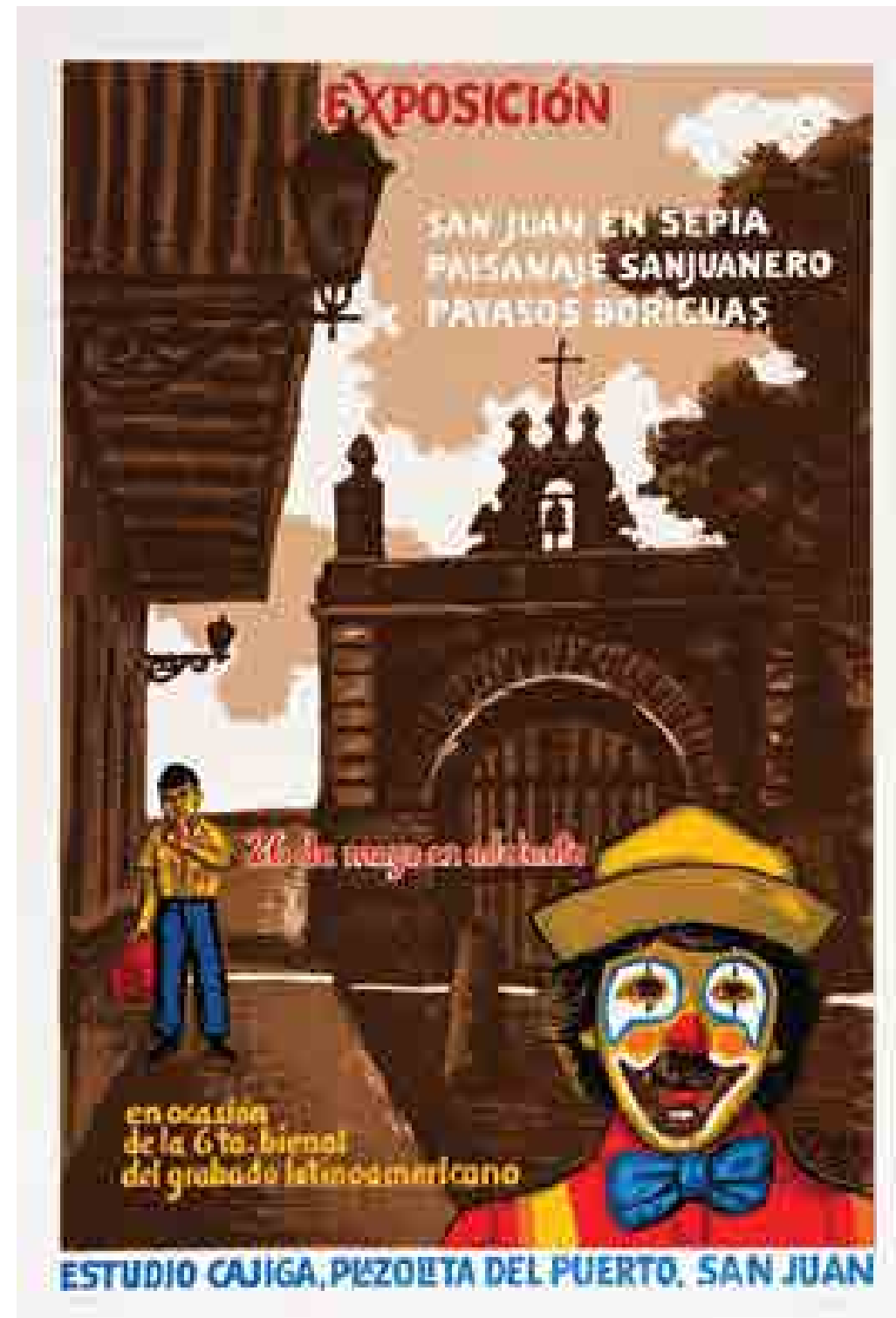
(Fig.95) Eduardo Vera Cortés. *Expo. Galería DIVEDCO*, 1979. Serigrafía. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.96) Julio Díaz Santos, *Exposición de Julio Díaz Santos*, 1979. Serigrafía. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.97) Samuel Lind. *Apertura Corralón de San Juan*, 1980. Serigrafía. Colección del artista.



(Fig.98) Luis Germán Cajigas. *Exposición: San Juan en sepia...*, 1983. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.99) Arq. Gloria Milagros Ortiz Lugo (Diseño gráfico) y Arq. Roberto Tort Solá (Caligrafía). *Semana de la Conservación Histórica*, 1993. Reproducción de imagen en papel. Colección de la Oficina de Conservación Histórica.

## La ciudad como escenario educativo

Como recurso educativo, el Viejo San Juan es una cantera inagotable de posibilidades. En ella, la historia edificada convive con la cotidianidad, aportando constantes escenarios cambiantes en tiempo y espacio. Marcada con la impronta hispanoamericana, la ciudad conserva y exhibe una historia edificada como evidencia un pasado que nos confronta en el presente. El curso Arte al aire libre –niñez que se ofrece en La Liga Estudiantes de Arte de San Juan desde 1996, identifica los múltiples escenarios que en ella se conjugan y propone al San Juan antiguo como sala de clases, procurando despertar en los estudiantes la receptividad hacia el ambiente urbano al que pertenecen o visitan. El curso propone aprovechar el entorno histórico cultural donde ubica la escuela y exponer a los estudiantes al aprendizaje como vivencia.

Por esta razón, la ciudad se convierte en un salón sin paredes o en una escuela al aire libre e identifica temas o situaciones de interés para la niñez, con la intención de visitar lugares actuales que ubican al estudiante en un contexto específico. Este aprendizaje situado le brinda al estudiante la oportunidad de interactuar en un ambiente a fin de producir un registro gráfico de la situación que se confronta. En la actividad de exploración se fomenta la curiosidad, se agudizan las destrezas de observación, la capacidad de cuestionar y establecer relaciones, y también la oportunidad de expresar su individuali-

dad en la interacción con este ambiente. En la interpretación, los trabajos realizados pueden mostrar diversidad de enfoques ante una misma realidad. La obra que se produce evidencia el modo en que el estudiante recibe y procesa la información y el aprendizaje surge a partir de una vivencia donde el estudiante construye el conocimiento a través de la creación/acción.

Al andar la ciudad afloran temas relacionados a la arquitectura civil, militar o religiosa, la geografía, el objeto histórico, las leyendas, el personaje típico, el arte público, la gente en las plazas, la flora y la fauna, entre otros. También se visitan exposiciones en museos y galerías para conocer a los artistas, sus temas, estilos y modos de producción y si es permitido, se dibuja en sala. Si hay un evento importante en la ciudad, allí van los estudiantes para realizar apuntes gráficos. Para cada lugar o situación que se confronta, hay una imagen, una historia y a consecuencia, un proyecto creativo.

La experiencia multisensorial de dibujar en contextos actuales facilita el diálogo con una realidad. El estudiante desarrolla la conciencia de sí mismo y el sentido de pertenencia. Al estar insertados en ambientes cargados de contenidos le permite al estudiante reconocer y reconocerse, desarrollar empatía hacia lo visto, lo aprendido, lo propio. Al manifestar creativamente su individualidad a través

de la interacción con un ambiente particular, se establece un vínculo con una identidad cultural que se nutre de un pasado en el presente. Al dibujar, el estudiante inscribe una experiencia que facilita la apropiación y la construcción de una memoria.

El tiempo ha permitido comprobar el enorme potencial que la ciudad ofrece y lo que esta práctica educativa representa. Agradecemos que esta publicación conmemorativa de los 500 años de la fundación de San Juan, incorpore la mirada de la niñez con los dibujos y pinturas que estos han realizado en el contexto de la ciudad. A través de estos dibujos una joven generación aprende a reconocer y a apreciar la existencia material y espiritual de una identidad.

*Profesora Marilyn Torrech*

Directora del proyecto  
**LA CIUDAD COMO ESCENARIO EDUCATIVO**  
Curso: Arte al aire libre – niñez  
Liga Estudiantes de Arte de San Juan





(Fig.1) Yara Cintrón Rivera. *Capilla del Cristo*.  
Medio mixto.



(Fig.2) Deicalys Burgos Meléndez. *Casas, Plaza San José*.  
Pastel de aceite.



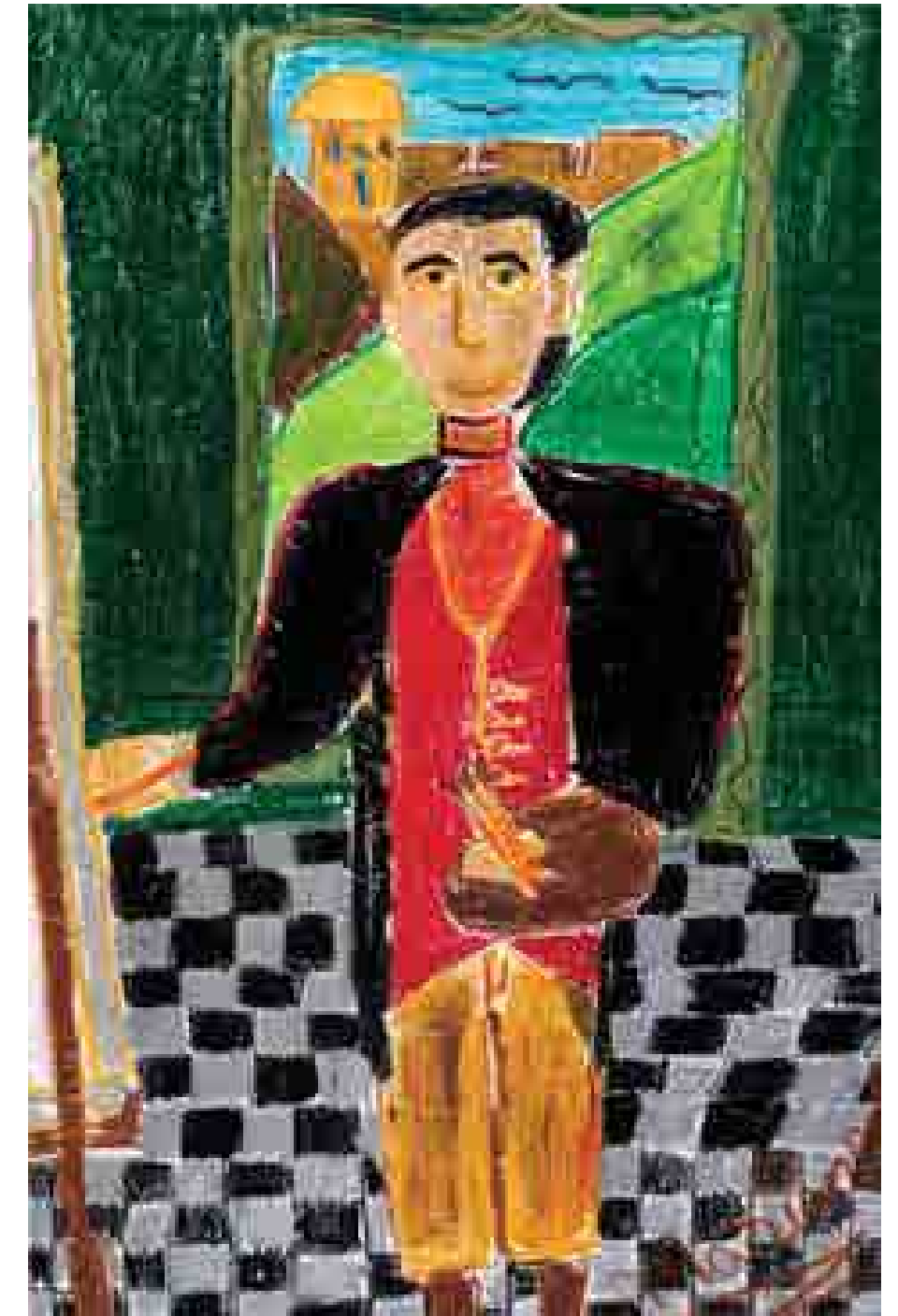
(Fig.3) Evyan Meléndez Torres. *Juan Ponce en la plaza*.  
Pastel y acrílico sobre cartón.



(Fig.4) Clara García Meléndez. *La Rogativa desde el Paseo de la Princesa*.  
Pastel de aceite sobre papel de estraza.



(Fig.5) Paola Rodríguez Laguerre. *Callecita*.  
Rotulador de colores.



(Fig.6) Mariangeli González Vargas. *Campeche*.  
Pastel de aceite.



(Fig.7) Michelle Torrech Pérez. *Patio interior*.  
Pastel sobre negro.



(Fig.9) Lillian Florián Alsina. *Las Fiestas de la Calle San Sebastián*.  
Rotulador de colores y pastel de aceite.



(Fig.8) Javier Torrech Pérez. *Iglesia San José*.  
Pastel de aceite sobre papel negro.



(Fig.10) Kathyria Nieves Colón. *Gatos en San Juan*.  
Pastel sobre papel negro.





### Lizette Cabrera Salcedo

Posee un doctorado en Historia de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras. Es profesora del Departamento de Historia de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Su investigación para tesis doctoral *De los bueyes al vapor: caminos de la tecnología del azúcar en Puerto Rico y el Caribe* fue publicada por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico en 2010.

Paralelo a su trabajo en la academia, ha transformado varias de sus investigaciones en exposiciones museográficas. Sus estudios sobre la historia de la imprenta en Puerto Rico y el Caribe, dieron base a la exposición *De la pluma a la imprenta: La cultura impresa en Puerto Rico 1806-1906*, que se presentó en el Museo de Historia, Antropología y Arte (MHAA) de la Universidad de Puerto Rico (2008-2009). En el 2016 se publicó *Reflejos de la Historia de Puerto Rico en el arte, 1751-1950*, libro que dio base a la exposición del mismo nombre en el MHAA.

Entre 1991 y 1998 laboró para el Museo de la Historia de Ponce, siendo su curadora y directora.

### Ingrid María Jiménez Martínez

Posee un doctorado en Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, una maestría en Bellas Artes (MFA) y un grado de Educación en Arte de la Universidad de Wisconsin-Madison. Es profesora en el Programa de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades, UPR, recinto de Río Piedras. Creó los cursos de Teoría del Arte, Metodología del Arte e Historia del Arte Africano, entre otros. Ha colaborado con el Programa de Honor y con IINAS UPR. Fue presidente de la Junta Amigos Calle Cristo 255, Inc. Museo La Casa del Libro (2008- 2011). Colaboradora del periódico *Diálogo*, Universidad de Puerto Rico (2009-2010) y de la Revista *Art Nexus* (Miami y Bogotá) desde el 2003.

Entre sus publicaciones destaca:

-*Retroceso en el tiempo y avance en el pensamiento: pirronismo en la obra y vida de Marcel Duchamp. Diálogos*. Revista del Departamento de Filosofía, UPR. Río Piedras. Año XLVII, Número 99, Julio, 2016.

-*El exceso como medida del ser. Totems* de Annabelle Guerrero. Biarritz y Paris. Atlántica. 2006.

-**The Hive, San Juan Poli-graphic Triennial** ARARA. University of Essex. <https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/arara.aspx>. 2013.

### Héctor Balvanera Alfaro

Arquitecto, diseñador, artista, investigador y candidato doctoral. Obtuvo el título de Arquitecto por la Universidad de Guadalajara y el grado de Maestría en Bienes Culturales de Origen Eclesiástico, por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla. Ha colaborado en talleres de arquitectura en Puerto Rico y México, destacando en proyectos de sentido social, espacios de culto e intervención de inmuebles históricos.

Fundador de Exvoto, Arte y Cultura, para consultoría especializada y cofundador de la Sociedad de Estudios de Arte Sacro de Puerto Rico, con la experiencia como director de la Oficina de Bienes Culturales de la diócesis de San Juan, donde participó de las comisiones de Liturgia, Histórica del V Centenario y proyectos de conservación como la iglesia de San José y la Catedral. Ha sido miembro de DoCoMoMo (PR) y de la Asociación de Historia del Viejo San Juan.

### Daniel Expósito Sánchez

Posee un doctorado en Historia del Arte de la Universidad de Granada (España). Posee, igualmente, una Maestría en Museología por esa institución. Es Catedrático Auxiliar del Programa de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras. Su línea de investigación principal se centra en la cultura visual y arquitectónica del Caribe, así como en su relación con otros ámbitos territoriales.

Sus publicaciones han aparecido en revistas académicas como *Laboratorio de Arte*, *HUM 736: Papeles de Cultura Contemporánea* y *Revista Brasileira do Caribe*, así como en catálogos de exhibiciones y libros. También, ha presentado comunicaciones en eventos internacionales como *The Renaissance Society of America Annual Meeting*, *College Art Association Annual Meeting* y el *International Congress of the Latin American Studies Association*.

Es miembro del grupo de investigación *Andalucía-América: Patrimonio cultural y relaciones artísticas* (HUM 806) de la Universidad de Granada.

### María de Lourdes Javier Rivera

Posee un bachillerato en Historia del Arte de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras y un doctorado en Historia del Arte de la Universidad de Salamanca, con concentración en arte contemporáneo. Del 2010-2012 fue Curadora Asistente del museo La Casa del Libro en el Viejo San Juan. Desde el 2013 trabaja como editora de Letra Impresa donde lleva a cabo investigaciones sobre la gráfica puertorriqueña y latinoamericana. Es profesora de Historia del arte y ha impartido cursos en la Universidad de Puerto Rico en Bayamón, la Universidad del Sagrado Corazón y la Escuela de Artes Plásticas y Diseño.

Ha publicado reseñas en *Identidad e Icono*, revistas de la UPR en Aguadilla, en *Puerto Rico Art News* y el semanario *Claridad*, entre otros.



## Fuentes de archivos

*Acta del Cabildo Eclesiástico, San Juan de Puerto Rico (16 de agosto de 1809)*, Transcripción de Else Zayas-León, en: Archivo Histórico Diócesis de San Juan, Cabildo, Libro IX de Actas Capitulares, Fol. 63-66v. Caja 18.

*Gobernador de Puerto Rico sobre asedio de los ingleses*, Secretario de Estado y del Despacho de Estado (España), Archivo General de Indias en ES.41091.AGI/21//Estado,10,N.36,17 de abril-9 de mayo de 1797. Bloque 3, 1 recto -58 verso.

López Cepero, Eduardo. *Álbum de fotografías*. Archivo General de Puerto Rico. (ca. 1890).

M.<sup>o</sup> Loreto Campeche solicita conservar su pensión, Ministerio de Ultramar, España: en Archivo Histórico Nacional, Madrid, Ultramar, 2004, Exp. 15.

*Partida de defunción de Josef Campeche*, 1809, en Archivo Histórico Arquidiocesano, Archivo Histórico Diocesano, Fondo Archivo Catedral, Parroquia N. S. de los Remedios, Libro de defunciones 1812-1828, caja 85. Libro 19, folio 27/v.

*Partida de defunción de Miguel Campeche*, 1813, en Archivo Histórico Diocesano, Fondo Archivo Catedral, Parroquia N. S. de los Remedios, Libro de defunciones 1812-1828, caja 86. Libro 21, folio 38/v.

*Partida de defunción de Ignacio Campeche*, 1814, en Archivo Histórico Diocesano, Fondo Archivo Catedral, Parroquia N. S. de los Remedios, Libro de defunciones 1812-1828, caja 86. Libro 21, folio 135/v.

*Plano del estado de la obra nueva contigua a la ermita vieja de Santa Ana*, 1772, en Archivo General de Indias, MP, Santo Domingo, 851.

Puerto Rico. *Obras y gastos de fortificaciones*, 1794, Secretario de Estado y del Despacho de Guerra España, en ES.47161. Archivo General de Simancas, SGU, LEG, 7241,35. Fol. 158-161.

Secretaría de Estado y del Despacho de Guerra (España). *Revistas mensuales de Comisaria. Ejército de Puerto Rico. Extractos*, 1800, en ES.47161. Archivo General de Simancas, SGU, LEC,7300,4. Fol. 317-345.

*Solicitudes de Julián Pagani y Lejes*. 1867, Puerto Rico, en Archivo Histórico Nacional, Madrid, Ultramar 315, Exp. 16.

## Libros y artículos

Abbad y Lasiera, Fray Iñigo. *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial Edil. 2011.

*Abrapalabra: La Letra Mágica*. Carteles 1951-1999. (Catálogo de exposición). Río Piedras: Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico. 2001.

Alegría, Ricardo E. *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973*. España: Artes Gráficas Manuel Pareja, 1978.

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press. 1983.

André, Michel, e Isidro de la Pastora y Nieto, editores. *Diccionario de derecho canónico*, 2: Imprenta de D. José de la Peña, Madrid, 1847. <https://books.google.com.pr/books?id=x-CZHAAAacAAJ&vq>. Consultado el 30 de mayo de 2017.

Aristóteles. *Poética*. Eduardo Sinnott, traductor. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R. L. 2015.

Badía, Luz Elena. *Historia de los museos de Puerto Rico 1842-1959, Musealizando el patrimonio y narrando la identidad*. Tesis doctoral, presentada en la Universidad de Granada. 2017.

Bird Carmona, Arturo. “Puerta de Tierra: la vida en un barrio obrero”, en *San Juan: La ciudad que rebasó sus murallas*. San Juan: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, US National Park Sevices. 2005.

Blanco Mozo, Juan Luis. “Pedro Tomás de Córdova y la imagen del poder real en Puerto Rico (1823-1832)”. *Poder, contrapoder y sus representaciones: XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa y América (1750-1850)*. Editores Alberto Ramos Santana y Diana Repeto García. Cádiz: Universidad de Cádiz, Editorial UCA. 2017.

Braun, Georg y Franz Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum. Cities of the World*. 230 Colour Engravings which Transformed Urban Cartography 1572-1617. Stephen Füssel Köln: Taschen. 2015.

Brown, Jonathan y John H. Elliot. *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven: Yale University Press. 2005.

Burke, Peter. Sandra Chaparro, traductora. *Pérdidas y ganancias. Exiliados en la historia del conocimiento de Europa y las Américas, 1500-2000*. Madrid: Ediciones Akal. 2018.

Cabrera Salcedo, Lizette. *De la pluma a la imprenta: La cultura impresa en Puerto Rico, 1806-1906*. Catálogo de exposición. Río Piedras: Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico. 2008.

Cámara Muñoz, Alicia y Bernardo Revuelta Pol, coordinadores. *La palabra y la imagen. Tratados de Ingeniería entre los siglos XVI y XVIII*. Segovia: Fundación Juanelo Turriano y UNED. 2016.

Campos Díaz, José Manuel. *José María Gutiérrez de Alba (1822-1897): Biografía de un escritor viajero*. Sevilla: Diputación de Sevilla. 2017.

Carlo Altieri, Gerardo A. *Justicia y gobierno: la Audiencia de Puerto Rico (1831-1861)*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Academia Puertorriqueña de la Historia. 2007.

Caro Costas, Aída. *Antología de lecturas de Historia de Puerto Rico (Siglos XV-XVIII)*. Reedición. San Juan: Editora Corripio, C. por A. 2005.

\_\_\_\_\_. , “Breve historia del adoquín sanjuanero”. Enciclopedia de Puerto Rico, Fundación Puertorriqueña de las Humanidades. <https://enciclopedia.org/encyclopedia/breve-historia-del-adoquin-sanjuanero>. Consultada el 7 de agosto de 2020 .









Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Talcott Parson, traductor. Kettering: Angelico Press. 2014.

Westermann, Mariet. *A Worldly Art, The Dutch Republic 1585-1718*. New Haven: Yale University Press. 1996.

Wilson, Baronesa de. *Americanos célebres: Glorias del Nuevo Mundo*. Tomo II. Barcelona: Tipolitografía de los Suc. de N. Ramírez y Ca., 1888.

Zuazo, Alejandro. “De la diferencia que ay entre el Patrono del Lugar, y el Titular de la Iglesia”, en *Ceremonial según las reglas del Missal Romano* (...), Cap. VII, Rúbrica VI. § 2, Salamanca: Imprenta de la Ilustre Cofradía de la Santa Cruz. 1753.

## Revistas y periódicos

Alegría, Ricardo E. “Los dibujos puertorriqueños del naturalista francés Augusto Plée (1821-1823)”. *Separata de la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* núm. 68 (julio-septiembre 1975).

Buschiazzo, Mario. “Los monumentos históricos de Puerto Rico.” *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, (8) Facultad de Arquitectura, Universidad de Bs. As., 1955. 78-158. Catedral 84-93. San José, 93-99, San Cristóbal 110-111 y 114, San Gerónimo, 114-115, Casa Consistorial o del Ayuntamiento 118-120, Capilla del Cristo 123-124, Santa Ana.

Calderín, Rafael. “Los adoquines de escoria en San Juan”, 2015. <http://edicionesdigitales.info/biblioteca/adoquines-calderin.pdf> y <https://eladoquintimes.com/2016/07/14/los-adoquines-de-escoria-del-viejo-san-juan/>. Consultados el 7 de agosto de 2020.

Canino Salgado, Marcelino Juan. “La música, músicos y sus instrumentos en el Puerto Rico colonial español: la aportación europea”. San Juan: *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia* Vols. XXVI-XXX, Nos. 71-80 (enero 2006-julio 2010).

Cortés Zavala, María Teresa. “La Sociedad Económica de Amigos del País en Puerto Rico y las prácticas de la lectura en el primer gabinete de lectura”, *Revista Brasileira do Caribe*, vol. 17, núm. 32, enero-junio, 2016. Universidade Federal do Maranhão. <https://www.redalyc.org/pdf/1591/159148014005.pdf>. Consultada el 20 de julio de 2020.

Dávila Rodríguez, Arturo Virgilio. “La iconografía de San Julián de Cuenca y el retrato del obispo Arizmendi”. San Juan: *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 15, abril-junio 1962.

“Decretum pro Patronis in posterum eligendis” (582) N. 526, 23 de marzo de 1630, en *Decreta Auth.ntica Congregationis Sacrorum Rituum, Typographia Polyglotta*, Roma, 1898, p 129:<https://archive.org/details/decretaauthentic01cath/>. Consultado el 25 de julio de 2020.

Dávila Rodríguez, Arturo V. “El arte en la pintura de Puerto Rico: 1508-1750”. San Juan: *Imagen*, Instituto de Cultura Puertorriqueña. 1979.

Delgado Mercado, Osiris. “Fernando Díaz Mackenna, España, 1873”. *Fernando Díaz Mackenna*. [San Juan]: Galería de Arte Universidad del Sagrado Corazón, [2008]: [s.p.].

“El derribo de las murallas”. San Juan: *La Correspondencia de Puerto Rico* Año VII, Número 2370 (4 de junio de 1897): [2].

Fernando Díaz Mackenna. Recorte de prensa sin título perteneciente a *Puerto Rico Ilustrado* Año V, No. 242 (12 de octubre de 1914). Centro de Documentación del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Gaya Nuño, Juan Antonio. “Precisiones en torno a José Campeche”. Río Piedras: *Revista La Torre, UPR*. Tercera época, (8) 29-30, Julio 2003.

Hostos, Adolfo de. “Historia de la ciudad de San Juan de Puerto Rico”. San Juan: *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 53, ICP, oct - dic. 1971.

*La Ilustración Española y Americana*. Madrid. Año XLII, Número XIX. (22 de mayo de 1898).

*La Ilustración Española y Americana*. Madrid. Año XXXVII, Núm. XVII (8 de mayo de 1893).

*La Ilustración Puertorriqueña*. San Juan: Imprenta de Boletín Mercantil, 10 de mayo de 1892, 5 de junio de 1892, 25 de julio de 1892, 25 de agosto de 1892, 10 de julio de 1893.

Líter Mayayo, Carmen. “El mapa de España”. Málaga: *Péndulo: Revista de Ingeniería y Humanidades*. No.19. 2008.

Márquez, Juan Luis. *Esperanza para el 51: Grupo de artistas boricuas crean entidad sorprendente en El Mundo*. **FALTA FECHA**

Márquez, Miguel B. “D. Abelardo de Carlos y ‘La Ilustración Española y Americana’”. España: *Ámbitos* n° 13-14 (año 2005).

Morgan, John Hill. “Miniature by Eliab Metcalf of John Haslett, M.D.” *The Brooklyn Museum Quarterly* Vol. 8, No. 1 (January, 1921).

Negrón, Mara. “¿Ver con sus propios ojos una ciudad deseada?”, Edición especial, *Revista Cupey*, Vol.XV-XVI, Universidad Metropolitana, Río Piedras, páginas 6-14, 2001-2002. En [http://www.marimateroneill.com/mara\\_ciudad.html](http://www.marimateroneill.com/mara_ciudad.html). Consultada el 30 de agosto de 2020.

“Noticias”. San Juan: *La Correspondencia de Puerto Rico* Año VII, Número 2370 (4 de junio de 1897): [2].

Pantorba, Bernardino de. “Alejandro Sánchez Felipe”. *Gaceta de Bellas Artes* (1 de mayo de 1930).

Pérez Losada, J. “Estampas del pasado. Lo que el tiempo se lleva...”. *Puerto Rico Ilustrado* (28 de septiembre de 1935).

Pérez Rivera, Tatiana. “Isabel Bernal: una obrera del arte”. San Juan: *El Nuevo Día* (25 de noviembre 2013). <https://www.pressreader.com/puerto-rico/el-nuevodia/20131125/281517928905627>. Consultado el 15 de junio de 2020.

Pérez Ruiz, Antonio. “A 50 años del Centro de Arte Puertorriqueño”. San Juan: *Revista del Instituto de Cultura*, segunda serie, año 1, número 2, julio-diciembre de 2000.

“Puerto Rico. Manifestación popular en honor del general Contreras”. Madrid: *La Ilustración Española y Americana* Año XXXIII, Núm. XXXIII (8 de septiembre de 1889).

Ríos Figueroa, María Esther. “Urbanismo Barroco En Lima Virreinal: Hacia La Recuperación De La Calle De La Amargura.” *Devenir - Revista De Estudios Sobre Patrimonio Edificado*, (1) 2, agosto 2018, doi:10.21754/devenir.v1i2.250.

Rubial García, Antonio. “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (20) 72, UNAM, México, primavera, 1998.

“San Juan de Puerto-Rico. Entrega de las llaves de la ciudad al nuevo Gobernador Capitán general de la Isla, Excmo. Sr. D. Ramón Fajardo Izquierdo”. Madrid: *La Ilustración Española y Americana* Año XXVIII, Núm. XXXIX (22 de octubre de 1884).

Sepúlveda Rivera, Aníbal. “El centro histórico de San Juan”, en *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, Cataluña, España: Universitat Jaume I: Centro de Investigaciones de América Latina (CIAL). 2000. [www.raco.cat › TiemposAmerica › article › download, file:///C:/Users/user/Downloads/105057-Text%20de%20l'article-163920-1-10-20081110%20\(1\).pdf](http://www.raco.cat › TiemposAmerica › article › download, file:///C:/Users/user/Downloads/105057-Text%20de%20l'article-163920-1-10-20081110%20(1).pdf). Consultado el 1 de septiembre de 2020.

Szászdi, Ádám. “El movimiento del puerto de San Juan entre 1799 y 1813 reflejado en las escrituras notariales. Comercio interprovincial”. *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia* Vol. XX, Nos. 57-58 (1° de enero-1° de julio de 1999).

“Simpático acto”. *Puerto Rico Ilustrado* (3 de enero de 1925): 17. Centro de Documentación del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Traba, Marta. “El ojo alerta de Campeche”. Río Piedras: *Revista La Torre*, UPR. Tercera época, (8) 29-30, julio 2003.

Valle, Norma. “Centro Nacional de las Artes: Los nuevos artistas reunidos para crear”, Puerto Rico Ilustrado, *El Mundo*, 3 de noviembre de 1974. Disponible en Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



Algunas de las actividades utilizadas en este proyecto fueron financiadas en parte con fondos federales provenientes del Servicio Nacional de Parques, Departamento de lo Interior de los EE.UU., por medio de la Oficina Estatal de Conservación Histórica del Gobierno de Puerto Rico. Sin embargo, el contenido y las opiniones no necesariamente reflejan las opiniones o la política del Departamento de lo Interior, así como la mención de marcas o productos comerciales no constituye endoso o recomendación por el Departamento de lo Interior o la Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico.

*Some of the activities that were used in this project were financed in part with federal funds from the National Park Service, U.S. Department of the Interior, through the State Historic Preservation Office of Puerto Rico. However, the contents and opinions do not necessarily reflect the views or policies of the Department of the Interior, nor does the mention of trade names or commercial products constitute endorsement or recommendation by the Department of the Interior or the Puerto Rico State Historic Preservation Office.*







# La ciudad en el tiempo: cinco siglos de representaciones artísticas de San Juan

La ciudad en el tiempo: cinco siglos de representaciones artísticas de San Juan



OFICINA ESTATAL DE CONSERVACIÓN HISTÓRICA  
DE PUERTO RICO









La ciudad en el tiempo: cinco siglos de representaciones artísticas de San Juan







# La ciudad en el tiempo: cinco siglos de representaciones artísticas de San Juan



Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico  
Oficina del Gobernador  
Cuartel de Ballajá  
Calle Norzagaray Esquina Beneficencia  
Viejo San Juan, Puerto Rico

PO Box 9023935  
San Juan, Puerto Rico 00919-1733

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida sin autorización previa de la Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico.

©2020 Oficina Estatal de Conservación Histórica  
ISBN: 978-0-9827579-5-6

Coordinación editorial  
Dra. Lillian Lara Fonseca  
Coordinadora Educacional en Conservación Histórica  
Oficina Estatal de Conservación Histórica

Colaboración en la edición de textos e investigación en archivos de representaciones de San Juan  
Dra. Lillian Lara Fonseca y Dra. Lizette Cabrera Salcedo

Obra de portada y contraportada  
José R. Oliver. *La Fortaleza*, 1973. Polímero acrílico en canvas board. Colección privada.

Obra en guardas, en primera y última página.  
Armand-Emile-Jean-Baptise Kohl. *General view of San Juan Bautista*, 1877. Grabado. Imagen recuperada de The Universal Geography por Ellisée Reclus, editado por A.H. Keane, publicado por J.S. Virtue & Company: London, Caribbean and Universal Geography.

Diseño gráfico  
Orlando Clavell Morales

Fotografía de obras  
John Betancourt

Impreso en República Dominicana  
Printed in the Dominican Republic  
Editora Corripio, S.A.S.









# Contenido

<u>10</u>	<u>Mensaje del Director Ejecutivo</u>
<u>12</u>	<u>Agradecimientos</u>
<u>16</u>	<u>Dedicatoria</u>
<u>19</u>	<u>Introducción</u> <i>por Dra. Lizette Cabrera Salcedo</i>
<u>37</u>	<u>Capítulo I</u> <b>La ciudad de San Juan en imágenes: siglos XVI y XVII</b> <i>por Dra. Ingrid María Jiménez Martínez</i>
<u>75</u>	<u>Capítulo II</u> <b>La ciudad virreinal, espacio e imagen. San Juan en la obra de José Campeche, siglo XVIII</b> <i>por Arq. Héctor Balvanera Alfaro</i>
<u>119</u>	<u>Capítulo III</u> <b>“En donde todo se encuentra reunido”: Cuatro visiones foráneas de la ciudad de San Juan (1821-1936)</b> <i>por Dr. Daniel Expósito Sánchez</i>
<u>157</u>	<u>Capítulo IV</u> <b>Breves apuntes sobre la representación del Viejo San Juan hecha por artistas puertorriqueños del siglo XX</b> <i>por Dra. María de Lourdes Javier Rivera</i>
<u>211</u>	<u>Catálogo temático</u> <i>por Dra. Lillian Lara Fonseca, Arq. Carlos A. Rubio Cancela y Dra. Lizette Cabrera Salcedo</i>
214	Puerta de Tierra
224	Calle de San Sebastián
234	La Perla
248	Otras calles, fachadas, plazas y ornamentos...
264	Edificaciones emblemáticas
288	Caracteres y personajes en la ciudad
298	Eventos históricos
306	Actividades culturales
314	La ciudad como escenario educativo <i>por Prof. Marilyn Torrech</i>
<u>321</u>	<u>Haberes de colaboradores</u>
<u>325</u>	<u>Bibliografía</u>



## Mensaje del Director Ejecutivo

### “Una Isleta - una Ciudad: San Juan de Puerto Rico 500 años”

Inspirados en este lema, el jueves 12 de septiembre de 2019, en una calurosa y húmeda mañana, reunidos en acto simbólico ante los cimientos de la otrora Casa Fuerte de Don Juan Ponce De León ubicada en el área de Caparra, se llevó a cabo una ceremonia oficial del Gobierno de Puerto Rico. Ese día se cumplían cinco lustros desde aquel 12 de septiembre de 1519, día en que el oidor, Lcdo. Don Rodrigo de Figueroa, mediante carta dirigida al Rey Carlos V, favoreciera la mudanza de dicho asentamiento, avivando así las esperanzas de sus habitantes que anhelaban un mejor porvenir. Dicho acto, marcaba el inicio de las actividades conmemorativas que a lo largo de los próximos dos años y tres meses y medio servirían para resaltar la gran gesta que supuso el traslado de los primeros colonos europeos desde aquel primitivo poblado localizado al lado sur de la bahía, a una prometedora franja de tierra que la delimita hacia el lado norte, y que hoy conocemos como la Isleta de San Juan. Así mismo, exaltaría la eventual fundación del nuevo enclave: la Ciudad de San Juan Bautista, Capital de Puerto Rico, nuestra ciudad de cinco siglos.

Concluida la actividad, y rememorando el histórico evento del traslado, nos dirigimos rumbo a la Isleta de San Juan para culminar aquel primer fin de semana de conmemoración en el Antiguo Cuartel de Infantería de Ballajá y en la Plaza del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, aledaña al histórico Cuartel. Conferencias, foros, actividades artísticas y culturales conformaron ese primer ciclo conmemorativo.

Como propulsora de los esfuerzos iniciales para la conmemoración de los 500 años de la fundación de la Ciudad, en la Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico, (OECH), nos dimos a la tarea de dar a conocer la importancia de la isleta de San Juan promoviendo el estudio de su desarrollo histórico, urbano, social y cultural. Esto, mediante la subvención de múltiples proyectos, entre los que se incluyen investigaciones, publicaciones, inventarios de propiedades históricas, y nominaciones al Registro Nacional de Lugares Históricos, (RNLH), comprendiendo desde un principio que la isleta en toda su extensión territorial compone la ciudad de San Juan. Es decir, San Juan es toda la isleta.

A tono con lo anterior, tras revisar la nominación de la Zona Histórica de San Juan, del año 1972, sometida originalmente al Registro Nacional por don Ricardo Alegría, la OECH presentó ante la consideración del referido organismo la nominación del Distrito Histórico del Viejo San Juan, ampliando sus límites hasta el agua, desde el mar a la bahía, incluyendo algunos de sus barrios extramuros. La misma fue aceptada en el año 2012. Posteriormente, la OECH alcanzó un reconocimiento aun mayor para la ciudad de San Juan, al conseguir la designación del Distrito Histórico del Viejo San Juan como *National Historic Landmark*, en el año 2013. Pero nos faltaba algo, la ciudad no estaba completa, uno de sus barrios extramuros quedaba sin ser reconocido. En el año 2019, la OECH presentó ante el RNLH la nominación del Distrito Histórico de Puerta de Tierra, logrando su aprobación ese mismo año, alcanzando

así un objetivo hasta entonces inconcluso, que la Isleta de San Juan fuera reconocida en su totalidad como zona histórica, al menos, en el registro federal. Esto fue posible gracias a la colaboración de la doctora Arleen Pabón Charneco, autora de las tres nominaciones. A ella mi eterna gratitud.

Con la publicación de este libro, la OECH reafirma su compromiso de conmemorar la proeza del traslado a la Isleta y la fundación de San Juan. De esta manera, le invitamos a que nos acompañen a redescubrir la ciudad, en un recorrido a través de su HISTORIA, enmarcado en el imaginario artístico de sus primeros cinco siglos. Al hacerlo, seremos testigos de su desarrollo urbano, conoceremos personajes importantes, visitaremos tanto sus espacios públicos como algunos de sus más íntimos rincones. Seremos igualmente testigos de importantes eventos celebrados en la ciudad.

Con la sutileza de un pincel en mano, el trazado del carbón o la superficie rasgada por una afilada gubia, hombres y mujeres de profunda sensibilidad, ojos atinados y manos prodigiosas, legaron a futuras generaciones imágenes de un tiempo ya pasado. Cartógrafos, dibujantes, grabadores y pintores de antaño que a través de este libro se unen a una, en extremo talentosa, generación de artistas plásticos del presente, <y hasta del futuro...>, para brindarnos una mirada crítica, mágica, realista y en algunos casos idealizada de nuestra paradigmática ciudad de San Juan.

Complementando a la gubia y al pincel, lápiz en mano, se unen en esta aventura cinco extraordinarios especialistas en los contextos y temáticas esbozadas en este libro. Consumados artífices en el uso de la palabra, cada uno en el periodo cronológico que aborda, nos dibujan un periodo histórico que nos permite comprender y apreciar en su complejidad, el desarrollo de la ciudad enmarcado en las obras artísticas que acompañan sus textos. Nos muestran además, que la representación pictórica representativa del Viejo San Juan y sus barrios extramuros han estado siempre a la vanguardia, en ocasiones enraizada con los movimientos culturales y artísticos allende los mares, pero sin perder la esencia de su contexto caribeño. A estos distinguidos académicos: Dra. Ingrid Jiménez Martínez, Arq. Héctor Balvanera Alfaro, Dr. Daniel Expósito Sánchez, Dra. María de Lourdes Javier Rivera y a la Dra. Lizette Cabrera Salcedo, mi reconocimiento y agradecimiento sincero por enriquecer con sus escritos esta hermosa publicación.

Entre artistas e historiadores no puedo pasar por alto a una persona que se entregó en cuerpo y alma, trabajando sin descanso para convertir la idea de publicar este libro en una hermosa realidad. La Dra. Lillian Lara Fonseca, Coordinadora Educacional en Conservación Histórica de la OECH, quien soñó al igual que yo con la posibilidad de legar al pueblo de Puerto Rico esta publicación, vislumbrada desde un inicio como una de primer orden. Ni los tiempos de pandemia la alejaron de este propósito. Fue en extremo rigurosa con el contenido académico y la

identificación de las obras. En este, como en todo proyecto que organiza da siempre lo mejor de sí. En la OECH nos sentimos muy privilegiados de contar con ella. Vaya a la doctora Lara Fonseca, mi mayor reconocimiento acompañado de mi más alta estima.

Mi agradecimiento se extiende a todo el personal de la OECH. Sin su colaboración la publicación de este libro no hubiese llegado a puerto seguro. Destaco especialmente al historiador José Marull Del Río, la planificadora Richelle Vázquez Rodríguez, la asistente administrativa, Sra. Jennifer García Ortiz, el archivero de la OECH, Sr. Israel Meléndez Ayala y a nuestra querida Subdirectora, la arquitecta Gloria Milagros Ortiz Lugo. Siempre estaré orgulloso y agradecido de tenerlos en nuestro equipo.

A usted que me lee, le invito a contagiarse de color y de palabra, a disfrutar de cada obra aquí destacada y a escudriñar las aportaciones de los especialistas en las páginas de este libro. Con ello pretendo provocar un acercamiento íntimo a la ciudad, que nos permita conocerla, amarla, protegerla y valorarla como herencia tangible de nuestro devenir histórico. Para que San Juan continúe siendo una ciudad viva y multifacética, fuente de inspiración para artistas, pintores, compositores y poetas de cara a su primer milenio. ¡Así sea!

*Arq. Carlos A. Rubio Cancela*

Director Ejecutivo  
Oficina Estatal de Conservación Histórica

## Agradecimientos

La Oficina Estatal de Conservación Histórica (OECH), con la publicación del libro *La ciudad en el tiempo: cinco siglos de representaciones artísticas de San Juan* ha reiterado una vez más su compromiso de proveer información y educar a la ciudadanía, según establece una de las disposiciones del Acta Nacional de Conservación Histórica de 1966. En la OECH entendimos que a pesar de las circunstancias adversas que enfrentamos en el año 2020, era necesario que se aunaran esfuerzos en el periodo conmemorativo de los 500 años de la fundación de San Juan, para publicar un texto con un acercamiento novedoso en la lectura de la historia de la Ciudad. Desde un principio, nuestro director ejecutivo, el Arq. Carlos A. Rubio Cancela quien propuso el proyecto, conceptualizó el libro como una publicación en la que se utilizarían como referente principal, las obras de arte que nos legaron múltiples artistas nacionales e internacionales que documentaron la isleta; mayormente en: mapas, dibujos, grabados, pinturas y carteles. Con estos recursos y otras aportaciones documentales un destacado grupo de historiadoras e historiadores del arte se darían a la tarea de articular una narrativa sobre el desarrollo de la ciudad, desde el lenguaje de la cultura visual. Ante esta encomienda teníamos dos tareas pendientes. Primero, identificar a los especialistas en la disciplina que escribirían sobre determinados contextos de San Juan, y segundo, era necesario levantar un inventario de obras en las que la ciudad fuera protagonista. El plan era armar un

rompecabezas, en el que cada pieza sería clave para hilvanar 500 años de existencia de la ciudad murada. La gestión de este proyecto era ambiciosa, pero apostamos a que lo podríamos lograr, ya que teníamos la certeza que contaríamos con el apoyo de profesionales comprometidos que se desempeñan en nuestras más emblemáticas entidades culturales, educativas y artísticas.

A pesar de las circunstancias, por demás complejas, la publicación de la OBRA se concretó, por lo que nos parece preciso dedicar unas líneas para agradecer a todos los que viabilizaron que este libro fuera una realidad. Merece nuestro reconocimiento la Dra. Lizette Cabrera Salcedo, historiadora y gestora cultural quien se convirtió en una extraordinaria colaboradora de este proyecto. La profesora Cabrera colaboró en la edición de los capítulos, escribió la introducción del libro, identificó obras de artistas puertorriqueños que pertenecen a colecciones privadas y escribió los textos que se utilizaron para orientar la organización de piezas en el catálogo temático. De igual manera, destacamos a los y las especialistas que generaron los capítulos de este libro: la Dra. Ingrid Jiménez Martínez, el Arq. Héctor Balvanera Alfaro, el Dr. Daniel Expósito Sánchez y la Dra. María de Lourdes Javier Rivera. Ciertamente la tarea de investigación y redacción fue compleja para este grupo de académicos, en medio de tiempos donde por motivo de la pandemia del coronavirus se cerraron todos los archivos y bibliotecas del país. Sin embargo, eso no fue un obstáculo para



que estos generaran escritos memorables, nutridos con una rica revisión de fuentes documentales, los cuales se convierten en una gran aportación al estudio de la ciudad e impulsan análisis posteriores de otros especialistas de diversas disciplinas.

El libro, en el que recopilamos más de 200 obras de arte, no se hubiera concretado sin el coleccionismo, registro y conservación por décadas a nivel local de: la Arquidiócesis de San Juan de Puerto Rico, el Ateneo Puertorriqueño, el Museo de Historia, Antropología y Arte (MHAA) de la Universidad de Puerto Rico, el Museo y Casa del Libro, el Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, el Museo de Arte de Ponce, el Museo de Arte de Puerto Rico, la Colección de Arte de la Compañía de Turismo, el Museo de Arte e Historia de San Juan, el Archivo General de Puerto Rico, el Museo de las Américas y el Museo de Arte de Bayamón. Reconocemos al Sr. José Marull del Río, Especialista Principal en Conservación Histórica de la OECH y la Sra. Richelle Vázquez Rodríguez, Planificadora quien también labora en la Agencia, los cuales colaboraron en la comunicación con los museos y archivos internacionales para que estos autorizaran el uso de piezas que pertenecen a sus colecciones. Muchas de estas entidades culturales estaban cerradas, como parte de la larga cuarentena impuesta en medio de la pandemia pero su personal afortunadamente respondió a nuestras solicitudes de reproducción de imágenes. Por lo que agradecemos al Archivo General de Indias en Sevi-

lla, el Archivo del Museo Naval en Madrid, la Biblioteca Nacional Austriaca en Viena, el *British Museum* en Londres, el Museo del Prado en Madrid, los Archivos Nacionales de Holanda (Nationaal Archief), el *Rijksmuseum* de Amsterdam, la Biblioteca Tomás Navarro del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, la Fototeca del Instituto de Arte Americano Mario J. Buschiazzo de la Universidad de Buenos Aires, el Banco de la República en Colombia y *The Carl & Marilyn Thoma Art Foundation* en Chicago.

Agradecemos a los directivos, registradore/as y curadore/as de todas estas entidades, por su compromiso para que fuera posible la divulgación de gran parte de las representaciones de San Juan. Es importante que en este esfuerzo destaquemos a la Sra. Maria del Mar Caragol, Directora del Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña y la Sra. Laura Quiñonez, Auxiliar Registrador de su Colección quienes viabilizaron, con prontitud, la identificación y acceso a 54 piezas que se incluyeron en el libro. Sus recomendaciones fueron muy valiosas. Asimismo, agradecemos a la Profa. Flavia Marichal Lugo, Directora del Museo de Historia, Antropología y Arte (MHAA) de la Universidad de Puerto Rico y a su Registradora, la Sra. Chakira Teresa Santiago quienes colaboraron en el trámite de inclusión de sobre 30 piezas que pertenecen a la colección permanente del museo universitario. Cabe señalar, que el Sr. John Betancourt trabajó en coordinación con las registradoras de ambas colecciones para fotografiar muchas de las

piezas seleccionadas, de las que no se tenían imágenes en alta resolución. Destacamos el entusiasmo y sentido de urgencia del Sr. Betancourt quien también tomó fotografía de obras que pertenecían a colecciones privadas de artistas de las que no se tenían reproducciones de calidad. En este sentido, también agradecemos al Arq. Jorge Rigau, quien facilitó nuestra entrada a la Iglesia San José para que se pudiera retratar el fresco de San Telmo luego de su reciente restauración.

Destacamos la colaboración de los artistas, albaceas y descendientes que han apoyado cediendo sus derechos de reproducción de obras de arte, para efectos de la publicación. Estos fueron: José Alicea, Isabel Bernal, René Benvenuti, Julio C. Bigaggi, Janet D' Esopo, Dafne Elvira, Jorge García Jiménez, Consuelo Gotay, Samuel Lind, Antonio Martorell, Roberto Matos González, Annelisse Molini, Anna Nicholson, Mari Mater O'Neill, Luis Abraham Ortiz, Enoc Pérez, Nick Quijano, Dennis Mario Rivera, Rafael Rivera Rosa, José Rosa, Nelson Sambolín, Carmelo Sobrino, Roberto Tort Solá, Rafael Trelles, Arthur Vonn Hartung; y familiares y amigos de: Alfonso Arana, Myrna Báez, David Goytía, Lorenzo Homar, Wilfred Labiosa, Antonio Maldonado, Carlos Marichal, Rubén Moreira, Luis Muñoz Lee, José R. Oliver, Arnaldo Roche y Rabell, Félix Rodríguez Báez, Juan Rosado, Julio Rosado del Valle, José A. Torres Martinó y Rafael Tufiño (Sucesión Tufiño). De igual manera, agradecemos a la profesora Teresa Brigantti, quien nos dio acceso a la obra de la

artista Myrna Báez. También, debemos destacar a la Sra. Marilú Carrasquillo, Directora de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan y a la profesora Marilyn Torrech, directora de la iniciativa La Ciudad como recurso educativo. De las obras creadas por los niños y niñas que participaron de este proyecto, seleccionamos una muestra de diez trabajos que giran en torno a espacios emblemáticos de San Juan y que podrán disfrutar al final del catálogo temático del libro.

Agradecemos a Flavia Marichal Lugo, directora del MHAA, por ser el *liaison* principal para lograr la comunicación con tantos trabajadores y trabajadoras del arte, y sus recomendaciones sobre representaciones poco conocidas, que incluimos en la sección *Más obras del siglo XIX, XX y la apertura del siglo XXI*. Igualmente, destacamos a otros gestores culturales como: la Sra. Helena Gómez de Córdoba, Curadora del Museo de Arte de Ponce, la Dra. Teresa Tió, ex Directora Ejecutiva del Instituto de Cultura Puertorriqueña, la Sra. Maria Angela López Vilella, Directora del Museo de las Américas, la Sra. Marta Mabel Pérez, Directora del Museo de Arte de Puerto Rico, la Sra. Marnie Pérez Molière, registradora del Museo de Arte de Puerto Rico y al Sr. Humberto Figueroa, reconocido curador y museógrafo, quienes también nos ayudaron a identificar los familiares de muchos artistas que lamentablemente han fallecido y la información para contactar a otros que tenemos el privilegio de que estén entre nosotros. Reconocemos a coleccionistas privados

como el Arq. Otto Reyes, el Sr. Adalberto Meléndez y el Sr. Robert Hernández los cuales han compartido parte de sus tesoros con nosotros.

También, destacamos al profesor bibliotecario Javier Almeyda, de la Colección Puertorriqueña de la Biblioteca José M. Lázaro de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras; por su diligencia al reproducir grabados antiguos de San Juan. En este esfuerzo, no podemos olvidar al arquitecto Andy Rivera quien nos asistió en la identificación de piezas de grabadores que documentaron la ciudad a finales del siglo XIX.

Nuestras más expresivas gracias al Sr. Luis Moises Pérez, Director del Museo de Arte e Historia de San Juan quien hizo una revisión final del libro, antes de enviarlo a imprenta para comentarlo e identificar aspectos que debían de ser revisados. Destacamos a la Sra. Jennifer García Ortiz, asistente administrativa de la OECH quien colaboró en la comunicación con varios artistas plásticos y custodios. Asimismo, al Sr. Israel Meléndez, archivero de la OECH quien asistió en la organización de la bibliografía general. Por último, agradecemos las atinadas recomendaciones del Arq. Carlos A. Rubio Cancela, director ejecutivo de la OECH y de nuestra subdirectora, la Arq. Gloria Milagros Ortiz Lugo, quienes fueron claves en decisiones sobre el diseño del libro. Sus recomendaciones sin lugar a dudas han redundado en la impresión de esta hermosa publicación. Sin lugar a dudas, no podemos cerrar este apartado sin

felicitar y agradecer al Sr. Orlando Clavell por su extraordinario trabajo y diligencia en la diagramación de este emblemático libro.

Para esta servidora ha sido un privilegio, coordinar un proyecto de publicación, en el que se congregaron tantas expresiones artísticas y acercamientos históricos. A través de las producciones de más de cincuenta entes creativos, a lo largo de estos quinientos años. Las piezas, cuidadosamente seleccionadas para cada escrito y el catálogo temático se convierten en documentos visuales de *la ciudad en el tiempo*. Contar con el apoyo de expertos en el manejo y conservación de importantes producciones artísticas, que destacan en nuestra cultura visual, fue una de las experiencias más enriquecedoras en el proceso de gestar esta OBRA. Indudablemente fue una fiesta para todo el gran equipo de la OECH y los colaboradores que se unieron en este valiosísimo proyecto.

Dra. Lillian Lara Fonseca

Coordinadora Educacional en Conservación Histórica  
Oficina Estatal de Conservación Histórica





## Dedicatoria



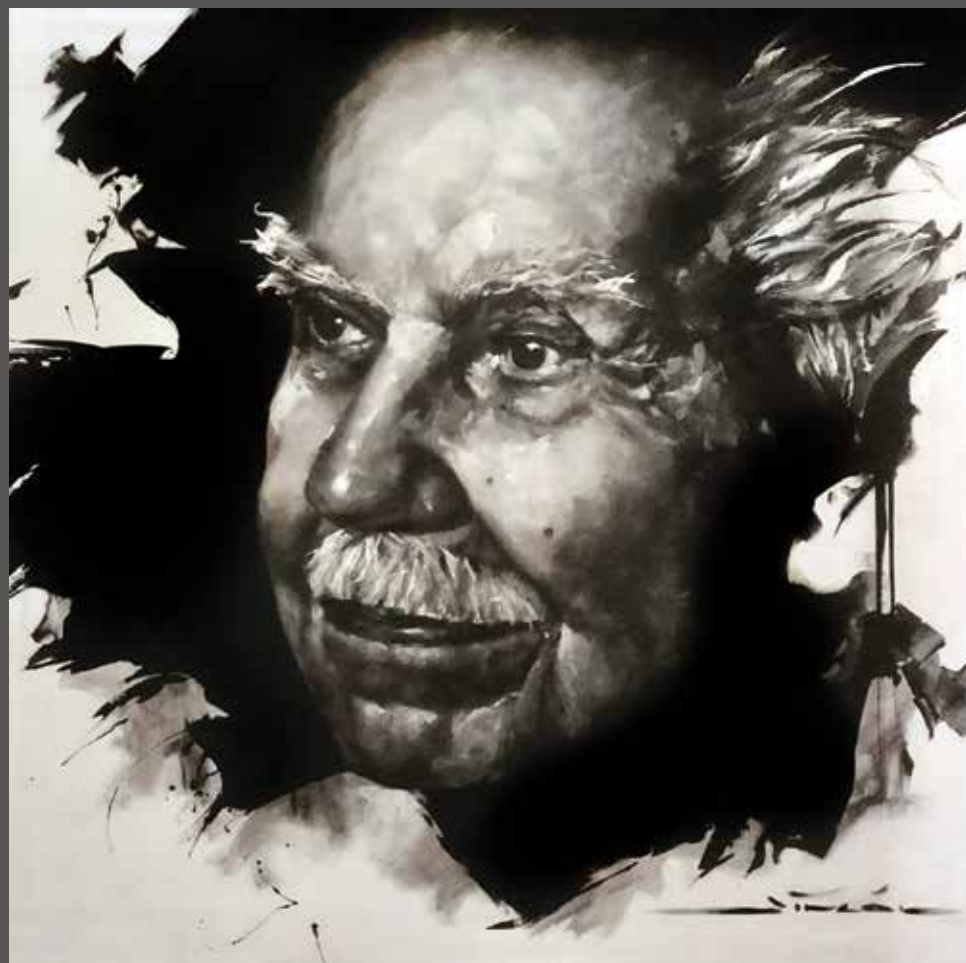
Jesús María del Rincón. *Ricardo Alegría El Humanista*, 2012.  
Acrílico sobre lienzo. Colección del Museo de las Américas.

. . . al doctor Ricardo E. Alegría Gallardo (1921-2011)

*Arqueólogo, antropólogo, educador, hombre de letras, primer director ejecutivo del Instituto de Cultura Puertorriqueña, fundador del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe y del Museo de las Américas, padre del movimiento conservacionista en la isla y ardiente defensor de la cultura puertorriqueña...*



Jesús María del Rincón. *Ricardo Alegría El Antropólogo*, 2012.  
Acrílico sobre lienzo. Colección del Museo de las Américas.



Jesús María del Rincón. *Ricardo Alegría El Prócer*, 2012.  
Acrílico sobre lienzo. Colección del Museo de las Américas.

Durante la década de los años cincuenta mientras unos avistaban una colección de edificios ruinosos y maquinaban por hacer del Viejo San Juan un “Nueva York chiquito,” don Ricardo se asomó al paisaje urbano sanjuanero y distinguió la rica herencia que, de manera tridimensional aunque silente, habla de nuestra puertorriqueñidad. Consciente de ello, Alegría se propuso rescatar la ciudad. No fue tarea fácil, sin embargo, contra viento y marea se entregó al afán de conservar y poner en valor nuestro más exquisito patrimonio.

El paradigmático rol que jugó don Ricardo en torno a la cultura y la transformación del Viejo San Juan en la segunda mitad del siglo XX, nos permite de manera colectiva, asomarnos al umbral de la historia para comprender nuestro recorrer como pueblo y el desarrollo de nuestra ciudad capital a lo largo de cinco siglos. Esta herencia que nos deja, es tesoro tangible de un pasado compartido, así como el componente más relevante de la pega inmanente que une a los borincanos del ayer, de hoy y de mañana.

Nacido en el Viejo San Juan, su proyecto cultural y de conservación se extendió más allá de la isla, abarcando cada rincón de Puerto Rico. Rebasó además, las fronteras insulares para influenciar, con su gran gesta, en otras latitudes.

La Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico dedica a su memoria esta obra con profundo agradecimiento y cariño conmemorando el primer centenario de su nacimiento y el quinto de la ciudad que tanto amó.







Dra. Lizette Cabrera Salcedo

Es un hecho que la creatividad y el arte son componentes intrínsecos de la vida misma y trazan su historia paralelamente a las necesidades cambiantes de los seres humanos. Desde que las mujeres y los hombres andaban en bandas de cazadores y recolectores, y encontraron albergue en refugios naturales como las cuevas, surgieron las primeras manifestaciones visibles del dibujo y la pintura, entre otras formas de lo que hoy llamamos las artes plásticas.

El origen de las artes en Puerto Rico está presente en la diversidad de objetos ceremoniales y de uso doméstico que los antiguos pobladores de Boriquén –desde los arcaicos hasta los taínos– crearon para satisfacer sus necesidades. Gracias al rescate parcial que han hecho de éstos los arqueólogos, y a las investigaciones de los historiadores generales y los especializados en arte, puede desmitificarse la noción de que la Historia y el Arte en Puerto Rico surgieron con la llegada de los conquistadores europeos.

La idea del traslado de la capital de Caparra a la isleta de San Juan a partir de 1519, y su establecimiento formal allí desde 1522,<sup>1</sup> dio paso al crecimiento de un nuevo espacio de Historia y Arte donde –tal como en todo Boriquén– chocaron violentamente y se fundieron las culturas de los habitantes autóctonos, los españoles que sustituyeron al liderato de

1. Francisco Moscoso, *Fundación de San Juan en 1522*. San Juan: Ediciones Laberinto, 2020.

los caciques taínos y los africanos, que arribaron obligados por la esclavitud. Al fin y al cabo fueron los esclavos los que tuvieron auestas la encomienda del levantamiento de gran parte de la ciudad de San Juan: desde las estructuras militares-gubernamentales y las murallas hasta las viviendas y demás infraestructura propia de un nuevo asentamiento.<sup>2</sup> (Fig. 1)

Desde los inicios de la ciudad, la mística entre su antigüedad y el conjunto de sus componentes sociales, culturales y paisajísticos han atraído a artistas, literatos, historiadores, creadores en general; que han hecho de ella su hábitat cotidiano o simplemente su entorno de inspiración. Parte del trabajo de muchos de éstos ha sido atesorado y divulgado en museos, archivos y bibliotecas también ubicados en la isleta.<sup>3</sup> Gracias a ellos San Juan tiene su memoria viva.

En *La ciudad en el tiempo: Cinco siglos de representaciones artísticas de San Juan* la Oficina Estatal de Conservación Histórica (OECH) le rinde homenaje a la trayectoria histórica de 500 años de fundación de la Ciudad Capital, ejemplificada a través de la sensibilidad y el talento de decenas de trabajadores del arte que han documentado con sus

2. *Ibídem*.

3. Los principales en 2020 son el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de San Juan, el Archivo General de Puerto Rico y la Biblioteca Nacional adscritos al Instituto de Cultura Puertorriqueña, la Biblioteca Carnegie y el Museo de San Juan (Arte e Historia) y el Museo de las Américas.

(Fig. 1) Litografía *Vista de la Plaza de Armas*, en José María Gutiérrez de Alba, “Impresiones de un viaje a América”, tomo I. Banco de República de Colombia, Colombia.

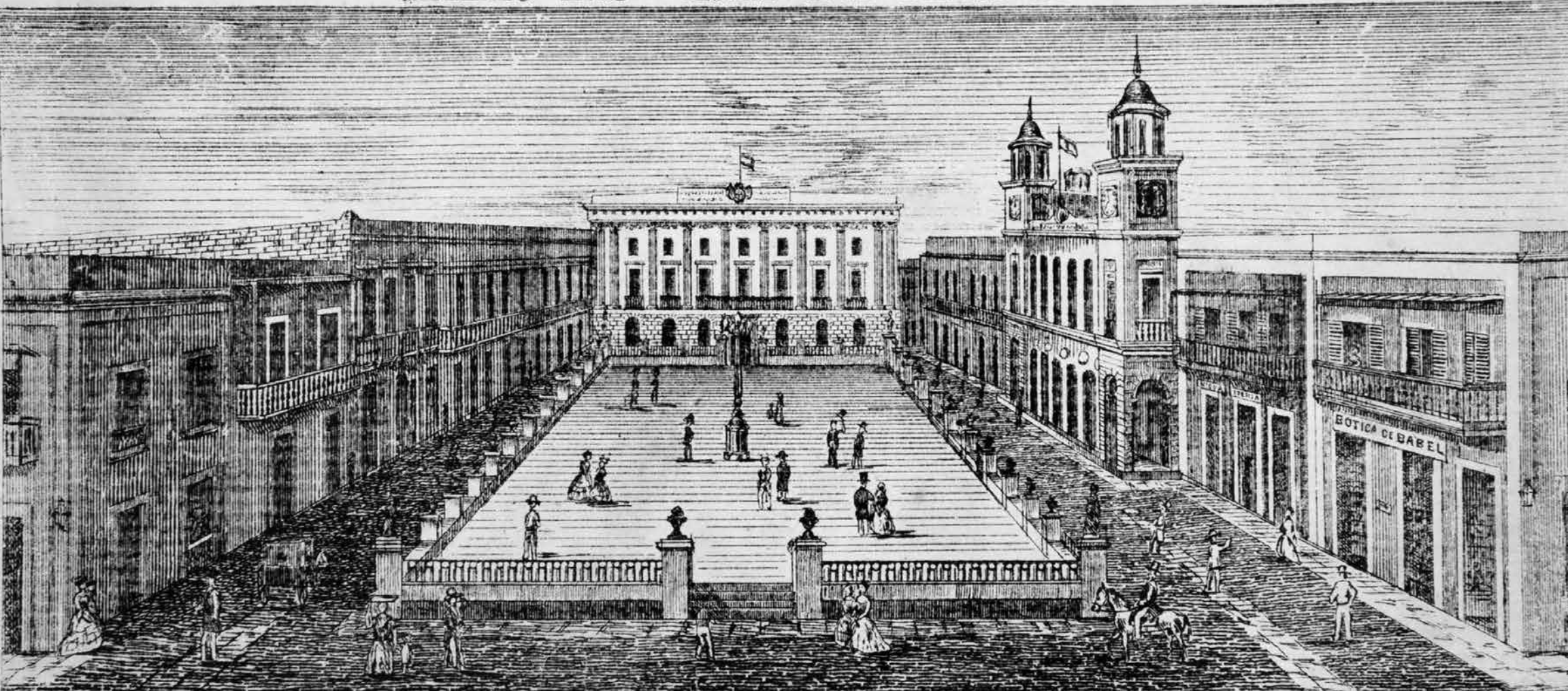
creaciones las transformaciones del mosaico principal que distingue a nuestro país: el Antiguo o Viejo San Juan. A tono con la misión de esta entidad gubernamental, a través de estas obras los artistas plásticos también han preservado y conservado el patrimonio arquitectónico, social y cultural que le da un carácter único a nuestra ciudad, independientemente de sus similitudes con otras antiguas colonias españolas en América. Para ubicar las obras de los artistas en su correspondiente contexto de creación nacional e internacional, la OECH ha contado con el valioso trabajo de varios investigadores especializados en arte. En cuatro ensayos producto de rigurosos estudios las doctoras Ingrid María Jiménez Martínez, María de Lourdes Javier Rivera, el doctor Daniel Expósito Sánchez y el arquitecto y especialista en bienes sacros Héctor Balvanera Alfaro; ponen de relieve el gran interés que tenían por San Juan de Puerto Rico, desde el dibujante y cartógrafo extranjero del siglo XVI, pasando por los maestros puertorriqueños de la década de 1950, y hasta los creadores que se inspiran en la realidad posterior, incluyendo los primeros veinte años del siglo XXI.

San Juan fue la cuna de nuestro primer gran pintor conocido a nivel internacional: el maestro José Campeche y Jordán, nacido en 1751 y fallecido en 1809. Fue el cronista visual<sup>4</sup> del siglo XVIII y prin-

4. Arturo Dávila, *José Campeche: Testigo de la ciudad*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2005. Las obras de José Campeche de tema religioso – en su primera etapa – son emblemáti-



## PUERTO RICO.— VISTA de la PLAZA DE ARMAS



cipios del XIX que atestiguó por primera vez con imágenes la historia de la ciudad con su cultura y algunos de sus personajes gubernamentales y eclesiásticos sobresalientes, plasmando además figuras de mujeres y hombres vinculadas a las estratas económicas propietarias. Por otro lado, merece subrayarse, como ha destacado el investigador Teodoro Vidal, que la iconografía presente en su obra perfila distinciones significativas de la identidad criolla.<sup>5</sup> Estas son producto del sincretis-

cas del mecenazgo de la iglesia que acompañó el inicio de las bellas artes en Puerto Rico, reflejo de lo que pasaba en Europa y el mundo occidental en general.

5. Teodoro Vidal, *Cuatro campeches de regreso en Puerto Rico*. San

mo de nuestras raíces sociales y económicas propias del “Nuevo Mundo” y del Caribe, diferenciadas claramente de la herencia de la conquista y colonización española.<sup>6</sup>

Juan: Editorial Alba, 2011.

6. Como se demostró en la defensa de la patria boricua. En el escrito “Unidos vencimos”, el historiador Juan Giusti, entre otros, dice: “El 1797 fue un momento clave en la historia de nuestro pueblo: historiadores y escritores como Salvador Brau, Arturo Morales Carrión, Miguel Meléndez Muñoz, Enrique Laguerre, Fernando Picó y otros lo han visto como la primera expresión directa de la identidad colectiva puertorriqueña”. Disponible en Colección Puertorriqueña, Biblioteca José M. Lázaro, UPR, Río Piedras.

Otro factor sobresaliente del entorno del San Juan Antiguo como ícono artístico por excelencia, es que haya sido la sede de escuelas de arte pioneras en el país. Por ejemplo, allí se dieron las primeras clases formales de dibujo en la década de 1820, organizadas por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, que se fundara en Puerto Rico siete años antes.<sup>7</sup> Esa institución enfocada en estimular la agri-

7. Los principios fundamentales detrás de la organización de la Sociedad fueron el mejoramiento de la agricultura y la economía en general. La educación la tenían como prioridad para el logro de sus objetivos. Con los fondos asignados hacia 1822, su Comisión de Instrucción Pública creó dos clases, una de matemáticas puras y otra de dibujo. Ver María Teresa Cortés Zavala, “La Sociedad Económica de Amigos del País en Puerto Rico y las prácticas de la lectura en el primer



cultura y la educación para el desarrollo económico, a su vez también fue de las primeras en comisionar la creación de obras de arte –más bien retratos– de figuras sobresalientes en la historia puertorriqueña al tiempo que promovía exposiciones de pintura.<sup>8</sup> Luego de desaparecida la Sociedad hacia 1898, sus obras pasarían a la colección del Ateneo Puertorriqueño fundado en 1876 en el centro histórico sanjuanero. Al presente esta es la entidad más antigua que continúa contribuyendo al fomento cultural del país.

Aquel afán por la educación y el arte también lo heredaría el Ateneo. Los certámenes de arte organizados por esta institución desde su fundación y posteriormente sus exposiciones igualmente contribuyeron al crecimiento y desarrollo de la disciplina. Por décadas fueron las únicas oportunidades

gabinete de lectura”, Revista Brasileira do Caribe, vol. 17, núm. 32, enero-junio, 2016, pp. 99-131 Universidade Federal do Maranhão, (p.111). <https://www.redalyc.org/pdf/1591/159148014005.pdf>. Consultada el 20 de julio de 2020.

8. En 1868 Francisco Oller expuso 45 obras en la Sociedad Económica de Amigos del País. En el mismo año inauguró el Salón Washington, su academia de dibujo “gratis y libre para todo el que quiera concurrir”. Ver Osiris Delgado, *Francisco Oller y Cestero (1833-1917) Pintor de Puerto Rico*. San Juan: Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, 1983, p. 52. A lo largo de la década de 1870 tuvo varias escuelas de dibujo en el antiguo San Juan. En 1873 dio clases en la Escuela de Artes y Oficios que promovía el Ayuntamiento, allí asistió el pintor Manuel Jordán. La Iglesia Católica así como el Cabildo de San Juan, fueron las primeras entidades que le comisionaron obras al pintor José Campeche, su hermano Miguel y su sobrino Silvestre Andino Campeche. En el caso de la iglesia las pinturas encargadas eran de temas religiosos para colocarlas en las parroquias.

(Fig.2) Francisco Oller. *La escuela del maestro Rafael Cordero*, c.1890. Óleo sobre lienzo. Colección del Ateneo Puertorriqueño.

de exponer el trabajo creativo a la crítica –que poco a poco también fue desarrollándose– y estimular el intercambio entre artistas que redundaría en el aumento y mejoramiento de las artes visuales. A principios de la década de 1950, múltiples promotores de las artes encontrarían en los salones y en los directivos del Ateneo el apoyo para la creación de la Asociación Pro Escuela de Artes Plásticas, en 1955.

Por otro lado, en su antigua sede frente a la Plaza de Armas, el maestro Francisco Oller en su ir y venir a Europa, encontraría espacio para múltiples de sus clases de dibujo. Además en un “bohío” construido por el artista en la parte trasera de la institución, cuando estaba al lado de lo que fuera la tienda González Padín, se expuso por primera vez su obra maestra *El velorio* el 9 de febrero de 1894, en el contexto de la conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento de Puerto Rico.<sup>9</sup> Cerca de tres años antes, Oller había terminado *La escuela del maestro Rafael Cordero* (Fig. 2), única obra conocida donde el maestro recrea un pedacito del antiguo San Juan. En la pintura se muestra el interior de la estructura ubicada en la calle de la Luna, cuya parte trasera colindaba con la calle San Francisco.<sup>10</sup>

9. El Ateneo le cedió el espacio gratuitamente cuando se ubicaba al lado del desaparecido González Padín frente a la Plaza de Armas. Acta 22 de noviembre de 1893 de la Junta de Directores del Ateneo. El anuncio de la exhibición lo hizo el periódico “El Buscapié” el 8 de febrero de 1894. Se puede decir que la construcción hecha para exponer *El velorio* es la primera instalación que se hizo en el país, usando el concepto artístico contemporáneo.

10. Como lo recuerda el discípulo Alejandro Tapia y Rivera en su obra *Mis memorias*.









Litografías en la *La Ilustración Puertorriqueña*.

La composición coloca al maestro sentado con sus alumnos en el interior de la pobre vivienda-escuela de Cordero, iluminada por un pedazo de cielo. El artista incorpora en la escena elementos propios de la identidad del maestro y de su época.<sup>11</sup>

La pintura *La escuela del maestro Rafael Cordero* fue producto de una suscripción hecha por el periódico "El Agente" en 1886,<sup>12</sup> según acta del Ateneo del 7 de junio de 1886. El Ateneo aportaría 10 pesos, con la posibilidad de aumentar la cuota según lo que se necesitara al final. Desde aquella fecha los directivos de la institución ofrecieron los salones del Ateneo para exponer la obra y hacer velada cuando se fuera a colgar. Todo parece indicar que el Ateneo terminó aportando más dinero para pagarle a Francisco Oller. Eso explica que sea parte de su colección desde fines del siglo XIX.

11. Este conjunto nos hace recordar otra representación pictórica de San Juan. Me refiero a la obra *El gobernador Miguel Antonio de Ustáriz* pintada por José Campeche, cerca de cien años antes (c. 1792). En contraste con la obra de Oller, aquí el artista pinta un salón lujoso de La Fortaleza, en cuyo centro figura de pie el brigadier Ustáriz rodeado de objetos simbólicos de la administración colonial española, también iluminados por el brillante cielo azul de nuestro suelo tropical. Por otro lado, en el retrato del gobernador Ramón de Castro, se presenta una perspectiva más limitada del interior para darle más espacio en el exterior a un cielo nublado, acorde con la temática, la recién salida de los ingleses de San Juan, ante el intento de invasión de 1797.

12. En el siglo XIX y parte del XX la suscripción o pago parcial por adelantado fue un método común de recaudar fondos para hacer diversos proyectos como comisionar la pintura de obras, escribir y publicar libros o erigir estatuas o monumentos.



(Fig.3a) Calle del Santo Cristo





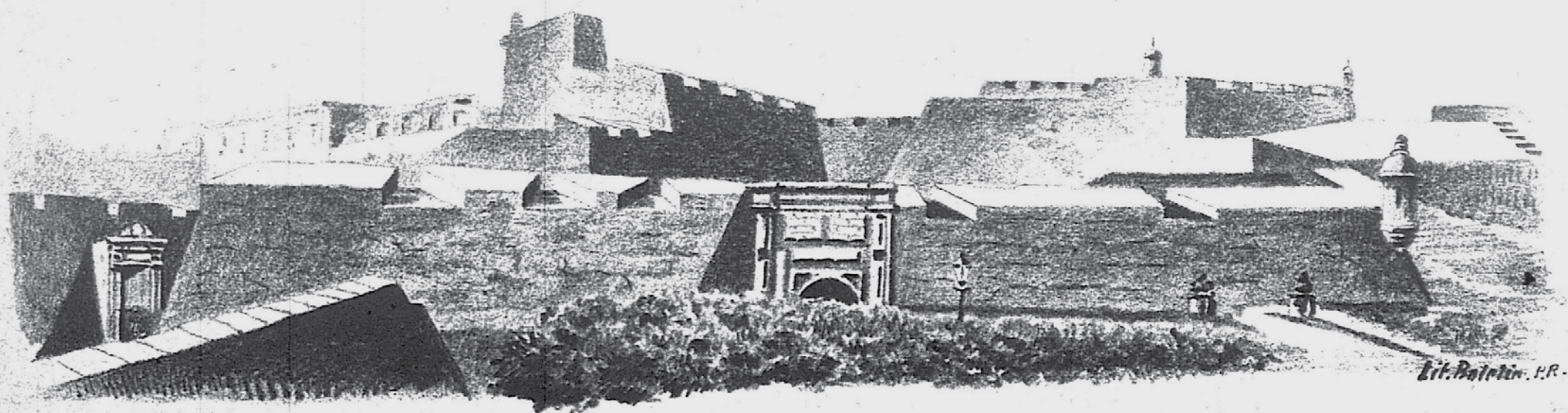
*Real Intendencia de Hacienda, San Juan P.R.*

(Fig.3b) Real Intendencia



*Presidio - San Juan P.R.*

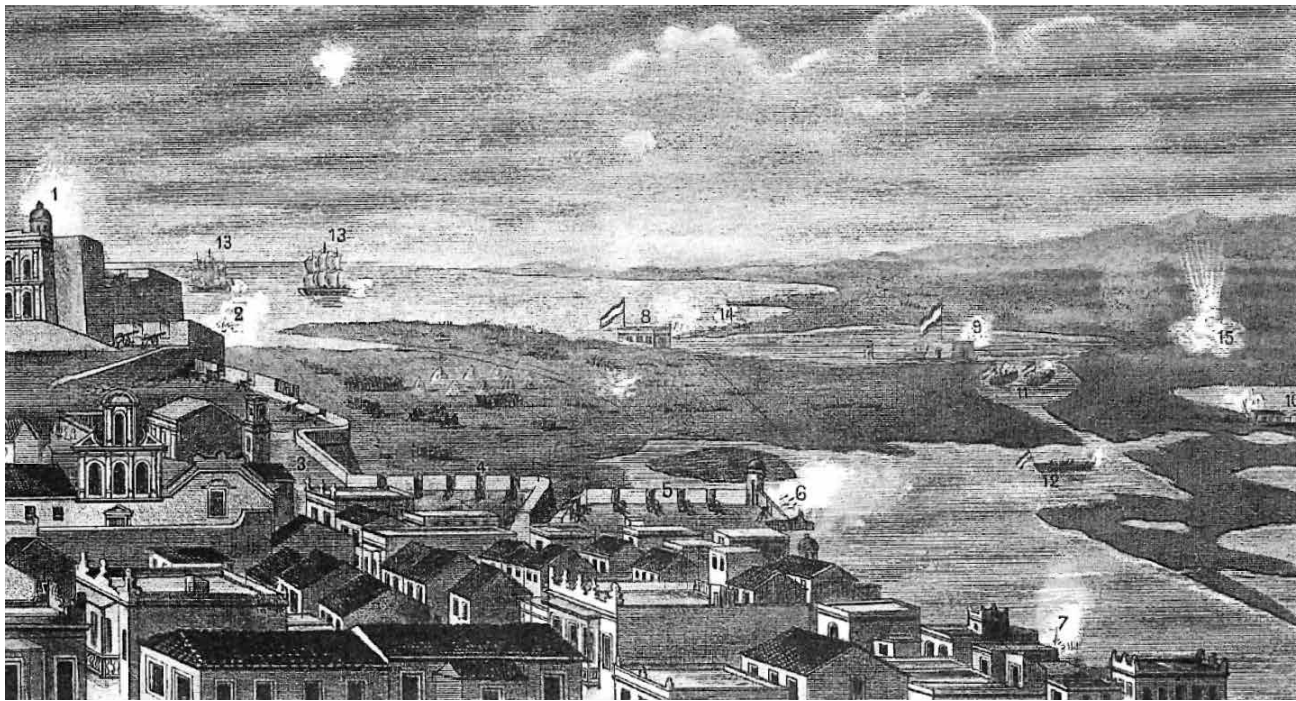
(Fig.3c) Presidio de San Juan



*SAN JUAN, P.R. - VISTA DEL CASTILLO DE S<sup>N</sup> CRISTÓBAL  
(tomada desde Pta. de Tierra.)*

(Fig.3d) Fuerte de San Cristóbal





(Fig.4) Recreación del ataque inglés de 1797, 1897. Litografía del “Boletín Mercantil” de Puerto Rico.

El maestro Cordero murió en 1868. Desde ese momento surgieron esfuerzos para enaltecer su obra de enseñanza incluyendo la publicación de una biografía poco después del deceso. Para la creación de la pintura, Oller contó además con la descripción de su escuela en las páginas de *Mis Memorias o Puerto Rico como lo encontré y como lo dejo* de Alejandro Tapia y Rivera, publicada después de su muerte entre 1927-1928. No obstante, dado el interés de hacer la obra la familia de Tapia debió darle acceso al manuscrito a Oller.<sup>13</sup>

De los pocos discípulos que se conocen de Oller, Manuel Jordán fue uno de ellos. Jordán representó un aspecto histórico trascendental de la isleta de San Juan. Se trata de la Guerra Hispanoamericana

13. Tapia fue uno de los discípulos de Cordero que fue recreado en la pintura, específicamente el del cabello rojizo. A la escuela de Rafael Cordero dice Tapia: “... me hizo concurrir mi madre, después de la de Carpegna, en donde no estuve mucho tiempo; y gracias a la bondad del maestro, aprendí en poco a leer de corrido en manuscrito, en proceso, como se decía entonces, y a hacer palotes”. Esto fue hacia 1833. *Mis memorias*, Río Piedras: Editorial Edil, tercera edición, 1979, p. 54. [...] Continúa Tapia: “Menciono esto, porque aparte de que me place recordar todas las gratas pequeñeces de mi infancia, doy la idea de que el maestro, al penetrar mi gusto por lo bello y contemplativo, revelaba que el sentido estético iba más allá de su escasa instrucción, y tenía lo que debemos llamar un alma que sabía amar lo bello y estimar a quien lo amase: sabía manera de educar el corazón. De ahí proviene que yo llame ahora, a toda la parte de cielo que cubre desde la calle de la Cruz, donde yo moraba, a la de la Luna, en cuya penúltima manzana frente a las ventanas de San Francisco, estaba su escuela, espacio que recorría directamente, el cielo del maestro Rafael; y aún hoy me lo muestra la fantasía con el mismo aspecto que en aquella risueña y deleitosa edad.”, *Ibidem.*, p. 55. Tapia comenzó a escribir sus Memorias a fines de 1879 o principios de 1880. Véase Roberto Ramos Perea, Tapia, *El primer puertorriqueño*, Río Piedras: Publicaciones Gaviota, 2015, p. 850. Murió en 1882.

(Fig. 83, pág. 300), luego de la cual tuvo lugar la invasión estadounidense a Puerto Rico en 1898.

Por otro lado, otro hito artístico en San Juan durante la última década del siglo XIX fue la aparición de la revista “La Ilustración Puertorriqueña”, desde la imprenta del periódico “Boletín Mercantil”, ubicada en los números 24 y 26 de la calle de la Fortaleza. Aunque el periódico desde la década de 1870 incorporaba en sus ediciones diversos grabados, en “La Ilustración”, publicada entre 1892 y 1893, se dio la fusión más notable de la época entre tipografía y litografía, con mejores resultados. Como evidencia de la calidad artística y el adelanto tecnológico alcanzado por la litografía a continuación incluimos algunas litografías vinculadas al antiguo San Juan divulgadas en esa revista (Figs. 3 a,b,c y d).

Desaparecida la revista, el “Boletín Mercantil” continuó usando la litografía en imágenes cada vez más complejas.<sup>14</sup> Ejemplo de ello es la Recreación

14. “La década del 1890 supuso unos retos importantes para el ‘Boletín’. Siguió creciendo como empresa de impresión, ajustando su producción a las nuevas condiciones históricas. En 1899 llegó a publicar el periódico en inglés por varios días de diciembre. Sus impresos aumentaron y los que han perdurado, revelan que cada vez tenían mayor calidad. Trabajaban para la compañía grabadores alemanes radicados en la Isla, como Fernando Schlüter. Además de Schlüter (quien pensamos que era el Director de la Litografía), para 1904 también trabajaban como dibujantes grabadores-litógrafos Schwartz, Bade, Kohl, Reinhardt. En el Almanaque “Los domingos del Boletín”, solo se mencionan los apellidos sin el nombre. La publicación destaca que en los talleres trabajaban más de cincuenta operarios, todos puertorriqueños, excepto los litógrafos (que eran alemanes).” Lizette Cabrera Salcedo, *De la pluma a la imprenta: La cultura impresa en Puerto Rico, 1806-1906*. Río Piedras: Museo de Historia, Antropología y Arte, UPR, 2008.

del ataque inglés de 1797 (Fig. 4), realizada en 1897, cien años después por la litografía del “Boletín Mercantil”. Utilizó de modelo el *Exvoto del sitio de la ciudad de San Juan por los ingleses en 1797* de José Campeche. Este periódico se había fundado en 1839, bajo el nombre original de “Boletín Instructivo y Mercantil”. Sus trabajos de litografía recibieron premios en Estados Unidos y Europa.<sup>15</sup>

En el siglo XX el taller de la División de Educación a la Comunidad (1949), el Centro de Arte Puertorriqueño (1950-1953),<sup>16</sup> la Asociación Pro Escuela de Artes Plásticas (1955),<sup>17</sup> el Taller de Gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña (1957), la Escuela de Artes Plásticas derivada del éxito del aquel taller del ICP (1966)<sup>18</sup> y la Liga de Estudiantes de Arte de

15. Así lo destaca un anuncio de la “Litografía del Boletín”, en la edición del 29 de mayo de 1912. El periódico duró hasta 1918. *Chronicling America: Historic American Newspapers*. Lib. of Congress. <<https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn91099739/1912-05-29/ed-1/seq-10/>> Consultado el 5 de agosto de 2020.

16. Estaba ubicado en la calle San José #152, viejo San Juan. Para más información José Antonio Pérez Ruiz, “A 50 años del Centro de Arte Puertorriqueño”, pp 4-19, Revista ICP, segunda serie #2, julio-diciembre de 2000.

17. Las reuniones para organizar la Escuela de Artes Plásticas se realizaban en el Ateneo Puertorriqueño desde fines de 1954. Acta de la Junta directiva del Ateneo Puertorriqueño, 9 de diciembre de 1954, p.45. En aquella época solo lograron la creación de la Asociación Pro Escuela de Artes Plásticas, registrada en el Departamento de Estado el 3 de enero de 1955. El Instituto de Cultura Puertorriqueña heredaría la misión de enseñanza de las artes plásticas, primero a través de los talleres y luego con la fundación propiamente de la Escuela. En 1990 ésta se convirtió en entidad autónoma.

18. Mayi Marrero. *Prohibido cantar: La historia de Puerto Rico que no te contaron en la escuela*. <https://prohibidocantar.wordpress.com/2017/11/30/taller-estudio-prisma-y-la-serigrafia-puertorriqueña-1989-2008/>. Consultado el 25 de agosto de 2020.



# EXPOSICIÓN



EL INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA PRESENTA UNA EXPOSICIÓN DE

# DOS SIGLOS de PINTURA PUERTORRIQUEÑA

DEL 10 DE AGOSTO AL 10 DE OCTUBRE



MOREIRA

(Fig.5) Rubén Moreira. *Dos siglos de pintura (boceto)*. 1962. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

San Juan (1968), sin mencionar los otros talleres de colectivos o artistas individuales, que también tuvieron su sede dentro de la ciudad amurallada; todo eso sumado a lo descrito en el siglo XIX han sido las iniciativas principales de educación y divulgación artística en Puerto Rico a lo largo de los últimos doscientos años.<sup>19</sup> (Fig. 5)

Por otro lado, la existencia de aquellos centros educativos y talleres artísticos junto a la tendencia a nivel internacional de transformar edificios históricos en museos convergieron para darle paso a la fundación de múltiples instituciones de este tipo en el casco urbano del antiguo San Juan.<sup>20</sup> La primera de éstas, teniendo el fin expreso de biblioteca-museo, fue La Casa del Libro, en la calle del Cristo. Fue fundada dos meses antes del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), en 1955.<sup>21</sup> Por su parte, desde

19. En 1970 Rafael Rivera Rosa, Nelson Sambolín y René Pietri fundaron el Taller Bija en el Viejo San Juan. Allí también se ubicaron muchas galerías. En 1959 el pintor y educador Domingo García fundó el Taller Galería Campeche. En este lugar Rafael Rivera Rosa entre otros artistas, se relacionó con las corrientes vanguardistas que el maestro García había aprendido en Estados Unidos. El concepto de galería tradicional implicaba esencialmente un espacio donde se exponían y vendían los trabajos de los artistas. En San Juan hubo una época en que estaban abiertas más de 30 galerías de arte. Véase [https://www.elvocero.com/escenario/cierra-labiosa-tras-m-s-de-medio-siglo/article\\_6056441a-8f8a-11e8-9c1c-772fa60d0793.html#:~:text=La%20Galer%C3%ADa%20Labiosa%2C%20en%20pie,de%20su%20fundador%20Wilfredo%20Labiosa](https://www.elvocero.com/escenario/cierra-labiosa-tras-m-s-de-medio-siglo/article_6056441a-8f8a-11e8-9c1c-772fa60d0793.html#:~:text=La%20Galer%C3%ADa%20Labiosa%2C%20en%20pie,de%20su%20fundador%20Wilfredo%20Labiosa). Consultado 3 de agosto de 2020.

20. Para un registro de los primeros museos, fundados en el siglo XIX, véase Luz Elena Badía, *Historia de los museos de Puerto Rico 1842-1959, Musealizando el patrimonio y narrando la identidad*. Tesis doctoral, presentada en la Universidad de Granada en 2017.

21. Esta institución ha logrado subsistir hasta el presente. En su acervo cuenta como parte de libros antiguos, algunas de las primeras repre-





(Fig.6a) Nick Quijano. *Artefactografía Acrimbolo*, 2012 (en los lados) *El nido*, 2012 (al centro). Exposición Basura.



(Fig. 6b) Nick Quijano. *La nube*, 2012  
Colección del artista.

aquel año y hasta el 1973, el ICP planificó y fundó los siguientes museos vinculados al arte: el Museo de la Arquitectura Colonial (Casa del Callejón), el Museo de Bellas Artes de Puerto Rico, el Museo del Grabado Latinoamericano y el Museo de Imaginería Popular.<sup>22</sup> La mayoría tuvo una existencia más o menos efímera, pero en honor a la historia merecen mencionarse porque ponen en perspectiva la efervescencia de aquella época y la variedad artística que atesoran las colecciones del ICP a lo largo de su existencia. Por aquella época ya sobresalía en aquellos esfuerzos museísticos el maestro Carlos Marichal, cuyas enseñanzas posteriormente se unirían a la pléyade de artistas de la década de 1950, todos modelos para las generaciones posteriores.<sup>23</sup>

Desde la década de 1950 el antropólogo Ricardo Alegría, fundador y primer director del Instituto, planeaba la creación de otro museo en el Viejo

---

sentaciones artísticas hechas de San Juan por extranjeros.

22. En esos años el ICP también fundó el Museo de la Familia Puertorriqueña del siglo XIX y el Museo de Farmacia. Véase Ricardo E. Alegría. *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973*. España: Artes Gráficas Manuel Pareja, 1978. Posteriormente el ICP y don Ricardo por su cuenta han desarrollado otros proyectos museográficos, pero aquí mencionamos los más antiguos o que perduran hoy.

23. Marichal, oriundo de Islas Canarias, llegó a Puerto Rico en 1949 -luego de estar en Francia, México y Estados Unidos después de su salida de España en medio de la Guerra civil-, para trabajar en el diseño de escenografías en el Teatro de la UPR. Sin embargo, su educación y experiencia como dibujante, grabador, pintor, ilustrador, diseñador gráfico, entre otros haberes artísticos, lo convirtieron en uno de los grandes maestros y promotores de las artes plásticas en el Puerto Rico del siglo XX. *Carlos Marichal, Poeta de la línea*. Libro de la exposición. Museo de Historia, Antropología y Arte. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 2004.

San Juan, el Museo de las Américas. Sin embargo, este no se haría una realidad hasta 1992, cuando fue inaugurado en el Cuartel de Ballajá, como parte de la reflexión sobre el quinto centenario de la llegada de los españoles a América. En 2022 esta institución cumple treinta años de trabajo incesante contra viento y marea. Además de sus exposiciones permanentes ha aportado muy significativamente a la divulgación de las artes plásticas con muestras de todo tipo de formato. Para mencionar solo un ejemplo que nos interpela como sociedad y cultura, y alude a la historia y el arte de San Juan y de todo Puerto Rico recordamos la exposición *Basura* (Fig. 6 a y b) presentada en 2012. Según ha destacado su autor Nick Quijano: “esta exposición es una reflexión del impacto del ser humano sobre el planeta y una celebración del arte como testimonio de ello”. Con la recolección de objetos descartados que lleva y trae el mar en la playa Cascajo del barrio La Perla, desde 1981, Quijano hizo esculturas, ensamblajes, maquetas, relieves, paisajes, retratos, instalaciones y “artefactografías”.<sup>24</sup> Esa exposición fue la concreción de un proceso creativo largo, que además de producir deleite estético, concientizó sobre los patrones de consumo y desecho en nuestra vida cotidiana ahora y en el futuro.

La otra institución museística que continúa trabajando arduamente para divulgar la Historia y el Arte en la ciudad amurallada es el Museo de Arte e His-

---

24. Página web del Museo de las Américas, <https://www.museolasamericas.org/conoce-mas/expos-pasadas/12-exhibiciones/117-basura-nick-quijano.html>, consultada 7 de agosto de 2020.

toria, fundado en 1979, como una dependencia del Ayuntamiento de la ciudad. Ese es el hogar permanente del retrato del gobernador Ramón de Castro pintado por José Campeche.

Por otra parte, a lo largo de la historia de la ciudad antigua diversos muros y callejones han sido recipientes de mensajes artísticos. No obstante, el esfuerzo más serio y perseverante en la isleta de sacar el arte de las galerías y los museos ha sido el Museo Sin Techo a Sol y Agua (Fig. 7), creado por el artista Dennis Mario Rivera en 1982. Hasta el año 2000 su xilografía *Don Pedro Albizu y los pitirres* fue el centro de un conjunto de más de cien otros grabados, pegados en la calle San de Sebastián, frente al comercio Los hijos de Borinquen. Esta iniciativa, pionera del arte público en Puerto Rico, es un ícono notable en la historia del arte del país, no solamente por el mérito artístico de la obra sino por el significado histórico inherente a la figura de Albizu y la propuesta de Rivera de democratizar el arte y hacerla visible más allá de los espacios cerrados, restringidos en muchos casos a “conocedores”. Pasados treinta y siete años, este *Don Pedro* de Dennis Mario sigue vigilante de la calle de San Sebastián y sigue siendo motivo de conversación a nivel internacional.<sup>25</sup>

Este libro es un esfuerzo de continuidad del rescate cultural y de divulgación de las obras inspiradas por y en el Viejo San Juan, gracias a un trabajo colaborativo que actualiza las manifestaciones artísticas del

---

25. El artista coloca una nueva xilografía original cada cierto tiempo.

entorno capitalino antiguo hasta lo que va del siglo XXI. *La ciudad de San Juan en imágenes: siglo XVI y XVII* es el título del primer capítulo del libro escrito por Ingrid María Jiménez Martínez. La autora hace un recorrido por San Juan a través de imágenes desde el primer dibujo trazado en 1519, que muestra la relación espacial entre Caparra y la isleta donde se proponían mudar la capital. Con los recursos del análisis historiográfico y aspectos teóricos sobre la percepción de la mirada y la función de poder de las imágenes, Jiménez concluye su ensayo considerando el lienzo de Eugenio Cajés titulado “*La recuperación de San Juan de Puerto Rico*” pintado entre 1634-1635, luego del intento de los holandeses de invadir permanentemente la Isla en 1625.<sup>26</sup>

En el caso de los autores de estas obras, tal como sucede con los que escribieron o ilustraron muchas de las primeras crónicas que describieron América y las primeras representaciones gráficas de los indios, éstos nunca visitaron este lado del mundo. Si ya de por sí un dibujo, mapa o pintura es una interpretación que hacen sus creadores de la realidad, si éstos no estuvieron en Puerto Rico, entonces dependieron de las descripciones que hicieron otros desde su punto de vista y los intereses de los países o entidades que encargaron esas imá-

26. Cajés era pintor de la corte española. Se le comisionaron varias obras para colocarlas en los salones del Palacio del Buen Retiro. En la década de 1860 el palacio fue destruido. Al presente “*La recuperación de San Juan de Puerto Rico*” se expone en el Museo del Prado, en Madrid.

genes. Jiménez destaca por ejemplo que los dibujos de Johannes Vingboons (*Figs. 4-6 págs. 48-51*) se basan en los bocetos de timoneles y mercaderes a las órdenes de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales y la Compañía Holandesa de las Indias Orientales. En el caso del pintor de cámara Cajés señala que: “La defensa de la fe católica y de la propiedad de la corona: las tierras, los hatos y las fortalezas, sería el gran tema de los 12 lienzos que antiguamente decoraban las paredes del Salón de Reinos en el palacio del Buen Retiro”.

A lo largo de las páginas de esta publicación muchas serán las sorpresas que se llevará el lector. En el ensayo de la profesora Jiménez encontramos una de las más interesantes. ¿Se imagina usted una molienda de caña de azúcar en la isleta de San Juan? Pues resulta que en el *Atlas de Joan Blaeu y Laurens van der Hem* donde el cartógrafo artista Johannes Vingboons publicó varios dibujos de San Juan, basándose en otra imagen de 1625, aparece un molino de caña entre las estructuras claramente identificadas en una leyenda. Con la ayuda de la traducción del holandés al inglés, y luego al español, Jiménez argumenta: “revela la leyenda el interés de los holandeses por describir el lugar detalladamente e identificar los recursos defensivos, de aprovisionamiento y de vivienda de la ciudad”. La autora está de acuerdo con algunos historiadores que sostienen que “la expansión holandesa tuvo que ver con el acceso al conocimiento como parte de un esfuerzo por construir una geografía del saber globalizado”. El estu-

dio de estas imágenes pone de manifiesto el valor del arte al servicio de la reconstrucción histórica y viceversa. Como hemos destacado en otro lugar el propósito del ataque holandés a San Juan fue sustituir a la corona española como dueña de la isla y establecer una red comercial e industrial, controlando las zonas productoras de azúcar, entre otras materias primas.<sup>27</sup>

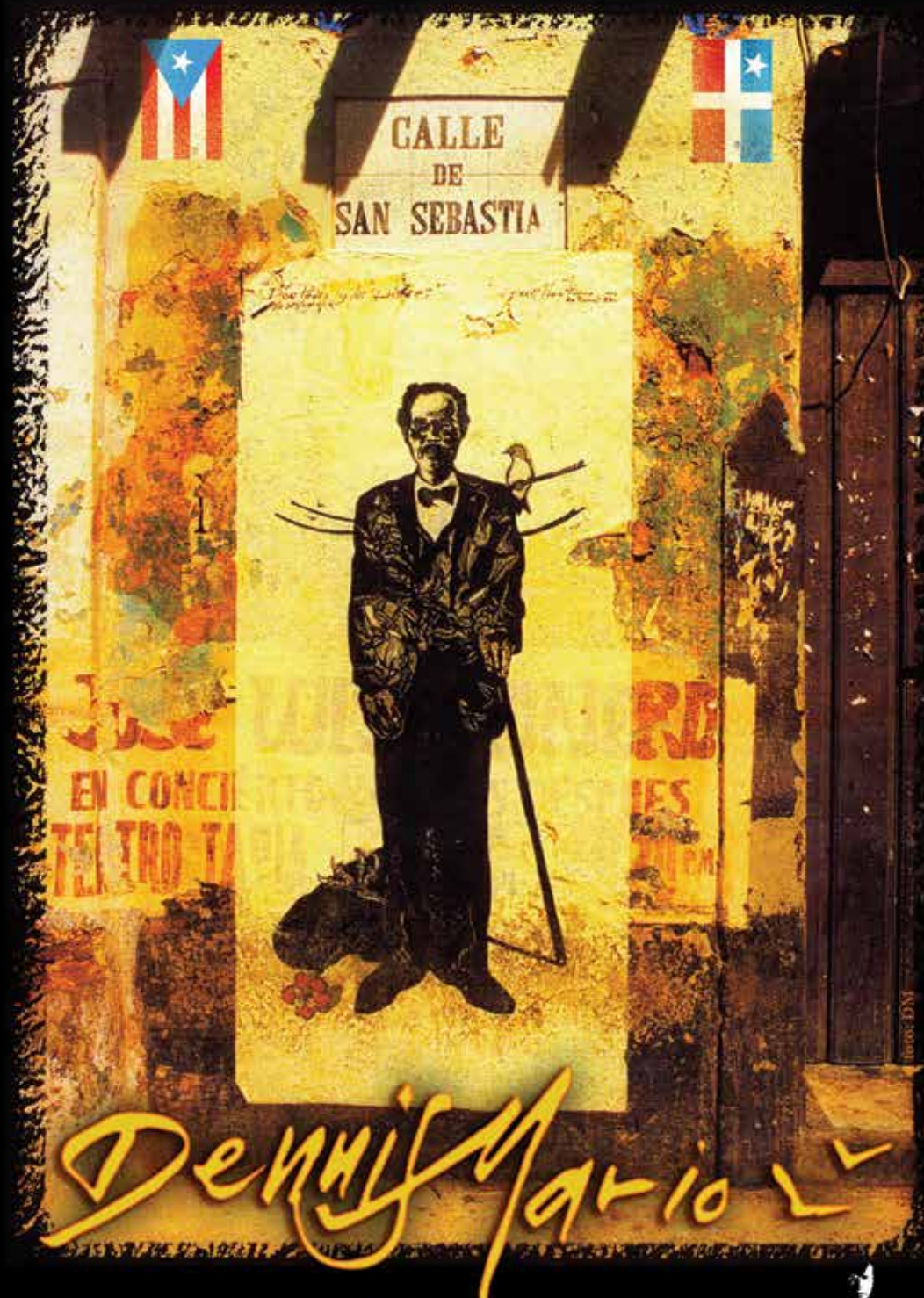
*La ciudad virreinal, espacio e imagen. San Juan en la obra de José Campeche, siglo XVIII* es el segundo capítulo, producto de una investigación de Héctor Balvanera Alfaro. El arquitecto explica el contexto histórico del San Juan del siglo XVIII haciendo énfasis en el vínculo colonial de Puerto Rico dentro del virreinato de la Nueva España (México) al que estaba supeditada su administración gubernamental y religiosa, así como su economía. Recordemos que de allá venía la subvención del Situado, legislada para la construcción de las fortificaciones y las murallas que protegían la isleta de los enemigos de España.

27. Francisco Moscoso y Lizette Cabrera. *Historia de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Santillana, 2008, p. 129. En 1625 en Ámsterdam habían 25 refinerías de azúcar que recibían el azúcar moscabada de Madeira y Brasil. Violet Barbour en su libro *Capitalism in Amsterdam in the 17th Century* destaca la refinación de azúcar como la principal industria con 50 fábricas para ese propósito en 1662. El interés de los holandeses por nuestros productos no se limitaba al azúcar. Francisco Moscoso en su libro *La sublevación de los vecinos de Puerto Rico 1701-1712* (San Juan: Ediciones Puerto, 2012) explica una serie de conflictos generados por el apresamiento de una balandra holandesa en el puerto de Mayagüez. La misma llevaba una carga de 4,000 libras de achiote y otros productos agrícolas. Los holandeses utilizaban el achiote para teñir en su industria textil.



# MUSEO SIN TECHO A SOL Y AGUA

calle San Sebastián San Juan de Puerto Rico



xilografía: *Don Pedro y los Pitirres*, ©1982

(Fig.7) Dennis Mario Rivera. *Museo sin Techo a Sol y Agua*, 1982  
Giclée. Colección del artista.

Este ensayo aborda, como dice su autor, el San Juan de Campeche y el Campeche de San Juan, donde el pintor y músico nació, se crió y vivió toda su vida. Esa realidad contrasta con el hecho de que todas las representaciones de San Juan antes de Campeche fueron hechas por extranjeros y las más ricas en información las hicieron dibujantes o cartógrafos provenientes de Holanda, nación contraria a España desde el punto de vista militar, comercial y religioso. “José Campeche zanjó la distancia entre la imagen construida desde fuera y la visión propia de la urbe”, como apunta Balvanera.

En el capítulo II también el autor traza los paralelismos entre los intereses eclesiásticos y la defensa militar de la isleta. Por ejemplo, recuerda la torre-miradero en el campanario de la Catedral, desde donde era fácilmente advertido cualquier intento de asedio a la ciudad. “Fue significativo el uso como refugio que tuvieron los inmuebles religiosos, como la iglesia dominica, integrándose en cierto sentido a la estrategia militar, como, la torre campanario de la Catedral, de una altura prominente respecto al resto de la ciudad y que ofreció una vista extraordinaria para observar hacia la bahía y la Puerta de Tierra”. Añade Balvanera que: “En la fachada sur de esta misma torre, se conservan los restos de lo que parece ser la base de una garita, sobre el nivel de la azotea de la antigua sacristía de bóveda gótica”.

Los encargos de obras que la iglesia le hiciera a Campeche son explicados por Balvanera desde el punto de vista simbólico y ubicándolos además en el contexto histórico tradicional de la iglesia católica. En este ensayo igualmente se destaca la arquitectura religiosa como otra de las manifestaciones artísticas que hacen del centro urbano de San Juan de Puerto Rico un espacio estético de inspiración y un museo *in situ*.

“En dónde todo se encuentra reunido”: *Cuatro visiones foráneas de la ciudad de San Juan (1821-1936)* es el título del capítulo III. El profesor Daniel Expósito Sánchez presenta otras maneras de ver a San Juan. En primer lugar el visto por el naturalista francés Auguste Plée y el pintor estadounidense Eliab Metcalf en los inicios del siglo XIX y en segundo lugar la proyección del escritor Santiago Gutiérrez del Alba a través de la unión entre sus descripciones e ilustraciones de espacios privados en la década de 1860. Por otro lado, el investigador interpreta la visión de San Juan de los grabadores Meléndez y Vela en la revista *La Ilustración Española y Americana* y el fotógrafo Feliciano Alonso;<sup>28</sup> ya en las últimas décadas del siglo XIX, al tiempo que redondea su ensayo acercándose a la obra de los españoles Fernando Díaz MacKenna y Alejandro Sánchez Felipe, creadores de obras prototípicas que

28. En estos casos sobresale el aspecto de San Juan como “escenario para representaciones simbólicas y/o efímeras del poder”. Cabe señalar que *La Ilustración Española y Americana*, fue uno de los modelos que inspiraría la publicación en Puerto Rico en la década de 1890 de *La Ilustración Puertorriqueña*.

marcan parcialmente la estética del antiguo San Juan hasta el presente. Ambos pintores serían maestros de muchos futuros artistas puertorriqueños que recrearían la ciudad amurallada.

Cada uno, apunta el autor, percibiría una ciudad diferente, “animada por las vivencias y los distintos condicionantes que marcaron su paso por ella, y, en ese sentido, las imágenes y los textos cumplieron un papel de extraordinaria importancia”. Expósito añade que “con la llegada de una nueva centuria y de estos foráneos”, el San Juan plasmado por Campeche “abría sus puertas a nuevas interpretaciones de diversa índole”.

En este capítulo se dan a conocer múltiples datos que contextualizan imágenes como el retrato comisionado por la Capitanía General de Miguel de la Torre, gobernador de Puerto Rico de 1823 al 1837, realizado por Metcalf.<sup>29</sup> A través de la mirada y la investigación detallada del historiador del arte, el lector descubre la pintura como instrumento de poder para ensalzar la “gran” obra de De la Torre, aquel funcionario que llegó a San Juan huyendo de Venezuela en medio de la batalla de Carabobo que le puso fin al coloniaje español en ese país. Su misión era acallar cualquier atisbo de revolución de los puertorriqueños.<sup>30</sup> De acuerdo con Expósito:

29. Este pintor también representó el rostro del diputado a las Cortes de Cádiz, Ramón Power. Ese es el único retrato conocido del Diputado adulto, entre 1828 y 1833. Campeche había pintado a Power de niño en *Salvamento de don Ramón Power*, c. 1790 y Francisco Oller lo pintó de niño mayor hacia 1871.

30. Bajo su gobernación fue encarcelada María de las Mercedes Bar-

“Con el absolutismo fernandino recién restaurado y los temores a una futurible rebelión tras las experiencias haitiana y continental, De la Torre aunaba en su figura la protección de la isla y el bienestar de sus habitantes, por lo que debemos entender su ubicación en el centro del lienzo como una unión/garantía de los conceptos sugeridos mediante las figuras del fondo y los edificios que las contextualizan (soldado/bastión/prosperidad, pareja/teatro/felicidad)”. (Fig. 6, pág. 130)

En el capítulo IV titulado *Breves apuntes sobre la representación del Viejo San Juan hecha por artistas puertorriqueños del siglo XX*, María de Lourdes Javier Rivera se concentra sobre todo en el análisis de las tendencias y significados de una muestra de obras de artistas del país. Destaca los trabajos del segundo portafolio desarrollado por el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP) del 1953, así como las representaciones del portafolio *San Juan Antiguo visto por artistas puertorriqueños* que incluye piezas de 1976. En este ensayo se discute el trabajo de los principales artistas que han tomado el Viejo San Juan como protagonista de su obra, por ejemplo: Manuel Hernández Acevedo, Rafael Tufiño y Luis Germán Cajigas; además de muchos otros maestros de maestros como Lorenzo Homar, Antonio Maldonado y Antonio Martorell.

budo, entre otros, al acusarsele de conspiración a favor de la independencia de Puerto Rico. Raquel Rosario. *María de las Mercedes Barbudo, primera mujer independentista, 1773-1849*. San Juan: Edición de la autora, 1997.



La autora identifica tres tendencias en las representaciones estudiadas: primera, “la visión crítica sobre las realidades que se enfrentan en la ciudad”, segunda, “la representación del panorama físico de la ciudad” y por último “la representación de los interiores de las estructuras arquitectónicas”. Del análisis de múltiples pinturas y serigrafías, la profesora Javier le atribuye la visión de San Juan como “símbolo de denuncia y resistencia” a los trabajos del CAP. Este taller “tenía una visión del arte como una herramienta para generar profundos cambios sociales”. La autora cita la introducción del portafolio que escribió René Marqués, donde le adjudica a los trabajos de la publicación ser una “reacción de dignidad artística y puertorriqueña a toda la bazofia que ha producido el arte pictórico turístico con sus eternas ‘garitas’, sus ‘bahías’, sus ‘morros’, sus ‘mares’, y sus ‘murallas.’” No obstante, la crítica de Marqués a estas temáticas en el pasado como en el presente continúan presentes en trabajos de mucho valor artístico. En el capítulo IV se destacan algunos de ellos.

Evidentemente, como afirma la doctora Javier “recorrer el Viejo San Juan es recorrer la historia de Puerto Rico”. La antigua ciudad, en vivo y a todo color o en las representaciones que hacen de ella las bellas artes, ha petrificado en el tiempo acontecimientos históricos, espacios, símbolos y creencias que delinean la identidad puertorriqueña. “De modo que cada representación del Viejo San Juan reitera las huellas de la historia que son visibles en sus estructuras, calles y monumentos”, como afir-

ma la profesora Javier. Además, destaca la autora: “Los artistas pueden representar los mismos monumentos, calles, o sectores de la ciudad pero ello no significa que todas las imágenes que producen serán iguales. Cada artista contempla y se relaciona con su entorno de manera diferente”. Para ilustrar ese hecho solo hay que pensar en las múltiples representaciones del barrio La Perla, incluidas algunas de ellas en este libro.

Precisamente la marginalidad de La Perla es uno de los temas representados en el mural *La plena* (Fig.8) (realizado del 1952-1954) del maestro Rafael Tufiño. En esta obra monumental, el artista combina diversos íconos de nuestro patrimonio histórico edificado, como por ejemplo, el fuerte San Gerónimo, las emblemáticas murallas con sus garitas y las calles adoquinadas de la ciudad, que enmarcan una compleja escena definida por un torrente de emociones. Por un lado se muestra la violencia contra la mujer, que parece denunciar el relincho del caballo, la presencia militar, la central azucarera, el fervor religioso; y por supuesto los músicos que interpretan el acontecer del “periódico cantado” como llamaban a la plena. El conjunto de estos y otros temas se ubica en nuestro Antiguo San Juan hasta Puerta de Tierra, sin embargo este aspecto tradicionalmente se desdibuja por la fuerza de las plenas aludidas y el intenso juego de colores que le añaden dramatismo a la historia. Esta pieza de Tufiño sirve de antesala a las representaciones de la ciudad murada que encontraremos en los capítulos y catálogo temático de este libro.

Como en el caso de otras publicaciones, el tiempo y el espacio nos traiciona al tratar de abarcar lo máximo en la exposición de cinco siglos de representaciones artísticas de la antigua ciudad de San Juan de Puerto Rico. Para reconocer a otros grandes maestros y artistas que también han trazado su interpretación del centro histórico aparte de los mencionados en los capítulos anteriores, en la última sección titulada *Más obras del siglo XIX, XX y la apertura del siglo XXI* tuvo la oportunidad de participar en el proceso de selección —junto a la doctora Lillian Lara Fonseca y el arquitecto Carlos A. Rubio Cancela— de otras imágenes que agrupamos de forma temática. Para efectos de acentuar los aspectos de San Juan más destacados por los y las artistas, dividimos los trabajos en los temas que siguen: **1.** Puerta de Tierra, **2.** Calle de San Sebastián, **3.** La Perla, **4.** Otras calles, fachadas, plazas y ornamentos, **5.** Edificaciones emblemáticas, **6.** Caracteres y personajes en la ciudad, **7.** Eventos históricos y conmemoraciones, **8.** Actividades culturales y **9.** La ciudad como escenario educativo. Todas las autoras y los autores de textos, el Director de la OECH y su Educadora, así como los artistas colaboradores de *La ciudad en el tiempo: cinco siglos de representaciones artísticas de San Juan* aspiramos a que el conjunto de este volumen sea un estímulo más para el desarrollo de otras investigaciones y registros gráficos. Confiamos que esta mirada amplíe el horizonte de conocimientos sobre el San Juan Histórico y que el legado de estos artistas fomente una mayor conciencia sobre la necesidad de continuar protegiéndolo para su conservación.

















# La ciudad de San Juan en imágenes: siglos XVI y XVII

*Dra. Ingrid María Jiménez Martínez*



Feliciano Alonso,  
*Álbum de Puerto Rico*, c. 1904.



## Introducción

La luz del pasado riela en las superficies de la muralla, en la de los adoquines de las calles, en las de las fachadas de las casas coloniales y en la de los muros anchos de los fuertes que le confieren el aspecto antiguo a la ciudad de San Juan fundada en 1521.<sup>1</sup> Mirar en el espejo del tiempo como en los mapas, dibujos, acuarelas y pinturas creadas hace más de trescientos años, nos sugieren también una idea de lo que San Juan fue en su comienzo. Las representaciones de la antigua ciudad en el siglo XVI se traducen en un corpus de imágenes materializado en una tipología que comprende mapas ilustrados, panorámicos y en perspectiva, dibujos y grabados. Una obra de arte se añade en el siglo XVII al conjunto mencionado, que sobresale por ser la única pintura de historia que muestra una parte del litoral de la ciudad.

Los dibujos, los mapas y los grabados del enclave, que formaron parte de conjuntos cartográficos y corográficos, tuvieron la función de describir las nuevas tierras descubiertas en el contexto de la empresa económica, evangelizadora y de expansión

del imperio español, mientras que la función de la única pintura que conocemos de San Juan del siglo XVII tuvo la función de narrar un suceso en la historia de las conquistas y recapturas logradas por el ejército español en el esfuerzo del rey por mantener a todos los reinos bajo una sola bandera.

Las imágenes que analizo en este capítulo se agrupan en dos modalidades: la descripción y la narración. Svetlana Alpers, historiadora del arte, en su libro titulado **The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century** identifica estas modalidades y asocia la descripción, principalmente, con el arte holandés de los siglos XVI y XVII y la narración con el arte italiano del Renacimiento.<sup>2</sup>

La pintura de historia española del siglo XVI y XVII, particularmente la comisionada por la casa real, estaba imbuida de las ideas de los pintores y tratadistas italianos y tuvo como meta la difusión de los hechos, logros, y hazañas que bajo el mando del rey afianzaban su poder y prestigio. La única pintura de hechos relacionada con San Juan del siglo XVII se inserta en la modalidad narrativa.

En el caso de algunos mapas de San Juan considerados en este análisis historiográfico y que aparecen en atlas holandeses y españoles pueden apreciarse no solo como planos informativos, sino también como creaciones artísticas por exhibir belleza y

diseño, rasgos que requieren de las destrezas y técnicas empleadas por los artistas paisajistas. Un problema al hablar de mapas, vistas o paisajes es definir el vocabulario empleado para nombrar una determinada imagen. Una representación de la ciudad puede ser una perspectiva (*prospect*), una vista (*veduta*), una estereografía o una vista de perfil (*profile view*), como algunas de las pinturas de Jan Vermeer que muestran la ciudad de Delft desde un primer plano; lo que está detrás no se ve. Se usan también los términos vista aérea (*bird's eye view*). La ciudad se ve desde lo alto, desde un promontorio o montaña. Los edificios, calles, plazas, fuertes y murallas se destacan en este tipo de vista. Es uno de los puntos de mira más empleados por los cartógrafos de los siglos XVI y XVII. Se puede apreciar en los mapas de Johannes Vingboons en los que la traza de la ciudad se muestra en un plano perspectivo inclinado. El ángulo de visión en esos mapas usualmente es de 45 grados. A los mencionados, se añaden también las vistas genéricas o convencionales. Son vistas que se identifican por los nombres de las ciudades que aparecen en las cartelas, pero en las que se advierte un parecido con otras de distintos lugares.

Muchos mapas están coloreados, y según Peter van der Krogt señala que: “Dicha tarea solían realizarla personas que trabajaban desde casa y que cobraban por pieza”.<sup>3</sup>

1. La fecha del traslado de la ciudad de Caparra a Puerto Rico (San Juan) ha sido motivo de debate. El historiador Francisco Scarano señala en su libro titulado *Puerto Rico Cinco siglos de historia*. San Juan, Buenos Aires, Caracas y Nueva York: McGraw Hill. 1993, que la mudanza se hizo en 1521. Adolfo de Hostos en su libro *Historia del San Juan, ciudad murada. Ensayo acerca del proceso de la civilización en la ciudad española de San Juan Bautista de Puerto Rico 1521-1898*, también afirma que el año de la fundación de la ciudad Puerto Rico fue 1521. No obstante, el historiador Francisco Moscoso argumenta y cita documentos en su último libro de que el año del traslado fue 1522. Francisco Moscoso. *Fundación de San Juan*: San Juan: Ediciones Laberinto, 2020.

2. Svetlana Alpers. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press. 1984. Págs. xviii-xxii.

3. Peter, Van der Krogt. Introducción. *Joan Blaeu Atlas Maior of 1665, Hispania, Portugallia, Africa & America*. Hong Kong, Colonia, Londres, Los Angeles, Madrid, París y Tokyo: Taschen. 2006. Pág. 26.



No obstante, algunos fueron dibujados y pintados por el mismo cartógrafo y topógrafo que creó el mapa como, por ejemplo, los de Johannes Vingboons. Los mapas proveen información geográfica y topográfica, pero también a veces describen la ciudad, la fauna, la flora y otros elementos paisajísticos como es el caso de las corografías. El término proviene de los estudios de Pomponio Mela, geógrafo hispano romano (1 a.C. y 45 d.C.), quien escribió **De corografía**. Claudio Ptolomeo (100 d.C. y 160 d.C.), geógrafo, astrónomo, astrólogo, químico y matemático griego, escribió **Geografía** que constituye una de las corografías más famosas de la Antigüedad y la precursora de los atlas que se confeccionaron posteriormente. Las corografías describen lugares como las crónicas describen un tiempo.

Se desprende del análisis de este capítulo que la narración y la descripción inciden en la manera de construir la historia en la imagen redundando en su función como objeto de transmisión y representación del pasado. La narración y la descripción en relación con el género pictórico: la pintura de historia y el paisaje, vinculados con el medio: dibujo, acuarela, grabado o pintura, comunican de diferentes maneras el sentido de la imagen. ¿Cómo se distingue la narración de la descripción? La narración es, como en el drama, la representación visual de una acción, de un argumento mientras que la descripción es un inventario de lo visto. Colegimos que aun cuando el mapa, dibujo, grabado o

pintura pretenden ser representaciones fidedignas, como procuraron los cronistas al escribir la historia de su época, las imágenes como las crónicas sufren una reorganización dependiendo si el dibujante, artista o el historiador, como diría Aristóteles, imita lo que es, lo que debería ser o lo que se cree que es. Las imágenes infravaloradas en relación con los documentos por algunos historiadores por no ser verosímiles pasan a ser en la Modernidad portadoras de significados y de “objetividad” para la construcción de la historia. Lucien Febvre, uno de los fundadores de la revista **Annales**, destacó la necesidad de ampliar la noción de documento. Febvre señaló que:

*La historia se hace con documentos escritos, por cierto. Cuando existen. Pero se la puede hacer, se la debe hacer sin documentos escritos, si no existen. Con todo esto que la ingeniosidad del historiador le consiente utilizar para producir su miel si le faltan las flores acostumbradas. Incluso con las palabras, signos, paisajes y tejas...<sup>4</sup>*

Si la historia, como apunta Lucien Febvre, puede hacerse hasta con tejas, ¿qué nos dicen los mapas, dibujos grabados y paisajes de la ciudad de Puerto Rico (San Juan) en los siglos XVI y XVII? Si asumimos que la imagen no es muda tenemos que reconocer también que el pasado representado en ella

no siempre es transparente y coherente. John Lewis Gaddis comenta en su libro titulado **El paisaje de la historia** que el pasado es algo que no podemos aprender pues lo que ha ocurrido ya no es accesible. Gaddis señala que: “Solo podemos presentar el pasado como un paisaje próximo o distante”.<sup>5</sup> Teniendo presente que la historia vista a través del arte puede ser un mar de bruma y niebla, como dice Gaddis, análoga a la famosa pintura **El caminante sobre el mar de nubes** (1818) de Caspar David Friedrich, analizo en este capítulo el esquema compositivo, las fórmulas artísticas o las convenciones, lo que se incluye y se excluye que someten a una reorganización la geografía en el mapa, o el aspecto de la ciudad en el dibujo, grabado o pintura. ¿Qué claves formales y simbólicas nos ofrecen las imágenes de San Juan que nos ayuden a visualizar la ciudad de los siglos XVI y XVII, aun cuando algunos ejemplos no imiten lo que es? ¿Cómo contrastan las imágenes con los relatos de los cronistas de la época?

## La ciudad en mapas e ilustraciones: siglos XVI y XVII

La producción de mapas y dibujos después del descubrimiento de América fue imprescindible para la navegación, la fundación de enclaves de comercio y la expansión del imperio español y de las naciones

4. Citado en: Jacques Le Goff. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona y Buenos Aires. Ediciones Paidós. 1991. Págs. 227-234.

5. John Lewis Gaddis. *El paisaje de la historia. Como los historiadores representan el pasado*. Marco Aurelio Galmarini, trad. Barcelona: Editorial Anagrama. 2004. Pág. 19.

como Holanda que se independizaron de España buscando mercados para la exportación e importación de productos. Los dibujos y los mapas fueron documentos geográficos valiosísimos, tanto que algunos se mantuvieron ocultos en los despachos reales fuera de la vista de posibles espías, intrusos y enemigos de la corona. El interés de los reyes españoles por los mapas y dibujos de las tierras americanas no se limitó a la indagación sobre las nuevas posesiones, al conocimiento de sus recursos y de su explotación. Carlos I rey de España y V del Sacro Imperio Germánico y Felipe II, su hijo, fueron amantes de los libros y de los mapas. Felipe II fundó en 1565 una biblioteca en El Escorial, la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde reunió manuscritos, códices e incunables. Fundó también un Museo Geográfico que exhibía globos celestes y terrestres, mapas e instrumentos científicos. Los cartógrafos Pedro Medina, Joan Martínés, Alonso de Santa Cruz y Christian Sgrooten trabajaron para Felipe II. El interés coleccionista, educativo y estratégico suscitó la creación e impresión de mapas y de atlas extraordinarios como el de Baltazar Vellerino de Villalobos titulado **Luz de navegantes** (1592). Este atlas incluye un mapa de San Juan. Los atlas abarcaban todas las regiones del planeta conocidas en el siglo XVI y eran un compendio, en algunos casos, de cientos de mapas, varios volúmenes y descripciones precisas. En Holanda la confección de mapas y atlas fueron muy importantes para el estatúder y para la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales (WIC) fundada

en 1621 y la Compañía Holandesa de Oriente (VOC) fundada en 1602 en los que la geografía y la historia de la época moderna están profundamente imbricados. Más aún, los mapas y las corografías fueron una representación del espacio marítimo donde el comercio capitalista holandés y el Caribe se vincularon. Jennifer Wolf comenta sobre esta relación que: “La República Holandesa y sus empresas mercantiles jugaron un papel fundamental en este emergente orden mundial y en la forma que se configuró el espacio caribeño”.<sup>6</sup> La historiadora no solo se refiere a las crónicas como las que escribió Johannes Laet sobre el nuevo mundo, sino también a los mapas confeccionados por él y por otros holandeses. El mar fue el medio de intercambio comercial y el espacio de lucha por el dominio del Caribe y de la América hispana. Todo lo que entraba a tierra pasaba por el mar. Trazar las fronteras del mar en el Caribe, América del Sur y el resto del continente americano fue uno de los objetivos de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales (WIC).

La primera imagen de San Juan no es la de una ciudad porque la ciudad todavía no existía, es un mapa-dibujo de la isleta (Fig. 1). San Juan no era una *civitas*, como tampoco era *urbs*. La ciudad como *civitas* es la asociación de seres humanos unidos por un vínculo social común; la ciudad como *urbs*

6. Jennifer, Wolf. “*Venisti Tadem, Imaginario geográfico holandés sobre el Caribe, 1625-1641*.” *Caribbean Studies*. Vol 43. No.2 July-Dec. 2015. Institute Caribbean Studies University of Puerto Rico. URL: <https://www.jstor.org/stable/44114610> [Consultado: 10 de marzo de 2020, 8:25p.m.]

es la unidad física con sus estructuras, murallas, el centro cívico, las iglesias y el caserío. Tucídides en **Historia de las Guerras del Peloponeso** escrita en el siglo V a.C. hace la distinción entre *civitas* y *urbs*. No importa donde esté la comunidad de hombres, allí estará la ciudad. Isidoro de Sevilla se refiere también a esos conceptos en su **Etimología**. San Juan, cuando se traza el dibujo de la isleta, todavía no era una *urbs*, no había una municipalidad, no tenía murallas, ni iglesia, ni caserío como tampoco era un puerto de recalado y mercadeo. Pero tampoco era una *civitas*. El enclave, no obstante, estaba en el imaginario económico y político del rey español. En el mapa-dibujo, ausente está un indicio de un cacicazgo taíno. Recordemos que Caparra y otros asentamientos españoles en la isla se construyeron en los lugares ocupados anteriormente por los cacicazgos taínos. Francisco Moscoso, historiador puertorriqueño, explica:

*Debemos tener presente, a su vez, que el asentamiento español se hizo invadiendo y expropiando los cacicazgos taínos. Este referente indígena tenía su propia concepción de jefatura política y de jurisdicciones territoriales, que se remontaban a los siglos XII y XIII cuando se fueron estructurando los cacicazgos; es decir, tomando los datos arqueológicos como guía. Los conquistadores identificaron a Agüeybana el Viejo como “el mayor señor” entre los caciques de Boriquén. La capital colonial, fuera en Caparra o en la*

*Isleta de San Juan se erigió sobre el derrumbe de la jefatura suprema ubicada en Guaynía.<sup>7</sup> Es pertinente y respetuoso a la memoria de los taínos, siendo uno de los ingredientes de nuestra composición social nacional, que este hecho también forme parte del recuerdo histórico.<sup>8</sup>*

De los cacicazgos se sabe por la arqueología; de la ciudad de San Juan, o mejor dicho, del lugar donde se construiría a principios siglo XVI, tenemos el mapa.<sup>9</sup> San Juan es la única metrópoli del Caribe que aparece en un mapa antes de que el enclave español existiera. Desde 1493 se tenía noticia de la isla, pero en 1505 Don Fernando el Católico y Vicente Yáñez Pinzón concibieron colonizarla. Yáñez Pinzón se comprometió a establecer allí varias villas de 50 vecinos, repartir heredades e iniciar su explotación económica.<sup>10</sup> Aníbal Sepúlveda Rivera comenta que:

7. Para un estimado de la población indígena e identificación de sus jefaturas en el período de la conquista, véase, Francisco, Moscoso, *Caciques, Aldeas y Población Taína de Boriquén*. Puerto Rico, 1492-1582 (San Juan: Academia Puertorriqueña de la Historia, 2008).

8. Francisco, Moscoso. *Cómo se muda una ciudad*. *Conversatorios de la Academia Puertorriqueña de la Historia*. En conmemoración de la fundación de la Ciudad de San Juan, Museo de San Juan, Puerto Rico Jueves, 26 de septiembre de 2019, 1519 / 2019. Conferencia inédita.

9. Adolfo de Hostos comenta sobre un villorrio indígena en Puerta de Tierra antes de la conquista de la Isla por los españoles. Señala también que Irving Rouse reconoció la zona en 1937 y comprobó que en Puerta de Tierra había una aldea taína. Véase: Adolfo de Hostos. *Historia de San Juan, Ciudad Murada*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña. 1983. Pág. 7

10. Juana Gil Bermejo. Puerto Rico en el Siglo XVI. *La gran enciclopedia de Puerto Rico*. Tomo I. Vicente Báez, editor. Madrid: C. Corredera.

*San Juan es la única ciudad caribeña del siglo XVI de la cual se conserva un mapa pre-fundacional. Se trata de un mapa de estudio preliminar de la región y del sitio en el cual se establecería la ciudad. Este mapa fue realizado bajo las órdenes de Licenciado Rodrigo de Figueroa en 1519.<sup>11</sup>*

El mapa en cuestión se encuentra en el Archivo General de Indias y es una representación esquemática que incluye la zona de Caparra y el nuevo asiento de Puerto Rico, más tarde conocido como *Sant Xoan* o *Sanct Johan*, en la que se destacan principalmente, el puerto, los bosques de la isleta y el contorno de la misma. Los árboles no cubren toda la superficie de las tierras del Viejo San Juan, sino que, esparcidos, sugieren su abundancia en un entorno despoblado. El mapa delinea el cuerpo de agua que rodea la isleta, y la ubicación de la misma en relación con la isla. No sugiere distancias y escalas como tampoco coordenadas geográficas y orientación. El punto de mira es alto (vista aérea) haciendo posible tener una idea de la forma de la isleta en relación con la parte norte de la isla y algunos indicios de las ventajas topográficas por medio de líneas entrecruzadas que destacan el litoral y las peñas. Conocer la isleta de San Juan en dibujos como este, antes de la construcción de la ciudad,

1980. Pág. 105.

11. Aníbal, Sepúlveda Rivera. *San Juan, Historia ilustrada de su desarrollo urbano 1508-1898*. San Juan: Centro de Investigaciones CARIMAR. 1989. Pág. 68.

permite entender su transformación a través del tiempo. El espacio como naturaleza en unos pocos años deviene en espacio habitado, un espacio delimitado y protegido por murallas y fortalezas, un lugar jerarquizado que manifiesta en su disposición cuadrículado el orden militar impuesto en la zona. España, desde el siglo XVI, regularizó el uso de la cuadrícula, que había heredado de los romanos y estos de los griegos, para la construcción de nuevas provincias en América.

Se complementa el dibujo-mapa, que le daba a la corona española información valiosa sobre el lugar del futuro enclave, con la descripción de la isleta por el Licenciado Figueroa. Él la describió de la siguiente manera:

*Vista la disposición de la ciudad y del mal camino y malas aguas de ella, quise saber la disposición de la isleta, la cual yo vi muy vista de tres maneras. La primera, la que tengo dicho en principio; otra vez la fui a ver con uno que dibujase el puerto, y la isleta, con la ciudad y estero y comarca de ella, desde un cerro alto donde se parece todo; y la tercera vez, fue yendo desde donde está la ciudad, por tierra hasta la isleta, todo alrededor del puerto y de los estero, y por los pasos por donde se ha de pasar a ella, y de ella a la tierra; y lo que en ella vide y me pareció, es lo primero: ella está como entramos en el puerto, a mano izquierda, tiene una gentil postura, alta, con unas peñas todo alrededor*





(Fig.1) Rodrigo de Figueroa, *Plano del asiento y puerto de la ciudad de Puerto Rico* (1519), Manuscrito a pluma. Archivo General de Indias, Sevilla, España.



*hacia la parte de la mar, de mediana altura, casi tajada; todas las cuales así mesmo toman un pedazo de la isleta por la parte del puerto, tanto quanto dos tiros de ballesta, poco más o menos; y acabadas las peñas, lo demás por el puerto adelante, es una tierra muy llana en que llega a la mar, y es muy gentil playa para la pesquería. La isleta tenía una legua en largo y tenía en lo ancho, por hacia la parte del puerto, media legua buena, y así a poco se va estrechando hasta el cabo a donde se hace una punta roma; tiene muy gentil arboleda, en especial en lo alto, que es muy llana y tiene árboles altos de diversas maneras....<sup>12</sup>*

Se desprende de la descripción de Figueroa que el licenciado fue acompañado por un dibujante en el reconocimiento de la isleta. Si comparamos este mapa-dibujo con otros que más tarde se confeccionarían de la isla y de otros lugares de América, podemos afirmar que fue hecho por alguien que no tenía conocimientos de perspectiva científica lineal o de cómo representar el paisaje sobre una cuadrícula. El dibujante tampoco incluye las partes que comúnmente contienen los mapas de la época como el título en una cartela, la escala y la orientación mediante la rosa de los vientos. Adolfo de Hostos comenta que:

12. Citado de Aida R. Caro Costas. Carta del Licenciado Figueroa a su Majestad describiendo la isleta y la ciudad de Puerto Rico **Antología de Lecturas de Historia de Puerto Rico (Siglos XV-XVIII)**. Santo Domingo: Editora Corripio. 2005. Págs. 134-35.

*Aunque el mencionado plano carece por completo de precisión, las anotaciones en letra cursiva que lo suplementan arrojan alguna luz acerca de las condiciones topográficas de la isleta antes de que estas fueran modificadas por la mano del hombre.<sup>13</sup>*

El historiador destaca, entre otros, el curso del desagüe natural convertido posteriormente en caño, la palabra laguna que identifica como La Puntilla, donde había manglares y marismas, y un círculo en el centro del mapa marcado con la palabra pozo. Él supone que fue un pozo cavado por un vecino de Caparra para asegurarse de que había agua en la isleta.

El dibujo, a pesar de no ser una representación fiel y fidedigna de la isleta, que más bien parece un apunte in situ de un amateur, poco detallado y sin mediciones, provee información valiosa sobre la zona donde posteriormente se construirá la ciudad. El mismo obedeció a instrucciones reales emitidas con el fin de determinar el nuevo emplazamiento de la ciudad.<sup>14</sup>

13. Adolfo de Hostos. *Historia de la ciudad murada. 1521-1898*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña y Editorial Corripio, C. por A. 1983. Pág. 5

14. **Portal de Archivos Españoles (PARES)** <http://pares.mcu.es/Pares-Busquedas20/catalogo/description/22970> [ 26 de marzo de 2020, 10:14 p.m. ] "Remitido con carta del licenciado [Rodrigo de] Figueroa al Rey, fechada en Santo Domingo, a 12 de septiembre de 1519. Obedece a instrucciones reales dadas con el fin de determinar el nuevo emplazamiento de la ciudad, a instancias de ésta".

Richard Kagan, historiador estadounidense, comenta que la calidad artística de algunos dibujos, como éste y otros, se explica por la falta de artistas-cartógrafos en las primeras expediciones de reconocimiento a principios del siglo XVI, una época de conquistadores y no de artistas-cartógrafos, estos escaseaban.<sup>15</sup> El hecho de que Europa comenzaba a pintarse a sí misma es de valorar en la creación de mapas y paisajes pintados. El interés por la naturaleza y los paisajes en pinturas o acompañando un mapa despunta a finales de la Edad Media. Giotto di Bondone, por ejemplo, innovó al incluir algunas montañas o un árbol en las iconografías religiosas abandonando los fondos dorados de la pintura bizantina. Giotto en la pintura **San Francisco predicándole a los pájaros** (1297-99) rodea al santo por dos frondosos árboles y unos pájaros que parecen atentos a sus palabras. Ambrogio Lorenzetti, en Siena, pintó paisajes urbanos y rurales en **La alegoría del buen y mal gobierno** (1338-39). La naturaleza, sus valles, montañas, ríos, lagos, árboles y animales, comienza a pintarse y a dibujarse en un empeño por crear un entorno natural donde colocar la ciudad y a sus habitantes. La creación de un ambiente verosímil tuvo que ver también con el invento de la perspectiva científica lineal en 1415 por Filippo Brunelleschi. El hallazgo fue documentado y difundido por Leon Battista Alberti en su **Tratado**

15. Richard Kagan y Fernando Marías. **Urban Images of the Hispanic World. 1493-1793**. New Haven y Londres: Yale University Press. 2000. Pág. 74.

**de la pintura** (1435). Alberti comenta que si el artista pinta lo que ve, lo visto deberá ocupar un espacio.<sup>16</sup> El esfuerzo de los paisajistas, al igual que el de los cartógrafos, estará orientado a crear un espacio coherente en donde ubicar la ciudad. A la par con el desarrollo del género del paisaje, el desenvolvimiento de la cartografía estuvo relacionada con los nuevos instrumentos científicos de medición que se introducirán en el siglo XVI y el mejoramiento de los que ya existían. Se mejoró la brújula, se inventó el telescopio y se desarrolló la agrimensura antigua.

Otro aspecto que avanzó la cartografía hacia representaciones más fieles a la realidad fue la gradual sustitución de lo que se conoce como el mapa simbólico por el mapa científico. En la Europa del siglo XV y principios del XVI competían esos dos tipos de mapas. El primero estaba asociado con ideas religiosas y con la representación del mundo de manera simbólica. Un ejemplo de este tipo de mapa es el que pintó el Beato de Liébana en el año 776. El mapa detalla los lugares donde predicaron los Apóstoles y es parte del conjunto de imágenes que ilustran su libro **Comentario sobre el Apocalipsis o Libro de la Revelación**. El segundo tipo de mapa es una representación matemática del espacio basada en medidas precisas. Los portulanos son ejemplos del segundo tipo de mapa; eran guías muy precisas para la navegación costera que con el tiempo se

ilustraron con planos. Uno de los portulanos más sobresaliente es el **Atlas Catalán** de 1375 de Abraham Cresques, cartógrafo y constructor de instrumentos de Palma de Mallorca.

La necesidad de representar las tierras americanas, su fauna y su flora, y la exigencia de describir los contornos de las costas y de los mares se incrementa con la competición de las potencias europeas por el nuevo mundo. Los mapas y dibujos de las tierras descubiertas al inicio los harán los capitanes (*skippers*) o los navegantes y sus acompañantes, algunos sin conocimientos cartográficos y artísticos. Imágenes como la de Puerto Rico en el libro de Arnoldus Montanus y los mapas con paisajes en el **Atlas de Joan Blaeu y Laurens van der Hem**, que comentamos más adelante están basadas en los dibujos de amateurs, timoneles y cartógrafos que viajaron en los barcos de la Compañía de las Indias Occidentales para documentar con dibujos las tierras de América y de otros continentes. Peter van der Krogt enumera las posibles fuentes de los atlas y de las imágenes que los acompañan. Él menciona los manuscritos originales del dibujante que trazó personalmente el mapa, impresiones procedentes de otros países, mapas publicados anteriormente, o por distintos impresores y la compra de planchas de cobre hechas en el extranjero.<sup>17</sup>

Juan de la Cosa, quien viajó con Cristóbal Colón, creó un mapa o carta conocida como **Mapamundi** en 1500 de singular belleza. La carta fue vista por los Reyes Católicos y luego estuvo en posesión del Obispo Fonseca, miembro del consejo de los reyes españoles y organizador de la política castellana en las Indias. Distinto a la carta de Colón, fechada el 14 octubre de 1493, que anunciaba el descubrimiento de América a los Reyes de España y que se editó en castellano, latín, italiano y alemán, el mapamundi de Juan de la Cosa fue apreciado y estudiado exclusivamente por el Obispo Fonseca y algunos consejeros cercanos al rey. Muchos mapas e ilustraciones de principios del siglo XVI fueron tratados como secretos de estado y permanecieron ocultos por largo tiempo, otros se perdieron con el devenir del tiempo y los azares de la historia. Carmen Líter Mayayo comenta que a principios de siglo XVI los trabajos cartográficos de España estaban dedicados a la descripción de las nuevas tierras descubiertas, tarea que colocó en un segundo plano la creación de mapas sobre la Península española. Los Países Bajos pasaron a ser el centro mundial de la cartografía, además al ser dominios de la corona española los cartógrafos holandeses se ocuparon también de producir mapas del territorio español.<sup>18</sup> Muchos mapas de España, así también como los de las tierras americanas, fueron creados en ese país

16. Leon Battista Alberti. *De la Pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Editorial Tecnos (Grupo ANAYA, S. A.) 2007. Pág. 93.

17. Joan Blaeu. *Atlas Maior of 1665. Hispania, Portugallia, África y América*. Peter van der Krogt, Introducción. Hongkong, Colonia, Londres, Los Angeles, Madrid, Paris y Tokyo: Taschen. 2006. Pág. 26.

18. Carmen Líter Mayayo. *El mapa español*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6162022> Pág. 53.[Consultado: 25 de abril de 2020, 4:03p.m.]



(Fig.2) Juan Escalante Mendoza, *Puerto Rico* (1575), Dibujo en el libro "Itinerario de navegación de los mares y tierras occidentales". Museo Naval de Madrid, Madrid, España.

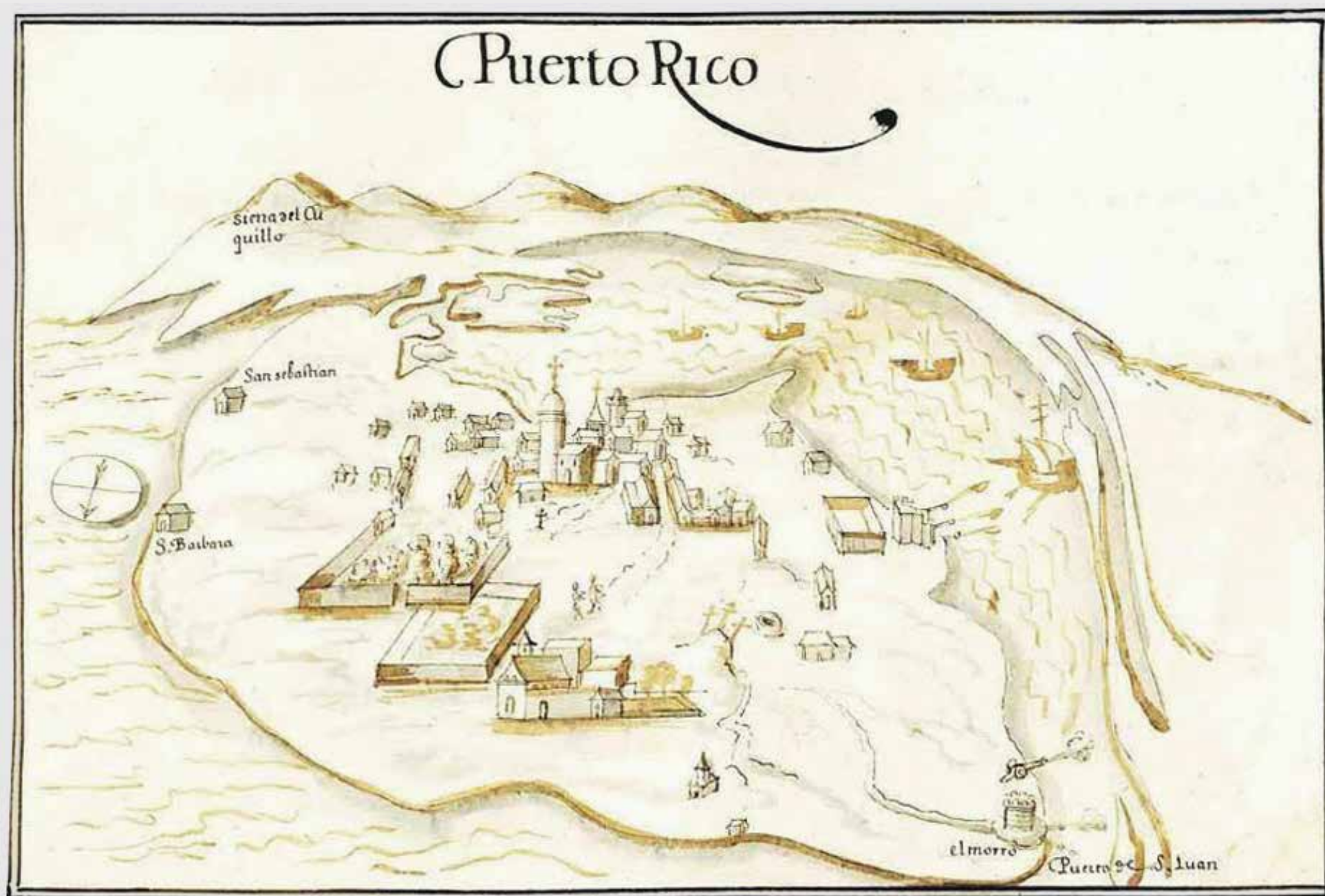


como la mayoría de los que comentamos en este capítulo. Amberes (Antuwerpia), a finales de la Edad Media, se había convertido en un centro internacional de comercio. El tráfico de barcos y mercaderes de distintas partes de Europa se establecieron en esa ciudad incrementando la prosperidad de la provincia y el interés por el estudio de las ciencias y las artes. Es en ese contexto económico y educativo que se desarrolló la cartografía en Amberes que contó con la figura de Abraham Ortelius, iniciador de la impresión de mapas en planchas de cobre. El auge de la producción de mapas en esa ciudad perduró hasta 1585 cuando Ámsterdam pasó a ser el centro más importante de la cartografía en el siglo XVII. Al desatarse la Guerra de los Ochenta Años entre Holanda y España (1568-1648), el comercio holandés con Portugal se afectó. Los holandeses solventaron la situación buscando comerciar con Oriente. La marina mercante neerlandesa se desarrolló abarcando todo el mundo y con este crecimiento aumentó la necesidad de información geográfica de los posibles destinos para el comercio holandés. El siglo XVII fue la época de oro de la cartografía holandesa con la producción de mapas, atlas, globos terráqueos y descripciones de viajes. En España la cartografía fue indispensable para mantener las redes de comunicación y el dominio sobre las provincias y las nuevas tierras descubiertas. Las ciudades caribeñas como La Habana, Santo Domingo y San Juan, descubiertas por Cristóbal Colón, cuentan con los primeros mapas dibujados por españoles.

El dibujo de Juan Escalante Mendoza (Fig. 2) es la primera ilustración conocida de San Juan fechada 1575. El dibujo-mapa, distinto al primero que comentamos, es una representación de la ciudad ya fundada que incluye las estructuras e indicaciones más detalladas, como la orientación espacial de la vista. El dibujante identifica el Morro, la ermita de Santa Bárbara, el matadero, la ermita San Sebastián, el convento de los Dominicos, la Fortaleza y una obra defensiva llamada Santa Elena. La ciudad décadas después de su fundación tenía obras defensivas, religiosas, civiles y de cultivo. Al igual que el primer dibujo-mapa, esta ilustración muestra San Juan desde un punto de mira alto, pero en este caso, la ciudad se contempla desde el lado opuesto. Juan Escalante Mendoza nació en Ribadedeva en 1529 y murió en 1596. Fue escritor, navegante y cartógrafo español. Escribió **Itinerario de navegación de los mares y tierras occidentales** (1575), el que dedicó a Felipe II. Escalante escribió sobre sus conocimientos de navegación, astronomía, meteorología, pilotaje, cosmografía, cartografía y construcción naval. El código de Escalante no se imprimió porque la Casa de Contratación de Sevilla, institución creada en 1503 para fomentar la navegación en ultramar por la Corona de Castilla, no dio su permiso. Los españoles temían que otras naciones, piratas y corsarios se aprovecharan de sus contenidos.

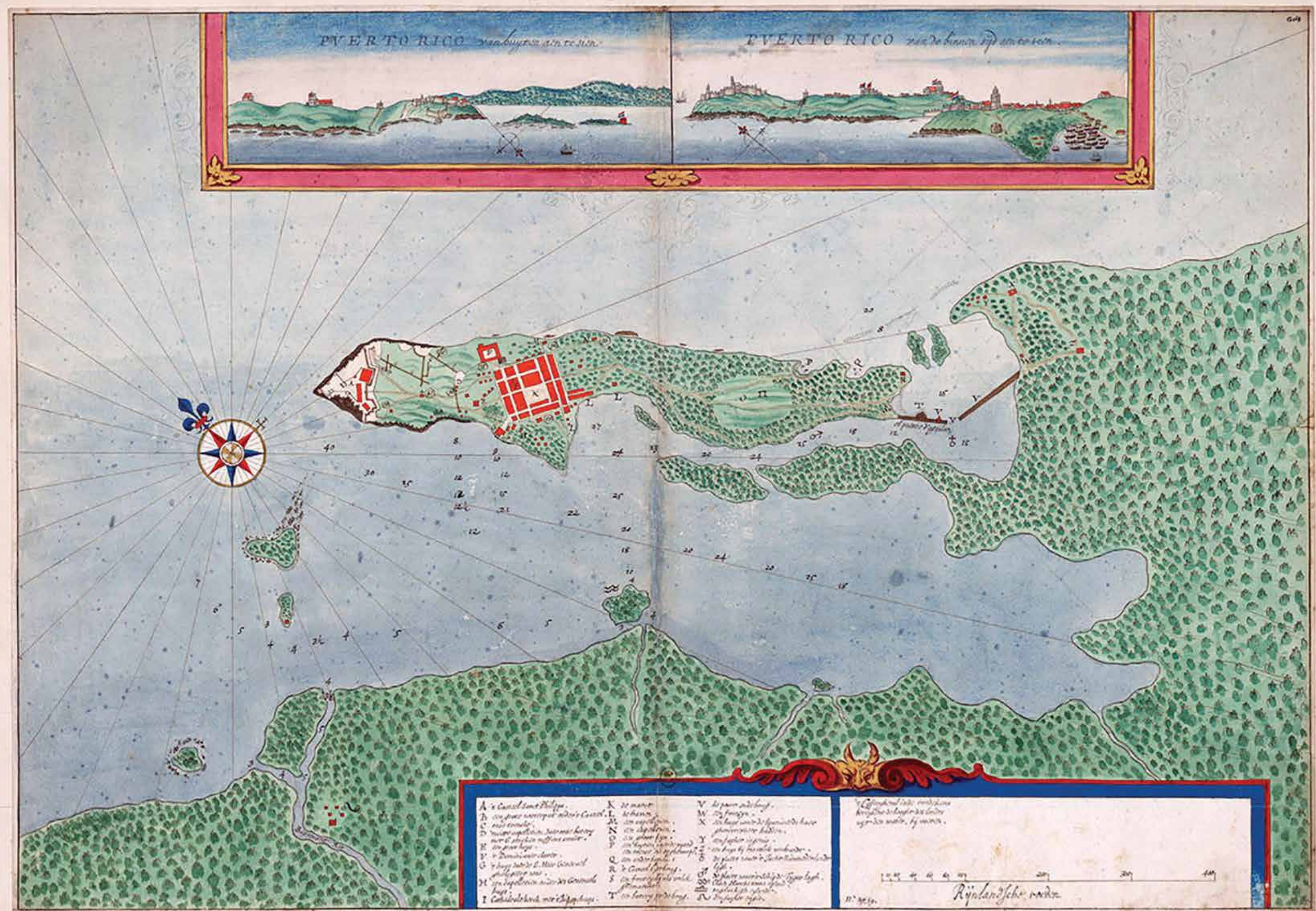
Una vista panorámica de la ciudad de San Juan se incluye entre 175 dibujos y mapas del segundo volumen de **Luz de navegantes donde se hallan las**

**derrotas y señas de las partes Marítimas de las Indias y Tierra Firme del Mar Océano** (1592) de Baltazar Vellerino de Villalobos (Fig. 3), libro que, como el de Juan Escalante Mendoza tampoco llegó a imprimirse por considerarse un documento secreto de Estado. La ilustración de la ciudad de San Juan se identifica con el título **Puerto Rico** y muestra los inicios de enclave que cuenta con un caserío, una iglesia, las primeras estructuras del Morro, que ya poseía un cubo y una batería flotante, la ermita de Santa Bárbara, un cementerio, señalado con unas cruces sobre un promontorio, y la Fortaleza, de la que se puede ver una torre almenada, conocida como Torre de Mando, y un cuadrado de cuatro muros. La isleta como la ciudad es un dibujo de líneas gruesas que distinguen la tierra de las montañas y del mar. Las aguas son representadas por líneas ondulantes y los muros de los recintos pequeños por planos sombreados. Contrastada esta vista de la ciudad de San Juan con otras de La Habana y de Santo Domingo de la Isla Española que hemos podido apreciar en el libro de Aníbal Sepúlveda titulado **San Juan, Historia ilustrada de su desarrollo urbano 1508-1898** o en el libro de Richard Kagan titulado **Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793**, se concluye que San Juan era una villa considerablemente más pequeña que los otros enclaves españoles y que el estilo de las tres representaciones es muy parecido, lo que nos lleva a pensar que fueron dibujados por la misma persona. Aníbal Sepúlveda señala que Vellerino contó con la colaboración de dibujantes como Juan Es-



(Fig.3) Baltazar Vellerino de Villalobos, *Puerto Rico* (1592), Dibujo en el libro "Luz de navegantes, donde se hallarán las derrotas y señas de las partes marítimas de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano". Biblioteca de la Universidad de Salamanca, Salamanca, España.





(Fig.4) Johannes Vingboons, *Porto Rico van bvitén* (1665), Acuarela. Archivos Nacionales de los Países Bajos (Het Nationaal Archief), La Haya, Holanda.





(Fig.4, detalle) Johannes Vingsboons, *Puerto Rico* (1665), Acuarela. Archivos Nacionales de los Países Bajos (Het Nationaal Archief), La Haya, Holanda.

calante de Mendoza.<sup>19</sup> Parecería que fuera Escalante el que hubiese dibujado las tres ilustraciones que se incluyen en el libro de Vellerino por el parecido que tienen con la vista anterior que comentamos. Hay partes del dibujo de la vista panorámica de San Juan que aparece en **Luz de navegantes** que son semejantes al identificado de Escalante. Por ejemplo, similares son los lados derechos de las dos imágenes que muestran las montañas y la tierra que bordea el mar. Sin duda, el conjunto de vistas del libro de Vellerino se insertan en la modalidad de la descripción que tanto valor tenían para la marina y la casa real española. Las imágenes detallan como si fuera un inventario las construcciones militares, religiosas y domésticas. Reducir la ciudad a un papel o componer un libro con planos e ilustraciones era parte del tesoro americano donde descansaba la hegemonía del imperio español.

Hermoso es el conjunto formado por un mapa de San Juan y de su bahía (Fig. 4) con dos vistas panorámicas de la ciudad que se incluye en **Atlas de Joan Blaeu y Laurens van der Hem**, del siglo XVII. El atlas se conoce también con el título de **Eugenius Atlas** por haber sido comprado por el príncipe Eugenio de Saboya, estatúder de las Provincias Unidas austríacas. Joan Blaeu era hijo de William Blaeu, un cartógrafo holandés y dueño de un taller de impresiones cartográficas. Joan Blaeu a la muerte de su padre asumió con su hermano las tareas del taller. Publicó con su padre en 1635 el **Atlas No-**

**vus**, también conocido como el **Atlas Mayor** y fue nombrado el cartógrafo oficial de la Compañía de las Indias Orientales (VOC). Laurens van der Hem, editor e impresor de mapas, amplió el **Atlas Mayor** añadiéndole planos como el de Puerto Rico. El atlas tiene más de 2400 mapas, grabados y dibujos. Se considera una de las fuentes cartográficas más bellas del mundo producida en Holanda, edición que supuso unos veinte años de trabajo.

El cartógrafo y matemático Peter van der Krogt<sup>20</sup> en una comunicación personal nos confirmó que el mapa y los paisajes de Puerto Rico que aparecen en el **Atlas de Joan Blaeu y Laurens van der Hem** fueron creados y pintados por Johannes Vingsboons, acuarelista, pintor y topógrafo que colaboró con varios impresores de la época incluyendo a van der Hem, y que basó sus dibujos y acuarelas en un dibujo de 1625 cuando San Juan fue asediada por los holandeses. Los recuadros superiores con dos vistas de la ciudad (Fig. 4 detalle) están identificados, el del lado izquierdo lee: “Puerto Rico visto desde afuera” y el del lado derecho lee: “Puerto Rico visto desde adentro de la bahía”.<sup>21</sup> El mapa y el paisaje

20. Peter van der Krogt fue profesor de la Universidad de Utrecht del Departamento de Geografía y Planificación Espacial y actualmente es comisario Janssonius de la Universidad de Ámsterdam. Ha publicado más de 80 ensayos y libros. Él es parte de la Junta de Editores de *Imago Mundi*, del *International Journal for the History of Cartography* y de la Junta de Editores del *Caert Tresoor*. La comunicación con el Dr. van der Krogt fue el 6 de abril de 2020.

21. Agradezco al Dr. Cornelius Vlaar, profesor de la Escuela de Farmacia del Recinto de Ciencias Médicas de la Universidad de Puerto Rico, la traducción de la leyenda vertida del holandés al inglés, incluyo la misma que lee como sigue: A. Castillo San Philippo, B. A large cistern

se identifican con el ataque holandés a San Juan en 1625. Al igual que con la primera imagen de la ciudad de San Juan que comentamos, este mapa con los paisajes puede contrastarse con la descripción de los sucesos por el Licenciado Diego Larraza en una crónica titulada **Relación de la entrada y cerco del enemigo Boudoyno Enrico, general de la Armada del príncipe de Orange en la ciudad de Puerto Rico de las Indias; por el auditor general que fue de ella.**<sup>22</sup> Larraza narra los sucesos del ataque que se inicia el 24 de septiembre de 1625 con el avistamiento de la flota holandesa. Se puede apreciar en la imagen gran cantidad de galeones, urcas y bateles holandeses desde el lado de La Puntilla que ondean la bandera tricolor de la flota enemiga.

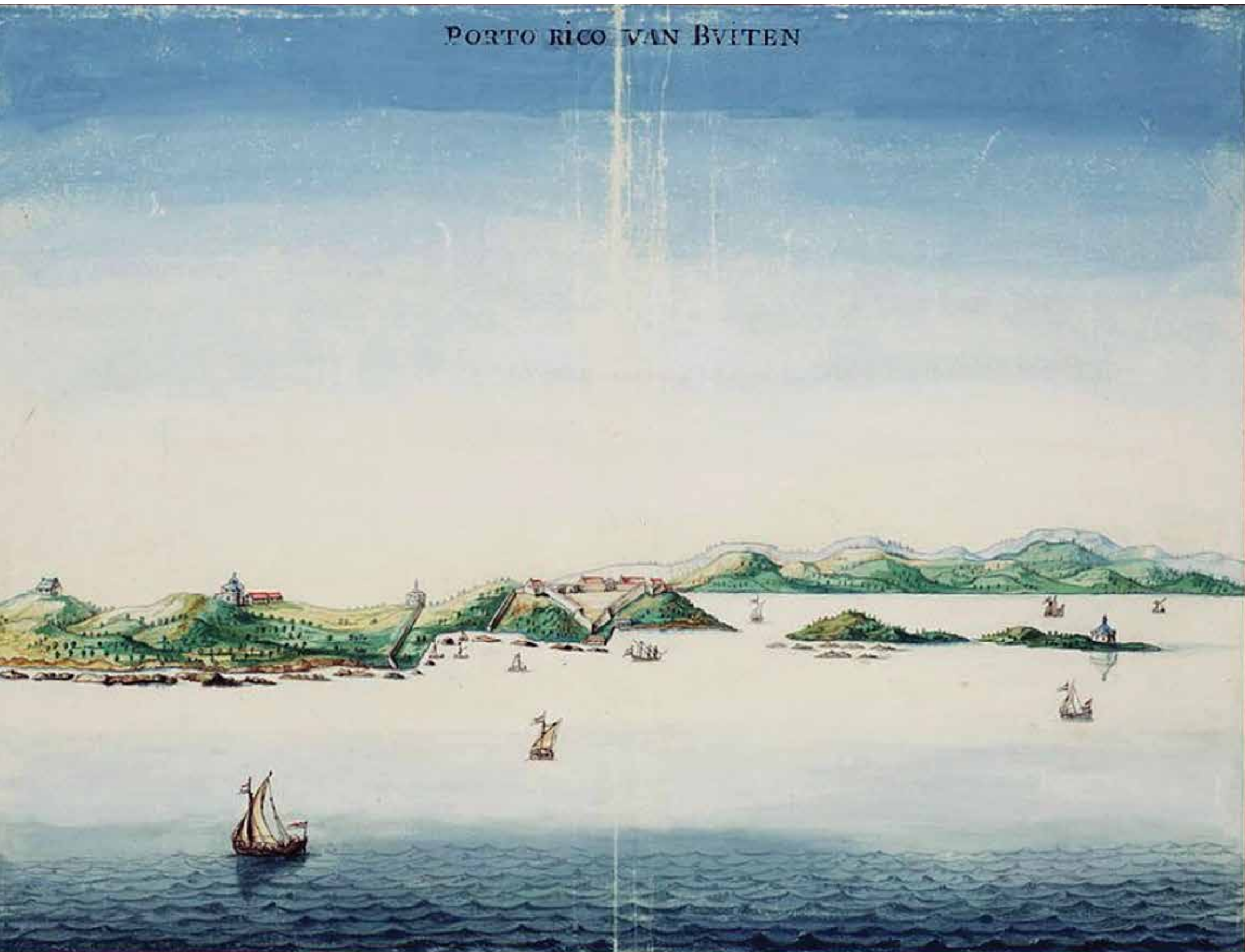
El cartógrafo-artista identifica baluartes, castillos, un molino y unos galeones, entre otros, en la isleta con letras y símbolos que detalla en la leyenda de la siguiente manera: a) el castillo de San Felipe, b) una cisterna debajo del Castillo, c) trincheras, d) una capilla pequeña donde estuvo nuestra batería

underneath the castle C. trenches? D. Little chapel where our battery with 6 pieces of? was standing E. A big house, F. The Dominican monastery, G. The house where Dr. E.H. General was staying, H. A little chapel underneath the general house, I. Cathedral church with bishop's home, K. The market, L. The harbor, M. A little chapel, N. A little chapel, O. A large square, P. A bastion where the enemy had made a trench, Q. Another bastion, R. The castle near the bridge, V. The gate in the bridge, W. A fountain, Y. A sugar mill, Z. A house that was burned by our people, Ё. The place where the yacht “? Nederland” was positioned, ʌ. The place where the ship de “Tijger” was positioned, ~. Unhappy island, ^. A sugar mills.

22. El escrito fue publicado por Alejandro Tapia y Rivera en *Biblioteca histórica de Puerto Rico* en 1854.

19. Aníbal Sepúlveda. Óp. cit. Pág. 61.

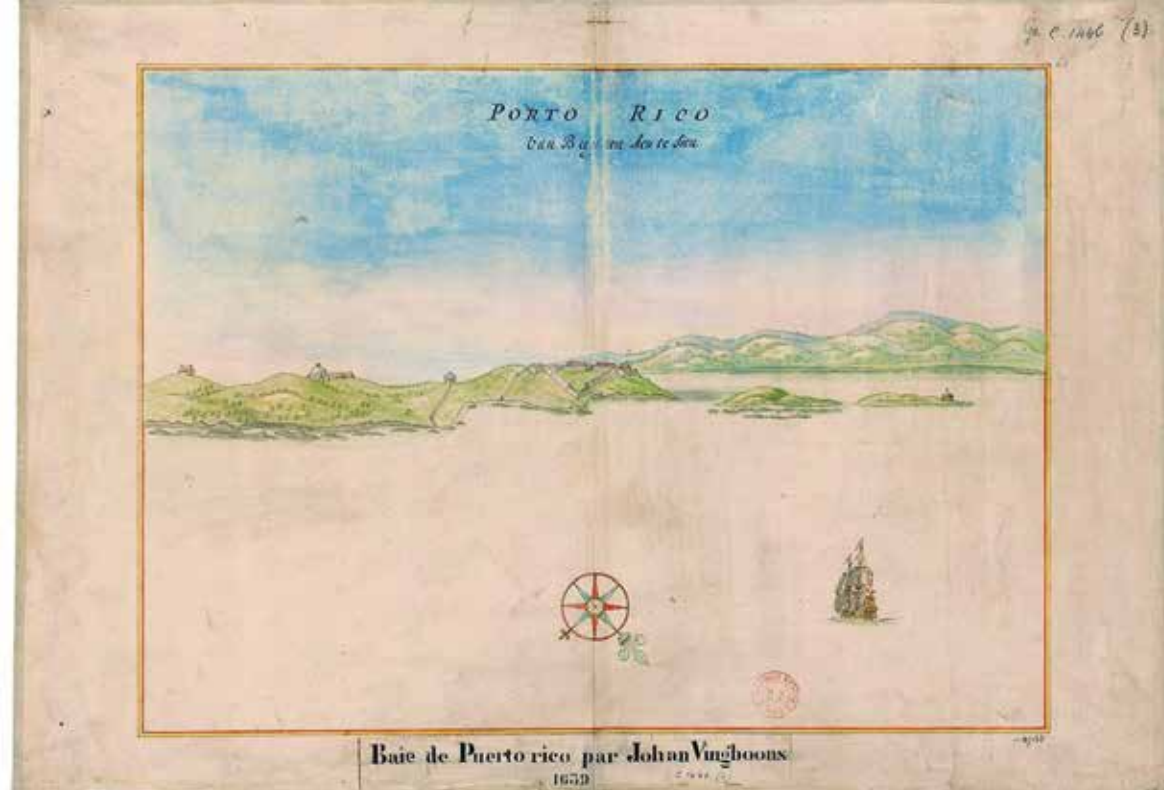
PORTO RICO VAN BVITEN



(Fig.5) Johannes Vingboons, *Porto Rico van bvitén* (1665), Acuarela. Archivos Nacionales de los Países Bajos (Het Nationaal Archief), La Haya, Holanda.



(Fig.6) Johannes Vingboons, *Bai de Puerto Rico par Johan Vingboons* (1639), Dibujo y acuarela. Archivos Nacionales de los Países Bajos (Het Nationaal Archief), La Haya, Holanda.



con seis “piezas de artillería”, e) una casa grande, f) el monasterio dominico, g) La casa donde se alojó el Dr. E. H. General, h) una capilla pequeña debajo de la casa del general, i) la Catedral con la casa del obispo, k) el mercado, l) el puerto, m) una pequeña capilla, n) una pequeña capilla, o) un cuadrado grande, p) un baluarte donde el enemigo hizo una trinchera, q) otro baluarte, r) un castillo cerca del puente, v) el portón del puente, w) una fuente, y) un molino de azúcar, z) una casa que fue quemada por nuestra gente ß.) el lugar donde nuestro patache Nederland se posicionó.) el lugar de la urca Tijger se posicionó, ~.) la isla infeliz, ^. ) un molino de azúcar. Revela la leyenda el interés de los holandeses por describir el lugar detalladamente e identificar los recursos defensivos, de aprovisionamiento y de vivienda de la ciudad. Indica también la ubicación de dos embarcaciones holandesas en la bahía de San Juan, particularmente reveladora es la cercanía de estas embarcaciones con la bandera tricolor neerlandesa al litoral. Una de las indicaciones de la leyenda lee –“ la isla infeliz”-, comentario que denota el conocimiento de los holandeses de la difícil situación de los colonos puertorriqueños durante el asedio. El recuento de detalles valiosos de la leyenda contrasta con las sutilezas tanto del mapa como del paisaje en el recuadro superior. El punto de mira o vista aérea, (*bird's eye view*) del mapa es alto, mientras que el de los paisajes es de frente a la bahía y de lejos mirando desde Cataño y La Puntilla. Son vistas panorámicas, pero pormenorizadas. Johannes Vingboons dibu-

jó el mapa y las dos vistas en tinta marrón sobre tiza negra y acuarela destacando destellos de oro. Los matices de azul y verde describen la belleza de las aguas, del mar Atlántico, mientras que los marrones y verdes representan minuciosamente los árboles, las peñas y las construcciones. Los mapas y paisajes de Johannes Vingboons se basan en los bocetos de timoneles y mercaderes a las órdenes de La Compañía Holandesa de las Indias Occidentales (WIC) y La Compañía Holandesa de las Indias Orientales (VOC). Vingboons trazó elevaciones de las ciudades, planos de los litorales y mapas del mar que habían sido exploradas por barcos de las compañías holandesas. Otro paisaje y una acuarela de Vingboons tienen como motivo principal la bahía de San Juan en las que destaca parte del caserío, las murallas y algunas embarcaciones (Fig. 5). Una acuarela también recoge con menos detalles la bahía. El paisaje tiene la misma estructura compositiva que las anteriores: las embarcaciones en un primer plano y la bahía al fondo bajo un cielo deslumbrante (Fig. 6). Él privilegia, en todas sus composiciones, la vista panorámica contrastando la franja delgada de tierra con la anchura del mar y del cielo. El mar medio y espacio –camino fundamental para las empresas mercantiles holandesas se traduce en las acuarelas y planos como una senda de gran belleza. Sus paisajes de los enclaves en América como los de Puerto Rico dan la impresión de un gran escenario sin actores, pero en los que el ser humano ha dejado la huella de su presencia.

Joannes de Laet publicó un grabado de Puerto Rico (Fig. 7) en 1644 en el libro de su autoría titulado **Historia o Anales de los hechos de la Compañía Privilegiada de las Indias Occidentales, desde su comienzo hasta fines del año 1636**,<sup>23</sup> publicado en Leyden por Bonaventuer y Abraham Elsevier. Joannes De Laet nació en Amberes en 1581 fue geógrafo y director de la Compañía de las Indias Occidentales. Joannes De Laet, al igual que Johannes Vingboons estudió topografía. Escribió también libros sobre América como el titulado **Mundo Nuevo, O, Descripción de las Indias Occidentales** en 1630, que dedica al Monseñor El Cardenal Duque de Richelieu, adulándolo y solicitándole que le lea. Joannes De Laet señala en la **Dedicatoria** que si los poetas y oradores immortalizan las acciones heroicas, deduce que la imprenta perpetua a los poetas y oradores. Al bien imprimir, dice de Laet, le sigue el buen decir y el saber escribir.<sup>24</sup> Añade que en su libro hay una nueva imagen de la parte del Universo que él describe, es decir, de América, pero comenta que, a pesar de que allí el sol moldea el Ámbar, el Oro y las Perlas, no se observa sino imponentes soledades y las deplorables reliquias de la barbarie

23. El título del libro en holandés lee como sigue: *Historie ofte laerlijck Verhael van de verrichtinghen der Geoctroyeerde West-Indische Compagnie*.

24. Joannes De Laet. *Mundo Nuevo, O, Descripción de las Indias Occidentales*. Vol.1. Marisa Vannini de Gerulewicz, Introducción, traducción y notas. Caracas: Universidad Simón Bolívar, Instituto de Altos Estudios de América Latina. 1988. Pág. 33.



española.<sup>25</sup> La animadversión del holandés por España y por los reyes expresada en su libro fue una de las razones por la cual no fue traducido al castellano en el siglo XVII. No obstante, el libro se tradujo al latín, al alemán y al francés. El índice del libro lo encabeza la isla de Puerto Rico, sobre la que elabora de su extensión, la naturaleza del aire y de la tierra, de la ciudad metropolitana que se llama Puerto Rico, de los puertos y de las costas.

El grabado de Puerto Rico en el libro de Joannes De Laet (Fig. 7) muestra la ciudad a la distancia sobre un plano inclinado. Encima del grabado de la ciudad hay una cartela (cartouche) con el nombre de la misma y sobre ésta otros dos dibujos más pequeños del Morro. La imagen a la derecha muestra el fuerte con su torre y la del lado izquierdo el fuerte sin la torre. Sin duda, el interés del grabador o del que hizo el dibujo en el que se basó el grabado era destacar el daño que la flota holandesa le había causado a las defensas españolas. Se distinguen en el grabado varios fuegos que hicieron arder la ciudad durante el asedio holandés de 1625. En la imagen inferior se incluye la Fortaleza y el caserío que cuenta con gran número de viviendas, no obstante, parecidas a las que se verían en ciudades holandesas de la época. Huib Billet Adriaasen, escritor y artista belga, señala que:

*Los artistas europeos, al representar las ciudades americanas con los mismos*

25. Joannes de Laet. Ibídem. Págs. 32-33.

*patrones arquitectónicos y urbanísticos del Viejo Mundo, quisieron demostrar su dominio sobre el Nuevo Mundo y se negaron a reconocer una sociedad nueva, dotada de una realidad propia y peculiar. En vez de “ver” como era América, Europa se la “inventó”, haciendo pasar el continente por una pantalla mental y plástica.*<sup>26</sup>

La imagen de Puerto Rico (San Juan) en el libro de Joannes De Laet, no es fiel a la geografía del lugar, la representación de la isleta no se asemeja a su contorno. Sin embargo, Joannes De Laet en la crónica Mundo Nuevo, O, Descripción de las Indias Occidentales describe los puertos de la isla con exactitud. El neerlandés señala que:

*Los puertos de la isla de San Juan son escasos, y sus fondeaderos inseguros porque el mar que baña la costa septentrional batida por los vientos del Norte, rompe con mucha fuerza. Sin embargo, para no caer en omisiones nombraremos, a partir de Porto Rico, todos sus puertos y radas en el mismo orden en que se encuentran.*<sup>27</sup>

El grabado en el libro de Joannes De Laet posiblemente está basado en un dibujo traído en un barco

26. Huib Billet Adriaasen. Algo más sobre Habana de Montanus. Opus Habana. Oficina del Historiador de la Ciudad 6 de mayo de 2015. <http://www.opushabana.cu/index.php/articulos/4487-algo-mas-sobre-havana-de-montanus.html> [Consultado: 27 de abril de 2020, 7:58 p.m.]

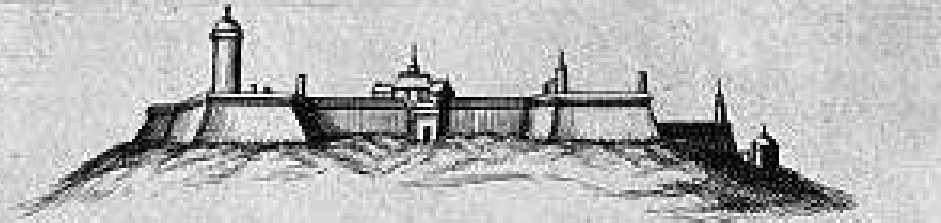
27. Johannes de Laet. Op. cit. Pág. 67.

(Fig.7) Joanes Laet, *Puerto Rico* (1644), Grabado publicado en “Historia o Anales de los hechos de la Compañía Privilegiada de las Indias Occidentales”. Archivo Nationaal (Dutch National Museum), Holanda.

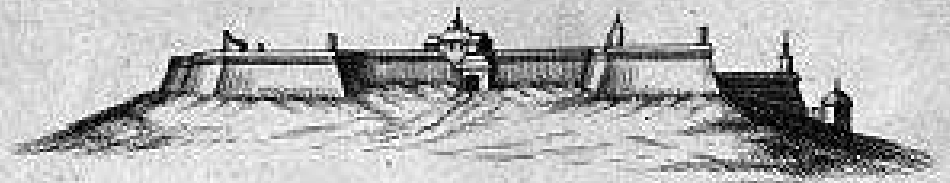
de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales y fue adaptado posteriormente al diseño del libro sobre los hechos de la empresa. La inexactitud del grabado no le resta al mensaje que querían comunicar los socios y el director del WIC sobre el ataque holandés a San Juan. Balduino Enrico (Baudouin Henri) había sometido la ciudad durante casi un mes y la había quemado. El honor, la valentía de los soldados que acompañaron al burgo maestre de Edam era de hacerse notar con la siguiente descripción del evento:

*Por último, en el año de 1615, Baudouin Henri, burgo- maestre de Edam, nombrado general de la armada enviada por la compañía de las Indias Occidentales de las Provincias Unidas de los países- Bajos, en socorro de sus compatriotas asesinados en Brasil, se presentó con diecisiete navíos y un número de soldados y marineros muy disminuidos a causa de las diversas enfermedades que les habían acosado durante una larga y penosa navegación. Baudouin, lleno de heroico coraje, después de salvar la estrecha boca bajo el fuego del castillo que la protege (lo que hasta entonces nadie había osado hacer con navíos de gran porte), sin casi sufrir daño a su barco y menos aún en los demás, fondeó en el puerto. Bajó a tierra con 250 soldados y 400 marineros y se apoderó de la Ciudad, que sus habitantes habían abandonado con el favor de la oscuridad, retirándose a la fortaleza los que podían llevar armas, y los*

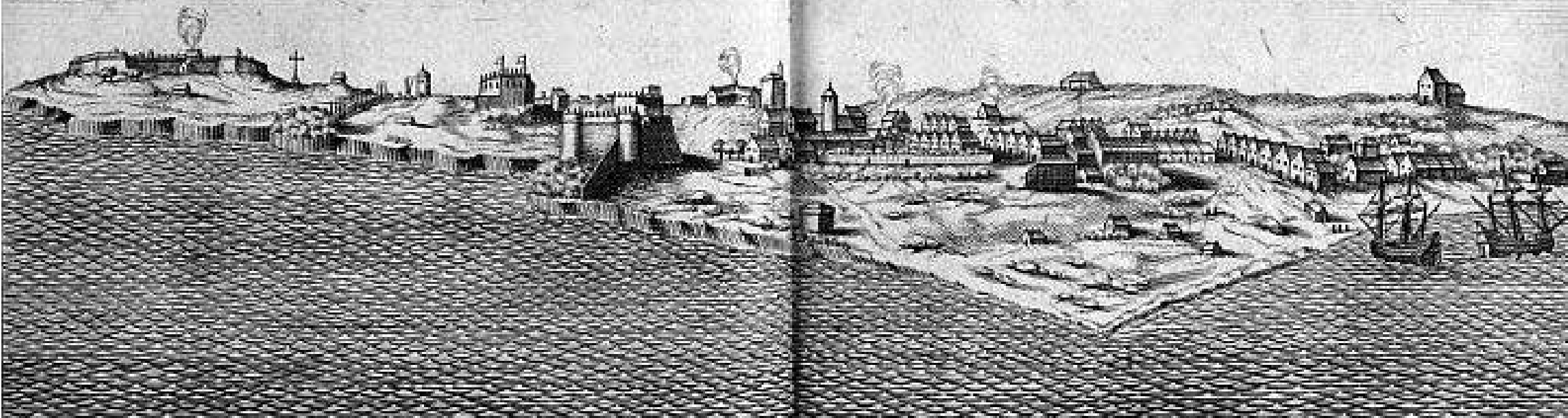
ARX CVM SVA TVRRI.



ARX POST TVRRIM A  
NOSTRIS DEIECTAM.



PORTO RICO





PORTO RICO





(Fig.8) Arnoldus Montanus (impresor) y Peter Schenk, *Porto Rico* (c 1671), Grabado, Archivos Nacionales de los Países Bajos (Het Nationaal Archief), La Haya, Holanda.

*demás a la isla grande. Tomó los castillos, cortó el puente para protegerse de ataques del enemigo por la retaguardia, levantó una trinchera y alineados sus cañones en batería atacó la fortaleza principal. Pero viendo cuán valientemente se defendían, y considerando que con su pequeña tropa (pues le faltaba uno de sus mejores navíos, provisto de municiones de guerra y tripulado por ciento treinta soldados) no podía asediar la ciudad y los fuertes, ni apoderarse de aquella por la fuerza de las armas y menos estrecharla por hambre (ya que no podía impedir que fuera aprovisionada desde la isla grande), empezó a pensar, forzosamente, en la retirada. Embarcó no solo sus propios cañones, sino también los que estaban en la isla y un rico botín. Arrasó casi completamente la ciudad, quemó siete navíos enemigos que se encontraban en la bahía, y emprendió la retirada en orden de batalla. A favor del viento, pasó de nuevo la boca y se alejó triunfante con la pérdida de un solo navío que habiendo tocado fondo, no por la valentía del enemigo sino por la torpeza de los tripulantes, no pudo seguir al convoy.*<sup>28</sup>

De Laet contrasta el heroísmo y la inteligencia de los holandeses con el pánico, la cobardía y la falta de astucia de los españoles. El asedio de Enrico del enclave español en la ciudad de San Juan se interpreta por él como un triunfo: Enrico se retira con

28. Johannes de Laet. Ibidem. Pág. 66.

un botín, del que comentamos más adelante, a la vez que quema la ciudad y solamente pierde una embarcación. La crónica de Johannes de Laet contrasta con el relato de Don Francisco Dávila y Lugo que cito en la siguiente página. Los eventos, dependiendo de quien los cuente, registran un punto de mira parcializado, como de igual manera las descripciones visuales de un mismo hecho pueden variar.

Un grabado de Arnoldus Montanus (Fig. 8), impresor holandés, que aparece en su libro titulado **America, Being an Accurate Description of the New World; containing the original of the inhabitants; the remarkable voyages thither: the conquest of the vast empires of Mexico and Peru, their ancient and later wars. With their several plantations, many and rich islands; their cities, fortresses, towns, temples, mountains, and rivers: their habits, customs, manners, and religions, their peculiar plants, beasts, birds and serpents** muestra la bahía de San Juan vista desde alta mar. El grabado inicia el capítulo sobre Puerto Rico escrito por Montanus y se asocia también por algunos anticuarios y fuentes historiográficas con el asedio holandés de 1625.<sup>29</sup> La aldea o villorrio que muestra

29. El grabado se la ha atribuido a Peter Schenk, alemán que vivió en Ámsterdam e imprimió grabados sobre las tierras americanas. No obstante, en el libro de Arnoldus Montanus traducido por John Ogilby todas las imágenes se le atribuyen a él mismo. La imagen de San Juan se ha asociado con la presencia de los holandeses en el Caribe y en algunas fuentes se vincula con el ataque holandés a la isla en 1625. Véase: <https://www.alamy.com/> La descripción de la imagen lee en holandés y en inglés como sigue: "Nederlands: Gezicht op Porto Rico.

el grabado se había convertido en el siglo XVII en el centro neurálgico de la isla española y también en el lugar de enfrentamientos, asedios y robos, siendo después de medio siglo de su fundación un enclave codiciado por las potencias europeas como Inglaterra y Holanda.

Porto Rico. In de haven ligt een schip dat de Nederlandse vlag voert. De stad Porto Rico is nooit helemaal in handen van de West-Indische Compagnie geweest, alleen het fort Cañuela was dat in 1625 een paar maanden. English: View of Puerto Rico. Porto Rico. A ship flying the Dutch flag lies in the harbour. The city of Puerto Rico was never entirely in the hands of the Dutch West India Company. They only held the fort of Cañuela for a few months in 1625". Nederlands: Gezicht op Porto Rico English: View of Puerto Rico. circa 1671. Jacob van Meurs (1619–1671) [Consultado: 10 de julio de 2018, 2:30p.m.] Véase: <http://oldprintshop.com/product/62253> John Ogilby. Copper plate engraving, 1671. 11 1/8x13 1/2. La descripción lee como sigue: "This impressive view shows the fortress and harbor of San Juan in Puerto Rico. A number of large galleons are anchored in the calm waters and a long boat filled with Spanish merchants makes its way to the beaches. Founded in 1521, the town is located on the northeastern coast of the island. It was originally named, Porto Rico, meaning rich port, but later traded names with the island and became known as San Juan. On the periphery of Spain's empire in the New World, San Juan was used as a military stronghold to protect the Spanish trade routes. A massive wall and a large fort were built around the city to protect it from marauding pirates and European enemies. This map appeared in John Ogilby's seminal atlas "America: Being the Latest, and Most Accurate Description of the New World, published in London in 1671. Ogilby's work is an English translation of Arnoldus Montanus' Die Nieuwe en onbekende Weereld...", which was produced in Amsterdam earlier the same year. Considered the first encyclopedias of the Americas, both texts are richly illustrated with maps, views and portraits. With little exception, Ogilby's work is a direct copy of Montanus' atlas. Ogilby did expand his atlas by adding fresh material on the English colonies. Illustrated with over 122 magnificent engravings, Ogilby's America was the most accurate compendium available of the New World". [Consultado: 10 de julio de 2018, 2:40p.m.]



El dibujo en el que se basó el grabado, probablemente creado en el primer cuarto del siglo XVII, es posterior al período entre 1527 a 1598, cuando las provincias holandesas eran gobernadas por Felipe II, el rey Habsburgo de España. Felipe II impuso su autoridad en los Países Bajos a través de un gobernador en Bruselas. Líderes provinciales apoyados por protestantes holandeses deseosos de abandonar el reino católico de España iniciaron una serie de revueltas en 1568, que culminaron en 1648 con el reconocimiento de las Provincias Unidas por el rey español y el fin de la guerra de los Ochenta Años. Este fue un conflicto bélico sangriento en el que participaron la mayoría de los países de Europa occidental, causado, en parte, por la animosidad entre protestantes y católicos, luego de que el protestantismo se extendiera por el viejo continente a partir de la reforma iniciada por Martín Lutero en 1517. La conflagración se extendió a los mares americanos y tuvo graves consecuencias para algunas posesiones españolas de ultramar, entre ellas Puerto Rico.

Eugenio Fernández Méndez comenta que: “Francia, Inglaterra y Holanda celaban el predominio español en Europa y tenían los ojos puestos en los interminables ríos de oro y plata y otros tesoros que daban a España su poderío.”<sup>30</sup> La famosa Compañía

30. Eugenio Fernández Méndez. *Historia cultural de Puerto Rico 1493-1968*. San Juan: Ediciones Cemí. 1995. Pág. 138. Véase también Geigel Sabat, Fernando. *Balduino Enrico. Asedio de la Ciudad de San Juan de Puerto Rico por la Flota Holandesa*. Barcelona: Editorial Araluce. 1934.

Holandesa de las Indias Occidentales expresamente ideada para propinarle certeros golpes a España en la fuente misma de su riqueza, a saber, las colonias españolas en América, costeó y organizó expediciones de agresión a los puertos en el Caribe durante la guerra. La Compañía Holandesa de las Indias Occidentales (WIC) y la Compañía Holandesa de las Indias Orientales (VOC) fueron parte de la marina mercante holandesa y tuvieron un rol fundamental en la expansión política y comercial de la república. Balduino Enrico, el que encabezó el asedio a Puerto Rico en 1625, fue un corsario de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales. Los barcos de estas empresas que surcaron los mares tanto en América como en Asia y África crearon una red de comunicación que conectó lugares en todas las partes del planeta.

La entrada de los holandeses al puerto de San Juan fue el principio de una estadía de 30 días, 28 en algunos relatos, que culminó con la quema de la ciudad y el desalojo de los holandeses por las milicias y vecinos españoles bajo las órdenes del teniente capitán Juan de Amézquita y el gobernador Juan de Haro. Eugenio Fernández Méndez describe el desembarco:

*Desembarcaron los soldados holandeses a despecho de toda resistencia y los habitantes de la ciudad tuvieron que refugiarse con las tropas en el Castillo del Morro, cuya defensa dirigió en persona el gobernador de*

*la isla Don Juan de Haro. Balduino Enrico sitió el Castillo y durante veintiocho días sus cañones no cesaron de vomitar metralla contra sus defensas; pero los sitiados hicieron prodigios de valor, efectuaron varias salidas dirigidas por el capitán puertorriqueño don Juan de Amézquita, que fue el héroe de aquella jornada, y obligaron, por último, a los holandeses a levantar el sitio y alzarse con grandes pérdidas. Antes de retirarse los holandeses incendiaron la catedral y robaron su librería al obispo Bernardo Valbuena.*<sup>31</sup>

El evento también se describe brevemente en el Discurso sobre la importancia y conservación de la plaza de la isla de Puerto Rico por D. Francisco Dávila y Lugo que ha estado quince meses prisionero del enemigo holandés. Dávila y Lugo expone que:

*Reconocido el enemigo así, con un patache (pequeña embarcación) entró seguro el puerto, que hallaron desprevenido, aunque Don Juan de Vargas había sido avisado en tiempo por Don Fabrique de Toledo. Desampararon la ciudad los gobernadores; y no solamente la ciudad más la fortaleza real de ella, alcázar, fabricada por orden de su majestad cesárea del Emperador Carlos I. Sin embargo, que como consta de los títulos de los alcaides y gobernadores, les da su majestad 700 ducados de sueldo por la alcaidía de*

31. *Ibidem*. Págs. 140-41.

*esta fortaleza con cargo de homenaje, y no aposentar en ella sino a su real persona. Y confiesa el enemigo que, si tremolara en su muro una bandera y sonara una cara, no echara gente en tierra, ni cuando la echara la pudiera batir ni expugnar. Y es bien contra la reputación de las armas españolas, como refieren los enemigos esta invasión. Retirados a la fuerza del Morro los gobernantes, el enemigo plantó artillería que hizo poco efecto. Los vecinos de la isla en tropas le menoscabaron la gente. Capitaneando algunas, don Andrés Botello de Cabrera y el capitán Juan de Amézquita hizo una salida honrosa que hacer socorrido fuera de toda importancia. Más el enemigo dejó la plaza habiéndola quemado.*<sup>32</sup>

Cayetano Coll y Toste recoge otro relato del suceso del licenciado Diego de Larrasa, teniente auditor, quien describe el ataque de la siguiente manera: “miércoles, 24 de septiembre del año de 1625 por la mañana se avisó de la fuerza de Sant Felipe Phelipe del Morro, perecían a barlovento del puerto ocho velas; certificóse de ello el Gobernador y el capitán general Juan de Haro, viéndolas desde una ermita que se dice de Santa Bárbara”.<sup>33</sup>

32. Véase: Carmen Rita Rabell. La isla de Puerto Rico se la lleva el holandés. Discurso de Don Francisco Dávila y Lugo al Rey Felipe IV (1630). San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña. 2016. Págs. 153-54.

33. Cayetano Coll y Toste. *Boletín Histórico de Puerto Rico*. Vol. 5. San Juan: Editorial. 1914. Pág. 229.

Caben destacarse varios datos en los que estos relatos no concuerdan. Eugenio Fernández Méndez dice que los holandeses desembarcaron a despecho de toda resistencia mientras que Dávila Lugo, quien escribió su discurso en 1630, señala que: “Reconocido el enemigo así, con un patache entró seguro el puerto que hallaron desprevenido”.<sup>34</sup> Los holandeses en uno de los relatos entran a la bahía de San Juan sin fuego cruzado y en el otro enfrentan una resistencia. Dávila Lugo destaca a los vecinos de la plaza mientras que en el relato de Fernández Méndez se distingue al capitán Juan de Amézquita”. El término *vecinos*, explica Aníbal Sepúlveda Rivera, que: “se refiere casi siempre a hombres blancos, de edad adulta y generalmente españoles, no incluye a los indios, los negros o mulatos”.<sup>35</sup> Se desprende de lo anterior que en un relato se destaca al poder militar mientras que en el otro los héroes son los *vecinos*. Al igual que los relatos, el grabado ofrece otra interpretación sobre la presencia de los holandeses en las cercanías de Puerto Rico. El grabado asociado con el ataque holandés de 1625 confirmaría la versión de los hechos narrada por Eugenio Fernández Méndez. Los holandeses entraron a la bahía de San Juan tranquilamente sin que se les opusiera resistencia. No obstante, el grabado no muestra una acción o un argumento. La imagen no presenta individuos que actúan, que protagonizan acciones

34. Carmen Rita Rabell. *Ibidem*. Pág. 153.

35. Aníbal Sepúlveda Rivera. San Juan. *Historia Ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898*. Centro de Investigaciones CARIMAR. 1989. Pág. 58.

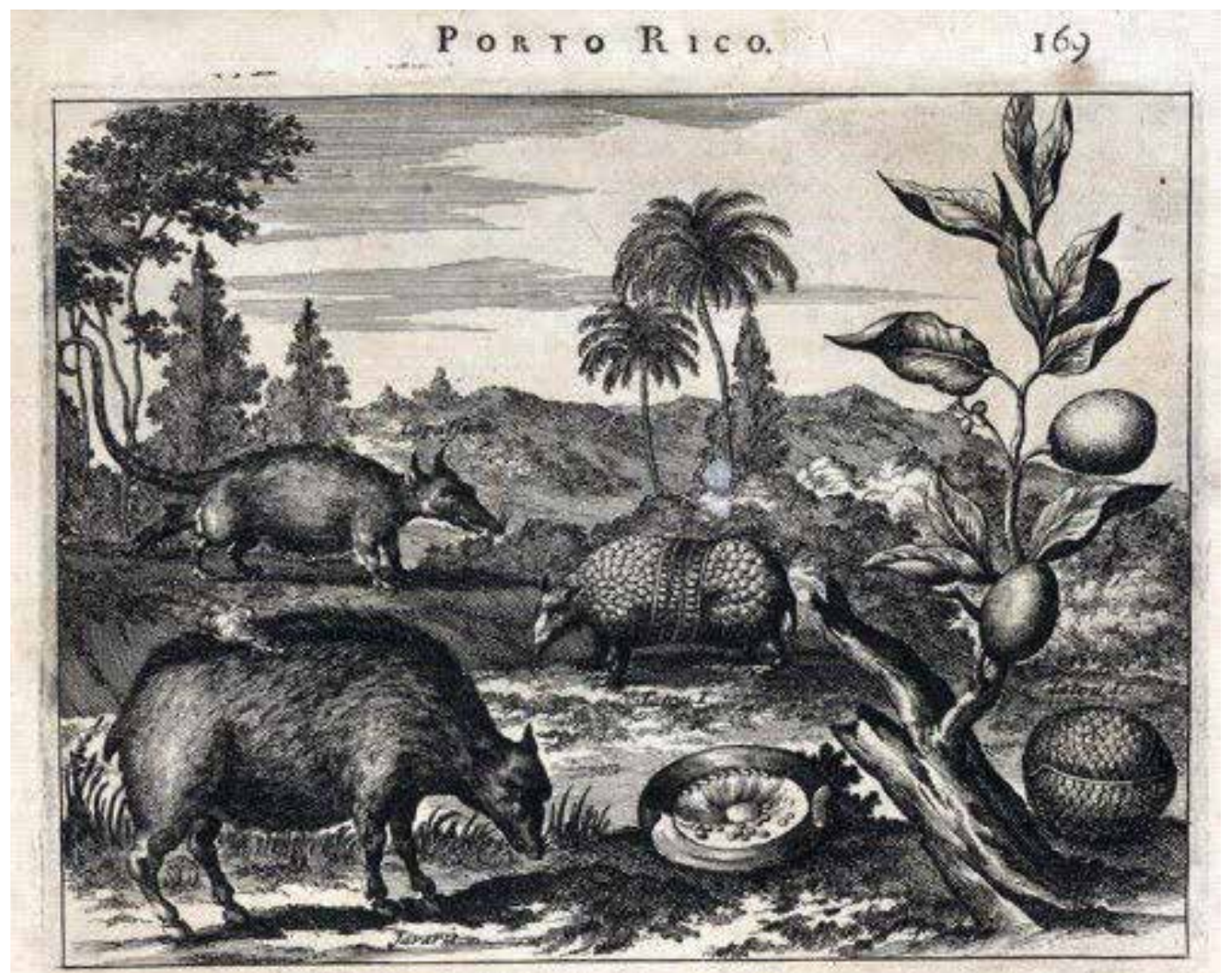
que se representan con gestos y movimientos. El grabado, como las ilustraciones y mapas que hemos comentado, se inserta en la modalidad descriptiva puesto que no muestra ninguna acción o drama en el paisaje, sino que se constituye en un registro de lo visto. La descripción no es sobre una acción o argumento acerca de la presencia de los holandeses en aguas de Puerto Rico o sobre el asedio de 1625, sino una transcripción de la mirada observadora por una mano diestra. El grabado de Montanus muestra los componentes naturales y urbanos, las murallas y defensas, la topografía, los aspectos que registraban los capitanes (*skippers*) y que valoraban los burgomaestres holandeses para la expansión en América de los proyectos mercantiles de las Provincias Unidas. El grabado, según Aníbal Sepúlveda Rivera, es una representación fidedigna del estado de la ciudad en la primera mitad del siglo XVII, aunque aclara que probablemente corresponde a una época cercana a la de otros mapas holandeses de alrededor de 1625.<sup>36</sup> Se asemeja en su composición a los grabados que aparecen en el libro de Montanus antes mencionado, que trata sobre las posesiones de ultramar donde los holandeses tenían negocios o sobre las que codiciaban para expandirlos. El grabado lleva una cartela (*cartouche*) en la parte superior como otros que se incluyen en el libro y como el grabado que aparece en el libro de Johannes de Laet que comentamos antes. El nombre del lugar sería una clave importante para los que

36. Aníbal Sepúlveda Rivera. *Ibidem* Pág. 91.



no habían estado en los países americanos y una forma de documentar los lugares donde la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales tenía o buscaba establecer enclaves comerciales. La Compañía Holandesa de las Indias Occidentales (WIC) y La Compañía Holandesa de las Indias Orientales (VOC) fueron las fuerzas que impulsaron la expansión de las Provincias Unidas. Motivadas por metas económicas, tenían también intenciones políticas. Eran entidades híbridas: empresas de mercadeo con poderes coloniales cuasisoberanos sustentados por el estatúder general. Algunos historiadores han argumentado que la mercancía más valiosa en los buques de las compañías era el conocimiento, de ahí que establecieron centros de conocimiento, regiones de contacto y transportación del conocimiento.<sup>37</sup> El dibujo que inspiró el grabado de Montanus, una descripción detallada de la bahía de San Juan, probablemente formó parte de uno de los valiosos cargamentos de los navíos neerlandeses. El libro de Montanus, como los de Joannes De Laet, pertenece a una secuela que se hizo muy popular entre los lectores holandeses burgueses, curiosos por conocer tierras y culturas lejanas. Los libros ilustrados con grabados tenían la función de difundir o globalizar el conocimiento sobre lo nuevo y distinto. El grabado en el libro de Montanus ayudó a los lectores a visualizar la ciudad más importante

37. Transformation of Knowledge in Dutch Expansion. Susanne Friedrich, Arndt Brendecke y Stefan Ehrenpreis, editors. Berlin y Boston: De Gruyter GmbH. 2015. Pág. 1.



(Fig.9) Arnoldus Montanus, Porto Rico 169 (1645), Grabado publicado en "De Nieuwe en Onbekends Wereld" (New and unknown World or Description of the New World; containing the original Of the inhabitants; the remarkable voyages thither: the conquest of the vast empires of México and Peru, their ancient and later wars. With their several plantations, many and rich islands; their cities, fortreseses, towns, temples, mountains, and rivers; their habits, customs, manners and religion, their peculiar plants, beasts and serpents. Archivos Nacionales de los Países Bajos (Het Nationaal Archief), La Haya, Holanda.

de la isla, y el texto que le sigue, a conocer los pormenores de su fauna, flora geografía y topografía. Montanus primeramente comenta que el nombre de la isla había sido Borinquén y luego los españoles la llamaron Puerto Rico. Destaca que la isla tiene oro, plata, plomo, azogue y tinte, usado por los pintores y conocido como *azure*. Montanus también informa al lector sobre 23 ríos que desembocan en el mar, las lluvias que de mayo a agosto azotan la isla, la furia de los huracanes que destruyen los barcos en alta mar y la amplitud de la Cordillera Central. Destaca árboles como el Tabonuco, la Maga, el Cupey y la Guayaba, entre otros. Montanus menciona también los pueblos de Caparra, Guánica, San Germán y Arecibo. Distingue el fuerte de San Felipe del Morro y a los arquitectos Juan de Tejada y Juan Bautista Antonelli, a quienes se les debe el diseño de esa fortaleza. Comenta que la colonia española había sido asediada por los ingleses en dos ocasiones; primero por Francis Drake, en 1595, y luego por George Clifford, conde de Cumberland, en 1598.<sup>38</sup> No obstante, la objetividad de estos datos, algunas de sus descripciones se caracterizan por la fantasía, la exageración o la falsedad. Cuando el

38. Arnoldus Montanus. *America, Being an Accurate Description of the New World; containing the original of the inhabitants; the remarkable voyages thither: the conquest of the vast empires of Mexico and Peru, their ancient and later wars. With their several plantations, many and rich islands; their cities, fortresses, towns, temples, mountains, and rivers: their habits, customs, manners, and religions, their peculiar plants, beasts, birds and serpents.* <https://archive.org/details/americabeingaccu00mont/page/330/mode/2up> [Consultado: 20 de mayo de 2018. 8:30 a.m.] Pág. 328-30.

grabador describe la fauna de Puerto Rico incluye a los marsupiales y al armadillo (Fig. 9), especies típicas de otras zonas geográficas lejos del Caribe. No aclara que los cerdos eran inexistentes en las islas del Caribe antes de la llegada de los españoles. La descripción visual y escrita de Montanus sobre Puerto Rico sigue el esquema empleado por él para comentar sobre otras ciudades de América. Su libro se inserta en la tradición de aquellos impresos, como el de Johann Theodor De Bry (1521-1623) o el de Joannes De Laet (1581-1649), sobre lugares lejanos que se hicieron muy populares en el siglo XVII, se creó una industria exitosa gracias al interés de muchos lectores ávidos de conocer la realidad americana. Las librerías, las editoriales, los traductores, los encuadernadores y los artistas del libro convirtieron a la república holandesa en un centro mercantil del conocimiento. P. J. Hoftijzer señala que:

*Around 1600 printing and bookselling in the newly-created Dutch Republic went through a period of fast and unprecedented growth. This remarkable phenomenon has been called “the Dutch miracle,” and rightly so, for whereas until the 1580s the book trade in the Northern Netherlands had been a fairly modest activity, within only a few decades it grew into a full-blown and flourishing enterprise. In towns all over the country, but particularly in the densely-populated province of Holland, new printing*

*establishments and bookshops were opened, and the output of books and other printed matter multiplied. The books intended only for the local or regional market, but increasingly for international distribution. Thus, an industry came into being, which would eventually make the Dutch Republic -- as one historian has put it -- “the intellectual entrepôt of Europe.” Nowhere else in Europe during the seventeenth century were so many books printed -- the total Dutch book production for this period numbers well over 100.000 titles. Thousands of highly specialized and skilled workers earned a living in this new branch of industry and trade: puncticutters and type founders; paper were typesetters, printers, and proofreaders; booksellers and bookbinders; hawkers, illustrators, woodcutters, engravers, on all subjects and in all formats and languages to the sixteenth century.<sup>39</sup>*

El libro y el conocimiento eran tan valiosos para los holandeses que durante el asedio de San Juan en 1625 incendiaron la ciudad quemando todo el caserío y la Fortaleza después de llevarse la biblioteca del obispo Balbuena.<sup>40</sup> El hecho confirmaría la

39. P. J. Hoftijzer. *Dutch Printing and Bookselling in the Golden Age.* <http://publications.nichibun.ac.jp/region/d/NSH/series/symp/2001-03-30/s001/s010/pdf/article.pdf> [Consultado: 12 de julio de 2018, 5:56p.m.]

40. Los holandeses se robaron también varias campanas de la Ca-



(Fig.10) Peter Schenk, el Viejo, *Ciudad de Mauristaad* (1645), Grabado, en el libro "Rerum in Brasilia et alibi gestarum van Casparus Barlaeus". Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro, Brazil.



opinión de algunos historiadores de que la expansión holandesa tuvo que ver con el acceso al conocimiento como parte de un esfuerzo por construir una geografía del saber globalizado.<sup>41</sup> La difusión de la imagen a través del libro impreso hizo posible la accesibilidad a la información y al conocimiento a más ciudadanos, a la tenencia de muchos, pero también a su comodificación. La imagen como parte del libro, un objeto de lujo, en algunos casos, se convierte en una con valor de cambio. Un valor acrecentado por la curiosidad y las expectativas suscitadas en los lectores. Las imágenes hicieron visual lo escrito, reafirmando su veracidad. Sin embargo, al igual que en la historia escrita por los cronistas, no faltaron inconsistencias y exageraciones. De la afirmación de Gaddis de que la historia es inaprehensible por ser un paisaje distante, inferimos que el trayecto a través del tiempo es un viaje de la imaginación y del recuerdo humano. La historia incluye una reorganización del pasado sujeta a las

tedral de San Juan y/o de algunas de las ermitas y fueron llevadas a Nueva Ámsterdam, lo que hoy día es Nueva York. Everardus Bogardus, un ministro de la Iglesia Reformista Holandesa que había servido con el VOC en África, llegó a Nueva Ámsterdam en 1630. La congregación calvinista, cuando Bogardus llegó a la colonia holandesa, se reunía en el ático de un molino de piedra. Wouter van Twiller, gobernador de la colonia, posteriormente construyó una capilla de madera, donde Bogardus ofició, con una atalaya que exhibió las campanas robadas en San Juan durante el asedio holandés de 1625. Además de las campanas, el botín de guerra incluyó jengibre, cueros y otros víveres. Véase: D. L. Noorlander. *Heaven's Wrath, The Protestant Reformation and The Dutch West India Company in the Atlantic World*. Ithaca y Londres: Cornell University Press y New Netherland Institute. 2019. Págs. 101-102.

41. Transformation of Knowledge in Dutch Expansion. Op. cit. Pág. 1

estructuras ideológicas, políticas y sociales en las que vive el historiador.<sup>42</sup> La imagen también sufre esa reorganización aun cuando el artista busca la verosimilitud en la representación. La estructura compositiva, como señala Sveltana Alpers, puede mostrar el mundo antes o después del observador. La historiadora del arte se refiere a las vistas sin enmarcar como ocurre con aquellas producidas por una cámara oscura en las que no hay espectador previo para establecer el punto de mira. La imagen que describe Leon Battista Alberti en su libro *De la pintura*, distintas de estas, es lo que ve un espectador que busca activamente objetos y seres humanos en el espacio.<sup>43</sup> El punto de mira, la ventana desde donde se mira la imagen lo establece el artista-observador. La representación de la bahía de San Juan en el libro de Montanus, según impresa, enmarca desde un lugar distante La Fortaleza, mandada a construir en 1533 por Carlos I, rey de España con sus dos torres: la de Mando y la torre Austral, El Morro, una ermita, el caserío, una urca, bateles y pataches. El grabador imprimió al revés el dibujo atribuido a Peter Schenk colocando la Fortaleza al lado izquierdo y el Morro al lado derecho. Arnaldo Montanus nunca salió de Holanda para visitar las tierras que describió.<sup>44</sup> Podría deducirse que el dibujo traído

42. Jacques Le Goff. *History and Memory*. Steven Rendall y Elizabeth Claman, traductores. Nueva York y Oxford: Columbia University Press. 1992. Pág. xi.

43. Sveltana Alpers. Op. cit. Pág. 41.

44. Peter Rietbergen. *Before the Bible, Beyond the Bible..? VOC Travelogues, World Views and the Paradigms of Christian Europe*. *Transfor-*

por algún dibujante en una de las embarcaciones de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales fue una representación fidedigna, pero que los impresores Shenk o Montanus al pasarlo a la plancha de cobre lo invirtieron. El paisaje con una urca que lleva la bandera flamenca muestra también en el primer plano algunas siluetas de la guarnición flamenca o de unos mercaderes españoles.<sup>45</sup> Las mismas no se detallan y se muestran de perfil, que es en sí mismo puro espectáculo. Las figuras puestas de frente significarían confrontación, diálogo o intercambio como parte de una acción que se desenvuelve frente al observador, pero no parecen ser parte de una *storia* o argumento (Aristóteles y Alberti). El escenario natural con la plaza o la ciudad de San Juan al fondo (Fig. 10) y los pataches al frente destacan más que las figuras. El artista describe las embarcaciones frente a la bahía de San Juan, las estructuras de la ciudad y su ubicación. Similar a este grabado es otro de Peter Schenk, titulado *Ciudad Maurisstaad* (Fig. 11) de 1645, que aparece en el libro titulado *Rerum in Brasilia et alibi gestarum*, basado en un dibujo de Frans Post. La composición muestra en el primer plano una embarcación con una guarnición parecida a la que se muestra en el grabado sobre Puerto Rico.

mation of Knowledge in Dutch Expansion. Susanne Friedrich, Arndt Brendecke, Stefan Ehrenpreis, editors. München, Berlin: De Gruyter. 2015. Pág. 237.

45. Véase la nota #1.





(Fig.11) Peter Schenk, el Viejo, *Ciudad de Mauristaad* (1645), Grabado, en el libro “*Rerum in Brasilia et alibi gestarum van Casparus Barlaeus*”. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro, Brazil.

Las figuras en el primer plano son siluetas oscuras que se destacan en la claridad de las aguas del Caribe. Ellas crean un espacio camino que conduce la vista desde el litoral al fondo. Ambas composiciones, como muchas otras en el libro de Montanus, dan la impresión de que el artista mira desde otra embarcación lejos del motivo representado. William van de Velde, el Viejo, pintó en 1655 **La Batalla de Scheveningen o Ter Heide** (Fig. 12) que se libró en 1653. El artista se pinta a sí mismo en el lugar de la contienda pintando dentro una pequeña barcaza provista para él. No obstante, él no pudo haber recreado la escena panorámica desde el sitio donde aparece en la composición. El punto de mira de la escena pintada no coincide con el del pintor que aparece en la imagen. La composición de una escena histórica sufre una reorganización mediante la inserción del artista-observador en la vista panorámica con el propósito de garantizar la veracidad del evento representado. No obstante, podemos inferir que los artistas holandeses, al igual que sus comitentes, veían la imagen como un documento histórico veraz. En el caso de las pinturas de batallas, estas servían como propaganda de la flota naval holandesa; y en el de las imágenes impresas, como fuentes de información.

El grabado de Montanus da la impresión de que la vista de San Juan fue dibujada desde una embarcación mirando hacia la ciudad. El efecto que produce el paisaje en este grabado es el que describe Karel van Mander en el **Schilder-Boeck (Libro de**

**pintores)**. La vista en el paisaje es a la distancia (*in 't verschieten*). Impele al observador a entrar en el paisaje. La distancia seductora libera los ojos conduciéndolos a la profundidad de la imagen superando el umbral representacional.<sup>46</sup>

Según Karel van Mander, la historia y el paisaje se fusionan al artista incluir figuras diminutas en las vistas panorámicas. El pintor logrará un pequeño mundo (*cleyn Weerelt*) hacia el cual los ojos gravitarán consumidos por el deseo de ver. El artista del grabado en el libro de Montanus no representa los gestos ni las acciones de las figuras, como aconsejarían Aristóteles y Alberti, sino que aparecen en los distintos planos pictóricos como datos sobre el desarrollo poblacional de la ciudad. La presencia de la embarcación holandesa confirmaría la veracidad de lo representado frente a la Bahía de San Juan siendo la tripulación y el artista (el timonel o el capitán) los testigos de lo visto. Las figuras diminutas se suman a los elementos de la composición: las casas, las iglesias, las ermitas, los fuertes y la topografía del lugar. Ellas son parte de la información que ofrece la imagen, análoga a una cartografía. El grabado como la cartografía alude a lo visual, distinto a la narración en la imagen que se refiere al discurso. La vista del paisaje desde el litoral hacia la ciudad suscita un interés por ver más, entrar en la imagen para captar todos los aspectos de la ciudad. El co-

46. Walter S. Melion. *Shaping the Netherlandish Canon*. Karel van Mander's *Schilder-Boeck*. Londres y Chicago: The University of Chicago Press. 1991. Pág. 12.

nocimiento de lo visto a lo lejos deviene en lo deseado, en lo codiciado.

El grabado impreso por Arnoldous Montanus y la pintura del artista español Eugenio Cajés titulada **La recuperación de San Juan de Puerto Rico** (Fig. 13) representan el mismo lugar geográfico: la bahía de San Juan, pero muestran el lugar de maneras distintas. El grabado es una descripción de la bahía de San Juan, mientras que la pintura convierte la bahía en un escenario en el que se narra una acción. La pintura es un ejemplo puntual de la modalidad narrativa. La pintura de gran formato que fue comisionada en 1634-35 para el Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro en Madrid muestra parte del litoral de la isleta de San Juan, durante uno de los combates más violentos que presenciaron sus habitantes en el siglo XVII. Escenifica la lucha entre la guarnición española y los vecinos de la colonia y las huestes holandesas durante el asedio de 1625.

La pintura como narración de una historia se fundamenta en la definición que elabora Leon Battista Alberti en su libro **De la pintura**, escrito en latín en 1435 y publicado en 1450. Alberti afirma que: “La mayor obra de un pintor no es un coloso, sino una historia (*storia*). Pues el ingenio merece mayor alabanza en una historia que en un coloso”.<sup>47</sup> El teórico italiano aconseja que una historia debe ser amena y adornada para que atraiga la mirada del observador. Elabora esta idea diciendo que la historia debe ten-

47. Leon Battista Alberti. *Op. cit.* Pág. 97.





(Fig.12) Willian van de Velde, *The Battle of Terheide* (1653), Pintura. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.







er abundancia y variedad de cosas. Él se refiere a la variedad de personajes de todas las edades, de animales, edificios. No obstante, le impone un límite a la variedad y a la abundancia. El cuadro debe tener espacios vacíos y pocos personajes. Alberti especifica que no deben haber más de nueve o diez personajes en una composición. Contrasta este número con los invitados de un banquete organizado por Varrón. La cantidad de comensales era importante, según el romano, para evitar tumultos.<sup>48</sup> El cuadro sería una superficie enmarcada situada a cierta distancia del observador que mira a través de ella como un sustituto del mundo. Alberti, al hacer del cuadro una *storia*, impone una normativa o canon que ha de seguir el buen pintor para que la obra resulte amena, eco de lo que recomienda Aristóteles en la **Poética**. El estagirita alecciona al dramaturgo sobre cómo han de componerse los argumentos de las tragedias. Dice el filósofo que:

*Y puesto que la imitación conlleva acción y ésta se realiza por individuos que actúan, quienes necesariamente son de una manera u otra en función de su carácter o manera de pensar (pues por eso decimos que las acciones tienen determinadas cualidades)... Al hablar aquí del argumento me refiero a la composición de los hechos.*<sup>49</sup>

48. *Ibidem*. Pág. 102. Marco Terencio Varrón fue un político, polígrafo, escritor romano que vivió entre el 116 aC-27dC

49. Aristóteles. **Poética**. Op. cit. Págs. 31 y 48.

(Fig.13) Eugenio Cajés, *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* (1634-35), Pintura, óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid, España.

Sveltana Alpers comenta que en el Renacimiento el mundo era como un escenario en el que los seres humanos actuaban o hacían acciones basadas en los textos de los poetas. La historia del arte occidental asumió la concepción albertiana del cuadro y la aplicó durante siglos a la creación de las composiciones en las obras del arte. No obstante, cuando se analiza el arte holandés del siglo XVII se puede observar, como ha insistido Svetlana Alpers, la atención a la superficie del mundo, a la descripción de lo que contiene, a expensas de la representación de la acción.<sup>50</sup>

El lienzo de gran formato de Eugenio Cajés o Caxes titulado **La Recuperación de San Juan de Puerto Rico** (Fig. 13) pintado en 1634-35<sup>51</sup> sobre el asedio holandés sugiere una concepción y una función distinta a la del grabado de Montanus y a los dibujos y mapas que hemos comentado. La pintura, en lugar de describir o de informar, narra el momen-

50. Sveltana Alpers. Op. cit. Pág. xx.

51. En el testamento de Eugenio Cajés se especifica que la pintura fue comisionada por 700 ducados para el **Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro**. El pintor murió en 1634 y probablemente otro pintor, Luis Fernández, la terminó de pintar por 800 ducados. Cajés también había sido comisionado para pintar la **Expulsión de los holandeses de la isla de San Martín por el Marqués de Caldereita**. Se sabe que otro pintor Antonio Puga trabajó en el taller de Cajés, según Puga señala en su testamento. Los estudiosos de las pinturas del Salón de Reinos comentan que posiblemente Puga pintó los paisajes de las dos obras mencionadas y que Fernández pintó las escenas del primer plano. Los estudiosos, interesadamente, han apuntado que la manera de pintar la obra sobre el ataque holandés a Puerto Rico difiere de otras pintadas por Cajés y que probablemente la composición la haya sugerido Vicente Carducho, otro de los pintores que trabajó en el Salón de Reinos.









(Fig.14) Francisco de Zurbarán, *Defensa de Cádiz contra los ingleses* (1634-35), Pintura óleo sobre lienzo, 302 X 323 CM. Museo del Prado, Madrid, España.

to cuando las fuerzas españolas contraatacan a los holandeses. La acción se realiza en la bahía de San Juan convertida en un escenario bélico, representado por el artista mirando desde tierra hacia el mar. Lo poseído deviene en lo protegido.

La defensa de la fe católica y de la propiedad de la corona: las tierras, los hatos y las fortalezas, sería el gran tema de los 12 lienzos que antiguamente decoraban las paredes del Salón de Reinos en el palacio del Buen Retiro. Este palacio construido entre 1633 a 1643 fue el proyecto de Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar, conocido como conde-duque de Olivares, el valido de Felipe IV. Durante esa década el conde-duque compró y adquirió, según los comentaristas y de acuerdo a un documento titulado **Testamentaria** de 1701, alrededor de unas ochocientas obras de arte, muchas comisionadas expresamente para decorar la mansión.<sup>52</sup> El Palacio del Buen Retiro lujosamente decorado sirvió para celebrar fiestas y bailes de máscaras o mostrar fuegos artificiales, obras de teatro (comedias de tramoya) y otros entretenimientos. Fue el lugar donde el rey podía distraerse de los problemas de su gobierno y de la ominosa realidad de que España había entrado en una épo-

52. Véase: Andrés Úbeda de los Cobos. *The Pictorial Decoration of the Buen Retiro Palace. Paintings for the Planet King, Philip IV and the Buen Retiro Palace*. Madrid y Londres: Museo Nacional del Prado y Paull Holberton Pushing. 2005. Pág. 15. El Palacio de Buen Retiro fue un conjunto arquitectónico derribado en 1868 a excepción de Casón y del Salón de Reinos diseñado por Alonso Carbonel. El palacio fue la residencia de Felipe IV y Carlos II.

ca de declive al finalizar el reinado de Felipe III. El conde-duque de Olivares buscó renovar la faz del imperio y crear una propaganda que contraatacara las sátiras crueles y las críticas de los detractores del rey. Circuló panegíricos en honor al monarca e inventó epítetos que realzaban a su majestad. El rey fue conocido como el Júpiter de España, el César Católico, el Sol Hispánico, el Cuarto Planeta o el Rey Planeta. Si el elogio, como afirma Aristóteles en la **Retórica**, es un discurso que pone de manifiesto la magnitud de una excelencia, de igual manera los panegíricos y los epítetos cumplieron una función encomiástica.<sup>53</sup> La rimbombancia y exageración de los calificativos no era el único aspecto que caracterizó el discurso asociado al reinado de Felipe IV. La soflama también se engrandeció a través de las imágenes que colgaron de las paredes del Palacio del Buen Retiro. El discurso visual se articula en las composiciones de las pinturas, particularmente en el conjunto de las 12 pinturas de batallas del Salón de Reinos que muestran la defensa de las posesiones españolas. Los lienzos titulados **La recuperación de Bahía de Todos los Santos** de Juan Bautista Maíno, **El socorro de Génova** por Antonio de Pereda, **La batalla de Fleurus**, de Vicente Carducho y **La rendición de Breda** de Diego Velázquez, entre otros, son ejemplos puntuales del mensaje que el conde-duque de Olivares quería llevar a aquellos que visitaran el palacio. Los títulos de esas pinturas dejan claro los efectos de una política hábil y

53. Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial. 2012. Pág. 101.

competente, el predominio de España en el mundo y el liderato certero del rey. Los lienzos mencionados, como todo el conjunto expuesto en el Salón de Reinos, destacan la gestión del monarca a través de sus sustitutos o súbditos. En el cuadro titulado **El socorro de Génova**, Don Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz, libera esa ciudad de los invasores franceses y saboyas. En el lienzo titulado **La batalla de Fleurus** es el general Don Gonzalo Fernández de Córdoba quien se ubica en el primer plano de la composición, y en **La defensa de Cádiz** de Francisco Zurbarán (Fig. 14) es Don Fernando Girón y Ponce de León, consejero de guerra y gobernador de Cádiz, el protagonista de la contienda exitosa que restaura el balance de poder en las tierras españolas. La pintura de Zurbarán, considerada por mucho tiempo obra de Cajés, muestra la flota inglesa de 100 barcos y 10,000 hombres, liderada por Sir Henry Cecil, Vizconde de Wimbledon, al fondo, y en primer plano, a Don Fernando Girón y Ponce de León, sentado, aquejado por la gota, dándole indicaciones a Don Diego Ruiz, uno de sus comandantes. Da la impresión de que Don Fernando Girón y Ponce de León y los otros militares que le acompañan estuvieran en un promontorio en el primer plano desde donde pueden observar la contienda que se muestra al fondo. El litoral, algunas estructuras y las embarcaciones en la playa son parte del paisaje que se extiende a lo lejos culminando en una cadena de montañas que tocan el cielo gaditano. La estructura compositiva de este lienzo se somete







a una fórmula que se aprecia en todos los que se pintaron para el Salón de Reinos. Los actores principales del drama bélico aparecen en primer plano, un escenario que potencia la grandeza de los actores por su escala, la descripción detallada de las figuras y sus uniformes, las poses que los ennoblecen, y el lujo y la magnificencia que denotan los colores.

El grupo de lienzos del Salón de Buen Retiro puede contrastarse con un grabado del Museo Británico titulado **The Explanation of the Surprise of the Towne of Puerto Rico by the Earl of Cumberland c 1599** (Fig. 15). George Clifford conde de Cumberland, noble, cortesano, aventurero y corsario inglés, atacó a San Juan en 1598 con una flota de casi 1000 hombres. Clifford entró por Cangrejos el 17 junio de ese año y abandonó la isla un mes y medio más tarde, el 24 de agosto, por causa de una epidemia de disentería que diezmo las fuerzas inglesas. El grabado muestra al conde en uniforme montado sobre un caballo en corveta y debajo del animal aparece un plano de la ciudad de Puerto Rico. La isleta está rodeada de embarcaciones inglesas por el lado del Escambrón y por el de La Puntilla. Significativo en este grabado es la ubicación y la escala del conde y su caballo en relación a la ciudad. La composición sugiere el dominio absoluto sobre Puerto Rico, a pesar de que Cumberland no retuvo la ciudad para la corona inglesa. George Clifford, ennoblecido por el uniforme, la insignia bajo la corona real, la cartela

que lo identifica y la explicación que aparece en la parte inferior del grabado con las letras que detallan los lugares de la ciudad en el mapa, es el rostro de la victoria inglesa sobre el batallón español. Se muestra como único campeón y único actor en una contienda que compartió honores Sir John Berkely y a quien le delegó el mando cuando en una de las refriegas cayó accidentalmente con su armadura cerca del caño de San Antonio tragando agua salada.<sup>54</sup>

Don Fernando Girón y Ponce de León en **La defensa de Cádiz**, así como el gobernador Juan de Haro y el capitán Juan de Amézquita en **La Recuperación de San Juan, Puerto Rico**, son los actores principales en cada una de las batallas reseñadas, pero el motor de la historia es el rey planeta, quien con mano recia somete a todos los enemigos de la corona. El año 1625 se denominó *annus mirabilis* por la sucesión de contiendas victoriosas que marcan los inicios de la regencia de Felipe IV.

54. Adolfo de Hostos. Óp. cit. Págs. 38-42. Véase también a Enrique T. Blanco. *Tres ataques británicos a la ciudad de San Juan Bautista de Puerto Rico. Drake 1595 Clifford 1598 y Abbercromby 1797*. San Juan, Ediciones Borinquén y Editorial Coquí. 1968. Págs. 23-43. <http://edicionesdigitales.info/biblioteca/ataquesbritanicos.pdf> {Consultado 15 de abril de 2020, 2:00 a.m.} y a Joannes De Laet. Óp. cit. Pág. 65. Enrique T. Blanco abunda sobre las fechas del desembarco y asedio de los ingleses. Explica que con la adopción del Calendario Gregoriano, que no adoptó Gran Bretaña inmediatamente, las fechas de eventos históricos como este fueron reseñadas erróneamente. El cronista inglés, reverendo y doctor Layfield, quien narró el asedio fija la llegada a San Juan de la flota comandada por Clifford el día 8 de junio.

Gonzalo de Céspedes y Meneses escribió en la **Primera parte de la historia de don Felipe III**, rey de España un detallado recuento del asedio de San Juan en el que comenta que un grupo de soldados liderados por Juan Amézquita, en gran riesgo y con el agua hasta la cintura, forzaron a los holandeses a retirarse luego de 28 días de resistencia, habiendo entrado los holandeses al puerto con un escuadrón de 17 naves y una cantidad de hombres mayor que la de los de la plaza. Es obvio que la composición de Eugenio Cajés y la del grabado en el libro Montanus son distintas. Lo que tiene la ciudad y lo que la circunda es lo que se muestra en el grabado cumpliendo el propósito de describir lo visto. En la pintura un lado de la ciudad sirve de escenario para mostrar un drama o argumento que ennoblece a los personajes. Cajés pinta las huestes españolas y a los vecinos de la plaza en pleno combate en los planos intermedios de la composición. Destaca el valor de la guarnición española, muestra a los hombres que avanzan hacia la playa e intensifica el drama de la escena con el fuego a la derecha. Haro y Amézquita, entre la algarabía y el ruido de los disparos, conversan en un primer plano, no luchan junto a sus huestes, son ellos los cabecillas intelectuales de la resistencia armada. El hecho narrado o el argumento, como diría Aristóteles, la imitación, “conlleva acción y ésta se realiza por individuos que actúan, quienes necesariamente son de una manera u otra en función de su carácter o manera de pensar”.<sup>55</sup>

55. Aristóteles. *Poética*. Op. cit. Págs. 31 y 48.



(Fig.15) Thomas Cockson, *The Explanation of the Surprise of the Towne of Puerto Rico by the Earl of Cumberland* (1598-1599), Grabado. Museo Británico, Londres, Gran Bretaña.





El protagonismo de Amézquita y Haro en la composición está determinado en última instancia por la manera de pensar<sup>56</sup> del monarca representado en Puerto Rico por el gobernador y por el capitán. El argumento o la acción en la pintura de Cajés se leería como una planificación militar exitosa forjada por el monarca y un desempeño heroico de sus ejércitos frente a una potencia enemiga inferior. La pintura muestra el valor de la guarnición y sugiere con la victoria española la astucia e inteligencia de los dirigentes de la recaptura.

La estructura compositiva de la colección de pinturas de las batallas en el Salón de Reinos es similar. En el primer plano usualmente aparecen los protagonistas como motores de la acción bélica. Todos ellos como así también Juan de Haro y Juan de Amézquita serían las proyecciones del duque de Olivares y de Felipe IV a la distancia. Sustitutos del monarca en las Américas, reafirman en las pinturas el proyecto político y económico del rey. Los *machines* del gran salón del Palacio de Buen Retiro para el Conde Duque de Olivares tenían el propósito de documentar visualmente la defensa efectiva de los territorios españoles y la preservación de la fe católica. R. A. Stradling señala que: “La línea del régimen de Olivares –como ha demostrado Elliot– consistió en exagerar deliberadamente el contraste

56. La manera de pensar es una de las partes de la tragedia. Se refiere a los discursos que tienen que ver con los pensamientos generales. Véase: Aristóteles. *Ibíd.* Pág. 49.

entre el nuevo reinado y el anterior”.<sup>57</sup> El conde duque de Olivares, preocupado por el veredicto de la historia y por la opinión pública, fue el responsable del programa decorativo e iconográfico del salón y contó con el asesoramiento intelectual de Francisco de Rioja y el asesoramiento artístico de Juan Bautista Maíno y de Diego Velázquez, los pintores más cercanos al monarca y a su valido. Olivares también comisionó a Antonio Mendoza y a Francisco de Quevedo a escribir obras que respondiesen a las críticas al gobierno y apoyasen la política exterior de Felipe IV.<sup>58</sup> Los argumentos de las pinturas del Salón de Reinos representados por formulas pictóricas, como la jerarquización de las figuras, que ubican las más importantes en el primer plano, refrendan la visión de la historia hecha por la realeza.

La conversación entre los sustitutos y súbditos del rey y el punto de mira del pintor desde lo alto de la

57. R. A. Stradling. *The Armada of Flanders. The Spanish Marine Time Policy and European War, 1568-1668.* Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press. 2003. Pág. 57.

58. Francisco de Quevedo escribió un panegírico al rey titulado *Exhortación a la Majestad del Rey Nuestro Señor Felipe IV para el castigo de los rebeldes.* El panegírico lee de la siguiente manera: “Escondido debajo de tu armada/ Gime el Ponto, la vela llama al viento/ Y a las lunas de Tracia con sangriento/ Eclipse ya rubrica tu jornada. / En las venas Sajónicas tu Espada/ El acero calienta, y macilento/ Te atiende el Belga, habitador violento/ De poca tierra, al Mar y a ti robada/ Pues tus Vasallos son el Etna ardiente/ Y todos los incendios que a Vulcano/ Hacen el Metal rígido obediente/ Arma de rayos la invencible mano:/ Caiga roto y desecho el insolente/ Belga, el Francés, el Sueco y el Germano”.

explanada cerca del Morro hacia el mar en **La recuperación de San Juan de Puerto Rico**, refuerzan el significado de propiedad de la posesión para la corona española. El punto de mira desde el mar hacia la isla en el grabado de Montanus, deteniéndose los ojos en los distintos planos del paisaje para hacer acopio de lo que allí se encuentra, puede interpretarse como el deseo de quien aspira a poseer lo que solo está disponible a la mirada.

El contraste entre el describir y narrar en las obras de arte analizadas se añade el de la jerarquización de los elementos de la composición en la sucesión de planos en la pintura y en el grabado. El ordenamiento de lo visto desde el primer plano al fondo en el paisaje-grabado holandés como en la pintura sugiere la importancia dada a lo que se incluye en la composición. Las embarcaciones, urcas y pataches, símbolos del poder económico y político de la república holandesa, ocupan el primer plano en el grabado; el gobernador y el capitán, representativos de la monarquía española, sobresalen en el primer plano de la pintura. El poder holandés lo encarnaban los regentes de la república y los propietarios del WIC y del VOC, representados por los barcos, mientras que el poder de la corona es representado por Amézquita y Haro. La concepción del gobierno republicano y el monárquico podría decirse que se proyecta en la selección de los medios y géneros artísticos, en la pequeñez y la reproducción masiva del grabado y en el gran formato y singularidad de la pintura. El grabado, medio idóneo destinado para

el libro impreso, fue un objeto para el consumo masivo, mientras que la pintura dedicada para un gran palacio fue una imagen conocida y apreciada exclusivamente por los estamentos más encumbrados de la monarquía española y de los reinos extranjeros.

De lo anterior se desprende que las ilustraciones, los mapas y el paisaje en su variante descriptiva, además de valiosas para las empresas mercantiles neerlandesas, constituyeron un recurso visual o fuente de datos que sirvieron para educar a los lectores acerca de lugares distantes en el Nuevo Mundo desconocidos por ellos. Los grabados, por sus contenidos, a veces fantasiosos o exagerados, suscitaron la curiosidad e interés de los lectores, así como la magnitud y la variedad de los recursos naturales de los entornos reseñados ofrecían innumerables posibilidades para los empresarios que desearan establecer nuevos mercados holandeses en América.

Por un lado, podría afirmarse que el paisaje en el grabado del libro de Montanus como un inventario de lo visto sugiere una concepción moderna de la historia en la que ésta es entendida como un 'espacio' de intervención en el devenir que le concede centralidad al futuro, al de la naciente república holandesa. El paisaje-marina fue la modalidad del paisaje artístico que mejor objetivó la imagen de la próspera nación en ascenso como poder económico y político en el mercado internacional. La popularidad alcanzada por el paisaje marina en las Pro-

vincias Unidas le aseguró un lugar destacado en la jerarquía de los géneros pictóricos, de los libros impresos y en el mercado nacional. El medio del grabado hizo posible la difusión de una imagen emprendedora de la joven nación.

Por otro lado, la pintura de historia o el paisaje de hechos (acción) en gran formato sirvió a los españoles para reafirmar un pasado glorioso de triunfos navales y reconquistas que engrandecerían al monarca y a la corona. El medio pictórico, salvaguardando la unicidad de la obra, adscrita ella a un lugar (el Palacio de Buen Retiro, Salón de Reinos) solo accesible a la nobleza y a los más poderosos, muestra una concepción tradicional de la historia en la que el pasado es ennoblecido, glorificado o edificado mediante la imagen que reafirma la legitimidad del presente.



Johannes Vingbooms. *Atlas de Johannes Vingbooms*, circa 1665. Acuarela sobre papel. Archivo Nacional Holandés (Naational Archief).

## Conclusiones:

Las imágenes de la ciudad de San Juan desde su fundación hasta el siglo XVII son la representación de lo que ella fue inicialmente en su historia post colombina: un conjunto de fortificaciones con murallas que salvaguardaron el enclave español. La ciudad se definió por ellas y se desarrolló a partir de ellas. Las fortalezas y los muros fueron los parámetros en los que se deslindó el adentro y el afuera, el centro y la periferia, los tiempos de la construcción y de la destrucción como también los de la reconstrucción. El ideograma urbano que evolucionó con el paso del tiempo estaba basado en un orden intra y extramuros señalando los espacios de los poderes militar, religioso, político y económico. La traza urbana renacentista se desplegó en la isleta ordenando, como puede verse en los mapas de Vingbooms, de Laet, Escalante y otros, las iglesias, los monasterios, las plazas, las fortalezas y el caserío. La traza impuso el orden militar a la ciudad. Los cercados como las fortalezas, que tanto aparecen señaladas en los mapas, dibujos y grabados de la época en cuestión, tuvieron la función primordial de proteger a sus habitantes; salvaguardar a los de adentro de los de afuera. La ciudad de San Juan en los mapas y grabados del siglo XVI y XVII como *urbs* fue un lugar donde la huella de Grecia y Roma está presente en la traza urbana que ellos heredaron de Oriente (Babilonia, Mesopotamia y Egipto). El nombre de Caparra (1508) dado al primer asentamiento en la isla fue tomado de una localidad extremeña

colonizada por romanos. España está presente en San Juan en la concepción de la ciudad, en su sentido y en sus construcciones. Sobre todo, deslumbra el trabajo arquitectónico de los ingenieros al servicio de la corona española por el sentido artístico de las técnicas constructivas que distinguen las fortificaciones abaluartadas, ejemplos de las normas de simetría, firmeza y comodidad. Admirable, también, es el desarrollo arquitectónico de las construcciones civiles y religiosas que puede apreciarse en los paisajes que acompañan los mapas. San Juan tiene la huella del estilo gótico en una parte de la Catedral o en la techumbre de la iglesia San José como también en las torres de la Fortaleza. Pero, la fachada de la Catedral no desmiente su herencia renacentista.

San Juan representada en los paisajes que acompañan los mapas y que aparece en el grabado, es el *urbs* de la mirada codiciosa que la ve desde lejos y desde arriba. Son los puntos de mira del que no vive la ciudad, del que no camina por sus calles y barrios, del que no conoce sus entresijos. Es la ciudad asociada a la utilidad, valorada por sus recursos naturales y sus posibilidades de desarrollo, como lo atestiguan los cronistas de la época. La ciudad vista desde el litoral, como en la pintura de Eugenio Cajés, es la posesión del Rey defendida por los vecinos y soldados, que la empiezan a ver como su *civitas*. Sin embargo, la ciudad todavía no es concebida

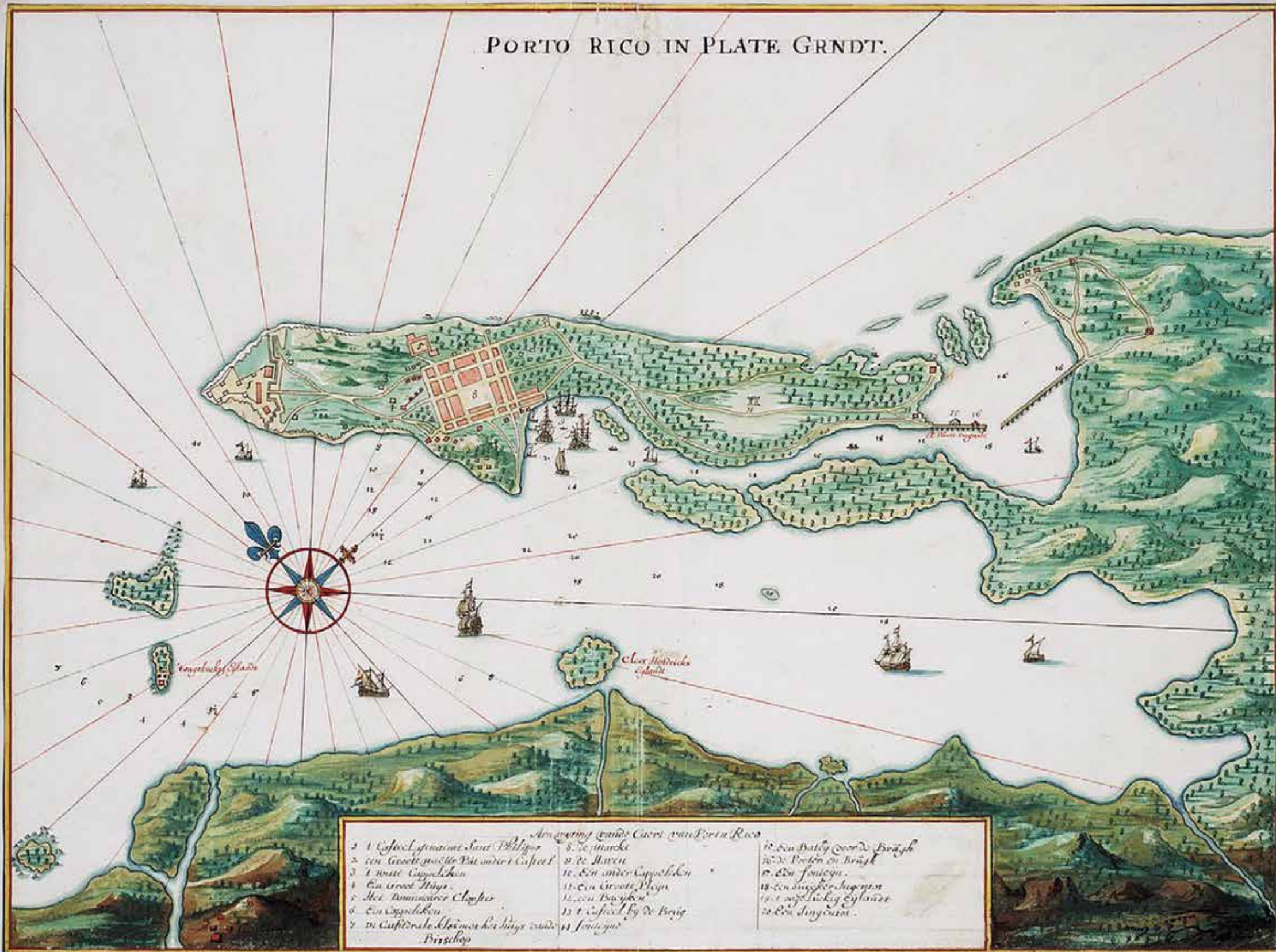
como una *veduta* apreciada principalmente por su belleza, por su atractivo y singularidad, a pesar de que podamos estimar aspectos artísticos y estéticos en los mapas, grabados y pinturas.

La ciudad de las calles pintorescas, de los lugares memorables, habitada por las gentes que la consideran su hogar, la pintarán artistas como José Campeche en siglo XVIII, José Oliver, Manuel Hernández Acevedo, Rafael Tufiño, Félix Rodríguez Báez o Germán Cajigas en el siglo XX, para mencionar algunos. La ciudad representada en el siglo XX tiene la huella de su pasado y de su presente. Son las huellas de su persistencia en el tiempo. Las vistas de la ciudad en los dibujos, acuarelas o pinturas del arte contemporáneo comunican aprecio, nostalgia y memorias entrañables.

La ciudad histórica de San Juan representada en imágenes como tarjetas, pinturas, mapas, ilustraciones y fotografías que tanto apelan a los turistas, a los historiadores del arte y a los sanjuaneros nos remite a un contraste entre ella y las ciudades contemporáneas del siglo XX rodeadas de suburbios residenciales. La ciudad antigua, en esa oposición, no es un lugar dilatado, ni está orientada por los establecimientos de consumo, como tampoco su espacio es para el automóvil. El ciudadano que la habitó hace 500 años, la caminó, sintió la tierra bajo sus pies porque sus calles no estaban adoquinadas, conoció sus bosques, escuchó los cañonazos



PORTO RICO IN PLATE GRNDT.



cuando se acercaba un barco enemigo y se alegró cuando llegaban noticias y provisiones de España. La concepción y desarrollo de la antigua ciudad hispana se percibe en la distribución de los espacios, la armonía en los estilos arquitectónicos, la escala de los edificios que no nos empuñan

como lo haría un rascacielos. La antigua ciudad nos acoge, nos invita a caminarla y a preguntarnos por ella. Las huellas del tiempo están en todas partes a pesar de los cambios: la demolición de una parte de sus murallas, la construcción de edificios multipisos, los colores chillones que exhiben algunas

de sus casas, y los rótulos, carteles y cortinas que parecieran ser más importantes que los muros donde cuelgan. La ciudad nos invita a conocerla, a descubrir su historia porque retiene lo que Walter Benjamin llamó el aura. Ella es espacio y tiempo.







La ciudad virreinal, espacio e imagen:  
San Juan en la obra de José Campeche, siglo XVIII

*Arq. Héctor Balvanera Alfaro*

*...del Campo de la parte del Cero de la Ciudad de San Juan, Pontífice de Puerto Rico, donde se manifiesta toda la ofensa que la Nación Inglesa ha hecho en el Sitio y en la fuerza de Mar y Tierra conque los defendió el Sr. Capitan Genl. Briga. D. Don Juan de Castro, ejecutada dicha Vista en lo alto de un edificio de la misma Ciudad.*

La opinión general, cristiana y piadosa de los habitantes de esta noble Isla es que el haber experimentado exito tan feliz en el Sitio, y presipitada retirada del Ingles, lo deba a las continuas oraciones que los fieles tribulan à su querida imagen de Nuestra Señora de Belén, se ha manifestado siempre la protectora de los que en urgentes ne...



*La primera condición para la existencia de una imagen es la presencia de un espacio donde ésta pueda producirse. Es este espacio el que establecerá la separación fundamental entre la imagen y la realidad.*

Josep M. Català Domènech<sup>1</sup>

## Introducción

La imagen y los elementos arquitectónicos del casco antiguo de San Juan anterior al 1800, aparentan quedar velados bajo la transformación posterior, que le imprimió un aspecto general neoclásico y ecléctico, no exento de interesantes acentos del art decó, el resurgimiento español y el modernismo.

Hasta avanzado el siglo XVIII, corresponden las que, hasta ahora, son consideradas las primeras vistas de un artista local y tomada desde el interior de la ciudad, de la autoría del pintor mulato José Campeche (1751-1809). Entre estas obras destaca el *asedio de los ingleses de la ciudad de San Juan de 1797*, seleccionada como pieza central de este ensayo, pues aun cuando a esta la precede la perspectiva dentro del retrato del *Gobernador Ustáriz* (cerca 1789-1792), la segunda tiene una particular intención proyectual, como se verá más adelante. El lienzo de 1797 es un exvoto que fue comisionado por el gobernador Ramón de Castro (1751-1812), para manifestar el agradecimiento a la Virgen de Belén por su intercesión en la victoria militar, según reza en la cartela inferior. Esta obra se enmarca en la tradición cristiana, que vincula la veneración de las imágenes con la producción arquitectónica y artística, expresiones devotas que han estado presentes en la historia de la plástica puertorriqueña.

La narrativa iniciará con un preámbulo del contexto general, en el apartado *El Caribe virreinal*, para lue-

go proseguir a través de la Ciudad como espacio. En esta, se observará la ciudad dieciochesca, barroca y heredera de la tradición simbólica cristiana, como espacio de coexistencia de lo civil-militar y lo religioso, ejes fundamentales de la sociedad de su tiempo.

En la *Ciudad como imagen*, se tratará la interpretación de la pintura de la *vista del 1797*, considerando aspectos como, las relaciones entre el pintor y su producción, los espacios urbano-arquitectónicos y su representación iconográfica, la idiosincrasia y la dinámica sociocultural. Finalmente, se hará un breve comparativo con obras del contexto hispanoamericano, en las que se registraron acontecimientos festivos o extraordinarios, como temas característicos del periodo Barroco. En cada parte del ensayo se enfatizará en las dos esencias que subyacen en la obra, lo civil-militar por su función, como documento histórico, y lo religioso, por su sentido, como testimonio devocional.

### I. El Caribe virreinal

Para la ciudad de San Juan Puerto Rico el siglo XVIII inició y concluyó agitado. Su situación geopolítica seguiría marcando el pulso de los acontecimientos internos. El entorno del Mar Caribe continuó siendo un escenario en donde se reflejaban los conflictos europeos. Era la antesala de los prósperos virreinos y puesto de transferencia de la Carrera de Indias y la distribución de las codiciadas cargas de

metales preciosos y mercaderías europeas, americanas o del Galeón de Manila. Esto significó un riesgo latente para Borinquen y su urbe. Conforme la supremacía española fue perdiendo el control de la región frente al corsario -inglés, holandés o francés-, este pudo apoderarse de sus riquezas, ya por asalto o por contrabando. Igual de importante fue en el ámbito religioso, pues por cada avance británico o neerlandés se vulneraba la antigua hegemonía católica antillana. (Fig. 1)

La Guerra de Sucesión (1701-1713) colocó a la dinastía Borbón en la corona de “Las Españas,” y con ella, a su influencia francesa. Los intentos por mejorar la compleja administración de los extensos dominios resultaron ineficaces, fragmentando su gobierno, esencialmente burocrático y centralizador.<sup>2</sup> En Puerto Rico, la precariedad fue una sombra que se extendió desde los siglos anteriores, con una economía inconsistente, población escasa y un sistema defensivo insuficiente. La paradoja de una Plaza clave del ajedrez imperial, la cual, siendo una torre, enfrentó riesgos como los peones: su mayor defensa fueron su valor y su fe.

El Estado y la Iglesia fueron las instituciones conductoras del régimen virreinal. A la cabeza estaba la Corona, gobernando una sociedad estratificada, sobre el fundamento de unidad en la fe Católica, de la cual se ostentó como defensora y patrona.

2. La reorganización política territorial, con el establecimiento de los virreinos de Nueva Granada (1713-1723, 1739) y el del Río de la Plata (1777) o el sistema de intendencias.

1. Català Domènech, 2011, p. 63.



TEATRE de la GUERRE en AMERIQUE telle qu'elle est à present Possedée par les ESPAGNOLS ANGLOIS, FRANÇOIS



518069-44

382494





(Fig.1) Jean Covens y Mortier, Corneille, *Archipelague du Mexique ou sont les isles de Cuba, Espagnole, Jamaïque, & c. Amsterdam, cerca 1757*. Biblioteca del Congreso (EE. UU.): [www.loc.gov/item/74690813/](http://www.loc.gov/item/74690813/). La inscripción en el margen es elocuente, denominando la geografía como el teatro de guerra en América (n.d.: «Teâtre de la guerre en Amérique telle qu'elle est à present possédée par les Espagnols, Anglois, François, et Hollandois, & c. Nouvellement mis au jour...»).

La organización de la ciudades hispanoamericanas manifestó estas relaciones de poder, según la traza urbana y disposición de los edificios principales, destinados funciones institucionales. El espacio se sacralizó, simbólica e ideológicamente, era una composición urbana que proclamaba el pensamiento de sus gobernantes y sus gentes.<sup>3</sup> A la par de la construcción de los espacios arquitectónicos, se constituyeron gremios y cofradías. Tal como la ciudad, estas corporaciones sirvieron como vinculantes de una sociedad inmersa en la plenitud de la cultura barroca.

El modelo de ciudad virreinal fue heredero directo de la ciudad medieval cristiano, el cual fue el resultado del cúmulo de aportaciones teóricas que resignificaron los conceptos urbanos de la cultura clásica grecorromana. Sus raíces se nutrieron en el ideal evangélico de la *Jerusalén Celestial*,<sup>4</sup> la anhelada morada eterna y contraste de la anárquica *Babilonia*. El laboratorio urbano de la naciente sociedad cristiana fue Bizancio, la nueva capital del decadente Imperio Romano. Posteriormente, este pensamiento fue enriquecido sobre la base filosófica de Tomás de Aquino y conceptos como la *Ciudad de Dios*, de Agustín de Hipona.<sup>5</sup> Su codificación y

3. El Real Patronato fue una figura legal por la que ciertos asuntos eclesiásticos fueron administrados por la Corona, como diezmos, derechos de bulas, fundación y delimitación de obispados o conventos o, así como la presentación de candidatos para su nombramiento como preladados y superiores.

4. Rubial García, 1998, pp. 5,6 y 9-14.

5. Ibidem, 1998, pp.6-8



difusión se deben al Racional (*Rationale divinatorum officiorum*) del canonista y liturgista Guillermo Durando, obispo de Mende (Siglo XIII). En esta obra, la conceptualización de lo urbano-arquitectónico tiene un claro y profundo sentido teológico simbólico,<sup>6</sup> sirviendo como antecedente de las Instrucciones (*Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*) del cardenal y arzobispo de Milán, Carlos Borromeo.<sup>7</sup> Con estas normativas, el prelado respondió a los decretos del Concilio de Trento (1545-1563),<sup>8</sup> con el fin de reconducir la propuesta de los tratadistas del siglo XVI y asegurarse de que el canon del diseño clásico se interpretase conforme a la tradición cristiana. Esta tradición influyó la formulación de las Leyes Indianas.

La ciudad americana manifestó los anhelos de fundar un espacio distinto a la realidad europea, convulsionada por los conflictos religiosos desde la Reforma Protestante. La relación de los edificios respecto del conjunto urbano se ordenaría axial y jerárquicamente. Como regente, la catedral, o en

6. Sobre el análisis de la obra, a partir de una traducción al inglés: John Mason Neales & Benjamin Weebb, *The Symbolism of Churches and Church Ornaments. A translation of the First Book of the Rationale Divinorum Officiorum, written by William Durandus*, 1893, pp. 7,8 y 15.

7. Para la obra en específico: (Obtenido el 28 de diciembre de 2018) <http://evelynvoelker.com/>

8. Según el *Diccionario de derecho canónico* (André y Pastora: 1847, pp. 13-15), los concilios son: “reuniones de prelados y doctores (canónicos), para determinar los negocios pertenecientes a la fe, a la religión y a las disciplina(,)” y el de Trento, se celebró “contra las herejías de Lutero y Calvino.”

su caso, la iglesia mayor o matriz, luego las parroquias, oratorios, conventos y ermitas. Los edificios del gobierno -civil y militar,- complementaban el conjunto, pues su función se reconocía como parte del ordenamiento de la sociedad cristiana. La ciudad, espacio de la defensa cívico militar, se significó como imagen de la defensa espiritual.<sup>9</sup> (Fig. 2)

La idiosincrasia de la sociedad dieciochesca observaba la vida a través de la óptica de la fe. Bajo esta se tuteló lo moral, la pureza del dogma y los preceptos.<sup>10</sup> El tiempo de la sociedad urbana se regía por el año litúrgico, marcando la celebración y el descanso. Las solemnidades y *fiestas de guardar*, incluyendo las patronales, se complementaban con otras devociones, como las promesas, rosarios cantados y las rogativas. No faltaron motivos, ya fuera para agradecer o solicitar algún bien, ya fuese por el cese de una epidemia o enfermedad, por los estragos del paso de una tormenta o terremoto. Estas prácticas transformaron los espacios públicos, dando cabida tanto a la solemnidad litúrgica, como a la piedad devota, o a lo lúdico festivo.<sup>11</sup>

El Barroco persistió como referente del arte Iberoamericano durante el siglo XVIII. Se continuó haciendo uso de modelos importados, a la par de

9. En: Gutiérrez, 2001, p. 47.

10. López-Cantos afirmó que “el puertorriqueño del siglo XVIII poseyó una fe firme en el dogma, aunque no reflexionada, y una moral frágil y muy laxa., (1992, p. 13).

11. Ibidem, 1992, 9-13.

una rica y novedosa producción de expresiones mestizas o criollas, adaptándose según las circunstancias.<sup>12</sup> La temporalidad historiográfica de los estilos del arte europeo se incumple en América. Mientras que, en el viejo continente lo barroco se agotaba en un recargamiento de la forma y la temática secular y palaciega aupaban el Rococó, en las posesiones coloniales el estilo superaría los albores del siglo XIX. El barroco trascendiendo en la estética e identidad de la cultura hispanoamericana, logrando convivir, o incluso amalgamarse, con las expresiones del Neoclásico. La pintura del género histórico-religioso fue la más abundante en el País, seguido del retrato, con encargos del limitado círculo de los obispos, políticos civiles y militares, y la escasa burguesía. El taller de José Campeche produjo ambas categorías, destacando individualmente en la segunda.

## II. La Ciudad como espacio

La imagen visual de las etapas tempranas de la ciudad de San Juan se realizó principalmente en dibujos, cartografías y grabados, que se complementaron con las aportaciones documentales de las memorias e informes. Durante los primeros tres

12. Ejemplo de ello fue la variante *Estípíte* o *Pleno* del *Barroco*, importada a la Nueva España por Jerónimo de Balbás (Zamora 1673- Cd. de México, 1748) y la cual arraigó más en América que en la propia Península, desplazando el uso de la columna salomónica por la pilastra estípíte. Su reintroducción al catálogo arquitectónico se debe a Pedro de Ribera (Madrid, 1681-1742), discípulo de José de Churriguera (Madrid, 1665-1725), a quien se atribuyó esta aportación.



(Fig.2) José Campeche, *Agnus Dei*, cerca 1806-1809, óleo sobre tabla, Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña. El Agnus Dei (El Cordero de Dios) ha sido la representación heráldica vinculada a San Juan Bautista, patrono de Puerto Rico, su Capital y titular de su primera catedral. La iconografía está tomada de los textos del evangelio de San Juan, 1, 29-34 y Apocalipsis 21, 14. De acuerdo con la biografía del pintor diseñó diversos blasones, estandartes e insignias, entre ellos el de la ciudad y los de los regimientos militares, incluyendo el Fijo de Puerto Rico.

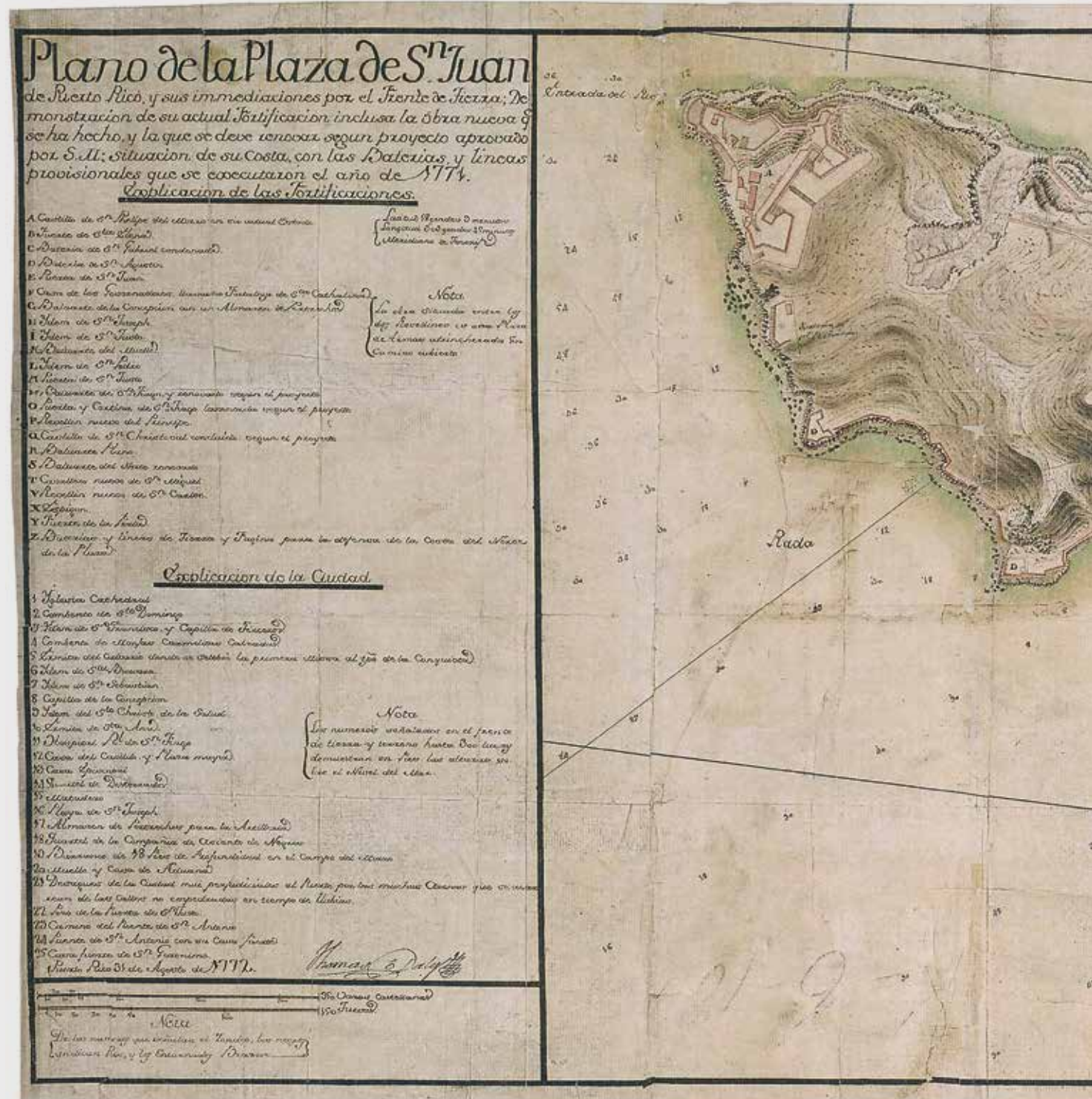




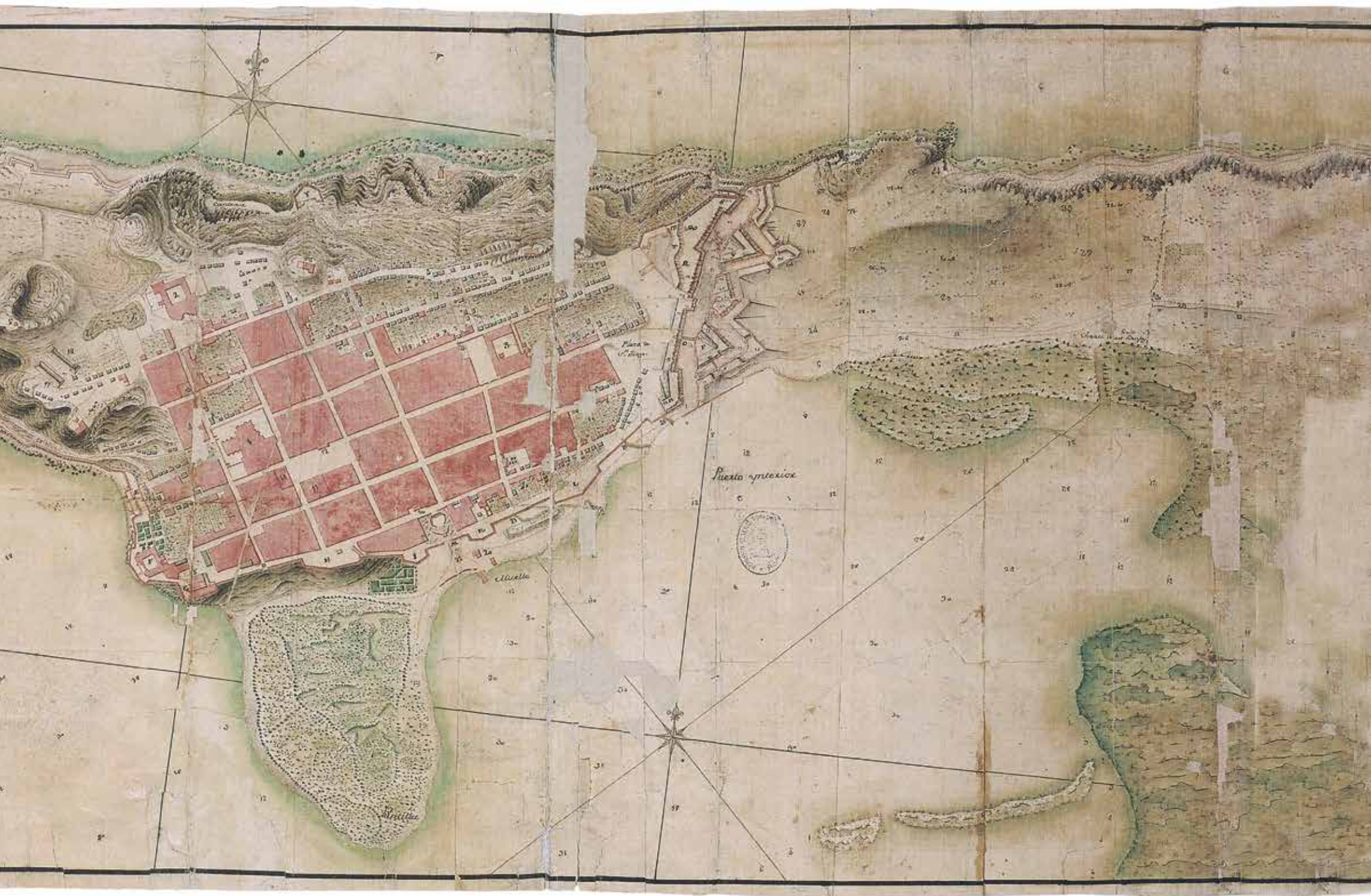
cuartos del siglo XVIII, prevaleció el arte cartográfico para su representación gráfica, debido a su función logística militar. De ello dan ejemplo planos como el de 1770,<sup>13</sup> en el que se manifiesta un núcleo urbano aun sin escala precisa y siguiendo modelos de grabados del siglo anterior. La fidelidad al levantamiento geométrico se observa con mayor exactitud en los mapas de Manuel de Rueda (1766), O'Daly de (1772) y Cosme Churruca de (1794), en los que se resalta lo particular de los principales inmuebles. Entre estos, sobresale el segundo, registrado como *Plano de la plaza de San Juan de Puerto Rico y sus inmediaciones, 1772* (Fig. 3), de la colección del Servicio Histórico Militar de Madrid. Su autor, Tomás O'Daly (cerca 1730, Condado de Galway, Irlanda-1784, Puerto Rico), plasmó en esta cartografía el proyecto que diseñó, para completar el sistema defensivo amurallado, como continuación a lo proyectado por Alejandro O'Reilly, y precedente de la intervención del ingeniero Juan Francisco Mestre, quién concluyó su ejecución.

En el trazo urbano de O'Daly se sintetizan siglos de la cultura cristiano occidental volcados en un plano, donde los componentes de la ciudad siguen una disposición codificada y funcional. En la cartografía, los símbolos gráficos identifican los lugares de la autoridad política y religiosa de aquella

13. En: *Plano de la ciudad de S. Juan de Puerto Rico, 1770*: Mapa, Colección José Ma. López de Asua y Guillamón. Biblioteca del Congreso de los EE.UU. Obtenido el 25 de julio de 2020: [www.loc.gov/item/2004631685/](http://www.loc.gov/item/2004631685/).







(Fig.3) Tomas O'Daly. *Plano de la Plaza de San Juan y sus inmediaciones*, 1772, Servicio Histórico Militar, Madrid No 5.748 K-b-10-59. El ingeniero militar O'Daly fue formado en la Academia de Matemáticas de Barcelona, ingresó al Cuerpo de Ingenieros y fue asignado a Puerto Rico en 1765, iniciando la ejecución de las obras en 1766, en las que trabajó hasta un año antes de su muerte. Fue promovido a teniente coronel del Ejército y comandante de ingenieros de la Plaza en 1767. Se le debe su participación en los proyectos civiles de la iglesia conventual de Santo Tomás de Aquino, de los Padres Dominicos, la iglesia conventual de las Madres Carmelitas y la ermita de Santa Ana. Fundó la Hacienda de San Patricio, modelo de ingenio azucarero de la época.



Ciudad de Sanct Xoa, referencias bidimensionales de las funciones, títulos y blasones que fue acumulando desde la colonización temprana.<sup>14</sup>

#### LO CIVIL MILITAR.

San Juan fungía como sede del Ayuntamiento o Cabildo civil, de la Capitanía General de Puerto Rico, establecida en 1582, y como cabeza del Partido de Puerto Rico, que comprendía la mitad oriental del archipiélago (la Villa de San Germán lo era de la parte occidental). En ciertos aspectos legales seguía dependiendo de la Real Audiencia de Santo Domingo en La Española y formaba parte del Virreinato de la Nueva España.<sup>15</sup> Económicamente, se estableció una dotación en metálico de las Cajas Reales de México, el Situado. Con esta se sufragaron, entre 1584 y 1810, la construcción, mantenimiento y personal de la Plaza Militar y Presidio,<sup>16</sup> fondos que fueron un desahogo para la aun apretada economía isleña.<sup>17</sup> La estadística de incursiones invasoras

expone las circunstancias de riesgo de la ciudad y la Isla. Entre 1701 y 1799 se sumaron dieciocho, en proporción por siglo es muy similar a los dos anteriores, que acumulados sumaron treinta y ocho.<sup>18</sup>

La sucesión de gobernadores aportó notas importantes a la historia de la ciudad, a veces en circunstancias dramáticas, como las del terremoto de 1787 o el asedio inglés en 1797.<sup>19</sup> La Capitanía General inició el siglo con la administración de Don Gabriel Gutiérrez de Riva, *El Terrible*, (1700-1703), a quién le correspondió enjuiciar a tres de sus antecesores, controlar el contrabando y sanear la Hacienda. Como ecos de la citada Guerra de Sucesión, se repelieron los ataques de ingleses y holandeses, entre 1702-1703, gracias a la participación de las milicias de Arecibo, Loíza y Guayanilla. Como vice patrono real,<sup>20</sup> intervino en los conflictos de interés entre la burocracia y el Cabildo Eclesiástico, por las cuentas de las obras inconclusas de la Catedral.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII las condiciones de Puerto Rico mejoraron paulatinamente, se aumentó la población y la fundación de nuevos pueblos, consiguiendo ajustes en el control comercial y el desarrollo agrícola, particularmente por la introducción del cultivo de café,

durante la gobernación de Felipe Ramírez de Es-tenós (1753-1757). En la administración de Marcos Vergara (1766-1768) se iniciaron las últimas fases de las obras de fortificación en la isleta, siendo continuadas por sus sucesores, destacando el impulso de Miguel de Mueas (1769-1776) y José Dufresne (1776-1783). Al gobierno de este último se deben también, la fundación de la Real Maestranza de Artillería y la compra para fines públicos de la Casa Blanca, herencia de los Ponce de León (1779).<sup>21</sup> A Juan Dabán (1783-1789), la fundación de la Real Factoría de Tabaco (1785) y a Miguel Antonio de Ustáriz (1789-1792) el primer empedrado de la ciudad.

#### LO ECLESIAÍSTICO.

San Juan de Puerto Rico era sede de una de las primeras diócesis en América, erigidas por el papa Julio II, el 8 de agosto de 1511. Su jurisdicción comprendió desde el archipiélago Borincano hasta los llamados Anexos Venezolanos.<sup>22</sup> Su primer obispo fue el Dr.

14. Moreno y Chiarella, en Actas III Congreso Internacional del barroco americano, 2001 p.1072.

15. El Virreinato de la Nueva España comprendió los territorios de las Antillas, Norteamérica, Mesoamérica, Centroamérica hasta Costa Rica, así como las de Asia y Oceanía. El resto de las posesiones españolas se organizó en el Virreinato del Perú en 1542, desde el Istmo de Panamá hasta la Patagonia.

16. **Plaza:** "s.f. Población cercada de murallas, parapetos, baluartes o cualesquiera otras obras de fortificación, dispuestas de modo que puedan hacer una resistencia mas o menos larga, según la situación, objetivos estratégico y militar del punto(...)" y **Presidio:** "s. m. Las tropas destinadas a la defensa de una plaza u otro punto fortificado(...)" en Jorge D'Wartelet, 1863, pp. 586 y 600.

17. Sobre el su origen y el impacto en la economía local, en: González Vales, 2007, pp. 8-9, 21-24.

18. Negroni, 1992, pp. 219 - 220.

19. Sobre las administraciones entre 1766 y 1795, en: De Córdoba, 1832, pp. 29-63.

20. Dentro del régimen del Real Patronato, al gobernador, como delegado del monarca, el Patrono Real, le correspondía tal título como parte de su oficio.

21. Sobre los pormenores de la historia constructiva de , ver Castro, 1984. De la Casa Blanca, se sugiere: Groennou, Juan M. Rivera, Jorge A. Rodríguez López, y Juan A. Rivera Fontán. "La Casa Blanca: cuatro siglos de construcción española en la ciudad de San Juan de Puerto Rico, siglos XVI al XIX." *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Santiago de Compostela, 26-29 octubre de 2011*. Instituto Juan de Herrera, 2011.

22. Las primeras diócesis americanas, sufragáneas de la sede de Sevilla: Santo Domingo y Concepción de La Vega y San Juan Cuando en 1546, se elevaron a las primeras metropolitanas americanas, la puertorriqueña pasó a depender de Santo Domingo y de 1803-1898 de Santiago de Cuba. Entre 1519 y 1790 la jurisdicción se extendió a las Antillas Menores (perdidas paulatinamente por las invasiones), Nueva Andalucía, Nueva Barcelona, Cumaná y Guayana.



Don Alonso Manso (1460-1539),<sup>23</sup> canónigo magistral de Salamanca, llegó al País el 25 de diciembre de 1512, siendo el primero en tomar posesión de su sede y por lo cual, le corresponde ser la primera efectiva en el continente. Otras primicias le correspondieron a este prelado, como la de trasladar la primitiva catedral desde la Villa de Caparra e iniciar su construcción en la Isleta, (1521), así como, la fundación de la primera escuela (el Studium catedralicio), el primer hospital (Antiguo de Nuestra Señora de la Concepción, a cargo de una cofradía y con ermita propia). La institución de la Catedral de San Juan fue también sede de la primera parroquia de la diócesis y la única en la Isleta hasta 1858. Al panorama eclesiástico se sumaron los conventos masculinos de Santo Domingo de Guzmán (cerca 1522), de San Francisco de Asís (1636), el de Señor San José (1651), de las monjas carmelitas, además de las ermitas de Santa Ana, Santa Bárbara, San Sebastián, Santa Catalina y la del Calvario.

El desarrollo de la diócesis hasta el siglo XVIII reflejó la situación general de Puerto Rico, sumando un puñado de instituciones parroquiales, con sus respectivas iglesias, desde donde se servía a la población del País en las ermitas diseminadas en las zonas rurales. Durante esta etapa, el episcopado sumó trece prelados efectivos.<sup>24</sup> Entre sus aporta-

23. Sobre el particular, en: Murga, Vicente y Álvaro Huerga. *Episcopologio de Puerto Rico I, D. Alonso Manso, Primer Obispo de América (1511-1539): Historia Documental de Puerto Rico, VI*, Universidad Católica de Puerto Rico, Ponce, 1987.

24. Sobre el episcopologio durante el siglo XVII, en Murga, Vicente y Álvaro Huerga, 1990.

ciones, destaca, el esfuerzo general por concluir la iglesia catedral, reparándola o solicitando fondos, consiguiendo que al final del periodo la Corona aprobase un proyecto en planos (1800) y su presupuesto. En lo particular, deben mencionarse: el Palacio Episcopal,<sup>25</sup> adquirido en 1733 por Fray Lorenzo Pizarro (1726-1736),<sup>26</sup> y reformado por Fray Manuel Jiménez Pérez (1772 y 78), obispo a quien se debe el proyecto y construcción del hospital de Nuestra Señora de la Concepción, El Grande, confiscado para uso militar por el gobernador Dufresne. Al mercedario fray Juan Bautista Zengotita, la ciudad le debe su entereza en medio del ataque de los ingleses en el 1797, exhortando a todos los párrocos a ofrecer oraciones y los recursos que tuvieran disponibles para financiar la defensa, desprendiéndose de los fondos y la orfebrería de plata que poseía.

#### LAS VÍAS SACRAS.

Dentro de la ciudad se establecieron rutas o vías sacras, como espacios que manifiestan los valores y creencias de una sociedad sensible a lo simbólico. Las mismas vías, según la ocasión, podría resignificarse. Su recorrido podría ser un día penitencial, y otro festivo. Estas vías trazan ejes simbólicos, tanto intramuros, como en relación con el exterior, con la presencia nominal o arquitectónica como signos

25. Propiedad que perteneció a la familia de los Amézqueta Ayala, descendientes del valeroso militar Juan de Amézqueta, personaje clave en la defensa de la Plaza en el sitio de los Holandeses, en 1625.

26. El retrato póstumo del prelado es atribuido al círculo del maestro Campeche (ca.1775).

visibles de la presencia divina o el patrocinio de los santos protectores de las milicias o la ciudad. En el caso de San Juan, la mayoría del conjunto fue dedicada a algún santo. En sentido alegórico, constituye un complemento de la ronda militar, la defensa terrenal que se acompañaba con los ejércitos del santoral. Igualmente, fue significativo el uso como refugio que tuvieron los inmuebles religiosos, como la iglesia dominica, integrándose en cierto sentido a la estrategia militar, como también lo fue la torre campanario de la Catedral, de una altura prominente respecto al resto de la ciudad y que ofreció una vista extraordinaria para observar hacia la bahía y la Puerta de Tierra. En la fachada sur de esta misma torre, se conservan los restos de lo que parece ser la base de una garita, sobre el nivel de la azotea de la antigua sacristía de bóveda gótica.

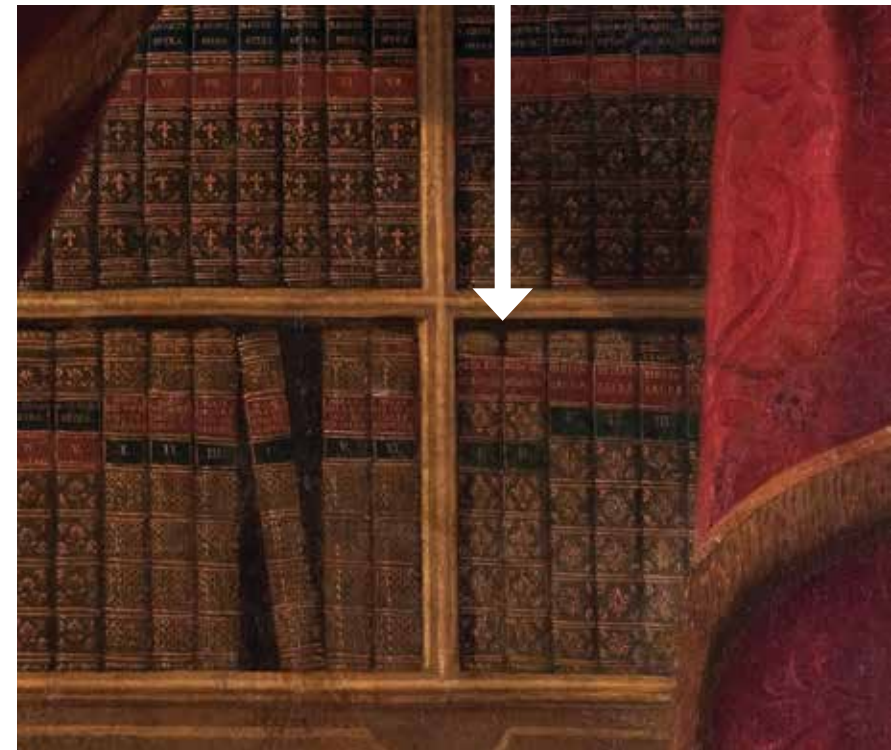
#### TITULARES Y PATRONES.

Las toponimias cristianas prevalecen en la nomenclatura urbana del casco antiguo, desde sus barrios, calles, baluartes, plazas, hasta las inscripciones en latín sobre las puertas. De estas solo ha sobrevivido la de San Juan, la Puerta de Agua. Sobre esta reza: *Benedictus qui venit in nomine Domini* (Bendito el que viene en el nombre del Señor). Tuvo un nicho, hoy tapiado, donde se colocaba una imagen del santo pintada en lienzo, sustituida contemporáneamente por azulejos.<sup>27</sup>

27. En la de Santiago rezaba: *Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit* (si el Señor no guarda la ciudad, en vano vela quien la custodia), en un nicho sobre ella se ubicaba un imagen de talla, que en las fiestas del santo era llevada en procesión a Catedral,



(Fig.4) José Campeche, *Ilmo. Señor don Francisco de la Cuerda y García* (según se lee al pie, concluyendo: Tomó posesión de este Obispado en 11 de junio de 1790), 1793, óleo sobre lienzo, Col. Palacio Arzobispal. El primer obispo de cuerpo entero con además de bendición, sentado sobre un sillón rococó sobre un fondo de cortinajes, que se pliegan la derecha, para mostrar una abundante biblioteca. Viste traje coral, destacando la cruz pectoral recamada en piedras. Por la izquierda, un pedestal con un crucifijo y un breviario. N. y m. en Toledo 1747-1815, fue el último obispo de San Juan de Puerto Rico (1789-1794) que gobernó los Anexos Venezolanos. Insistió en la asignación de fondos para la catedral, de gran carácter, luego de su retiro sirvió en la sede Primada de Toledo, cooperando con el metropolitano.



(Fig.4a) José Campeche, Obispo Francisco de la Cuerda, (Detalle) (1772), óleo sobre lienzo, Col. Palacio Arzobispal. El catálogo bibliográfico que se ha identificado en el lienzo incluye: Obras completas de San Agustín (D.AUGUST./OPERA), Obras de la Doctrina (D.CHRIS./OPERA), Obras de San Jerónimo (D.IERON./OPERA), Obras completas de Fray Luis de Granada (OBRAS/DEL V.M..F/LUIS DE/GRANADA), Actas Ecclesiae Mediolanensis (ACTA ECC./MEDIO-LAN) y las Sagradas Escrituras (BIBLIA/SACRA.). Son de interés para el tema, la disponibilidad de la colección de Actas Ecclesiae Mediolanensis (Actas de la Iglesia Milanesa), referidas como Normas del cardenal Borromeo. San Carlos Borromeo (1538-1584) fue arzobispo de Milán, ciudad que formó parte de las posesiones de España en Italia. Estas codificaciones incluyen una serie de instrucciones sobre la arquitectura eclesiástica (*Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae*). Estas ofrecen líneas generales sobre los aspectos prácticos y simbólicos del diseño, su localización y componentes arquitectónico, conforme la tradición medieval y las constituciones del Concilio de Trento, fueron ampliamente difundidas en los territorios imperiales según se constata en los sínodos (provinciales y diocesanos) alrededor de Orbe hispano.



(Fig.5) José Campeche, *Ilmo. Señor doctor don Juan Alejo de Arizmendi*, (ca. 1803), óleo sobre tabla, Col. Palacio Arzobispal. Arizmendi y de la Torre (1760-1814) fue el primer obispo puertorriqueño, en ser elegido para gobernar la diócesis de San Juan (1803-1814). El prelado aparece de pie y de cuerpo entero vistiendo traje coral (sotana, cruz pectoral, anillo, roquete, muceta y birreta), tejiendo una cesta, centrado en un espacio interior apenas amueblado: una mesa, un taburete y un cuadro con marco, todos ellos de estilo rococó, y cortinajes. Dentro del cuadro se representa la escena de un bautismo, sobre la que se posan dos querubines entre nubes, uno de ellos sosteniendo el báculo y la mitra completando los atributos del obispo. De acuerdo con Dávila Rodríguez (1962, 53-55) esta obra sigue la iconografía episcopal de San Julián de Cuenca, mientras que el modelo de la escena representada dentro del cuadro ya había sido aplicado en otras obras del taller familiar (iglesia parroquial de Coamo y colección del Museo de Historia, Arte y Antropología de la U.P.R.), firmadas por el hermano del autor, Miguel Campeche.

Los títulos trascienden a su carácter utilitario, de referencia a alguno de los inmuebles religiosos, como un vínculo con el santo, la advocación mariana o el misterio cristiano por el cual se les titula o dedica, con un carácter de intercesión, protección o memoria. La normativa vigente sobre la concesión de santos patronos y titulares es heredera de la formulada en el siglo XVII.<sup>28</sup>

#### LAS ERMITAS.

Otros ejemplos de la significación simbólica cristiana de la ciudad fueron las ermitas, dedicadas a santos protectores o patronos de la sociedad sanjuanera. Las primitivas ermitas sanjuaneras fueron fundadas en el siglo XVI, con la excepción de la del Santo Cristo, erigida alrededor de 1750. Las devociones traducidas en la construcción de lo arquitectónico, tuvo un sentido simbólico según el santo al que se dedicó. La de Santa Ana (Fig. 6), según la tradición fue la abuela materna de Jesucristo, patrona de las madres, ancianas, parturientas, con dificultad en la gestación.<sup>29</sup> Santa Barbara, patrona de

pasando por la Fortaleza para que le rindieran honores. En la de los Santos Justo y Pastor: *Dominus mihi adjutor quem timebo* (El Señor es mi ayuda ¿a quién temeré?); El título del Apóstol Santiago en la Puerta de Tierra también responde a que fue considerado como el santo valedor de la Corona en la Reconquista. En: De Torres Vargas, 1854, p. 491.

28. *Sobre los santos patronos: Decretum pro Patronis in posterum eligendis*, (1630): sobre la distinción entre patronos y titulares; Alejandro Zuazo (1753), 36-38.

29. En esta ermita se veneraba a la Nuestra Señora de las Mercedes, patrona de la ciudad de Barcelona y de la Orden Mercedaria, dedicada a la redención de cautivos y también fue sede de la Cofradía de la Sagrada Familia y sobre ambos temas se encargaron los lienzos al pintor Campeche.





(Fig.6) Plano del estado de la obra nueva contigua a la ermita vieja de Santa Ana, 1772, AGI.

los artilleros.<sup>30</sup> Ambas también han sido asociadas a la protección de la mineros, actividad importante en el Puerto Rico del siglo XVI. San Sebastián, patrono de la milicia y protector de pestes y enfermedades.<sup>31</sup> Santa Catalina de Alejandría, patrona de prisioneros y molineros. Nuestra Señora de la Concepción,<sup>32</sup> advocación ligada a la salud, pues se consideraba el pecado como origen de la enfermedad, por lo que el mejor remedio para ello era invocar la protección de la *Limpia y Sin Pecado*.

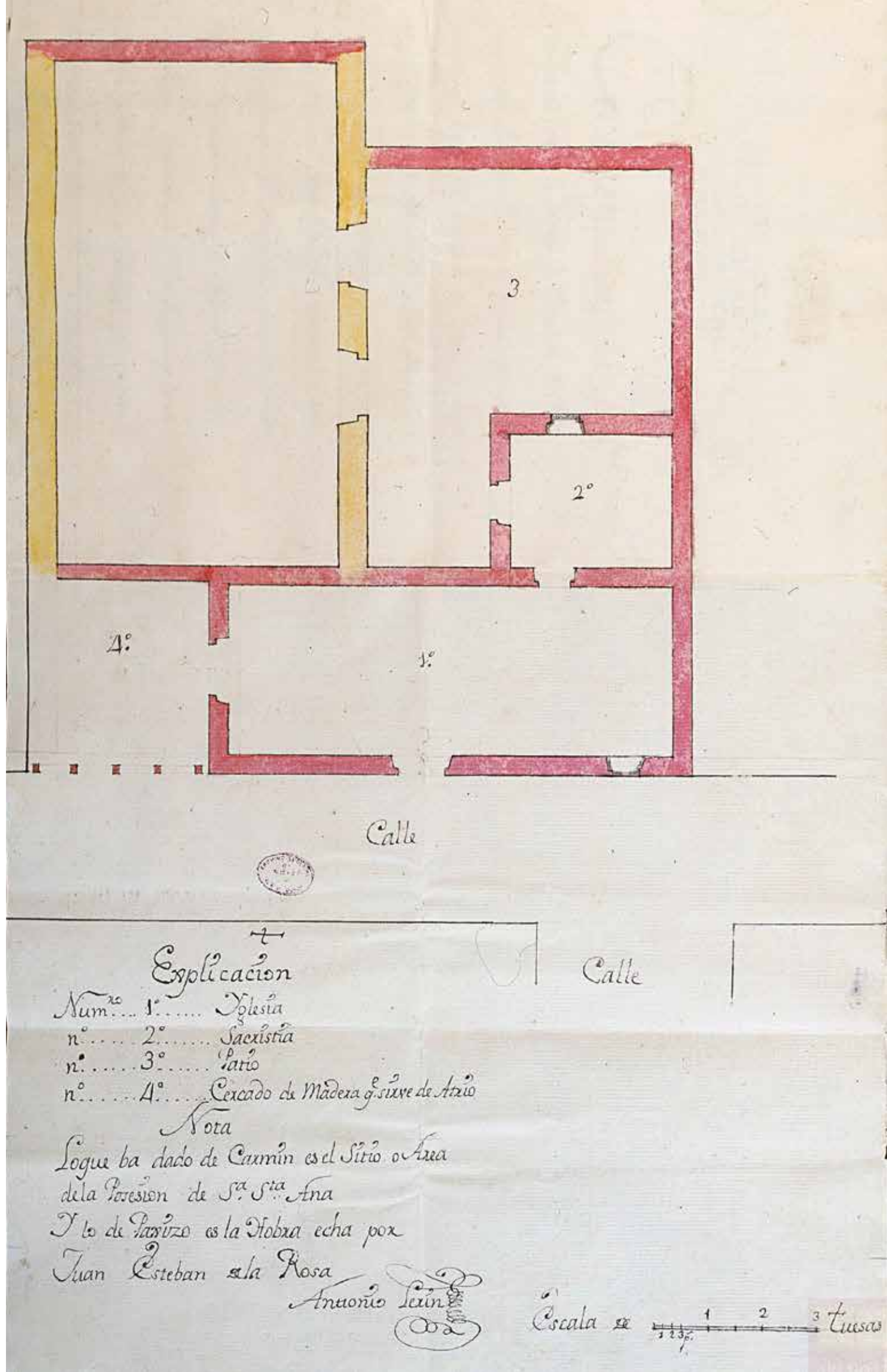
Por último, se registra la ermita del Calvario, (Por el lugar de la crucifixión de Jesucristo) que sirvió de memorial de la celebración de la primera misa en la Isleta, de carácter penitencial y como el resto, lugar de peregrinación urbana.<sup>33</sup> Con la excepción de las de Santa Ana y el Calvario, el resto de los titulares de las ermitas fueron mártires, parte del elenco de los llamados *Catorce santos auxiliares*, invocados tradicionalmente en casos de enfermedad o amenaza en la vida cotidiana y en situaciones extraordinarias como los ataques enemigos.

30. Fue demolida para construir la Real Maestranza, localizada al extremo norte de la calle de la Cruz, antiguamente de la Cruz de Santa Bárbara,

31. Se ubicaba en donde actualmente se encuentra la Escuela A. Lincoln, al extremo éste de la calle que lleva su nombre.

32. La estructura primitiva sirvió como base para la capilla del convento de las Siervas de María, Ministras de los Enfermos, antiguo hospital de la Concepción.

33. Estuvo ubicada entre el campo de El Morro y el Cuartel de Ballajá, fue demolida y su entorno topográfico modificado por la logística del sistema defensivo.



Num. <sup>o</sup>	Explicación
1. <sup>o</sup>	Iglesia
2. <sup>o</sup>	Sacristía
3. <sup>o</sup>	Patio
4. <sup>o</sup>	Cercado de Madera q <sup>e</sup> sirve de Arzobispo

*Nota*

Lo que ha dado de Camín es el Sitio o Hua  
 de la Posesion de S<sup>a</sup> S<sup>a</sup> Ana  
 Y lo de Parizo es la Obra echa por  
 Juan Esteban de la Rosa

Antonio Lein

Escala de 1 2 3 Tucas



(Fig.7) *La capilla del Santo Cristo. López Cepero, cerca 1890. Vista fachada norte.*



### LA CAPILLA DEL CRISTO.

La veneración al *Santo Cristo de la Salud* relaciona la transformación de un componente de la estructura del sistema defensivo a un hecho religioso.<sup>34</sup> La tradición atribuye su origen a la devoción personal de D. Tomás Mateo Prats, secretario del gobernador Ramírez de Estenós (1753-1755), quién patrocinó la construcción de la primera ermita (Fig. 7), en la que se alojó la imagen del Cristo que también donó. La estructura prevendría de accidentes, como el supuesto ocurrido alrededor de 1753, durante las cabalgatas de las fiestas de San Juan Bautista y San Pedro Apóstol.<sup>35</sup> La primitiva ermita sustituyó a la dedicada a Santa Catalina de Alejandría, que estaba en las cercanías, pero en la parte inferior de la muralla.

La fábrica del inmueble corresponde al periodo entre 1753 y 1780. Arquitectónicamente, se compone de una pequeña cámara con cubierta de azotea, construida sobre el nicho-hornacina que originalmente contenía la imagen, que estuvo instalada directamente sobre el muro defensivo, del que sobresale. Posteriormente, se amplió con un pórtico con arcos de medio punto, de azotea sobre vigas, para

guarecer una mayor cantidad de fieles.<sup>36</sup> Al interior, sobre el muro testero se ubica el retablo, de inspiración rococó en madera,<sup>37</sup> con el centro la imagen del *Santo Cristo de la Salud* y otros tres lienzos que lo acompañan.<sup>38</sup> La obra principal es un óleo sobre lienzo, adherido a masonite (115 x 136 cm) con su marco, en lámina de plata. Representa la escena del Calvario narrada en Juan 19, 25-27. En ella destaca la organización en torno al crucificado, pendiendo de la cruz triunfante sobre la calavera, el *Árbol de la Vida* que venció la muerte. El paisaje casi árido, muestra una elevación montañosa por la izquierda, haciendo uso del color para indicar la profundidad; a la derecha, aparece un valle y detrás de este la *ciudad de Jerusalén* con elementos propios de la arquitectura medieval. El Calvario sigue la influencia de los modelos de grabadores del siglo XVI, como Durero, Leiden y Callot, comparables a obras ejecutadas en América de autores, como el neogranadino Gregorio Vázquez de Arce o el sevillano Andrés de la Concha. No hay coincidencia en cuanto a la datación de la imagen, con un margen de casi un siglo entre la segunda mitad del S. XVII y la primera

36. Buschiazzo. (1955), 123, María de los Ángeles Castro (1980), .

37. La reconstrucción del retablo es obra del escultor Francisco Vázquez Díaz "Compostela," (Santiago de Compostela, 1898-San Juan, PR 1988) utilizando elementos del mueble anterior, gracias al impulso del Dr. Ricardo Alegría entonces Director Ejecutivo del Instituto de Cultura Puertorriqueña (1963-1964).

38. Se trata de la pintura, según las inscripciones, de S.n Luis Rey de Francia, S.ta Catalina Virgen y Mártir (de Alejandría), y S.to Thomas Apóstol, de autor anónimo y probable ca. 1750, y los lienzos de Nuestra Señora del Rosario y Nuestra Señora de la Concepción, atribuidos al círculo de los Campeche, ambos incorporados en el siglo XX.

del S. XVIII. Sin embargo, se ha considerado hasta ahora como la obra pictórica más antigua firmada de un autor local, Manuel García, al parecer originario del área de San Germán.<sup>39</sup>

### IMÁGENES Y DEVOCIÓN.

El fundamento teórico del sentido y la función de la representación figurativa para el culto siguió las definiciones del Concilio Trento, en las que se incluyó el capítulo "De la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes," en las que se indica su función y sentido, según:

*(...) se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios, y de otros Santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que se merezcan culto, o que se les deba pedir alguna cosa; o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos (Ps. 134); sino porque el honor que se dá a las imágenes, se refiere á los originales, representados en ellas.<sup>40</sup>*

34. Aunque con iconografía distinta, el Santo Cristo de la Salud es patrono de los municipios de Comerío y Peñuelas.

35. La tradición oral recogida por Coll y Toste (1924, 105-107), indica que Mateo Prats invocó el favor del Santo Cristo y el jinete de nombre Baltasar Montañez logró sobrevivir, sin embargo, de acuerdo con Castro Arroyo (1980, 85) la investigación en el Archivo Eclesiástico confirmaron la muerte del personaje.

39. Vidal Santoni, 1994, p. 45. A M. García también se le atribuyen un segundo Calvario, hoy desaparecido, ( Dávila Rodríguez, 1979, p. 5) y el lienzo de la Virgen de Monserrate según el modelo de la advocación de Hormigueros, adquirida por Teodoro Vidal y legada a la Fundación Luis Muñón Marín. Osiris Delgado restauró esta obra y la del Cristo de la Salud.

40. Capítulo correspondiente a la última sesión (XXV), celebrada en-



(Fig.8) *Nuestra Señora de Belén*, fines del S. XV o principios del S. XVI, óleo sobre tabla, Anónimo, Escuela Flamenca, Col. Angélica Cofradía de N. Sra. de Belén. Venerada en la antigua iglesia dominica, hasta que fue robada en 1972. Al sur del crucero se abren dos arcos, por los que se vincula con la Capilla de Nuestra Señora de Belén o de la Leche, compuesta de dos pequeños espacios, uno corresponde a la diminuta nave con bóveda de cañón corrido y el otro a la primitiva ermita, de planta cuadrada, cubierta por una cúpula de gajos, de planta octagonal, que descansa sobre 4 singulares trompas pechinas, de clara influencia mudéjar. Colección de la Angélica Cofradía de Nuestra Señora de Belén.

Las primeras noticias sobre la introducción al país de imágenes para el culto, corresponden al primer prelado, Don Alonso Manso, quién, según el registro de equipaje llegó con una senda biblioteca y tres imágenes religiosas.<sup>41</sup> Este pequeño dato se ha planteado como uno de los posibles orígenes de la tabla cuadro de la Virgen de Belén o de la Leche.<sup>42</sup> El registro de la devoción mariana en las inmediaciones de San Juan de Puerto Rico de fines del XVIII, incluye las siguientes advocaciones marianas, conforme a los títulos de lugares de culto público, instituciones o corporaciones religiosas, a saber: de

tre 3-14 de noviembre de 1563, *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, 1785, pp. 450-454.

41. González Vales, (1998, p. 4) refiere a: Aurelio Tanodi, *Documentos de la Real Hacienda de Puerto Rico 1, (1510-1519)*, Centro de Investigaciones Históricas, Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1971.

42. En Norbert-Ubarri, 2017, pp. 8-9.

los Remedios; de la Muy Limpia y Pura Concepción, del Rosario, de la Soledad, de los Dolores, del Carmen, del Pilar, de la Altagracia y de la Merced, etc.

#### SANTUARIOS Y EXVOTOS.

La devoción religiosa vinculada a la ofrenda de exvotos se constata en otros lugares de Puerto Rico, además de la capilla del Santo Cristo de San Juan. El santuario, hoy basílica, de la Virgen de Monserrate en Hormigueros, con fama de intercesora de enfermos, que desde fines del siglo XVI ha sido centro de peregrinación, contando con una casa de peregrinos. La ermita de Valvanera en Coamo, construida como voto (promesa) por el fin de una epidemia. En los casos extramuros se ejecutaron las respectivas imágenes en pintura. Para el de la Monserrate se encargó posteriormente una talla de vestir y dentro de la colección del patrimonio cultural, se encuentra un óleo con la narración del milagro a Geraldo González, así como la colección de figuritas de plata ofrecidas, que luego fueron fundidas para la orfebrería del altar.

Respecto al culto a Nuestra Señora de Belén, o de la Leche (Fig. 8), su imagen es una pintura al óleo sobre tabla, anónima, de la Escuela Flamenca de fines del S. XV o principios del S. XVI. La Virgen de Belén fue venerada en la antigua iglesia dominica hasta que fue robada en 1972. Aunque no se tiene certeza de su origen y del cómo pasó a la custodia de los frailes dominicos, si se admite que estos le rindieron devoción doméstica desde los primeros

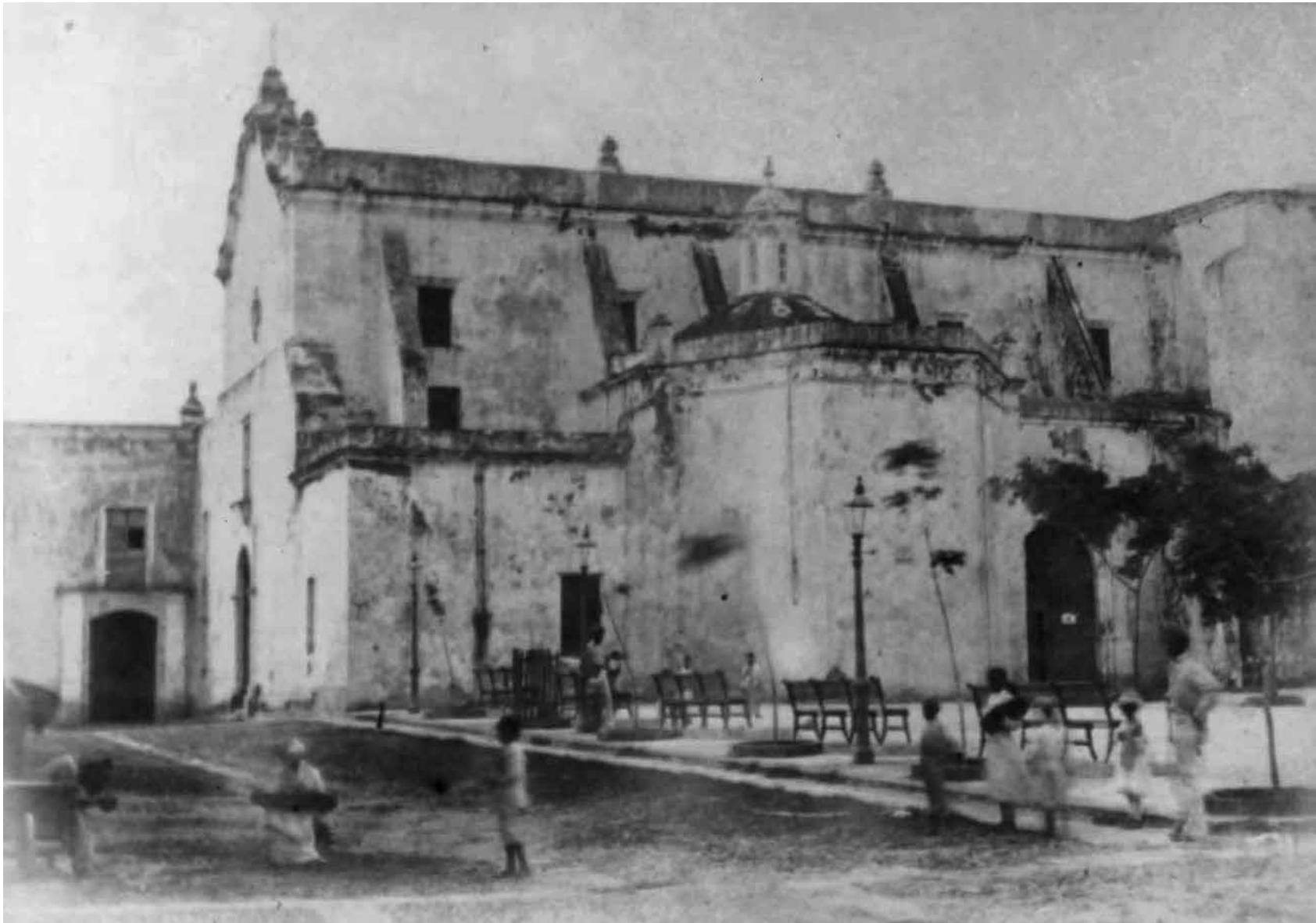
años de la fundación del convento de Santo Domingo, pasando luego al culto público, posiblemente luego de recuperada, tras haber sido escondida en el sitio de 1625. A partir de ello, pasó a tener altar y capilla propia (siglos XVII-XVIII) y estableciéndose una cofradía bajo su advocación (1774). Para entonces, su culto tenía fama suficiente para considerar su capilla como santuario y ofrecer exvotos,<sup>43</sup> como el del *salvamento del niño Ramón Power* (Fig. 10), alcanzando mayor difusión luego del ataque de 1797, recibiendo los títulos de *Compatriota* y *Protectora*. Así también lo demuestran los encargos del exvoto del gobernador De Castro y las numerosas copias de la imagen, realizados por el pintor Campeche, quien fuese un fiel devoto.

La capilla de la Virgen de Belén forma parte de la antigua iglesia de Santo Tomás de Aquino, hoy de San José (Fig. 9), del Real Convento de Santo Domingo, fundado cerca de 1522.<sup>44</sup> El templo iniciado alrededor de la década de los 1530, históricamente fue sede de un gran número de cofradías, entre ellas la propia de Belén. El convento, al igual que el de los franciscanos, sirvió como centro educativo superior, hasta la exclaustación de la comunidad

43. De acuerdo con el Código de Derecho Canónico (1983): N. 1230 "Con el nombre de santuario se designa una iglesia u otro lugar sagrado al que, por un motivo peculiar de piedad, acuden en peregrinación numerosos fieles, con aprobación del Ordinario del lugar." En el 1234 § 2. "En los santuarios o en lugares adyacentes, consérvense visiblemente y custódiense con seguridad, los exvotos de arte popular y de piedad."

44. Castro, 1980, 37-43.





(Fig.9) *Iglesia y plaza de San José*. López Cepero, cerca 1890. Vista sur de la antigua iglesia conventual, con la capilla de N. Sra. del Rosario hacia el frente, sobre la plaza.

en 1838, que pasó a tener distintos usos militares hasta el siglo XX. La iglesia se ha relacionado con la devoción protectora o defensiva, como espacio de culto y como contenedor de objetos devocionales. El conjunto de la iglesia comprende también la capilla de la de Nuestra Señora del Rosario, espacio característico del programa arquitectónico de los conventos y monasterios dominicos, pues esta advocación es la patrona de la Orden. Ambos recintos

contaron con criptas ubicadas debajo las respectivas naves. En la de Belén fueron enterrados José Campeche y algunos miembros de su familia, mientras que, en la del Rosario fueron sepultados varios gobernadores y miembros de la milicia del País, a razón de que los frailes ejercían su capellanía, no obstante que la parroquia castrense fuera la de la Catedral.

La devoción del Rosario se vinculó con el tema defensivo, militar y religioso, a partir de la victoria de los ejércitos católicos en la Batalla de Lepanto (1571), atribuida a la intercesión de la Virgen María, referente simbólico que dio origen o impulso a otras advocaciones, como la de María Auxiliadora, de las Victorias o de Passau.<sup>45</sup> En torno a tales devociones

45. El tema de la invocación, imprecación, rogativa o intercesión por medio de la Virgen María como Auxilio, Ayuda o el Gran Favor es pre-





(Fig.10) José Campeche, *Salvamento de don Ramón Power*, cerca. 1790, óleo sobre tabla, Col. Angélica Cofradía de N. Sra. de Belén. La escena representa a un marinero que, desde una lancha de socorro, está salvando de las olas agitadas al niño Ramón Power y Giralt (San Juan, 1775- Cádiz, 1813), en medio de una tormenta, luego de bajar de una fragata que lo conducía a España (Prov. de Lugo, Galicia). Al pie lee la inscripción: "Naufragio de que, por la intercesión de Nra Sra de Belen (sic), se libró D.n Ramon Power al querer saltar en la Costa de Cantabria de la Fragata la Esperanza en una Lancha que del Puerto de Castro salió á socorrerla de una furiosa tempestad. [Firma] José Campeche la pintó. 1790". Ramón fue hijo de María Josefa Giralt, de ascendencia francesa, y de Joaquín Power y Morgan, de ascendencia irlandesa, agente de la Real Compañía de Asiento de Negros. El futuro representante de Puerto Rico antes las Cortes de Cádiz, en las cuales fue electo vicepresidente, formado en la Escuela de Pilotos de Ferrol, obtuvo el grado de teniente de la Armada y más tarde el de capitán de fragata. El punto de atención de la composición gira en torno al rostro hierático del infante, contrastando con la circunstancia que pudo resultar trágica. El riesgo debió ser suficiente alto para expresar su solución como sobrenatural. Colección de la Angélica Cofradía de Nuestra Señora de Belén.

Naufragio de que, por la intercesión de Nra Sra de Belen, se libró D. Ramon Power al querer saltar en la Costa de Cantabria de la Fragata la Esperanza en una Lancha que de el Puerto de Castro salió a socorrerla de una furiosa tempestad.





se desarrolló la popular celebración de los rosarios cantados dentro de la ciudad, tradición que ha llegado a nuestros días. Se conserva una imagen con los atributos del Rosario, titulada *Nuestra Señora de la Divina Aurora* (Fig. 11), pintada al óleo sobre lienzo (63.1 x 48 cm) atribuido a José Campeche. Considerada su obra más temprana, para uso como estandarte procesional de la Cofradía del Rosario.<sup>46</sup> Debajo, la filacteria (inscripción) señala las indulgencias concedidas por el obispo Jiménez Pérez (1715- 1781).

Otras referencias al carácter simbólico defensivo ligado a lo religioso son, la imagen de San Emigdio de Áscoli (Fig. 13) y la de San Telmo (Fig. 12). Sobre el primero, es reconocido como patrono y protec-

vio a Lepanto, como sucedió en las regiones católicas de Alemania que enfrentaron el avance protestante; posteriormente se repitió en la confrontación entre las naciones cristianas y el Imperio Otomano. En: Autor. "Herencia profética del patrocinio de Nuestra Señora en PR, entre las advocaciones de Belén y Madre de la Divina Providencia," en: Miguel Norbert Ubarri (2018), 116-117.

46. Sobre la práctica del rosario y la devoción mariana, en: López Cantos, 1992, 39-45.

tor contra terremotos, lo que hace inferir que dicha obra corresponda a una representación votiva vinculada al terremoto de 1787, aunque se desconoce el donante. Su datación coincide con el demoledor cataclismo que produjo el derrumbe de la parroquia de Arecibo y serios daños en la de Ponce, afectando significativamente el sistema defensivo de la ciudad de San Juan, según los gastos de las reparaciones.<sup>47</sup> (Fig. 13a)

La otra, es la imagen mutilada de San Pedro González Telmo, protector de los marineros, contra los rayos en las tormentas y otros peligros de la navegación. Esta obra mural es considerada la obra pictórica más temprana de Puerto Rico y su dibujo presenta similitudes con la pintura mural de los monasterios mendicantes en México y Perú (siglo XVI). Se localiza dentro de un nicho abocinado de medio punto, inciso en el muro norte del crucero de la iglesia conventual. Fue realizada al fresco, con la técnica de trampantojo, un retablo de un tríptico

47. Puerto Rico. Obras y gastos de fortificaciones, 1794.

abierto con remate de arco conopial y simulando tener dentro la imagen de bulto del santo dominico, de pie sobre una peana tallada, en escorzo. Viste de traje coral (Capa sobre el hábito), portando en la mano derecha un cirio y en la izquierda una nave. En el fondo, se observan algunos elementos urbanos sobre acantilados, posiblemente fuese el convento desde la vista del norte de la ciudad de San Juan, según observada por los marineros y quienes al llegar acudían a agradecer el buen puerto al santo, tradición vigente todavía en el siglo XIX.





(Fig.11) José Campeche, *Nuestra Señora del Rosario o de la Aurora*, cerca. 1772, óleo sobre lienzo, Col. Palacio Arzobispal. El Pío V declaró fiesta universal de Nuestra Señora del Rosario el 7 de octubre, por ser la fecha del triunfo de Lepanto, como gesto votivo a la Virgen María. Quien fuera fraile dominico, antes de su elección, participó de la contienda enviando a las tropas de los Estados Pontificios. Este suceso frenó el avance del Imperio Otomano sobre el Mediterráneo y el potencial control político comercial y religioso musulmán. La Capilla de Nuestra Señora del Rosario (S. XVII) se compone de dos espacios, uno rectangular cubierto con la cúpula sobre pechinas, y el área del ábside ochavado, con cubierta de un cuarto de esfera. Su interior fue decorado que sus en siete etapas de pintura mural, de la cual se conservó la primitiva, en la que se representan sirenas o nereidas oferentes con caudas de pez, en cada una de las cuatro pechinas, llevando ramos de rosas.

(Fig.12) Anónimo, *San Pedro González Telmo* (Fragmento), pintura mural, siglo XVI. Ubicada en el crucero norte de la antigua iglesia dominica de Santo Tomás de Aquino, hoy de San José."











(Fig.13) José Campeche, *San Emigdio de Ascoli*, cerca 1787, óleo sobre lienzo, Col. Palacio Arzobispal. El Santo aparece de cuerpo entero y sentado sobre nubes, vestido con ornamentos de pontifical, con báculo, mitra, cruz pectoral y capa pluvial, sentado sobre nubes, mientras es coronado por un ángel con laureles y sostiene en la mano una palma, ambos atributos del martirio. Al fondo, a la derecha, un paisaje urbano en ruinas, víctima de un terremoto por el movimiento que se sugiere, con grietas y la estructura de torres e iglesias a punto de colapsar. A la izquierda, una embarcación de bandera Española (Cruz de Borgoña), en medio de un agitado mar que amenaza con hundirla.



(Fig.13a) José Campeche, *San Emigdio de Ascoli*, cerca 1787, (detalle)  
óleo sobre lienzo, Col. Palacio Arzobispal.



(Fig.14) Antonio Maldonado, *La Vida de José Campeche*, 1963, acrílico sobre masonite. Escuela José Campeche de San Lorenzo, Puerto Rico. Fotografía por: Sr. Antonio Trigo Flores

### III. Ciudad como imagen

#### EL PINTOR.

Los estudios sobre Campeche se han enfocado en la importancia socio histórica de su obra, siendo abordado por un limitado número de estudiosos. Su faceta como destacado retratista ha eclipsado la trascendencia de la temática religiosa, que ocupó la mayor parte de su obra. La producción de estudios posteriores ha seguido en su mayoría los pasos de las de la primitiva obra de Tapia y Rivera,<sup>48</sup> a partir de la escasez de fuentes primarias escritas.<sup>49</sup> Destacan las aportaciones de René Taylor como crítico de conjunto, aportó sobre la técnica y estilo. Dávila Rodríguez, como biógrafo y crítico, atento a su obra religiosa. A estos se sumó Teodoro Vidal, que aún sin ser especialista en historia del arte, proveyó importantes elementos documentales para la comprensión el tema del retrato en la obra de Campeche.<sup>50</sup> Otras obras fundamentales fueron las de Sebastián González García, con la actualización del catálogo razonado, y Luisa Geigel, con las precisiones documentales de su genealogía.<sup>51</sup>

48. Debe reconocerse la contribución, del pintor Juan Bautista Cleto Noa, como fuente oral del texto, según reconoce el mismo autor: en, Tapia y Rivera, 1862, pp. 487-520.

49. Una muestra de la visión historiográfica general sobre Campeches es que se encuentra en *La Torre*, donde en la misma publicación (8, 2003) se incluyen dos escritos que parecieran redactados en paralelo por Gaya Nuño y Traba

50. Teodoro Vidal Santoni, 2005, pp. 20-21

51. Geigel de Gandía, Luisa. *La genealogía y el apellido de Campeche*. San Juan, PR, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.



En la *Escuela Superior José Campeche* en San Lorenzo, al suroeste de Puerto Rico, se encuentra un compendio visual de la vida del pintor y del San Juan de su tiempo. Se trata de un políptico sobre masonite, obra de Antonio Maldonado (Fig. 14), creada en 1963, como parte de la iniciativa de llevar el arte a las escuelas públicas del país.<sup>52</sup> La obra traduce visualmente lo que Fray Iñigo Abbad y Lasierra estampó en su *Historia*, escenario en el que Dávila Rodríguez situó la biografía del maestro Campeche,

52. Antonio Maldonado Serrano, 1920, Manatí – 2006, San Juan. Artista plástico, escenógrafo, ilustrador y diseñador de carteles, destacado acuarelista. Con un alto sentido autodidacta, su formación contó con maestros como Juan A. Rosado, Cristóbal Ruíz y Alejandro Sánchez Felipe, contando con estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos, en México. Fue director de la División Artes Plásticas, y colaborador de Rafael Tufiño, Francisco Luciano y Luis Alonso. Junto a Doña Rafaela Balladares, Ricardo Alegría y Aníbal Rodríguez encabezó la iniciativa vecinal para la restauración civil de la fiesta de San Sebastián.

siguiendo también a Tapia y Rivera.<sup>53</sup> En esta obra se observan las principales escenas de la vida del maestro Campeche: dibujando en las aceras o las fachadas, modelando figurillas, el taller familiar con obras importantes en proceso, incluyendo un retablo. Aparecen además algunas, elementos del entorno sanjuanero, como la iglesia dominica, ligada a su formación y su religiosidad.

José Campeche y Jordán (1751-1809, San Juan) es, aunque no el primer pintor puertorriqueño, si el primero en ser biografiado y cuyo corpus artístico se ha acuñado en la historiografía local y sobre el cual se ha fundamentado el desarrollo de las artes

53. Dávila Rodríguez, Campeche. *Testigo de la ciudad*, Cuadernos de Cultura, 12, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2005. ) En este ensayo el autor compila parte de su investigación biográfica y datos como su relación con los Andino y el mundo musical o la orfebrería, editados en publicaciones previas de la Revista del mismo Instituto.





plásticas insulares. Hijo del pardo Tomás Rivafrécha y María Josefa Jordán y Márquez, padres también de María Loreto, Lucía, Miguel e Ignacio. José y sus hermanos varones siguieron los pasos del trabajo del padre, *adornador* y *dorador*, conformando un taller familiar en el que se crearon obras de pintura, arquitectura efímera y mueble de retablos. Por su parte, José también realizó diseños arquitectónicos, planimetrías y heráldica. Al ambiente artístico familiar se añadió la música. El pintor incursionó en la enseñanza y ejecución de canto e instrumentos de cuerda y viento, con la tutoría e influencia de su cuñado Domingo Andino y Muriel, padre del pintor Silvestre Andino, integrante del taller familiar. Domingo ejerció como platero y organista de la catedral, a quién José sustituía. Además, junto con su hermano Miguel y su cuñado Domingo, formaron parte del Regimiento Fijo. Como parte de los

hallazgos de esta investigación, se ha constatado el registro de los tres personajes antedichos, en tres ocasiones, dentro del informe de “Revistas” a las milicias, fechadas entre octubre y diciembre de 1800.” Estos aparecen dentro del cuadro del Estado Mayor, presidido por el gobernador de Castro. Miguel y José como chirimía primero y segundo, respectivamente, Domingo como bafón (bajón). En este documento, se evidencia la familiaridad e interrelación de la sociedad sanjuanera, en la que vivió el artista.<sup>54</sup>

La relación de Campeche con la Iglesia y la fe tuvo varios aspectos, pero estuvo siempre presente. Su

54. El elenco aparece otros personajes, además del Gobernador de Castro, como D. Adalberto Boguslausky y el médico cirujano D. Francisco Oller, abuelo del pintor Oller y Cesteros. En el caso de los dos primeros, Campeche también pintó a sus familiares. En: *Revistas mensuales de Comisaria. Ejército de Puerto Rico* (1800), Fol. 317-345.

padre fue esclavo del canónigo D. Juan de Rivafrécha, clérigo culto que pudo haber influido en la labor artística de Tomás; luego, José fue educado en el contexto del Estudio del Convento de Santo Domingo, en donde se incorporó como miembro de la Tercera Orden y afecto a las devociones que tenían culto en aquella iglesia, donde en su testamento indicó que, tras su entierro:

*(...) se celebre una Misa Solemne cantada á Ntra Señora de Belem; otra a Ntra Señora del Rosario; otra al Patriarcha Señor San Jose; y otra rezada al Patriarcha Santo Domingo aplicadas todas por su intención; (...)*<sup>55</sup>

55. *Partida de defunción de Josef Campeche*, 1809.







(Fig.15) José Campeche, *Alférez del Regimiento Fijo de Puerto Rico*, óleo sobre lienzo, Colección Miriam Ramos de Ward. El personaje, de pie en el uniforme del Regimiento Fijo (1776), a la derecha se aprecia la vista urbana y a la izquierda un pedestal en ruinas.



(Fig.15a) José Campeche, *Alférez del Regimiento Fijo de Puerto Rico*, detalle, óleo sobre lienzo, Colección Miriam Ramos de Ward.





(Fig.16) José Campeche, *Gobernador D. Miguel de Ustariz*, cerca 1789-1792, óleo sobre lienzo, Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña. El gobernador de pie, sosteniendo en la mano derecha la férula y con la izquierda tomando un plano urbano, extendido sobre una mesa tallada y sobredorada, de tipo rococó, alcanzándose a observar otra planimetría en la que se observa el fragmento de una fachada y una planta. La escena se sitúa en un despacho de la Fortaleza, Casa de los Gobernadores, En el fondo se abre el vano correspondiente a la puerta de un balcón, sin balaustrada ni pasamanos, desde donde se observa una vista de la calle de Santa Catalina hacia el Este. Complementan la escena, los cortinajes y una mesa estilo criollo, con algunos libros, en el primer plano lateral izquierdo y a la derecha del vano, un mueble rococó, decorado con un paisaje con un puente.





(Fig.16a) José Campeche, *Gobernador D. Miguel de Ustáriz* (detalles), cerca 1789-1792, óleo sobre lienzo, Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Detalles de la vista urbana (Izq.), el plano y el mueble con el paisaje del puente.

La Iglesia y los devotos fueron los grandes patrocinadores del taller de los Campeche, realizando proyectos para prácticamente todas las instituciones religiosas de la ciudad, así como para otras ciudades del país (Bayamón, Coamo, San Germán, Arecibo) o fuera, como Caracas o la Habana.

En lo económico, según los dichos y estado de necesidad de sus hermanas, indican dificultades de tasación y cobro de los trabajos.<sup>56</sup> La economía de Puerto Rico, aunque en desarrollo, aun no lograba estabilidad. De ello da prueba la deuda de dieciocho mil pesos que los descendientes de D. Jaime O'Daly intentaron cobrar a la corona, por concepto del préstamo para la defensa de 1797.<sup>57</sup>

56. M.<sup>o</sup> Loreto Campeche solicita conservar su pensión, 2004, Exp. 15.

57. Solicitud de Doña Ysabel O'Daly de que se devuelva a su familia el caudal prestado por su tío Don Jaime O'Daly al gobierno en 1797. En:

#### LA CIUDAD EN LA OBRA DE CAMPECHE

La vista urbana en el retrato del Gobernador Ustáriz (Fig. 16) tuvo como fin presentar el programa de mejoras al interior del complejo de fortificaciones -según el proyecto de O'Reilly y O'Daly,- su narrativa responde a un programa de representación simbólica, efectista y proyectual (Fig. 16a), en tanto la vista tiene un carácter iconográfico -una suerte de boceto-. Puesto que, por una parte, las edificaciones domésticas se muestran homogéneas, de dos niveles, con cornisones decorados con remates (acroteras) cuando, por el contrario, fue heterogénea y la mayoría de un solo nivel y con escasa ornamentación. Así, en primer plano aparece un edificio de dos plantas, donde estaría al Palacio Rojo, que fue construido hasta principios del siglo

Teodoro Vidal Santoni, 2011, pp. 108-110.

XIX, y el cual primitivamente fue de un solo nivel.<sup>58</sup> Casos extraordinarios de decoración en las cornisas de arquitectura doméstica es la Casa Berrocal, cuyos remates siguen el modelo de las guardamalletas de la fachada del cuartel del San Cristóbal, y en las ménsulas de la escalera del Palacio Episcopal, o al interior de la Capilla del Cristo. Contrasta también la perfección del sistema de pavimentado, a base de piedras de cantos rodados (chinos de río), que pronto resultó ineficaz. Aunque la fidelidad de Campeche por el modelo natural es evidente, así también lo fue la sujeción al recurso barroco de los atributos. La formación intelectual, religiosa y experiencia -como iconógrafo y heraldista-, se traducen en una aplicación diestra en la producción pictórica del retrato: precisa en la fisonomía y codificada en la composición.

58. Buschiazzo, 1955, 131.





(Fig.17) José Campeche, *Don José Mas Ferrer*, cerca 1795, óleo sobre lienzo, Colección Teodoro Vidal Santoni, The Smithsonian American Art Museum.



Así lo hizo con el melancólico retrato de D. José Mas Ferrer (Fig. 17 y 17a, Contador Mayor de Hacienda de la Plaza, con aquella ventana que parece fue abierta por el viento imprudente, tirando sus postigos y dejando ver el correo que fondea en el puerto, esperando, mientras la nota en la hoja de papel sobre el suelo delata el acontecimiento. Pareciera que fue tirada, por el mismo viento que sopla, haciendo ondear la insignia de aquella nave que conduciría al personaje a su nueva encomienda, la Nueva Granada.

En el retrato del Alférez del Regimiento Fijo (Fig. 15 y 15a), además de los detalles del uniforme del cuerpo militar al que perteneció Campeche, es posible observar el recurso iconográfico de la ciudad amurallada desde el exterior. En cierto sentido, esta era la vista más importante que mostrar, la ciudad protegida, en este caso como una alusión a la función del Regimiento.

En el detalle resaltan aquellos elementos icónicos concretos que identifican la representación con San Juan, las murallas con las garitas, la heterogeneidad del caserío en el que sobresalen los miradores de las casas de dos niveles, y sobre todo ello la torre campanario de la Catedral, rematada aun con la bóveda. La aplicación de dicho recurso se expone en otra escala y de carácter festivo y patriota en el retrato del Gobernador de Castro (Fig. 18). Este, como el de su antecesor, cumple con el modelo oficial de los personajes de su rango, pero en un formato en proporción al significado de la victoria del 1797, y según el espacio al que estuvo destinado era el Ayuntamiento. La victoria es representada con



(Fig.17a) José Campeche, *Don José Mas Ferrer*, cerca 1795 (Detalle) óleo sobre lienzo. Colección Teodoro Vidal Santoni, The Smithsonian American Art Museum.





(Fig.18) José Campeche, *Gobernador D. Ramón de Castro*, 1800, óleo sobre tela, Colección del Municipio de San Juan. El Gobernador, de pie al centro, en uniforme del rango, con la mano derecha sostiene el sombrero y la férula y con la izquierda muestra la escena de la defensa de 1797, al fondo. Detrás, la columna de un pórtico sobre pedestal, y en primer plano un pilar rematado con la inscripción de méritos. El autor también realizó el retrato de las hijas del Gobernador (Col. Museo de Arte de Puerto Rico).



los elementos de la iconografía militar y cortesana, como la columna sobre el pedestal detrás del personaje o los motivos heráldicos y la gran tarja incisos en el otro pedestal. El campo de batalla en acción, los pertrechos, la desproporción de las murallas impenetrables, con sus almenados y garitas, ya entonces un icono. De fondo el paisaje, como un ancla que vincula la obra al natural del contexto de la defensa entre la Puerta de Tierra y Cangrejos.

El brigadier D. Ramón de Castro y Gutiérrez, (Lucena, 1751 – Cádiz, cerca 1811.) de familia hidalga, fue Comandante general de las Provincias Internas de Oriente del norte de Nueva España, subinspector general de tropas y gobernador de Puerto Rico. Su hoja de servicio incluye servicios en acción en Santo Domingo, Mobile y Pensacola. Destacado en la Nueva España de donde pasó a Puerto Rico en 1795, donde comandó la defensa de la Plaza en 1797, sirviéndose de una alianza con fuerzas francesas. En 1805 regresó con honores a España.

**EL VOTO.** El 3 de mayo de 1797 la ciudad de San Juan Bautista de Puerto Rico celebró la conclusión del asedio puesto por los ingleses iniciado desde el día 17 de abril anterior. El lienzo (Fig. 19) destaca y homenaje a la intervención de los criollos, según la miniatura los colorea en la representación de las diferentes unidades. En su conjunto, las fuerzas sutiles, las milicias disciplinadas, así como la artillería y la armada, fueron decisivas para hacer resistir al bando británico, que no logró avanzar hacia

el interior de la Isleta. Para ello, el Gobernador y Capitán General de la Plaza, Don Ramón de Castro acordó con el *Iltmo. Sr. Obispo, Don Juan Bautista de Zengotita y Bengoa, cantar con la posible solemnidad en la Sta. Yglesia Catedral el Te Deum, con Misa Mayor y Sermón (el mismo) qué predicó su Iltma.*

El contingente estaba compuesto de peninsulares, criollos, pardos y los aliados franceses. Juntos, se dirigieron hacia la plaza de la Catedral, siguiendo el debido orden disciplinar y unidades a que pertenecían. Los lábaros o pendones tomados del enemigo pendían del cornisón de la fachada, como trofeos. Luego de entrar, los diferentes cuerpos militares fueron tomando su lugar y las insignias victoriosas colocadas en el mismo presbiterio, la llamada capilla mayor, el lugar del altar. En esta estampa literaria esboza un acto público, de carácter celebrativo según el propio Ramón de Castro en su diario: *En acción de gracias por los auxilios que le franqueó en una tan crítica ocasión a todos los defensores de la Plaza y habitantes de la Isla empleados en su socorro.*<sup>59</sup>

En esta escena confluyeron lo civil y lo religioso, la acción de gracias y el reconocimiento del logro militar de las valientes armas hispano puer-

59. Cita del informe del Gobernador de Castro, en: Gobernador de Puerto Rico sobre asedio de los ingleses, 1797, Blq.3 54 verso-57 verso. Las rogativas según las fuentes fueron suplicas públicas para conseguir la ayuda divina ante el riesgo y luego cese del asedio que, según antes dicho, el Obispo Zengotita pidió que se realizaran en cada parroquia del País.

to-riqueñas, a la vez que, se declaran beneficiarios de una intervención defensiva extraordinaria.<sup>60</sup> Al autor de la bitácora, el probado Brigadier de Castro, se debe el encargo del exvoto al maestro pintor José Campeche, según se indica al inferior de la obra. La comisión significó imprimir en el lienzo la memoria de aquella victoria extraordinaria, plasmada por aquel artífice que, a su vez, participó en aquella defensa miliar como músico del Regimiento Fijo de Puerto Rico.<sup>61</sup>

Dada la naturaleza y el destinatario del informe, el Primer Ministro Manuel de Godoy y Álvarez Faria (1767-1851) *Príncipe de la Paz*, no se advierte en este la explicación sobrenatural de aquella victoria, de un calado suficiente para compartir méritos con otros. Sin embargo y según la tradición:

*Nunca se ha podido explicar satisfactoriamente el motivo que obligó a los ingleses a levantar el sitio de un modo inesperado y vergonzoso para ellos; pero la piedad de los puertorriqueños lo ha atribuido siempre a la visible protección que les dispensó la Santísima Virgen, a quien no cesaron de invocar con oraciones públicas y privadas desde que se estableció el asedio.*<sup>62</sup>

60. En el Canto Tercero, Alejandro Infiesta, 1897, p. 49.

61. Secretaria de Estado y del Despacho de Guerra (España). Revistas mensuales de Comisaria. Ejército de Puerto Rico. Extractos, 1800, en : ES.47161. AGS//SGU,LEC,7300,4. Fol. 317-345.

62. Nota No 12, en: Alejandro Infiesta, 1897, p. 67.



(Fig.19) José Campeche, *Vista del asedio de los ingleses a la ciudad de San Juan de Puerto Rico en 1797*. Óleo sobre lienzo. Colección de la Angélica Cofradía de Nuestra Señora de Belén.



El lienzo representa la sección sureste del conjunto urbano intramuros, en primer plano, con la Fortaleza de San Cristóbal y el campo de Puerta de Tierra en los planos sucesivos. Al fondo el caño de San Antonio, el Condado y Cangrejos durante el asedio de los ingleses entre el 17 de abril al 1ro de mayo del 1797. La filacteria, en el borde inferior de la obra reza:

*Vista del Campo de la parte del Este de la Ciudad de S. Juan Bautista de Puerto Rico, donde se manifiesta toda la ofensa que la Nación Inglesa la hizo en el Sitio que puso a su Plaza el día diez y siete de Abril de mil setecientos noventa y siete y la fuerza de Mar y Tierra con que la defendió el S. Capitán Gral. Brigadier D. Ramón de Castro executada dicha Vista en lo alto de un edificio de la misma Ciudad, desde donde se descubre parte de ella como se expresa.~  
La opinión general, cristiana y piadosa de los havitantes de esta noble Isla es que el a ver experimentado éxito tan feliz en el Sitio, y presipitada retirada del Inglés, lo debemos principalmente a la Santísima Virgen N. S. quien por las continuas oraciones que los fieles tributan a su querida imagen de Nuestra Señora de Belén se ha manifestado siempre la protectora de los que en urgentes necesidades devotamente la han invocado.  
[Firma] Josef Campeche lo pintó.*



(Fig.19 a,b y c) José Campeche, *Vista del asedio de los ingleses a la ciudad de San Juan de Puerto Rico en 1797*, detalles. Col. Angélica Cofradía de N. Sra. de Belén. De sup. a inf.; Al fondo la vista de Cangrejos Abajo en dirección hacia la costa de Loíza, en primer plano los campamentos en el área del Boquerón, Puerta de Tierra y el fuerte de San Gerónimo; detalle del área de las inmediaciones entre el puente San Antonio, la laguna del Condado, la Isla de Miraflores y Cangrejos, con la sierra de Luquillo al fondo. Se observan los campamentos y las acciones militares según se representan las descargas de la artillería, y la diferentes unidades; Detalle del entorno al Castillo de San Cristóbal y la puerta de Santiago, con el ejido de la ciudad y las naves inglesas a distancia. En primer plano, detalle de la fachada de la iglesia conventual franciscana y detrás la capilla de la Tercera Orden. La miniatura identifica las distintas unidades posicionadas y en acción y el abasto de pertrechos y piezas de artillería.

La obra mide 64 x 85.5 cm (25.22 x 33.66 pulgadas), su proporción es 3:4, con una relación de 1.33, y si se considera solo el área de la escena de 57 x 85.5 cm (22.44 x 33.66 pulgadas), sin la filacteria, entonces la proporción es de 2:3 y 1.5 respectivamente. Se organiza en cuadrantes, a partir del trazo de la mitad de su ancho y largo. Su dimensión corresponde a la de la imagen de la Virgen y en función de la escala del reducido espacio de la capilla, considerando al menos otro exvoto previamente instalados (*El del niño Power*). El punto de fuga se ubica ligeramente por encima del punto medio en el que ubica el horizonte, pero fuera del marco. Si como se ha afirmado, la toma se hubiese hecho desde la entonces única torre del ayuntamiento, el ángulo del punto de fuga estaría en eje a la fachada de la iglesia de San Francisco y la calle homónima aparecería casi vertical; si la toma hubiese sido hecha desde la azotea de la iglesia de Santo Tomás, el ángulo de la vista permitiría observar una porción mayor del caserío, con el espigón de San Cristóbal como punto de fuga. Mas bien, parece corresponder a una vista panorámica, observada en secuencia, desde tres ángulos, para observar desde el Sur hasta el Este. Por altura, ángulos y preminencia simbólica del inmueble, de acuerdo con la cromolitografía del Panorama de San Juan (1860), el observador debió estar en la torre de la Catedral, la estructura más alta respecto del punto de fuga de la perspectiva del lienzo. El efectivismo ordena la composición codificada.

#### **EL PAISAJE.**

Destaca la representación y preminencia del paisaje, como el espacio en el que se desarrolla la defensa militar. Las acciones decisivas están presentes, en miniatura, entre el ejido de la ciudad y el Puente Martín Peña. Están presentes los campamentos de ambos bandos, las embarcaciones, insignias y suministros. El fragor de las explosiones de los proyectiles es evidente. La distancia entre el observador hasta la sierra de Luquillo son aproximadamente 39 km (23 millas), siete leguas comunes de entonces. Se observan el perfil correspondiendo a ubicación y alturas naturales. De izquierda a derecha, los Picachos, el Yunque (1,065 m) frente a los de los Picos del Oeste y Este (1,039 m), detrás en el último plano, sin distinguirse con claridad el Britton; el Cacique el Toro (1.075 m), el Negro en la extrema derecha.

#### **LA URBE.**

En contraste a la presencia de la naturaleza, lo militar y lo religioso, la urbe pasa casi anónima. El sector representado corresponde al Barrio de San Francisco, densamente poblado, en el cual no logran observarse patios interiores o las pequeñas huertas, quizás por ser el más cercano a los muelles, más heterogéneo y con menor proporción de edificios públicos; las fachadas de viviendas con techo de par y teja con aleros cortos, o de azotea, de una y dos plantas, pretils con cornisones, con remates decorativos en los vértices y repartidos al centro de las fachadas. Como parte de los recursos de los modelos del barroco, organizó la composición en

*Repoussoir* para dirigir intencionalmente la vista del observador hacia la escena de los combates entre los ejidos de la Isleta, Cangrejos y el Caño de San Antonio.<sup>63</sup> (Fig. 19 c)

A partir de este recurso, el autor agrupó: el núcleo urbano y el Real Convento de San Francisco de Asís,<sup>64</sup> y el Castillo de San Cristóbal, terminado en 1783 según proyecto de O'Daly. Del conjunto conventual, destacan, la fachada de la iglesia, dedicada a San Francisco de Asís, fundador y patrono de la Orden franciscana. Detrás se observa el volumen de la capilla de la Venerable Tercera Orden de San Francisco (VOTF), de mayor altura y su pequeño campanario, dedicada a San Luis Rey de Francia.<sup>65</sup> La iglesia luego de la desamortización de 1838 pasó al clero secular, estableciéndose en ella la sede de la segunda parroquia (1858) con la que contó la ciudad murada. Este inmueble se reconoce dentro de la iconografía urbana por estar representada con precisión, según se observa en la fotografía del Ál-

63. Del francés, repujado.

64. La vida jurídica del convento comprendió entre 1641 y 1838. Tuvo función de cuartel militar, desde la desamortización hasta su demolición para construir la antigua Escuela Ramón Baldorioty de Castro, actualmente sede de la Universidad Carlos Albizu. En: Guzmán-Alfaro, 2015, p. 44.

65. "La Orden de los Hermanos Menores o Franciscanos, (OFM) distinguió como la Primera Orden a los frailes, la Segunda a las monjas - Clarisas-, y la Tercera (VOTF) a la constituida por seglares o clero secular vinculados a la espiritualidad franciscana. En el Puerto Rico del siglo XVIII, solo estaban presentes la Primera y Tercera, La citada capilla aún es propiedad de la VOTF y sirve como sede de la parroquia de San Francisco de Asís."





(Fig.20) López Cepero, fachada de la Iglesia de San Francisco de Asís, Álbum, cerca 1890, p. 16. El inmueble fue demolido en 1918, alegando un estado ruinoso, quedando hoy solo la memoria aproximada de su espacio en el pavimento de la Plaza Salvador Brau.





(Fig.21) José Campeche, *Visión de San Francisco de Asís en la Porciúncula*. 1801, óleo sobre lienzo, Col. Palacio Arzobispal. Representa la aparición de Jesús y María, entre nubes y querubines, a San Francisco de Asís, las figuras principales de cuerpo entero. El Santo se postra ante la visión y de fondo dos coros angélicos musicantes en los extremos superiores, así como elementos arquitectónicos que aluden a la capilla donde según la tradición se verificó la escena. En el ángulo inferior izquierdo, en penumbra, San Miguel Arcángel en adoración. El llamado perdón o gracia del jubileo fue concedido al Santo, luego de aceptar el llamado que Cristo le hizo para reconstruir la Iglesia y dio origen a la vinculación de la Orden Franciscana con la advocación de la Reina de los Ángeles. Esta obra representa la madurez en la obra de Campeche, saliendo de los modelos, creando el propio. Formó parte de la serie de cinco obras encargadas al pintor para la iglesia conventual franciscana: Ntra. Señora de la Concepción, la Natividad, Santa Rita y San Salvador de Horta. Por sus dimensiones este fue la mayor comisión eclesiástica, solo superada en número por las piezas que componen el retablo de Nuestra Señora de las Mercedes, para la ermita de Santa Ana.

bum de López Cepero (Fig. 20).<sup>66</sup> Era de una nave con cubierta de bóveda de cañón corrido, con naves laterales para capillas con cubierta plana de azotea, como el presbiterio. En la pintura (Fig. 21) se representan los elementos del segundo cuerpo del imafrente (fachada) con hastial trunco, acroteras y espadaña campanario, según la planta en el llamado lado del Evangelio, de dos cuerpos, el primero con tres vanos de medio punto con pilastras pareadas y el segundo, como remate, de frontón doble.<sup>67</sup>

Se aplicó parcialmente la técnica de la perspectiva aérea, así como el manejo de la paleta para enfatizar la atmósfera y el espacio. Cabe la posibilidad que la curva de la línea del horizonte, haya sido una aplicación de la caja oscura,<sup>68</sup> o que sencillamente un recurso para enfatizar la intención del panorama. Los cielos del atardecer recuerdan la narrativa bíblica del Éxodo, con la nube luminosa que protegió al pueblo de Israel. La expresión fue directa en cuanto a que tomó el paisaje y la iconografía de la batalla como recurso de naturalidad. Con lo cual, se enfatizó intencionalmente lo simbólico, en cuanto a que se pusieron a disposición todos los recursos habidos, la experiencia estratégica, la preparación

66. En: Eduardo López Cepero, 1890, p. 32. Castro (1980) presenta otra foto, además de los aspectos generales del conjunto conventual. (pp. 55-60)

67. López Cepero, (ca. 1890) 16. En esta imagen no aparecen los coroneles chapitelados del frontón de la espadaña en la toma antes referida.

68. Rene Taylor (1988), 180 y 181.

inmueble, la disposición de humanos, materiales y espirituales. Presenta sugerencias de la perspectiva caballera, haciendo evidente el conocimiento de la técnica geométrica para resolver la disposición de la escena y donde fue necesario, ajustarla.

#### EXVOTO.

El *exvoto* o *ex voto*, es el cumplimiento o expresión de un voto previo, que de acuerdo con el Diccionario de Autoridades (1739),<sup>69</sup> define como:

*VOTO. s. m. Promessa de alguna cosa (la qual ha de ser mejor que su contraria) hecha à Dios, ò algun Santo, seria, y deliberadamente. Es del Latino Votum.*

Por su origen devocional testimonial, refiere a un bien conseguido o atribuido a algún favor divino o sobrenatural. El *exvoto* tradicionalmente se incluye dentro del género histórico, intermedio entre lo religioso y lo secular, pues en este conviven ambos aspectos. Las expresiones del voto comprenden una amplia gama de tipología y calidades. Tangiblemente, en técnicas y materiales como pintura, escultura, pintura, orfebrería, cerería, textil, etc., También los hay de carácter inmaterial como la participación de un acto, vestirse de cierto modo, peregrinar, de danzas o ritos, contribuir con fondos económicos para fundar una institución, becas, construir, reparar o adquirir inmuebles en memoria del voto.

69. *Diccionario de Autoridades*, 1739.

#### SENTIDO Y FUNCIÓN.

Es llamativo que, en pleno periodo ilustrado, el encargo de una pintura de *exvoto*, destinada a un espacio prominente, de parte del capitán general de Castro -la máxima autoridad local.- El personaje, era un oficial debidamente formado en la academia, experimentado en la batalla y el cálculo estratégico, sabedor de los riesgos y posibles escenarios de aquel asedio. Ya fuera por convicción personal o haciendo eco del clamor popular, hizo el encargo para agradecer públicamente el triunfo alcanzado a la Virgen de Belén, “la Compatriota.” Aunque, la obra pudo representar la escena del desfile del 3 de mayo, en su lugar, se estampó el asedio -la dificultad vencida-. La magnitud del hecho militar serviría como testimonio de la grandeza de lo obtenido, a la par de dejar constancia del esfuerzo de todas aquellas gentes, lo que en conjunto valió el título de *Muy Noble y Leal Ciudad* para San Juan de Puerto Rico.

Campeche sintetiza en la obra la función didáctica y memorial, del hecho histórico y de la intervención divina, vinculado a la devoción a la Madre de Jesús -modelo de vida y parte del credo católico-. Con ello se constata aplicación de las enseñanzas del Concilio de Trento como regulación de las artes plásticas:

*Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención; espresadas (sic) en pinturas y otras copias, se*

instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe , y recapacitándoles continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se esponen (sic. exponen) a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios, por ellos , y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos ; así como para que se esciten (sic. exciten) a adorar Amar a Dios ,y practicar la piedad.<sup>70</sup>

Otras alusiones a lo devocional son: la representación visual del Castillo de San Cristóbal, el recinto amurallado oriental y la Puerta de Santiago. Se hacen referencias al santoral militar al que se dedicó parte del complejo de fortificaciones y a Santa Bárbara, en particular, reconocida como patrona de los artilleros y titular de la capilla del citado fuerte.<sup>71</sup>

70. "De la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes". *Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Sesión XXV. En: *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, 1785, 451.

71. El culto a Santa Bárbara, patrona de los artilleros, profusamente expuestos en la obra. Con la fundación de la Real Maestranza (f. 1774) por el Gobernador José Dufresne, se ocuparon los terrenos de la antigua ermita de la santa, siendo demolida, ya que al parecer se encontraba en cierta ruina, quedando solamente la gran cruz sobre un pedestal de mampostería, que señalaba como vigía la cristiandad de aquella ciudad y que dio nombre a la calle de la Cruz de Santa Bárbara. *Sobre la Puerto Rico. Obras y gastos de fortificaciones* (1794), Fol.

También está presente gráficamente la *vía sacra* de Santiago, eje que recorre la ciudad de este a oeste, por la antigua calle de Santa Catalina. Con esto se hace memoria al patrono de España, Santiago, el Mayor. La desaparecida Puerta dedicada al apóstol, también llamada de Tierra, recordaba a quien entraba que, la defensa urbana se confiaba a la protección divina, según el salmo inscrito en el pórtico. (Ps. 127, 1)

En esta pintura, Campeche hace gala de su característica ejecución de nubes y cielos, tanto por la pincelada, como por la paleta empleada con apego al natural. En este lienzo, el cielo ocupa casi dos tercios de la obra, capturando el interés del observador en el nivel celeste, como una sutileza que evoca lo extraordinario. A manera de atributos, los cúmulos se arremolinan, sobresaliendo una nube luminosa –como el valor y la esperanza que se nutre en la providencia divina–, que irrumpe los nubarrones –como el peligro del atacante– y se coloca sobre el área de los combates de los días más próximos al fin del ataque. Parece disipar la obscuridad. Esta solución sugiere a los *rompimientos de gloria*, recursos pictóricos del arte cristiano que representan lo espiritual.

#### CASO DE CONTRASTE.

El *Exvoto de 1797* es una obra atípica dentro del género. Dentro de las versiones pictóricas del ex-

159, 3R.

voto, en la América virreinal del siglo XVIII, se distinguen ciertos modelos. En algunos, se puede describir explícitamente la celebración del prodigio o el hecho en sí, como el del *Salvamento de Ramón Power* o el *exvoto de Nuestra Señora de la Monserate* del santuario de Hormigueros, en el que aparece el protagonista del milagro, Geraldo González al lado del toro que estuvo por embestirlo. En otras variantes, se incluye alguna alusión directa o indirecta a la persona divina por quien se recibió el beneficio, como el lienzo de *San Emigdio*. La obra del *Asedio*, no se ajusta completamente a ninguno de los anteriores ejemplos. En este lienzo se representa una vista panorámica, donde el paisaje, la perspectiva efectivista y el vocabulario visual son manejados con el objetivo de establecer la síntesis de un mensaje: el hecho prodigioso en el que se levantó un asedio militar, sostenido por varios días, con una franca desigualdad de condiciones, adversa para los defensores. En detalle y gracias a la delicada ejecución de la miniatura, el autor presenta una narración visual de conjunto, donde cada uno de los elementos está colocado como atributos iconográficos, con un orden codificado. Luego, en cada uno de estos componentes, a su vez, subyacen los temas secundarios, cuya lectura va develando la riqueza y profundidad alegórica del hecho y su representación.



## Conclusiones:

A partir del análisis de la obra de Campeche se observa el carácter alegórico de San Juan y su sociedad, circunscritos al sistema colonial español del siglo XVIII. Por una parte, en los componentes urbano y arquitectónico, a través de los planteamientos teóricos heredados de la cultura cristiano occidental. Y luego, en las manifestaciones artísticas producidas por sus habitantes, con el Taller de los Campeche como referente. En ello se advierten sus aspiraciones, idiosincrasia y creencias, incidiendo en la conformación de la ciudad.

Podemos afirmar que, José Campeche zanjó la distancia entre la imagen construida desde fuera y la visión propia de la urbe. En ella logró estampar la esencia que le dio forma a esa *civitas* y el carácter de aquellos que levantaron sus muros, reconstruyeron sus espacios y defendieron a sus gentes. En su obra se encuentra la mirada de un mulato, miembro de una saga de artesanos y artistas, que asumió el papel del *páter familis*; la visión devota y culta de un miembro de la Orden Tercera dominica, con ingenio y actividad renacentista. Campeche formó parte activa del teatro social de la ciudad, ocupando el rol de actor privilegiado y se relacionó con los diferentes estamentos de aquel San Juan, todavía barroco y en proceso de construcción, que se enfilaba hacia un desarrollo no visto en los siglos anteriores. Era el San Juan de Campeche y él, el Campeche de San Juan.

Queda pendiente el análisis comparativo de los casos locales desde su contextualización regional, así como el profundizar en el análisis de las relaciones entre los diferentes gremios de artistas y artesanos, o respecto del poder castrense, como estamento determinante para el Puerto Rico de la época -solo superado por la Iglesia-. Sobre este pormenor, en el hallazgo del expediente de *Revistas* (1800), se registran los nombres de José y Miguel Campeche, Domingo Andino, al lado de la élite militar, como el gobernador de Castro, el capitán Boguslauskys y el doctor Oller. Como se ha dicho, partir de este documento es posible verificar la proximidad -o parentesco- entre los miembros de aquella sociedad.

La muerte del pintor en 1809 se ubicó en el umbral de una profunda transición familiar, social y políticamente. En lo íntimo, la solicitud de pensión de sus hermanas expresa una grave precariedad. El taller que sustentó la parentela desapareció en un breve lapso. Miguel murió en 1813 e Ignacio en 1814. Este último, no pudo testar y ser sepultado en la iglesia dominica, como sus hermanos. Fue enterrado en el cementerio de Santa María Magdalena de Pazzi y “no testó por ser pobre.”<sup>72</sup> Respecto de Puerto Rico y su Capital, con la independencia de los antiguos virreinos cesó el vínculo directo en

72. Partida de defunción de José Campeche, 1809, Partida de defunción de Miguel Campeche, 1813; y Partida de defunción de Ignacio Campeche, 1814.

lo económico y político. El interés de la Metrópoli por retener la Plaza transformaría su aspecto, pero no sus fundamentos.

La cromolitografía *Panorama de San Juan de Puerto Rico*, cerca 1860, (Fig. 22) revela el lugar desde donde Campeche tomó la *vista del ataque inglés*. Visto como una metáfora, muestra la presencia simbólica de la arquitectura militar y religiosa, como testigos tangibles de la ciudad barroca y dieciochesca retratada en la obra Campechana. El lienzo se refiere al penúltimo intento de hacerse con la ciudad, evitado por el valor y fervor de sus defensores. Y, aunque del bando contrario no debieron faltar los ruegos -al menos no oficialmente- aquellas naves trazadas por el pintor trae a la memoria aquel primero de mayo de 1797, cuando se ordenaba la retirada, mientras los ecos del Reverendo Layfield susurraban a la memoria de Abercromby: (...) *since it was cleere, that it was not God pleasure, that yet this Iland should bee inhabited by the English (...)*<sup>73</sup>

73. Purchas, 1625, p. 1168









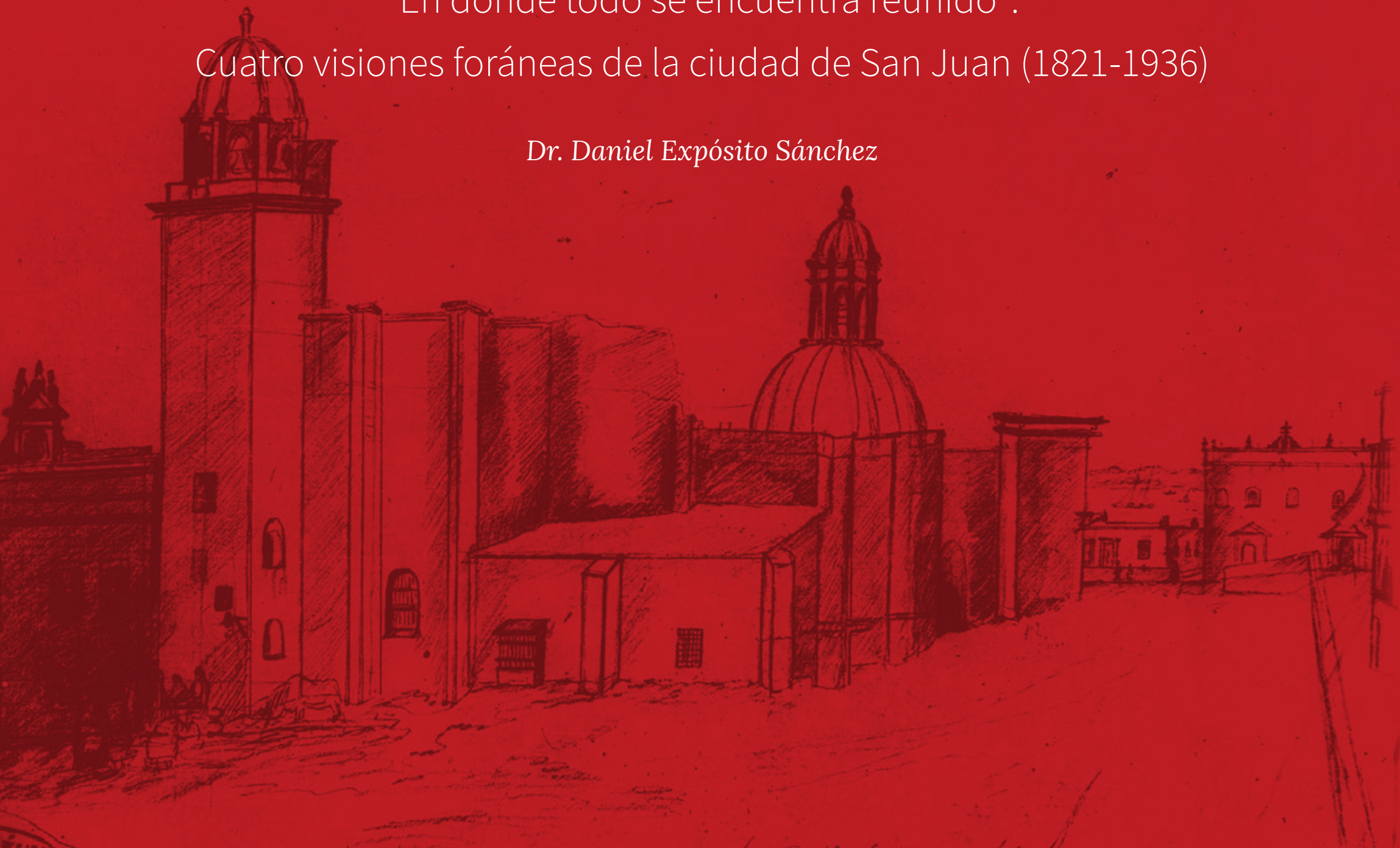






“En donde todo se encuentra reunido”:  
Cuatro visiones foráneas de la ciudad de San Juan (1821-1936)

*Dr. Daniel Expósito Sánchez*



**E**n sus *Cartas puertorriqueñas*, el poeta Carlos Peñaranda describe así la bahía de San Juan: “Pero nada de esto es comparable á la bahía de la capital, en donde todo se encuentra reunido, en donde se ostenta con mayor aparato el lujo de la naturaleza”.<sup>1</sup> De modo más breve, aunque elocuente, la Baronesa de Wilson escribió: “El principal puerto de la isla es el de San Juan, espacioso, seguro y bellissimo en sus orillas”.<sup>2</sup> Por su parte, Joel R. Poinsett, quien en 1822 se encontraba de escala en Puerto Rico, afirmaría: “Al desembarcar esta mañana, quedé agradablemente sorprendido de encontrar un pueblo muy limpio y bastante bien construido”.<sup>3</sup> Y, ya en época más reciente, Diego Angulo Íñiguez y Mario J. Buschiazzo, durante sus respectivas estancias de investigación en la isla,<sup>4</sup> fotografiaron con evidentes pretensiones estéticas

1. Peñaranda, Carlos. *Cartas puertorriqueñas 1878-1880*. San Juan, Puerto Rico: Editorial “El Cemí”, 1967, p. 22.

2. Wilson, Baronesa de. *Americanos célebres: Glorias del Nuevo Mundo*. Tomo II. Barcelona: Tipolitografía de los Suc. de N. Ramírez y Ca., 1888, p. 369.

3. Tomamos la cita de Castro, María de los Ángeles. *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*. Río Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1980, p. 140.

4. El viaje de Angulo a Puerto Rico fue posible gracias a una pensión de la Junta de Relaciones Culturales concedida en 1946. Véase Pérez Sánchez, Alfonso E. “Biografía de Diego Angulo Íñiguez”. *Diego Angulo Íñiguez, historiador del arte*. Coord. Isabel Mateo Gómez. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 34. Buschiazzo, por su parte, llegaría en 1950 “convocado por el arquitecto uruguayo Eduardo Barañano”. Véase Gutiérrez, Ramón. “Mario José Buschiazzo [1902-1970]”. *San Juan en 1950: Anticipación del patrimonio arquitectónico de un centro histórico. Fotografías del arquitecto argentino Mario J. Buschiazzo*. [San Juan]: La Nueva Escuela de Arquitectura, Universidad Politécnica de Puerto Rico, [2002], p. 6.



(Fig.1) Diego Angulo Íñiguez, *Interior de casa en la calle del Cristo 154* (1947). Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC.





(Fig.2) Mario J. Buschiazzo, *Colegio de Párvulos*, (c. 1955). Fototeca del Instituto de Arte Americano Mario J. Buschiazzo, Universidad de Buenos Aires.

tanto algunos interiores domésticos que aún existen en la vieja urbe colonial como sus monumentos más emblemáticos. (Figs. 1 y 2)

A la vista de estos someros ejemplos, está claro que San Juan despertó la curiosidad de los viajeros que pisaban su suelo y, en efecto, no fueron pocos los que, por múltiples razones, decidieron marchar hacia tierras americanas durante el siglo XIX y el primer tercio del XX. Como es sabido, se trataba de un momento en el que los desplazamientos se produjeron con una afluencia francamente sorprendente. Por tal motivo, no es extraño que las Antillas se situasen en el punto de mira de artistas, escritores, científicos y otros exploradores afines provenientes de Europa y Estados Unidos, movidos todos, en líneas generales, por un afán genuino de conocer y experimentar realidades completamente diferentes a las de sus países de origen.<sup>5</sup> Cada uno, además, percibiría una ciudad distinta, animada por las vivencias y los condicionantes que marcaron su paso por ella, y, en ese sentido, las imágenes y los textos cumplieron un papel de extraordinaria importancia. Aunque no todos dejaron testimonios materiales de sus estadías, los que sí lo hicieron proporcionaron un retrato heterogéneo de la urbe que no se ceñía

5. Se trata de un tema que, en el ámbito continental, continúa abordándose actualmente desde una perspectiva histórico-artística. Así lo demuestran publicaciones recientes como Quiles, Fernando, Pablo F. Amador, y Martha Fernández, eds. *Tornaviaje: Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. Santiago de Compostela y Sevilla: Andavira Editora S.L., E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericano en Redes / Universidad Pablo de Olavide, 2020.

necesariamente a los discursos oficiales del poder. Se diría que el San Juan inmortalizado durante décadas por José Campeche<sup>6</sup> había pasado el testigo a otra capital que, con la llegada de una nueva centuria y de estos foráneos, abría sus puertas a nuevas interpretaciones de diversa índole.

Pero ¿quiénes fueron algunos de estos individuos? ¿Qué aspectos de la ciudad llamaron su atención? ¿Qué estimuló la creación de sus obras? Y, sobre todo, ¿qué imagen de San Juan proyectaron tanto dentro como fuera de la isla? En el presente estudio, proponemos cuatro narraciones que, más allá de aportar respuestas taxativas a dichas cuestiones, pretenden plantear una serie de itinerarios con la finalidad de exponer la riqueza y la multiplicidad de lecturas que estas imágenes foráneas suscitaron durante algo más de cien años.

## I. Las caras de la ciudad

Empecemos con un hecho muy concreto y de particular significación. El 20 de abril de 1801, Tomás Sedeño, comandante de ingenieros de la Plaza de Puerto Rico, presentó un informe al capitán general de la isla, Ramón de Castro y Gutiérrez, en el que avisaba del deplorable estado de conservación en el que se encontraban las cubiertas de la Catedral de San Juan: “todas las maderas están podridas por su cabezas”, afirmaba el militar, “por lo que soy de parecer que para evitar desgracias no deben con-

6. Sobre el San Juan de José Campeche, véase el capítulo del Arq. Héctor Balvanera Alfaro incluido en este volumen.

tinuarse los Divinos Oficios en dicha Santa Iglesia y mandar derribar con la mayor prontitud toda su armadura”<sup>7</sup>. Haciendo debido caso de dicha advertencia, los cultos y celebraciones se trasladaron a la capilla de San Pedro, por lo que, de manera preventiva, se levantó una tapia que impediría cualquier comunicación entre ese espacio y el resto del templo. El acceso, a partir de ese momento, se haría a través de una nueva puerta que conectaba la capilla directamente con la calle. Una Real Orden aprobada el 4 de junio de 1802 constituyó el punto de partida para la tan necesaria reedificación, y el obispo fray Juan Bautista de Zengotita, consciente de las dificultades inherentes a cualquier asunto vinculado a la obra catedralicia, invocaría a todos los sectores de la población a fin de lograr la tan ansiada financiación que permitiera, por primera vez, la culminación material de su fábrica.<sup>8</sup> Sin embargo, ni la buena voluntad de los sanjuaneros ni los denuestos del flamante gobernador Toribio Montes por impulsar el proyecto impidieron su paralización poco más tarde. Pero, a pesar de ello, tales esfuerzos vendrían a ejemplificar el espíritu y el ímpetu de renovación arquitectónica que habría de vivir la capital a lo largo del siglo XIX.

Casi dos décadas después del arranque de esta empresa constructiva, un naturalista francés, Auguste

7. La transcripción de este crucial documento fue publicada en Castro. *Arquitectura en San Juan...*, op. cit., pp. 398-399. Para nuestra cita, véase la p. 399.

8. *Ibidem*, p. 158.

Plée (1786-1825), desembarcaba en el puerto de San Juan. Lo hizo el 19 de diciembre de 1821,<sup>9</sup> tras un intenso periplo en el que tuvo oportunidad de recorrer algunas de las Antillas menores, varias ciudades de Estados Unidos y otras de Canadá. Los orígenes de la aventura americana del malogrado estudioso se remontan a 1819. El 10 de febrero de dicho año el Museo de Historia Natural de París había inaugurado una escuela de *voyageurs-naturalistes* financiada por el Ministerio del Interior, cuyos objetivos contemplaban tanto la educación formal como la realización de viajes científicos a países que pudiesen ser de interés a la hora de aumentar las colecciones de la institución. Los candidatos para llevar a cabo tales expediciones, así como los pormenores de estas, debían ser presentados previamente al ministro, quien decidiría el destino definitivo al que marcharía el aspirante en cuestión.<sup>10</sup> Sabemos que Plée había superado el examen de ingreso a dicho centro el 2 de abril, y la idea inicial

---

9. Alegría afirma que Plée partió hacia Puerto Rico desde las Antillas francesas en febrero de 1821, pasando “unas semanas” en la colonia española. De ahí, según este autor, marchó a Estados Unidos y no regresaría hasta septiembre de ese mismo año. Sin embargo, la correspondencia publicada por Thesee deja claro que el naturalista solo hizo un viaje a la isla, arribando al puerto de San Juan en la fecha que indicamos. Véase Alegría, Ricardo E. “Los dibujos puertorriqueños del naturalista francés Augusto Plée (1821-1823)”, *Separata de la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* núm. 68 (julio-septiembre 1975), pp. 2-3, así como Thesee, Françoise. *Auguste Plée 1786-1825: Un voyageur naturaliste*. París: Editions Caribéennes, 1989, p. 11, donde aparece una cronología exhaustiva del periplo americano de este interesante personaje.

10. Thesee. *Auguste Plée...*, op. cit., p. 23.

contemplaba enviarlo al mar Negro. Pero debido a sus conocimientos de español, se produjo un cambio de planes inesperado para el joven: iría, finalmente, a Puerto Rico, donde, junto a la recolección de especímenes animales y vegetales, respondería a la misión de observar y anotar “tout ce qui frapperait vos regards et pourrait intéresser votre patrie”.<sup>11</sup> Parece indiscutible que a la naturaleza meramente investigativa de la expedición se sumaba otra de índole política, y esta última, como es lógico pensar, debía justificar, en parte, la asistencia económica aportada por ese departamento gubernamental.

Acompañado de su hermano Jean-Simon, Plée partió de la Île-d’Aix el 31 de enero de 1820.<sup>12</sup> Su itinerario incluía una primera parada en Guadalupe, desde donde pasaría a Martinica. Allí, según le había asegurado el gobernador de esta primera isla, podría conseguir un navío que lo transportara a la colonia española, aunque, tal como indica Thesee, la realidad fue muy diferente. Su presencia en Fort-Royal marcó el inicio de una estrecha relación profesional y de amistad con el general François-Xavier Donzelot, quien, además de convertirse en el protector del naturalista durante su estancia, lo alentaría a proseguir sus investigaciones en otras regiones del continente.<sup>13</sup> Para ello le proveería cartas y otros salvoconductos que pudieran facilitar su movimiento por aquellos territorios no pertenecientes

---

11. Ídem.

12. Íbidem, p. 37.

13. Íbidem, p. 39 y ss.

a Francia, e incluso alcanzó a adelantar cantidades de dinero que contribuyeran a suplementar las partidas establecidas desde París. De este modo, lo que en origen iba a reducirse a una espera de dos o tres días hasta lograr embarcar hacia San Juan, se tornaría en un año completo. Como excusa ante el Museo de esta radical variación en su programa de trabajo, Plée haría hincapié en la peligrosa situación en la que se encontraban algunos de sus compatriotas en Puerto Rico,<sup>14</sup> razón que lo obligaba a esperar a que surgiera una coyuntura más favorable que le permitiera salir hacia esta Antilla.

Tras su paso por Norfolk, Filadelfia, Quebec y otras urbes norteamericanas, unido a una breve escala en Saint Thomas, Auguste llegó finalmente a San Juan aquejado de ictericia. A las cinco de la tarde fue recibido por el capitán general Gonzalo de Arostegui y Herrera.<sup>15</sup> Es fácil adivinar el recelo que el militar cubano debió sentir hacia aquel extranjero que pretendía recorrer la isla con intenciones supuestamente científicas, y no debe extrañarnos que la cordial bienvenida dada al visitante galo derivara, al día siguiente, en un rechazo rotundo a la misión exploradora que este deseaba llevar a cabo. Argumentaba Arostegui que Plée no contaba con un pasaporte firmado por el embajador español en la capital francesa, por lo que no solo no podía reconocerlo como un naturalista oficial, sino que, para infortunio del joven, debía limitar su estadía a los días que necesi-

---

14. Ídem.

15. Íbidem, p. 116.



tara para recuperarse del mal que padecía.<sup>16</sup> Con todo, una carta de su amigo Donzelot modificó la actitud del gobernador, pues, aun mostrando cierta reticencia, el naturalista pudo examinar los distintos municipios de la isla a lo largo de 18 meses.

La vasta correspondencia conservada deja entrever las dificultades que nuestro personaje enfrentó durante ese período, la mayoría de ellas de corte monetario. Son reiterativas las quejas relativas al alto costo de los alojamientos, la vestimenta y el calzado, así como los desplazamientos entre pueblos a caballo, la comida del animal y “la nourriture de l’Ivaro loué”.<sup>17</sup> Y la ayuda prestada por José Xavier de Aranzamendi, un rico comerciante de origen vasco que había prosperado en la ciudad,<sup>18</sup> no sirvió para librarle de estas penalidades y otras de raigambre física, caso de la aparición por todo su cuerpo “d’une espèce de furoncles que les Espagnols appellent granor et qui fait horriblement souffrir”.<sup>19</sup>

Pero el golpe más duro para Auguste durante su permanencia en Puerto Rico le fue dado a conocer en una misiva fechada el 4 de marzo de 1821, aun-

que recibida en septiembre del año siguiente: la asamblea de docentes del Museo de Historia Natural había decidido cancelar la expedición. Uno de los motivos más relevantes para tal determinación residiría en los prominentes gastos generados por Plée desde su salida de Francia, agravados por su imprevisto peregrinaje continental y los problemas surgidos para llegar a su destino, lo que había causado malestar en la institución.<sup>20</sup> Aun teniendo el respaldo de un nuevo ministro para su misión, el Museo consideraba que aquella isla española ya había sido explorada con anterioridad<sup>21</sup> y, por lo tanto, poco podría añadir el viajero a lo aportado por sus predecesores. La verdad es que, previo a esta notificación, y siguiendo las instrucciones del Ministerio, el naturalista había comenzado a ejecutar una serie de bocetos (*esquisses*) donde recogió información gráfica de los principales puertos de la isla, el sistema defensivo de la capital, así como las vistas de algunos municipios y diversas estructuras arquitectónicas. Curiosamente, la amargura que debió provocar la noticia de su suspensión no fue óbice para que dejara de trabajar. Alegría fijó en 58

el número de estos esbozos,<sup>22</sup> y la variedad de lugares representados nos habla de un proceso que debió llevarse a cabo de manera escalonada.

¿Qué nos muestra este conjunto de bosquejos? Se trata de láminas apaisadas, de formato rectangular, donde el dibujo se presenta enmarcado y un texto en la zona inferior del soporte identifica el lugar. Hay en ellas, ciertamente, una voluntad descriptiva que sugiere una preocupación por subrayar los aspectos fundamentales de enclaves específicos que habían sido renovados recientemente. Algunas, incluso, sugieren una secuencia. Así ocurre especialmente en aquellas vinculadas con la arquitectura castrense. *Le Château de Saint Christobal* (1821-1823)<sup>23</sup> (Fig. 3) es, tal vez, una de las obras dedicadas a San Juan con más grado de detalle, acercándose en su esencia a la disposición de un alzado longitudinal. Plée exhibe en su totalidad la fachada de esta fortificación: sobresale a la izquierda la rampa en curva que da acceso al complejo, y la cara de un bastión (¿el de Santiago, quizá?) rematada con una garita acota, en el lado contrario, la lectura de este frente. Pero el francés no se limitó a reseñar la configuración de cada una de las partes de dicho sector: también realizaría un ejercicio estético al aplicar ligeros efectos de claroscuro en algunas

16. Ídem.

17. Ibídem, p. 129.

18. Acerca de este personaje, Szászdi, Ádám. “El movimiento del puerto de San Juan entre 1799 y 1813 reflejado en las escrituras notariales. Comercio interprovincial”. *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia* Vol. XX, Nos. 57-58 (1° de enero-1° de julio de 1999), p. 87 y ss.

19. Thesee. *Auguste Plée...*, op. cit., p. 127.

20. Tal fue la gravedad del asunto que se llegó a hablar del “affaire Plée”. Ibídem, p. 137 y ss.

21. Recuérdese el viaje efectuado en 1797 a la isla por su compatriota André Pierre Ledrú, cuyos resultados serían publicados en su obra *Voyage aux îles de Ténériffe, la Trinité, Saint-Thomas, Sainte-Croix et Puerto Rico exécuté par ordre du gouvernement français, depuis le 30 septembre 1796 jusqu’au 7 juin 1798, sous la direction du capitaine Baudin, pour faire des recherches et des collections relatives à l’histoire naturelle*. París: Chez Arthus Bertrand, 1810.

22. Alegría. “Los dibujos puertorriqueños...”, p. 4.

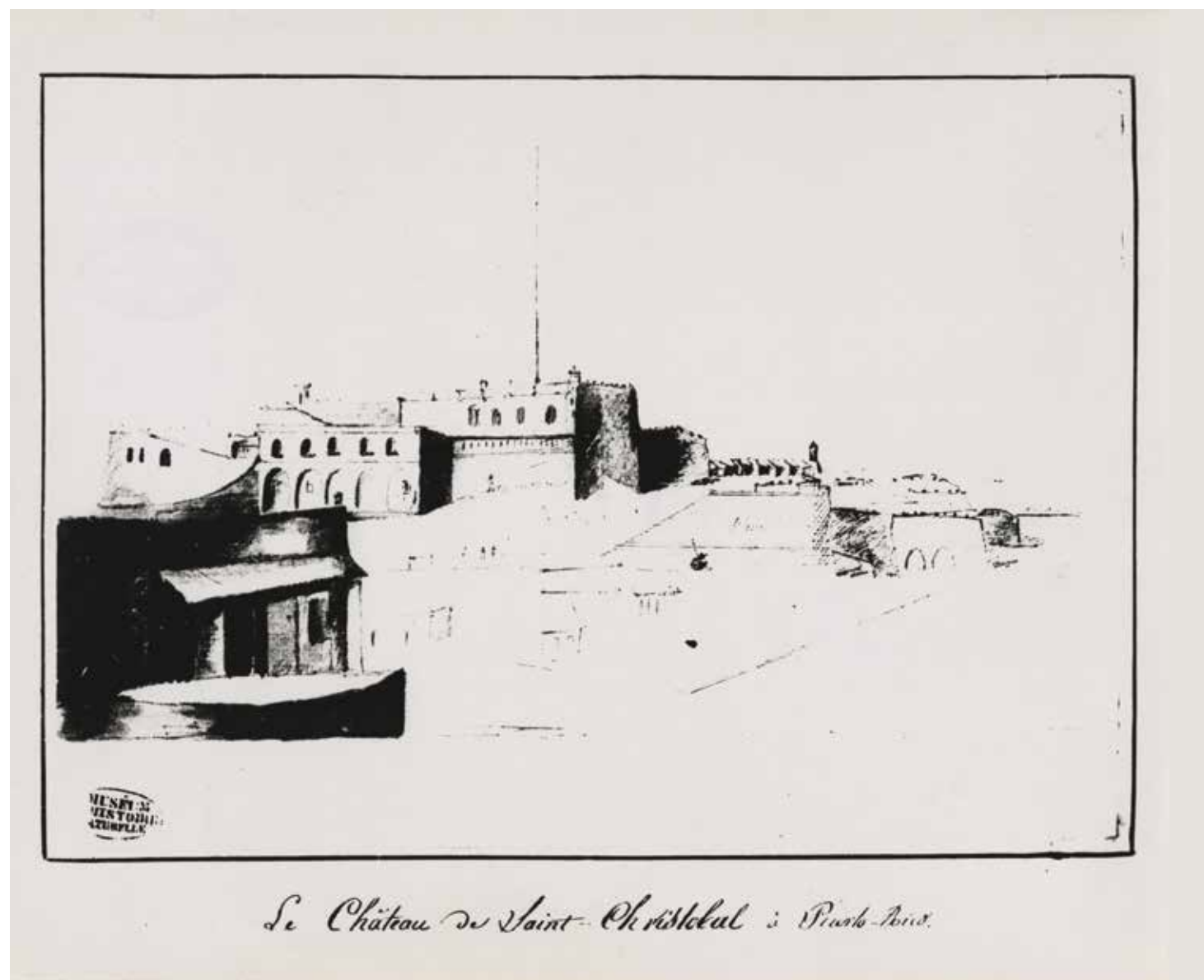
23. Esta es la fecha aproximada en la que, según las misivas de Plée, debieron realizarse todos sus bocetos puertorriqueños. A fin de evitar reiteraciones, solo la indicaremos en esta primera obra. Los títulos están tomados de las inscripciones que el autor francés añadió debajo de cada esbozo.

zonas concretas, como se aprecia en la arcada del cuartel de oficiales, o, no sin cierta ingenuidad, en el perfil de un muro completamente en sombra que cierra la pared meridional de este edificio.

*Le Entré du Château del Morro* (Fig. 4) es, sin duda, de mayor sencillez. Su horizontalidad resulta mucho más acusada, y la visión panorámica, sin alcanzar a cubrir el ancho de la lámina, se circunscribe a las cortinas que envuelven la portada del castillo y las caras de los bastiones de Austria y Ochoa, cuyas garitas delimitan los extremos de la composición. En *La Fortaleza*, que, tras *La Casa Blanca*, concluye este trayecto visual por la bahía y sus alrededores, hallamos recursos muy semejantes. De nuevo son los vanos los que proporcionan cierto volumen arquitectónico, aunque ahora encontramos embarcaciones y un grupo de individuos que, aparte de su aparente carácter anecdótico, adquieren aquí una preferencia mayor que en sus compañeras de serie. Cabe deducir que el interés de Plée por la recreación de estos conjuntos arquitectónicos estuviese motivado por la otra misión encomendada por el Ministerio, y la obtención de “une carte manuscrite du pays faite en 1822 par ordre du Gouvernement espagnol”<sup>24</sup> nos indica que, pese a todo, su compromiso con las instancias oficiales de su país no se restringió exclusivamente a estos dibujos.

No creo, sin embargo, que debamos limitar nuestra apreciación general de los esbozos del naturalista

24. Thesee. *Auguste Plée...*, op. cit., p. 135.

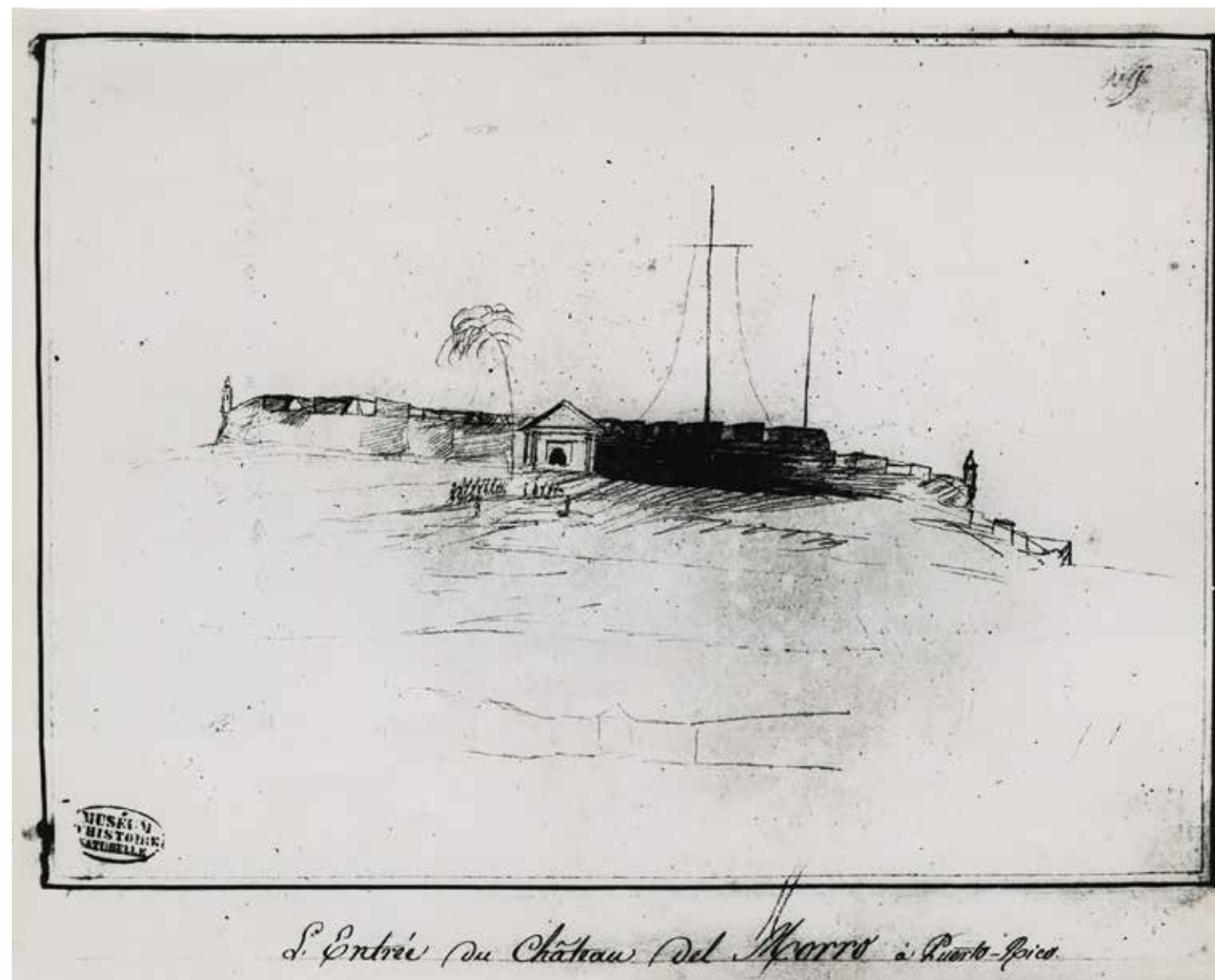


(Fig.3) Auguste Plée, *Le Château de Saint Christobal* (1821-1823).  
Grafito sobre papel. Archivo General de Puerto Rico.



galo a una intencionalidad simplemente pragmática. Ciertas láminas, desde luego, desprenden una genuina predilección por la arquitectura religiosa, y es palpable cómo Plée pone de relieve algunos elementos estructurales de los edificios que plasma sobre el papel. Podemos advertirlo, de hecho, al observar *La Cathedrale* (Fig. 5), donde propone un punto de vista completamente diferente al acostumbrado. Vemos el templo desde la cabecera, desplazado levemente hacia la izquierda, y la ilusión de profundidad se crea mediante las líneas de fuga que convergen en uno de los vanos superiores de la iglesia carmelita que está al fondo. Se diría que, en realidad, Plée no quiso producir un paisaje urbano *per se*, sino, más bien, una descripción puramente arquitectónica de la Catedral. Los inmuebles aledaños apenas cobran protagonismo: ni el cenobio calzado, con las dos portadas laterales de su iglesia rematadas con frontón, ni el resto de construcciones cumplen un rol de relevancia, y su inclusión parece responder más a un deseo de exaltar las dimensiones y la monumentalidad del templo catedralicio que a un afán de contextualizarlo en su entorno. Otros aspectos, igualmente, pasarían a un segundo plano: las referencias al ambiente de la bahía (montañas, las velas de una embarcación, el mar) apenas se vislumbran en la lejanía, mientras que un grupo de personajes se disipa entre la oscuridad que envuelve a la casa de los canónigos.

Tampoco debemos pasar por alto la minuciosidad con la que Plée trazó los volúmenes del edificio,



(Fig.4) Auguste Plée, *Le Entré du Château del Morro* (1821-1823).  
Grafito sobre papel. Archivo General de Puerto Rico.

especialmente si tenemos en cuenta el lenguaje poco preciso que predomina en la mayoría de sus *esquisses*. Sorprende, eso sí, su fijación hacia los elementos verticales, caso de los contrafuertes, los cuales se distribuyen entre el ábside poligonal, las actuales salas góticas (donde las formas prismáticas de tales refuerzos son más acusadas), la capilla de la Virgen de los Dolores (hoy, de la Providencia) y el resto del muro perimetral del sector norte. Prueba fehaciente de ello la hallamos en otro esbozo, ajeno al imaginario arquitectónico capitalino, titulado *L'Eglise de Cayey*: en él la secuencia de estribos se presenta con una rotundidad superior tanto en la nave central como en la de la Epístola, acrecentada por las sombras más o menos profundas que se proyectan sobre los entrepaños de esta última. Pero su mirada al inmueble metropolitano no se enfocaría solamente en dichos refuerzos, tal como se manifiesta en la vigorosa presencia de la torre y la cubierta de la mencionada capilla: además de su eminente valor documental, de la primera destaca el cuerpo de campanas, que se remataba con una inédita cúpula coronada por una cruz, mientras en la segunda es también la cúpula y, fundamentalmente, su linterna las que contrastan con las formas horizontales, más compactas, de las naves y el resto de dependencias del templo.

Estos bocetos, movidos por el deber patriótico y la curiosidad, contrastaron notablemente con otra mirada a la ciudad plasmada poco más tarde por otro de nuestros protagonistas. En efecto, el *Retra-*



(Fig.5) Auguste Plée, *La Cathédrale* (1821-1823).  
Grafito sobre papel. Archivo General de Puerto Rico.



to del Gobernador Miguel de la Torre y Pando (1826) revela un concepto completamente diferente de la capital, y gracias a la descripción publicada por Pedro Tomás de Córdova tanto en sus célebres *Memorias*<sup>25</sup> como en la *Gaceta del Gobierno de Puerto Rico*<sup>26</sup> sabemos con algo más de precisión cuáles debieron ser las intenciones de los comitentes. Su autor, el pintor estadounidense Eliab Metcalf (1785-1834), continúa siendo un personaje rodeado de misterio, con múltiples interrogantes en torno a su figura, pese a que su primera biografía artística se publicó justo el año de su fallecimiento.<sup>27</sup>

Nacido en Franklin (Massachusetts), desde su juventud mostró síntomas inequívocos de una salud muy delicada, lo que, en buena medida, terminaría por marcar los derroteros de su trayectoria vital y pictórica. De hecho, su primer contacto con las Antillas se produjo en torno a 1807 gracias a la invitación extendida por su amigo Loviel, oriundo de Guadalupe, quien le habló de los beneficios del cli-

25. Nos referimos, naturalmente, a las *Memorias geográficas, históricas, económicas y estadísticas de la isla de Puerto-Rico*, publicadas en 6 tomos entre 1831 y 1833 por la Oficina del Gobierno a cargo de Valeriano de San Millán. De las dos descripciones citadas, usaremos la de Córdova incluida en el tomo V.

26. Apareció en el número correspondiente al 3 de enero de 1827.

27. La misma se encuentra en Dunlap, William. *History of the rise and progress of the arts of design in the United States*. Vol. 2. New York: G.P. Scott and Co., Printers, 1834, pp. 230-233. Una síntesis de lo aportado por Dunlap (incluyendo el cuestionamiento de algunos datos) puede consultarse en Morgan, John Hill. "Miniature by Eliab Metcalf of John Haslett, M.D.". *The Brooklyn Museum Quarterly* Vol. 8, No. 1 (January, 1921), pp. 29-32.

ma tropical a fin de que pudiera restablecerse de un resfriado. Su viaje a esta isla lo alejaría inevitablemente de las labores en la granja familiar y, tras su recuperación, Metcalf empeoraría nuevamente nada más regresar al continente, donde pasaría a Nueva York para reponerse bajo la atención de un conocido médico de la época, el doctor Wright Post. Es probable que su afición al dibujo, así como la imposibilidad de realizar trabajos que requirieran de un gran esfuerzo físico, condicionaran su decisión de dedicarse por entero a la pintura, y fue a partir de ese momento que, aun con sucesivas recaídas, iniciaría un periplo por diferentes regiones ofreciendo sus servicios como miniaturista. Con todo, como señala Dunlap, consciente quizá de las limitaciones propias de un *amateur*, Metcalf recalaría otra vez en la Gran Manzana con la intención de obtener una formación más sólida, entrando al taller del artista británico John Rubens Smith.<sup>28</sup>

El éxito, empero, llegaría a partir de 1819 a raíz de su estancia en Nueva Orleans. Su presencia en el sur del país respondía a las recomendaciones facultativas derivadas de su naturaleza enfermiza, y la supuesta ausencia de retratistas en esta urbe propició su pronto reconocimiento entre los sectores sociales más destacados.<sup>29</sup> Algo más tarde, en 1822, desembarcaría en Saint Thomas y, de ahí, pasó a Saint Croix, residiendo entre ambas colonias hasta su arribo a Puerto Rico, presumiblemente, en

28. Dunlap. *History of the rise...*, op. cit., pp. 230-231.

29. *Ibíd.*, p. 231.

1826. Aquí permaneció durante tan solo seis meses en los que, al parecer, se mantuvo completamente ocupado, y su mejoría física favorecería el reencontro con su familia en suelo continental poco más tarde.<sup>30</sup>

Podemos imaginar que el buen hacer de Metcalf debió difundirse rápidamente entre algunas de las Antillas, y es evidente que no pasó inadvertido para el cabildo de San Juan. Según el relato de Córdova, el Ayuntamiento capitalino deseaba colgar en su sala "un retrato al natural" de Miguel de la Torre, emulando la acción que tal corporación había impulsado a comienzos de la centuria con uno de sus antecesores más ilustres en el cargo, Ramón de Castro. Si, en el caso de la famosa obra pintada por José Campeche, el mandatario se presentaba como el heroico artífice de la salvación frente al ataque inglés, en esta ocasión se pretendían cristalizar "la memoria" y "los beneficios" obtenidos gracias al ejemplar gobierno del capitán general en curso.<sup>31</sup>

Córdova, no obstante, puntualizaba que la materialización de dicha comisión había sufrido una demora inevitable a consecuencia de un problema ad-

30. *Ibíd.*, p. 232. Morgan difiere de las fechas propuestas por Dunlap, pues afirma que, en 1824, Metcalf se hallaba en Nueva York y, en el otoño de ese año, viajaría hasta La Habana, donde permaneció hasta 1833. Esta hipótesis, curiosamente, ignora la estancia del pintor en Puerto Rico y, por lo tanto, la realización del lienzo que nos ocupa. Véase Morgan. "Miniature by Eliab...", p. 31.

31. Córdova, Pedro Tomás de. *Memorias geográficas, históricas, económicas y estadísticas de la isla de Puerto-Rico*. Tomo V. [San Juan]: Oficina del Gobierno, 1833, p. 151.

vertido por los propios miembros de la alcaldía: la ausencia en la isla de un pintor “bastante hábil” para la ejecución de un encargo de esas características. Con ello, se ponía de manifiesto el vacío creado por Campeche en el ámbito artístico puertorriqueño después de su muerte en 1809. Parece claro que ni los familiares del artista ni sus demás discípulos y seguidores debieron satisfacer las exigencias requeridas para el encargo, por lo que se tomó la determinación de invitar a Metcalf,<sup>32</sup> quien sí debía gozar de una estimada reputación en las colonias vecinas. De ser cierto el testimonio de Dunlap, el Ayuntamiento no escatimó en medios a la hora de que el autor estadounidense desembarcara en la ciudad lo antes posible: a la suma acordada para la ejecución del cuadro se añadiría el envío de una embarcación oficial responsable de buscar al pintor y conducirlo hasta San Juan.<sup>33</sup>

Detengámonos en el *Retrato* (Fig. 6). De la Torre aparece con uniforme de gala, de cuerpo completo y con el rostro, altivo y de expresión grave, girado levemente hacia la derecha. Viste casaca negra de talle corto abrochada, con cuello alto, solapas grana ribeteadas, así como botones y entorchados en oro, que también se disponen en las vueltas de las

32. Ídem. Córdova escribe mal el apellido del pintor, al que llama “E. Thetcalf, celebre artista anglo-americano”.

33. Dunlap. *History of the rise...*, op. cit., p. 232. El autor indica: “He was treated with the greatest possible respect”. El comentario nos da una idea de las tensiones que debieron vivir algunos extranjeros en Puerto Rico, tal como denunciaba Plée ante el Museo de Historia Natural en relación con la situación de sus compatriotas en la isla.

mangas. Las dotes de Metcalf como miniaturista se hacen especialmente patentes en las condecoraciones que luce el capitán general: porta en la casaca la insignia de la Real y Americana Orden de Isabel la Católica y, bajo ella, otras dos difíciles de dilucidar. Por su parte, la Gran Cruz Laureada de San Fernando pende del lazo que, en el costado izquierdo, remata la banda de gules que cruza en diagonal el torso del gobernador, con filetes naranja a los lados de cada borde, en tanto otra placa sin identificar cuelga algo más atrás. Una faja de aquel color se ata a la cintura en la siniestra a través de una lazada: en ella se distinguen dos caídas con sendos pasadores de entorchados, en cuyos extremos destacan borlas de canelones de oro que proyectan sus sombras sobre el muslo del personaje. De la Torre, asimismo, lleva guantes y sostiene en la diestra el bastón de mando, mientras que, en el lado opuesto, agarra un sombrero con plumero blanco y galón situado junto al sable. El tono oscuro de la casaca contrasta notablemente con el rojo de los calzones y la pulcritud de sus medias, calzando zapatos negros con hebillas doradas.

Contrario a los retratos oficiales firmados por Campeche, el cuadro de Metcalf se desarrolla abiertamente al exterior. El enclave es, ciertamente, singular: el gobernador se encuentra en la plaza de Santiago, fácilmente reconocible por la arquitectura del Teatro Municipal. La composición del entorno donde se sitúa De la Torre resulta sencilla pero eficaz: el punto de fuga está ubicado en el corte de

los faldones traseros de la casaca, casi en las horcajaduras, y es a partir de ahí que se distribuyen paralela y perpendicularmente los caminos flanqueados por una secuencia de parterres cuadrangulares. Hay, sin embargo, dos detalles de gran relevancia que no debemos ignorar: los árboles y el edificio. Los primeros poseen un tronco muy delgado de mediana altura, y su follaje es discreto y predominantemente horizontal; el segundo, en cambio, se eleva imponente en el extremo del lienzo, y en el tímpano de su frontón inferior se lee en capitales doradas “Teatro 1824”. El interés de ambos reside en su condición de primicia: en su descripción del retrato, Córdova habla de “un paseo regular con arboles nuevos”,<sup>34</sup> lo que, indudablemente, da a entender que ese lugar en el que se halla su superior debía haberse inaugurado recientemente. El año pintado en el tímpano podría cumplir un papel análogo, pues, tal como era costumbre, parece indicar el momento de conclusión de las obras. Pero tanto en un caso como en el otro nos encontramos ante un espacio proyectado, es decir, que todavía no ha sido ejecutado o, al menos, no en su totalidad.

La historia del Teatro Municipal es bien conocida: a pesar de los impulsos iniciales del general Salvador Meléndez Bruna en 1811 y, algo más tarde, del capitán de fragata José María Vertiz, hubo que esperar a 1823 para que la propuesta de edificar dicho inmueble cuajara finalmente. De la Torre, que cuenta como uno de sus suscriptores, también fue

34. Córdova. *Memoria geográfica...*, op. cit., p. 151.





(Fig.6) Eliab Metcalf, *Retrato del Gobernador Miguel de la Torre y Pando* (1826). Óleo sobre lienzo. Cortesía de Carl & Marilyn Thoma Art Foundation.

quien la sometió al Ayuntamiento de San Juan el 24 de julio del año siguiente, prolongándose el grueso de su construcción entre 1830 y 1834, aún bajo su mandato.<sup>35</sup> Estos datos proporcionados por la documentación, no obstante, contrastan de manera elocuente con la fecha que se muestra en el frontón. Ante tal divergencia ¿a cuál de dichas opciones debemos atender?

Dos elementos adicionales pueden arrojar algo de luz al respecto. La fachada septentrional del inmueble, por un lado, sorprende por sus cuatro cuerpos frente a los tres que ya se distinguen en las primeras fotografías que conservamos de este edificio.<sup>36</sup> Es muy probable, siguiendo lo apuntado por Castro, que, a la hora de llevar a cabo el retrato, Metcalf se basara en la planimetría primitiva del mariscal de campo José Navarro y Herrera, autor del proyecto. De hecho, el recuerdo evocado por Alejandro Tapia en sus famosas *Memorias*, donde menciona esa reducción de pisos, parece confirmarlo.<sup>37</sup> Pero no hay que olvidar que, una vez concluida la pintura, las obras del Teatro no se habían consumado: Córdova escribe que “la fabrica se halla bien adelantada”,<sup>38</sup> aunque no aclara a qué altura se

encontraba. “1824”, por lo tanto, hablaría del inicio de la ejecución del edificio, en tanto la inscripción “Teatro” podría funcionar como una leyenda, una guía: el artista estadounidense ha identificado con su nombre/función un inmueble cuya *apariencia definitiva* era todavía una completa desconocida para los sanjuaneros, y lo hace en un sitio (el tímpano) lo suficientemente visible.

Pero ¿qué pudo motivar la elección de esta zona de la ciudad para ser retratado? Más allá de un simple gesto oficial, el papel jugado por el mandatario en la erección del Teatro no supone una mera casualidad. Blanco Mozo ha apuntado a la determinación de nuestro personaje y la de Córdova de utilizar los textos dramáticos, así como sus representaciones escénicas, como un medio de masas para instruir a la población en las bondades de la monarquía, en este caso, encarnadas en la figura de Fernando VII.<sup>39</sup> Ello, desde luego, reforzaría la incorporación del edificio ya acabado como uno de los emblemas de esta gobernación, aunque no es el único que se ofrece en la imagen. En el otro extremo, se levantan dos estructuras que el secretario identifica como “una parte del castillo de San Cristobal,

á cuyo pie están representadas montones de balas y bombas”<sup>40</sup>: la más cercana al plano del espectador enfatiza sutilmente la ilusión de profundidad; la siguiente, definida como la cara de un baluarte, adquiere una preeminencia mayor gracias a su altitud (es poco lo que dista del margen superior del cuadro) y a sus consabidas formas macizas. Pero su orientación y, en consecuencia, la de la garita que la corona resulta extraña, puesto que se dispone hacia el corazón de la plaza y no al área extramuros de este sector de la capital, como sería lo usual.

Podríamos achacar esta imprecisión a un error de perspectiva, aunque, si examinamos el fondo de la obra con detenimiento, comprobaremos que se trata de un equívoco *intencionado* por parte del pintor. Como continuación del bastión, un antepecho se extiende en diagonal hacia el final de la pintura, perdiéndose en la lejanía. Frente a él, un soldado observa a De la Torre entre una galería de “morteros de bronce” que se dispone a lo largo del muro, tras el cual “hay una vista distante de la bahía y [del] almacén de pólvora de Miraflores”. Al dirigir la mirada nuevamente hacia el Teatro, vemos que, casi a la misma altura del “centinela”, “una señora y un galán” pasean “en actitud de entrar en el pórtico”.<sup>41</sup> Entre uno y los otros se impone la efigie del gobernador, más cercana al plano del espectador, y que, en conjunto con estos personajes, forma un triángulo visual.

35. Castro. *Arquitectura en San Juan...*, op. cit., pp. 170-172.

36. Remitimos a las instantáneas publicadas en Sepúlveda Rivera, Aníbal. *San Juan: Historia ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898*. San Juan: Centro de Investigaciones Carimar, 1989, pp. 286-287.

37. Castro. *Arquitectura en San Juan...*, op. cit., pp. 174-175.

38. Córdova. *Memoria geográfica...*, op. cit., p. 151. Blanco Mozo apunta que el retrato se llevó a cabo “cuando [el Teatro] todavía no había dejado de ser un proyecto”. Véase Blanco Mozo, Juan Luis. “Pedro Tomás de Córdova y la imagen del poder real en Puerto Rico (1823-

1832)”. *Poder, contrapoder y sus representaciones: XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa y América (1750-1850)*. Eds. Alberto Ramos Santana y Diana Repeto García. Cádiz: Universidad de Cádiz, Editorial UCA, 2017, p. 225. Castro, no obstante, indica que “se colocó la primera piedra el 21 de septiembre de 1824”. Véase Castro. *Arquitectura en San Juan...*, op. cit., p. 172.

39. Blanco Mozo. “Pedro Tomás de Córdova...”, op. cit., pp. 221-222. El autor, además, detalla las fiestas de exaltación del rey celebradas en San Juan.

40. Córdova. *Memoria geográfica...*, op. cit., p. 152.

41. *Ibidem*, pp. 151-152.



Es fácil sospechar la intención de este recurso compositivo: recordemos, según lo dicho por Córdova, que el retrato debía concretar los beneficios de los que había gozado la isla con De la Torre al frente de la capitanía general, cuyo gobierno, además, era conocido como el de las tres bes, “(baile, baraja y bebida).”<sup>42</sup> ¿No sería el Teatro, una vez finalizado, uno de los lugares más apropiados para algunas de esas actividades lúdicas? En el caso de la arquitectura militar, es la inscripción laudatoria sostenida por un “genio sentado” en el extremo inferior derecho la que nos da la clave: “[...] Por el desvelo con que procuró mantener la Isla en seguridad. Por la vigilancia con que la supo preservar de sus enemigos exteriores. [...] Por la organización militar en que puso la Isla.”<sup>43</sup> Con el absolutismo fernandino recién restaurado y los temores a una futurible rebelión tras las experiencias haitiana y continental, De la Torre aunaba en su figura la protección de la isla y el bienestar de sus habitantes, por lo que debemos entender su ubicación en el centro del

42. Lalinde Abadía, Jesús. *La administración española en el siglo XIX Puertorriqueño*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla-CSIC, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1980, p. 47.

43. Reproducimos la transcripción de Córdova. *Memoria geográfica...*, op. cit., p. 153. Blanco Mozo ya puso en relación la significación del retrato con “los logros económicos y culturales” del gobernador. Véase Blanco Mozo. “Pedro Tomás de Córdova...”, op. cit., pp. 225-226. Respecto al *putto*, es probable que se trate de la firma o “marca” de Metcalf. En el reverso del *Retrato de John Haslett, M.D.* (c. 1822), en el Museo de Brooklyn, aparece una *business card* del artista con un personaje muy similar agarrando una filacteria con la inscripción “E. Metcalf, Portrait & Miniature Painter”. La imagen fue reproducida en Morgan. “Miniature by Eliab...”, p. 31.

lienzo como una unión/garantía de los conceptos sugeridos mediante las figuras del fondo y los edificios que las contextualizan (soldado/bastión/prosperidad, pareja/teatro/felicidad).

Pero hay más. A la derecha “un árbol de coco cargado de fruto” sobresale por encima de la cabeza del mandatario “como emblema del clima de los trópicos”; coincidiendo con su brazo diestro, “se ven indistintamente las montañas de Luquillo, obscuras parcialmente por la lluvia que parece caer en torrente.”<sup>44</sup> Ambos elementos integran un fresco muy evidente del paisaje puertorriqueño, y resulta llamativo que una de las hojas de la palmera se eleve con una rectitud insólita sobre la testa del gobernador. La idea, sin embargo, no era completamente innovadora: en el grabado abierto por Juan de la Cruz en 1777 a partir de un dibujo de Luis Paret y Alcázar, una esclava y el niño que porta consigo se colocan sobre un fondo vacío, por lo que es la piña que se levanta abajo, a la derecha, la única referencia visual que nos indica el lugar donde se hallan ambos.<sup>45</sup> Lo mismo hizo Campeche algo más tarde en una de las versiones de su célebre *Dama a caballo* (c. 1785), en la que incluyó, además de ese fruto, la

44. Córdova. *Memoria geográfica...*, op. cit., pp. 151-152.

45. El grabado forma parte de la obra *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprende todos los de sus Dominios*. Madrid: Casa de M. Copin, 1777. Es la lámina número 30. Pienso que la piña, más que un simple elemento exótico, constituye una sinécdoque visual que completa el texto del margen inferior de la obra (“Esclava de Puerto-rico / Esclava de Puerto-rico”): Esclava/mujer negra con niño blanco, Puerto Rico/piña.

arquitectura de “una hacienda campestre”<sup>46</sup> en la lejanía. Se diría que la palmera y el aguacero pintados por Metcalf daban continuidad a esta práctica comenzada a finales del siglo XVIII, aunque, tras la salida del artista entre 1826 y 1827, habría que esperar a la obra de Francisco Oller para ver nuevamente recursos semejantes en la pintura insular. Sería con él, precisamente, que se retomarían con más énfasis los retratos de gobernadores al concluir la centuria. Pero, para entonces, la ciudad de San Juan empezaría a perder parte de su importancia como escenario privilegiado del poder.

## II. La vida privada de la ciudad

Resulta casi un tópico señalar que tanto la arquitectura como, sobre todo, el entorno natural de la isla, supusieron dos de los principales atractivos de cara a los viajeros que llegaron a Puerto Rico a lo largo del siglo XIX. No es difícil hallar ejemplos que, tal como vimos al inicio de estas páginas, certifiquen la seducción y el deslumbramiento (recordemos la poética evocación de Peñaranda) provocados por un paisaje no exento de exotismo para estos ojos externos, y en el que la imagen proyectada por San Juan jugó un papel primordial. Ciertamente, el proceso de renovación impelido en la ciudad recién estrenada la centuria fue incrementándose durante su segunda mitad: se inauguraron paseos y plazas para un mayor disfrute de los espacios públicos por parte de la ciudadanía, se erigieron flamantes

46. Vidal, Teodoro. *José Campeche: Retratista de una época*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Alba, p. 34.

edificios representativos tanto de la autoridad civil como de la eclesiástica, y se retomaron proyectos de naturaleza institucional que habían quedado anclados años atrás por los habituales problemas presupuestarios.<sup>47</sup> Había, sin duda, un espíritu de regeneración urbana en el que la capital iría forjando su propia personalidad, signada forzosamente por la omnipresencia de las estructuras metropolitanas.

Tal sentimiento pudo verse reflejado de modo significativo en el notable número de grabados que, presumiblemente, debían venderse en algunos establecimientos de San Juan. Se trata de un asunto escasamente abordado por la historiografía, pero que reviste un gran valor a fin de entender con más exactitud cuál era la idea de ciudad que se pretendía difundir desde la misma isla. En relación con ello, merecen nuestra atención las litografías de *Los Precios Fijos*. No poseemos hasta el momento ninguna información acerca de sus artífices,<sup>48</sup> y los

---

47. Los tres estudios clásicos para conocer en profundidad las empresas arquitectónicas y urbanísticas llevadas a cabo en la capital durante este momento son: Hostos, Adolfo de. *Historia de San Juan, ciudad murada. Ensayo acerca del proceso de la civilización en la ciudad española de San Juan Bautista de Puerto Rico, 1521-1898*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966; Castro. *Arquitectura en San Juan...*, op. cit., especialmente a partir del capítulo VI; y Sepúlveda Rivera. *San Juan: Historia...*, op. cit., p. 192 y ss.

48. Cabrera Salcedo alude a ellas en relación con el desarrollo de los talleres litográficos en la isla. Véase Cabrera Salcedo, Lizette. "De la pluma a la imprenta: La cultura impresa en Puerto Rico 1806-1906". *De la pluma a la imprenta: La cultura impresa en Puerto Rico 1806-1906*. San Juan, Puerto Rico: Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2008, p. 40.

ejemplares conservados<sup>49</sup> solo proporcionan la firma que ha permitido identificar dicho nombre. Pero el carácter de sus escenas, unido a la diversidad de enclaves plasmados en ellas, hacen pensar en la existencia de un mercado de este tipo de piezas dirigido fundamentalmente a extranjeros y peninsulares. De tal manera, empresas arquitectónicas trascendentales como el Seminario Conciliar de San Ildefonso, la casa de locos y las reformas palaciegas de La Fortaleza, sumadas a la remodelación de entornos de envergadura como la plaza de Armas o la de Santo Domingo, se exponían como símbolos incuestionables de una urbe de corte monumental, más allá, al menos en apariencia, de su reciente pasado militar. Son, en efecto, composiciones de raíz costumbrista: parejas elegantemente vestidas, individuos solitarios caminando o charlando en pequeños grupos, figuras a caballo, etc., se agregan como una parte sustancial de esta cotidianidad recreada, al tiempo que dotan de escala a los edificios por donde transitan o a los ámbitos en los que desarrollan algunas de sus acciones.

José María Gutiérrez de Alba (1822-1897) portaba consigo un abundante conjunto de estas litografías, y es probable que aluda a ellas cuando se refiere a "las láminas o dibujos regalados por algún amigo" con las que ilustró el tomo uno de su manuscrito titulado *Impresiones de un viaje á América* (Figs. 7

---

49. En nuestro caso, nos hemos basado en las litografías que, como veremos a continuación, José María Gutiérrez de Alba incluyó entre sus anotaciones.

y 8).<sup>50</sup> La estadía de este escritor español en Puerto Rico fue relativamente breve: dos meses de escala en San Juan le bastaron para valorar, no sin ciertos aires metropolitanos, las cualidades de la capital. Recorrió municipios como Loíza y Luquillo, a cuya sierra subió movido por el deseo de admirar el archipiélago desde tal latitud, y satisfizo su curiosidad intelectual visitando enclaves sobre los que había oído hablar con entusiasmo, caso de la Cueva del Indio.<sup>51</sup>

Pero su gran contribución consistió en formular una imagen enteramente opuesta a la de aquellos grabados: apartado a ratos de la oficialidad, con la que cumpliría un rol protocolario y de camaradería, su relato enfatizó con encarecimiento una visión más íntima y cercana de la ciudad. Reuniones formales, conversaciones en *petit comité* con militares de prestigio, paseos por caminos poco frecuentados, fiestas nocturnas en hogares *ex profeso*, entre otros, formaron parte intrínseca de un acercamiento más legítimo a la privacidad de los sanjuaneros, quienes abrieron sus puertas para recibir con cordialidad y cortesía a este insigne forastero.

---

50. Los tomos conservados de este imprescindible manuscrito, así como sus imágenes, se encuentran digitalizados y disponibles para su consulta en la página web del Banco de la República de Colombia: <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/> (consultado el 7 de julio de 2020). La cita corresponde al fol. 11r.

51. Estas exploraciones por la isla verían la luz en un pequeño libro. Véase Gutiérrez de Alba, José María. *Apuntes de viaje de San Juan de Puerto Rico a la sierra de Luquillo*. [San Juan], P.R.: Imprenta de González, 1870.





(Fig.7) Los Precios Fijos, *San Juan de Puerto Rico/Casa de locos y Beneficencia* (segunda mitad del siglo XIX). Litografía. Banco de la República, Colombia.

¿Quién era, en realidad, Gutiérrez de Alba? ¿Qué causas animaron su travesía trasatlántica? Conociendo principalmente por su producción dramática y sus estrechos lazos con el liberalismo, nuestro literato había nacido en Alcalá de Guadaíra (Sevilla). Su trayectoria, con todo, traspasaría las fronteras de la provincia para oscilar entre Madrid y la capital hispalense, con la excepción de una estancia de catorce años en Colombia. No es este el sitio para trazar una biografía exhaustiva, pero sí merece la pena mencionar un capítulo decisivo que, en buena medida, encauzó su ulterior presencia en Puerto

Rico. Nos referimos a su nombramiento por el gobierno de Juan Prim como “agente confidencial” en la Nueva Granada y “enviado especial” en los demás países de la región.<sup>52</sup> Tal decisión se originaría a raíz de su fervoroso sentimiento americanista, el cual había traído como consecuencia la redacción de una *Memoria-Exposición* presentada a Manuel Silvela, ministro de Estado, en 1869. En ella, planteaba un conjunto de soluciones (algunas de carácter

52. Campos Díaz, José Manuel. *José María Gutiérrez de Alba (1822-1897): Biografía de un escritor viajero*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017, p. 180.

editorial) a fin de que España pudiera recuperar la influencia perdida en el continente desde la emancipación de los antiguos virreinos. Está claro que el proyecto debió resultar sumamente atractivo, ya que, casi tres meses más tarde, una Real Orden con fecha de 3 de diciembre oficializaría su designación. Su misión en el extranjero, sin embargo, no se limitó a lo expuesto en su *Memoria*, sino que, como Plée décadas antes, debía atender otros objetivos asociados a la política internacional española.<sup>53</sup>

53. Ídem.





(Fig.8) Los Precios Fijos, *Vistas de Puerto Rico/Iglesia de San José y Plaza de Sto. Domingo* (segunda mitad del siglo XIX). Litografía. Banco de la República, Colombia.

Su marcha no se hizo esperar. El 15 de enero de 1870, precedido de una breve estancia en Sevilla, Gutiérrez de Alba partió de Cádiz en el vapor *Canarias*. Es aquí cuando arranca la redacción de una suerte de diario personal (las citadas *Impresiones*), en el que anotó de manera más o menos prolija los sucesos, datos, sensaciones y experiencias que atrajeron su atención a lo largo de su peregrinaje por tierras americanas. Es importante señalar su intención primitiva de publicar estas notas en varios tomos, pues, bajo ese prisma, concibió la idea de incorporar imágenes que ayudarán a visualizar este

conjunto de apuntes. La posibilidad de encargarlas a un profesional que lo acompañara resultaba compleja, por lo que, a pesar de que no era “pintor ni fotógrafo”, determinaría hacerlas él mismo, aunque, eso sí, con la intención de que a su regreso fuesen “traducid[a]s al lenguaje del arte por una persona entendida”.<sup>54</sup>

54. [1870] [enero-abril] [s.l.]. Gutiérrez de Alba, José María. *Impresiones de un viaje a América*. Tomo I. “De Madrid a Puerto Rico”. Banco de la República (Colombia), fol. 26v.

Tras catorce días de viaje, tripulantes y pasajeros del vapor divisaron Culebra, seguida de las montañas de Luquillo: a las siete de la noche, alcanzaron el puerto de San Juan.<sup>55</sup> A la mañana siguiente, después de pasar por la aduana, Gutiérrez de Alba llegó al Hotel del Universo, localizado en el número 9 de la calle Tetuán, el cual gozaba de un notable prestigio en la ciudad. Había sufrido una remodelación un año antes en la distribución de sus habitaciones con objeto de favorecer sus condi-

55. *Ibíd.*, fol. 38r.



ciones de iluminación y ventilación,<sup>56</sup> y las primeras impresiones del escritor sobre su hospedaje fueron realmente positivas: aunque solo contaba con “una mediana mesa”, el establecimiento alojaba a una “sociedad cosmopolita”, el servicio era llevado a cabo por “gentes de color” y su ubicación resultaba inmejorable.<sup>57</sup> Desde su ventana, a los pies de la cortina del sector sur del recinto amurallado, podía admirar tanto la “pintoresca bahía” como el lejano horizonte, “limitado por elevadas colinas plantadas de cafetales y coronadas casi siempre de espesas nubes que despiden frecuentes y terribles aguaceros”. Igualmente, sus posibles inquietudes sobre la configuración de la geografía capitalina se esclarecerían al admirar aquel paisaje abrumador: San Juan, según recogió en sus notas, era “una verdadera isla”.<sup>58</sup>

Dos de los episodios de especial interés para nosotros tuvieron lugar en las noches del 28 de febrero y el 7 de marzo, de los cuales nuestro autor efectuó sendas ilustraciones. El primero<sup>59</sup> sucedió de regreso al hotel, después de una visita al gobernador José Laureano Sanz. Un joven periodista apellidado Reguera había acompañado a Gutiérrez de Alba hasta las puertas de su alojamiento, pero, atraídos por la

música que se escuchaba en una casa cercana, ambos decidieron acercarse a ella para comprobar el origen de ese sonido. La escena que encontraron avivó la curiosidad del autor alcalareño: la definió como un “baile de negros”,<sup>60</sup> y la amistad de Reguera con el anfitrión de la fiesta motivó la invitación de este último a que los recién llegados formaran parte de ella. Aquella vivienda, según narra, había sido alquilada exprofeso: el promotor de la reunión, Santiago Andrade, carpintero de oficio y ulterior pionero del cooperativismo en la isla,<sup>61</sup> había salido galardonado en la lotería con un premio de 2,000 pesos, lo que condujo a la organización de dicho festejo, compuesto por unos doscientos individuos “de color”, artesanos y de mediana edad en su mayoría. Debía tratarse de un evento de carácter formal, a tenor de la etiqueta más o menos rigurosa seguida por sus integrantes: mientras los caballeros lucían “frac, corbata y guante blanco”, las damas vestirían trajes “de sociedad” alternando “colas de gran tamaño” y formas poco habituales de “abigarrados colores”. Todas ellas también “de guante blanco y en extremo descotadas”.<sup>62</sup>

Como parte del lisonjeo, Andrade propuso a Gutiérrez de Alba y a Reguera que bailasen con alguna

de las jóvenes. Aunque el dramaturgo se mostró reticente (apelando a su falta de práctica), podemos inferir que quedó fascinado por su pareja, que respondía al nombre de Juanita. La apasionada descripción que realizó de la muchacha demuestra el genuino interés que debió sentir hacia ella. Afirmaba el escritor: “Sus ojos rasgados y negros se entreabrían para dejar escapar una sonrisa deliciosa y en la morbidez de sus hombros, en las suaves y graciosas líneas que dibujan su garganta y su espalda y pecho, [...] recordaban [...] las formas de la Venus de Milo vaciada en bronce, [...] más perfecta que aquella aun antes de haber sido mutilada”.<sup>63</sup> Desconocemos hasta qué punto las fogosas palabras del alcalareño se encontraban motivadas por la emoción y el asombro ante el color de piel de aquella mujer (no es casualidad, ciertamente, que su comparación se sustente en la versión en bronce, y no en mármol, de esta famosa escultura helenística). Pero resulta muy significativo que la única obra efectuada de esta actividad fuera, precisamente, una escueta acuarela de Juanita (Fig. 9), a quien se especifica como “mulata de S. Juan de Puerto-rico”, y en cuyo extremo inferior izquierdo incluiría una breve inscripción: “Recuerdo de un baile, marzo de 1870”.

Juanita se muestra de cuerpo completo, en tres cuartos, sobre un fondo enteramente neutro. La única referencia espacial se halla en el suelo, resuelto a partir de pinceladas rápidas, de cierta irregularidad en los bordes y con un tenue efecto de

56. Cruz Monclova, Lidio. *Historia de Puerto Rico (siglo XIX)*. Vol. 2, pt. 2, 1875-1885. Río Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1965, p. 872.

57. Gutiérrez de Alba. *Impresiones...*, doc. cit., fol. 41r.-v.

58. Ídem.

59. El relato que comentamos a continuación empieza en el fol. 58v.

60. Ídem.

61. Catalá Oliveras, Francisco A. *El callejón del sapo: teoría y gestión del cooperativismo*. San Juan, P.R.: Ediciones Huracán, 2004, p. 74.

62. Ello no resta, sin embargo, el prejuicio mostrado por el escritor al indicar que “el baile tenía todas las apariencias de un baile aristocrático en parodia”. Véase Gutiérrez de Alba. *Impresiones...*, doc. cit., fol. 59r.

63. Ibídem, fol. 60v.



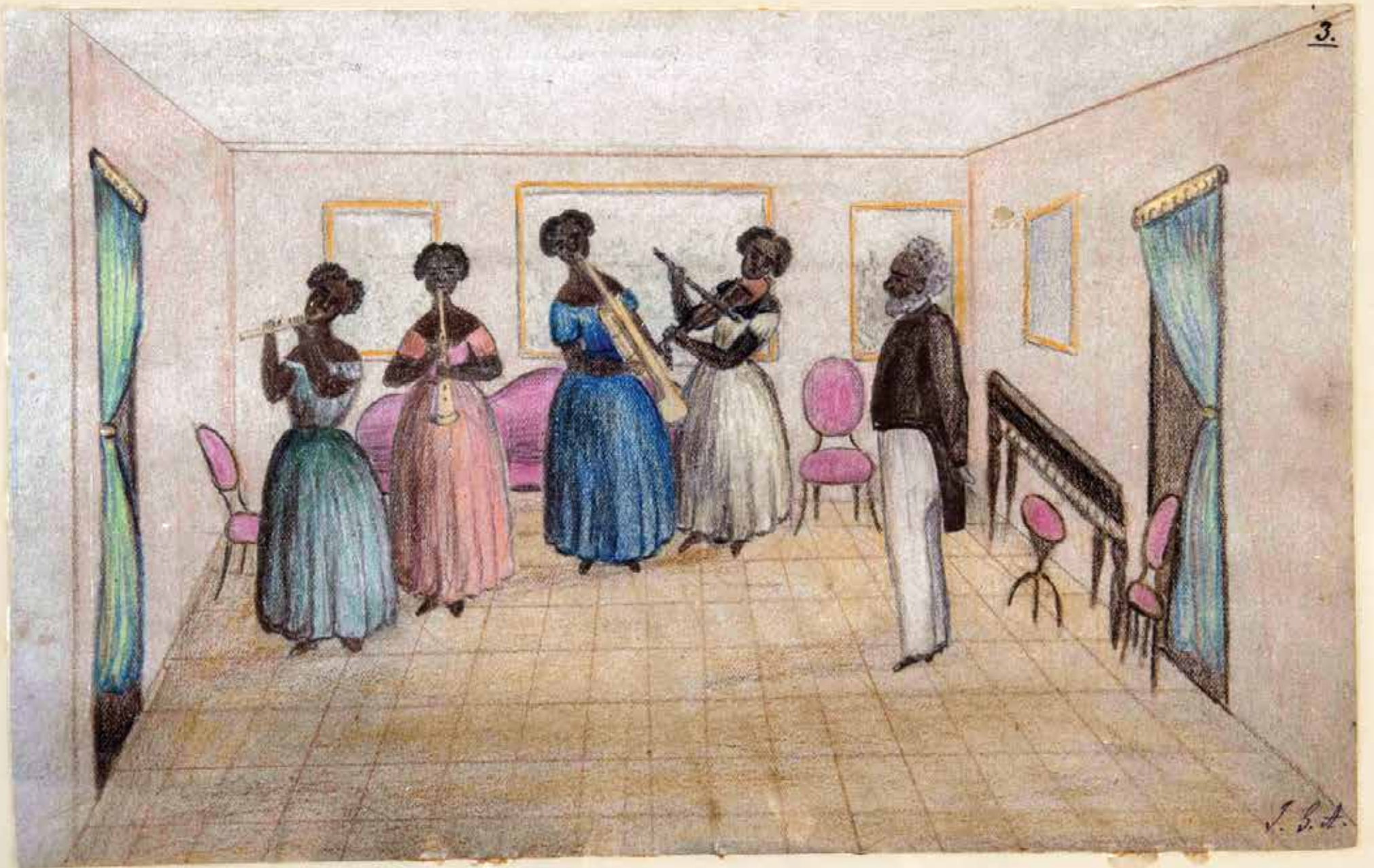
(Fig.9) José María Gutiérrez de Alba, *Juanita, mulata de S. Juan de Puerto-Rico* (1870). Acuarela sobre papel blanco. Banco de la República, Colombia.

sombra creando una diagonal desde uno de sus pies. El puntilloso retrato contenido en las notas de nuestro autor difiere de la imagen del rostro más bien estereotipado, fruto, seguramente, de las escasas dotes artísticas de Gutiérrez de Alba: la configuración ovalada de la cabeza parece responder más a convenciones sobre la fisonomía de los africanos que a su verdadera efigie, y algo similar ocurre con sus rasgos, sobre todo en lo relativo a la anchura de la punta y las aletas de la nariz. La indumentaria tampoco se corresponde plenamente con los pormenores del texto, siendo más recatada la ilustración en cuanto a las partes del cuerpo sugeridas por el corte del atuendo. La joven viste una doble falda “de tela blanca y ligera”: luce en ambas “pabellones cogidos con flores”, en tanto el escote se remata con bullones de tul blanco. Cabello, cuello y brazos se adornan con guirnaldas de flores “de imitación” pintadas mediante pequeñas manchas verdes y azules, y el calzado, del mismo tono que el vestido, cubre prácticamente la totalidad del tobillo y “del principio de una pierna formada á torno”. La única mano visible de Juanita está cubierta por un guante que sostiene un pañuelo abierto: se trata, curiosamente, de un presente del autor, quien se lo ofrecería a la muchacha al comprobar que los suyos se habían roto.<sup>64</sup> ¿Era esta una manera de perpetuar en la memoria de la adolescente la asistencia de aquel foráneo a la fiesta del agraciado Andrade?

64. *Ibidem*, fol. 61r.



*Una fiesta de familia*



*Pagani y sus hijas. (Puerto-Rico)*

(Fig.10) José María Gutiérrez de Alba, *Una fiesta de familia/Pagani y sus hijas (Puerto-Rico)* (1870). Lápicos de color sobre papel gris. Banco de la República, Colombia.

El segundo de los episodios nocturnos,<sup>65</sup> acaecido el 7 de marzo, fue aún más singular. Gutiérrez de Alba había sido invitado a una *soirée* organizada en su honor por Julián Pagani. Todavía no se ha trazado un perfil realmente completo de este personaje, pero, dada la aserción del homenajeador en su diario, es lógico imaginar la categoría que ostentaba dentro de la comunidad sanjuanera. Lo definió como un “hombre de color [...], robusto y de una fisonomía franca e inteligente” que debía rondar los 60 años, y que gozaba de un notable prestigio y contactos de relieve en la capital.<sup>66</sup> En efecto, las noticias conservadas de Pagani nos hablan de un individuo con ambiciones que supo establecer una red de relaciones sociales con las esferas de poder. De ello da buena cuenta, por ejemplo, su petición, en 1867, de ser nombrado “maestro práctico alarife de la municipalidad de Puerto Rico”, alegando su vasta experiencia profesional en el campo de la construcción; o, de igual modo, la concesión de la encomienda de Carlos III o la de Isabel la Católica.<sup>67</sup> Aunque, a priori, ambas solicitudes serían denegadas a causa de la ausencia de recomendaciones que las apoyaran, Gutiérrez de Alba habla de él como

65. En este caso, el relato comienza en el fol. 68r.

66. Ídem. El estatus social de Pagani también se vería reflejado en el hecho de poseer tres viviendas en la capital conocidas como “La Granja”, en Puerta de Tierra, “La Alhambra”, en la calle Sol, y “La Giralda”, en la calle Tetuán. Véase Pérez Losada, J. “Estampas del pasado. Lo que el tiempo se lleva...”. *Puerto Rico Ilustrado* (28 de septiembre de 1935), p. 3.

67. 1867, Puerto Rico. *Solicitudes de Julián Pagani y Lejes*. Archivo Histórico Nacional (Madrid), Ultramar 315, Exp. 16, fol. 2r.

“maestro de obras”, y sabemos que, al concluir el siglo, ya contaba con la orden de Carlos III que, con orgullo, exhibía en los acontecimientos de mayor proyección pública.<sup>68</sup>

Fiestas de este tipo eran corrientes en la casa de Pagani. Se ha apuntado, de hecho, que los gobernadores y algunos militares de alto rango solían frecuentarla en tales ocasiones, e incluso el escritor catalán Manuel del Palacio y Simó, durante su exilio en la isla, llegaría a convertirse en uno de los asiduos a tales veladas.<sup>69</sup> En el caso de nuestro autor, acudió al hogar de esta familia junto a Mr. Baall, un comerciante inglés que también se alojaba en el Hotel del Universo y con el que había entablado una cordial amistad. Su relato deja entrever el entusiasmo que fue despertando aquella reunión a medida que avanzaba la noche. Pagani los recibió en una antesala, desde la cual pasaron a un “saloncito” en el que sobresalían dos pianos de cola. Fue en este lugar que conocieron a las cuatro hijas del veterano anfitrión, Pascasia, Teodora, Joaquina y Carmen, así como a otras dos, “casi blancas y de un tipo semieu-

68. Así se deduce de la crónica publicada con motivo de la demolición de las murallas del sector este de la ciudad en 1897: “Allí vimos al venerable señor Pagani luciendo la blusa de obrero y el sombrero de paja, ostentando en el pecho la Cruz de Carlos III”. Véase “El derribo de las murallas”. *La Correspondencia de Puerto Rico* Año VII, Número 2370 (4 de junio de 1897), [p. 2].

69. Canino Salgado, Marcelino Juan. “La música, músicos y sus instrumentos en el Puerto Rico colonial español: la aportación europea”. *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia* Vols. XXVI-XXX, Nos. 71-80 (enero 2006-julio 2010), p. 202. El autor se refiere a Pagani como “arquitecto” cuando, al menos hasta donde sabemos, nunca logró dicho título.

ropeo”, que habían sido adoptadas por él tras el fallecimiento de sus padres.<sup>70</sup>

Lo sorprendente para Gutiérrez de Alba sería, sin duda, el recital dado por las cuatro jóvenes, los dos cantantes italianos que Pagani había llamado para “dar más amenidad” a aquel evento y otros asistentes: a las arias y romanzas ejecutadas por Joaquina con el acompañamiento al piano de su hermana Pascasia se agregaría un programa cargado de eclecticismo. En él, se dieron cita fragmentos de zarzuela, guaracha y malagueñas, que fueron interpretados por Carmen y algunos de los invitados. Pero la nota local llegaría con una obertura de un músico puertorriqueño “cuyas dotes deben ser grandes, según que era por todas celebrado”, tocada por Teodora al violín y Joaquina en la flauta, en tanto Pascasia y Carmen harían lo propio con el contrabajo y el bombardino, respectivamente.<sup>71</sup>

Identificado como *Una fiesta de familia/Pagani y sus hijas (Puerto-Rico)* (Fig. 10), el dibujo llevado a cabo como recuerdo de dicha celebración constituye una imagen peculiar del interior de esta casa sanjuanera. La escena se ubica en una sala ortogonal, cuya profundidad se enfatiza a través de la inclinación de las líneas del techo y las baldosas cuadrangulares. Tres rectángulos con sus bordes resaltados funcionan como marcos de unas hipotéticas pinturas que adornan tanto la pared central como una de las contiguas, y su distribución,

70. Gutiérrez de Alba. *Impresiones...*, doc. cit., fols. 68v.-69r.

71. La sesión musical de la velada se recoge en ibídem, fols. 69v.-71v.



al mismo tiempo, fija la posición de los personajes en el espacio. El mobiliario es de suma sobriedad: consiste en tres sillas y una banqueta de tres pies, ordenadas de manera triangular a lo largo de la habitación, así como un sofá que logra entreverse tras las féminas. Junto a estos enseres, el piano, a la espalda de Pagani en una perspectiva forzada, aporta un toque de distinción. A uno y otro lado dos vanos casi simétricos se descubren gracias al recogido de las cortinas hacia un costado, acentuando la sensación de apertura de la pieza. Las figuras, por su parte, *cubren* la estancia con su presencia: Gutiérrez de Alba sitúa al viejo maestro de obras en el extremo derecho, de perfil, vestido con levita negra y pantalón blanco. Pagani contempla atento a sus cuatro hijas, quienes, ataviadas con vestidos similares de diversos colores, ejecutan una de las obras que amenizaron la fiesta. Las jóvenes se disponen en una leve diagonal ascendente, añadiendo con sus movimientos un ritmo sutil a la composición. Y no deja de llamar la atención que su complexión, especialmente los rostros, se resuelva de un modo esquemático, con cierta inexpresividad, denotando, con ello, un mayor interés en la descripción de la velada nocturna que en el retrato *per se* de sus anfitriones.

¿Hasta qué punto deberíamos reconocer en esta lámina una representación fiel de tal estancia? ¿Era este un típico ejemplo de domicilio de algunas de las clases sociales más importantes del San Juan decimonónico? ¿Podríamos estimar estas vivencias como estampas usuales dentro de la actividad

cotidiana de la capital? Sean unas u otras las respuestas, es evidente que tanto el texto como las ilustraciones del autor de Alcalá de Guadaíra aportan una visión prácticamente inédita de la ciudad. Sus *Impresiones*, desgraciadamente, nunca se publicaron en vida del dramaturgo,<sup>72</sup> aunque, por otro lado, la mayor parte de los tomos del manuscrito y sus imágenes se han conservado hasta nuestros días. Es en ellas que hallamos el eco de ese San Juan en el que sus habitantes llegaron a tener igual o más protagonismo que el entorno natural de la isla y la arquitectura monumental que dominaba la capital cuando Gutiérrez de Alba zarpó rumbo a Colombia el 4 de abril de 1870.

### III. La ciudad como escenario

Otras visiones de San Juan habían venido produciéndose en el transcurso de estos años. La ciudad permanente, anclada en la rutina diaria y sus vaivenes, dio paso en ocasiones a otra urbe de carácter efímero que, en mayor o menor medida, transformaría por un tiempo concreto algunos de sus espacios más emblemáticos. Las festividades públicas instituían un auténtico ritual del que participaba el grueso de la población, y solían orquestarse desde las corporaciones civil y eclesiástica con el lógico beneplácito de las instancias metropolitanas.<sup>73</sup> Su objetivo estribaba en el enalte-

cimiento de las virtudes y la benevolencia tanto de la monarquía como de sus organismos representativos en la colonia, por lo que fueron frecuentes las relaciones y las crónicas que atestiguaban con más o menos concreción los pormenores de dichos festejos.<sup>74</sup>

Coronaciones, nacimientos, bautizos, entre otros eventos, se erigían en una suerte de ejercicios de cara a demostrar la fidelidad de los súbditos de ultramar a la figura (ausente físicamente, aunque siempre presente de manera material mediante retratos) del rey o la reina que ocupaba el trono. Algunos de estos documentos ya han sido estudiados con anterioridad, y su lectura revela la naturaleza simbólica que llegaron a revestir estas solemnidades: el primer aniversario del regreso de Fernando VII a la Península tras la Guerra de la Independencia en España fue conmemorado en la isla a través de un conjunto de actividades presididas por la efigie pintada del monarca, coronada por un dosel y colocada en una mesa donde reposaban los objetos propios de su poder;<sup>75</sup> la jura de Isabel II se acompañó de una procesión con su retrato por las calles de San Juan, más la decoración alegórica del

Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2008. Hostos, por su parte, analiza este fenómeno desde el siglo XVI, e incluye algunos eventos de interés celebrados en el XIX. Véase Hostos. *Historia de San Juan...*, op. cit., p. 529 y ss.

74. Un buen ejemplo de la abundancia y difusión de este tipo de testimonios escritos a nivel peninsular y ultramarino aparece en Reyero, Carlos. *Monarquía y Romanticismo: El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2015.

75. Blanco Mozo. "Pedro Tomás de Córdova...", op. cit., pp. 220-221.

72. Con la excepción del librito que citamos en la nota 51.

73. Para este tipo de actividades en el Puerto Rico del siglo XVIII, resulta imprescindible la consulta de López Cantos, Ángel. *Fiestas y juegos en Puerto Rico (siglo XVIII)*. San Juan, Puerto Rico: Centro de Estudios

domicilio del alférez real Manuel Sanjust;<sup>76</sup> y, dentro de las ceremonias oficiales que inauguraban la Hacienda de Puerto Rico, donde descollaba la entrega del sello real, se incorporarían “festejos populares” y bailes durante varios días.<sup>77</sup>

Así, pues, es innegable la relevancia que estos acontecimientos jugaron en el devenir de la ciudad. Pero ¿y las imágenes? Frente a la pluralidad de las fuentes textuales, resulta desconcertante la (hasta ahora) práctica ausencia de vestigios gráficos que complementen tales relatos. Habría que esperar al surgimiento de las revistas ilustradas para que estos testimonios visuales tuvieran un alcance más imperecedero. A nivel general, *La Ilustración Española y Americana* es, casi con total seguridad, el exponente impreso de más envergadura: este periódico, fundado por el empresario gaditano Abelardo de Carlos siguiendo la tradición de las ilustraciones europeas, empezó a publicarse en 1869 y, desde muy pronto, tuvo una extensa cantidad de suscriptores a uno y otro lado del Atlántico.<sup>78</sup> Hasta su cierre en 1921, contó entre sus páginas con una abundante selección de grabados que com-

76. Reyero. *Monarquía y Romanticismo...*, op. cit., pp. 141-142.

77. Carlo Altieri, Gerardo A. *Justicia y gobierno: la Audiencia de Puerto Rico (1831-1861)*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Academia Puertorriqueña de la Historia, 2007, p. 127.

78. Para una síntesis de la historia de esta importante revista, véase Sánchez Vigil, Juan Miguel. *Revistas ilustradas en España: Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón: Trea, 2008, pp. 52-55. Sobre su fundador y su labor empresarial al frente de ella, Márquez, Miguel B. “D. Abelardo de Carlos y ‘La Ilustración Española y Americana’”. *Ámbitos* n° 13-14 (año 2005), pp. 185-209.

plementaban la información desplegada en sus columnas. Las noticias no abarcaban solamente lo ocurrido en España, sino que también se reseñaban aquellas otras sobrevenidas en sus posesiones ultramarinas. A tal fin, De Carlos y sus herederos contratarían a diferentes corresponsales que cubrieran los sucesos de más magnitud,<sup>79</sup> lo que debía otorgar a estos personajes cierta libertad a la hora de elegir qué imagen ilustraría la información requerida desde Madrid. Ese dibujo o fotografía era enviado a la sede editorial y, a partir de ahí, se elaboraba el grabado definitivo que aparecería en el número correspondiente.<sup>80</sup> Ante este sistema de trabajo ¿se produciría algún cambio respecto a ese croquis o instantánea mandada desde el otro lado del océano? ¿O esa era realmente la imagen final que pasaría a la plancha?

En nuestro caso, ambas preguntas se antojan de gran significación. Conocemos los nombres de al-

79. Márquez menciona los problemas que afrontó De Carlos al respecto. Véase ibídem, pp. 202-203.

80. Así se afirma en repetidas ocasiones en los textos que acompañan a tales grabados. En relación con los envíos, tenemos ejemplos que dan fe de ellos: “[...] está representada en el segundo grabado de la pág. 244, según croquis del natural que ha tenido la atención de remitirnos D.J. Meléndez, nuestro corresponsal artístico en Puerto-Rico”. Véase “San Juan de Puerto-Rico. Entrega de las llaves de la ciudad al nuevo Gobernador Capitán general de la Isla, Excmo. Sr. D. Ramón Fajardo Izquierdo”. *La Ilustración Española y Americana* Año XXVIII, Núm. XXXIX (22 de octubre de 1884), p. 235. O también: “[...] estamos seguros de que el Sr. Acosta los remitía, por separado, en el mismo correo que condujo la mencionada fotografía [de Feliciano Alonso] y su atenta carta en pliego certificado”. Véase “Puerto Rico. Manifestación popular en honor del general Contreras”. *La Ilustración Española y Americana* Año XXXIII, Núm. XXXIII (8 de septiembre de 1889), p. 131.

gunos de estos corresponsales en la isla (José Julián Acosta y Feliciano Alonso, por ejemplo), aunque, lamentablemente, no nos han llegado (que sepamos) los originales que estos y otros autores remitieron a *La Ilustración*. Pero, pese a dicha ausencia documental, no es descabellado plantear la posibilidad de que tales obras, más allá de su contenido político-informativo, pudiesen servir de acicate para hacer patente una imagen de San Juan que, en otras circunstancias, habría pasado desapercibida para un público peninsular. De esta forma, aunque no podamos hablar de una visión foránea *stricto sensu*, sí debemos tener muy en cuenta que las piezas remitidas por estos reporteros debían concebirse para ser observadas fundamentalmente por un lector “de fuera”. De ello se deduce que buena parte de los apartados gráficos consagrados a Puerto Rico estén en consonancia con litografías como las de *Los Precios Fijos* ya discutidas, dedicándose a vistas de la bahía de San Juan, edificios de nueva planta construidos en diferentes municipios y otros temas afines.<sup>81</sup> Sin embargo, serían las escenificaciones explícitas de la potestad colonial las que procuraron una percepción más certera de los valores de nuestra urbe como epicentro de aquellos actos temporales que debían perpetuar la preponderancia española sobre sus últimas posesiones americanas.

81. Al respecto, un caso, entre otros muchos, puede contemplarse en los tres grabados publicados en *La Ilustración Española y Americana* Año XLII, Número XIX (22 de mayo de 1898), p. [296], donde, además del calce habitual, se especifican los nombres de algunos edificios.





SAN JUAN (PUERTO-RICO).—ENTREGA DE LAS LLAVES DE LA CIUDAD AL NUEVO GOBERNADOR GENERAL, EXCMO. SR. D. RAMON FAJARDO IZQUIERDO, ante la puerta de San Justo, el 19 de Setiembre último.—(De croquis del natural, remitido por D. J. Meléndez.)

(Fig.11) D.J. Meléndez (croquis), Eugenio Vela (grabador), *Entrega de las llaves de la ciudad al nuevo gobernador general, Excmo. Sr. D. Ramón Fajardo Izquierdo* (1884). Litografía. *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVIII, Número XXXIX, 22 de octubre de 1884. Biblioteca Nacional de España.

Podemos encontrar uno de los primeros ejemplos de dichas representaciones en la edición del 22 de octubre de 1884.<sup>82</sup> Un grabado abierto por Eugenio Vela a partir de un “croquis al natural” de D.J. Meléndez<sup>83</sup> (Fig. 11) muestra la que debió ser una de las ceremonias públicas más comunes en la isla. El arranque de la crónica sobre dicho evento es muy preciso: “Á las ocho y media de la mañana del 19 de Setiembre próximo pasado se verificó en la capital de Puerto-Rico el acto solemne de tomar posesión del Gobierno superior de la Isla el excelentísimo Sr. D. Ramón Fajardo Izquierdo, nombrado para suceder en aquel alto cargo al difunto Sr. Marqués de la Vega Inclán”.<sup>84</sup> Se trataba, tal como exigía la ocasión, de un verdadero rito: el flamante capitán general recibía las llaves de la capital de manos de su predecesor, “en señal de homenaje y acatamiento á las órdenes del Gobierno de S.M.”, tras lo cual debía atravesar la Puerta de San Justo y acceder a la ciudad intramuros, ya como gobernador oficial de la isla. La costumbre determinaba que el segundo cabo general era el responsable de tal entrega, pero, a causa de la enfermedad que este padecía por esas fechas, lo hizo el brigadier comandante general de Marina. El carácter propiamente castrense del evento fue subrayado mediante la notoria presen-

82. *La Ilustración...* (22 de octubre de 1884), p. 244.

83. Nada sabemos, por el momento, acerca de este autor. Suponemos que se trata del mismo “Meléndez” que realizó la ilustración reproducida en *De la pluma a la imprenta...*, op. cit., [s.p.], la cual apareció, curiosamente, en *La Ilustración Puertorriqueña*.

84. *La Ilustración...* (22 de octubre de 1884), p. 235.



(Fig.12) Eduardo López Cepero, *Puerta de San Justo* (1893). Fotografía en blanco y negro. Archivo General de Puerto Rico.



cia de un batallón de artillería, el regimiento de infantería de Cádiz y los cuerpos de voluntarios. Una vez cruzada la entrada, Fajardo se dirigió primero a la Catedral en acción de gracias por su feliz arribo para, más tarde, instalarse en La Fortaleza.<sup>85</sup>

La obra de Meléndez y Vela resulta de gran interés. Al fondo, encuadrados por el amplio vano de la Puerta, cuya enorme hoja aparece entreabierta, se aprecia al nuevo dirigente, quien porta un sable y aparece tocado con un sombrero con plumero blanco. Recibe las llaves en una bandeja que le ofrece el brigadier comandante general Carranza, mientras un numeroso público se dispone en pequeñas reuniones a uno y otro lado. Los militares, a la derecha, contemplan la escena atentos, con la cabeza en alto, y, a la izquierda, una multitud de civiles, bien trajeados, alternan la visión del evento con una animada conversación. Las dos filas se distribuyen de manera más o menos ordenada, abriendo un camino decreciente que dirige la mirada del espectador hacia la acción principal, donde ambos grupos convergen. A su vez, se hallan enmarcados por dos elementos, a priori, anecdóticos, pero que contribuyen sutilmente a delimitar el espacio donde se desarrolla el acto: un pozo, del que descollan los horcones de forja, su brocal circular y el paralelepípedo del que surge a modo de base; y un pedestal cajeadado sobre el que se sitúan dos pequeñas gradas escalonadas rematadas por un jarrón, que presumiblemente marcaría el arran-

85. Ídem.

que del Paseo de la Princesa. Pero, ante todo ello, se eleva la arquitectura de la ciudad: una multitud sobresale de los fragmentos de cortina, al igual que otros personajes se asoman desde diversos puntos de los edificios que, con banderas ondeantes, se alzan por encima de ella. La Puerta de San Justo, no obstante, destaca como la verdadera protagonista de este excepcional escenario.

Al comparar nuestro grabado con la fotografía de Eduardo López Cepero<sup>86</sup> (Fig. 12) de esta entrada, son patentes algunas diferencias como consecuencia, posiblemente, de las imprecisiones del croquis original y su ulterior traslado a la plancha. La Puerta, ligeramente achatada en la toma, se articula mediante dos pares de pilastras toscanas que flanquean el vano de acceso. Coronando el conjunto, un frontón contiene en su tímpano un escudo cuyas armas apenas advertimos. No hay duda de que, en el caso de Meléndez y Vela, la estructura en general se muestra notablemente más estilizada, y el mobiliario urbano y los árboles ubicados al exterior se han reducido al mínimo con objeto de conceder una mayor perceptibilidad al entorno arquitectónico. El entablamento, de hecho, se ve más alto y esbelto que en la instantánea, sin una definición realmente clara entre el arquitrabe, el friso y la cornisa, los cuales se circunscriben a una suerte de dinteles superpuestos de diverso grosor. Se diría que, a ojos de Meléndez, la ceremonia marcial conformaba una

86. Publicada en Sepúlveda Rivera. *San Juan: Historia...*, op. cit., p. 212.

excusa para exaltar uno de los incontables perfiles de la capital: San Justo, al fin y al cabo, constituía desde hacía décadas un punto primordial dentro de la vida económica y social de la urbe,<sup>87</sup> y no sería extraño que el corresponsal fuese consciente del inminente derribo que ya debía acechar a la arquitectura que materializaba este nexo crucial entre el mundo exterior (el puerto) y el interior (la propia ciudad). Si observamos detenidamente el grabado ¿acaso no funcionan las figuras como simples complementos de ese enclave? ¿No es gracias al pie explicativo (y no a los personajes) que conocemos, en efecto, qué es lo que está ocurriendo en dicha escena? ¿Podríamos, pues, considerar esta obra, aparte de su función meramente descriptiva, como un elogio de los valores monumentales de San Juan?

Sea como fuere, lo cierto es que hubo otro tipo de acontecimientos que favorecieron la transformación de la capital a través de estructuras efímeras levantadas para la ocasión. Uno de los ejemplos más elocuentes al respecto es el arco de triunfo construido para despedir al general Juan Contreras Martínez, ilustrado en el número del 8 de septiembre de 1889.<sup>88</sup> Aunque el reportaje de *La Ilustración* no pudo incorporar una relación exhaustiva de “aquella popular fiesta” debido a las deficiencias del servicio postal,<sup>89</sup> el periódico *El País* sí cubrió la

87. *Ibíd.*, pp. 211 y 213.

88. *La Ilustración...* (8 de septiembre de 1889), p. 132.

89. “Puerto Rico. Manifestación popular”. *La Ilustración...* (8 de septiembre de 1889), p. 131.



noticia. Dado su excepcional interés, reproducimos a continuación la transcripción aportada por Coll y Toste:

*La multitud llenaba por completo la calle de la Fortaleza y sus transversales, desde el palacio de su nombre hasta la calle de la Tanca por donde se dirigió el señor Contreras al muelle.*

*Un periódico conservador, de aquella época, calculó en quince mil almas los componentes de la inolvidable manifestación, formada por sacerdotes, oficiales de la guarnición, propietarios residentes en la isla, hombres de ciencia, jóvenes, comerciantes, periodistas, empleados, algunos voluntarios de uniforme y el pueblo soberano.—Todos daban vivas a España y a los viajeros.—Todos los balcones estaban ocupados por damas que agitaban sus pañuelos, derramaban lágrimas y lanzaban flores sobre el coche de los esposos Contreras.—A la señora Dolz de Contreras le fueron entregados muchos bouquets y coronas de flores naturales.—El álbum ofrecido a los esposos Contreras contenía cuatro mil firmas.—Los obreros levantaron arcos de triunfo en dos esquinas de las calles de la ciudad por donde pasó el ilustre viajero.—Los niños, en considerable número, presenciaron la manifestación.—Esa mañana no asistieron a las escuelas.—Las clases todas de la sociedad iban confundidas, sin orden, prueba elocuente de la espontaneidad y cariño con que todos asistían al acto.—No era una procesión*

*con los empleados civiles por la acera de la derecha y los militares por la izquierda.—No hubo repique de campanas ni triquitraques.—Fue una manifestación sentida, seria, triste, llorosa. Nada de alegría.—Las tropas fueron tendidas en la carrera como era costumbre en casos análogos.<sup>90</sup>*

Parece evidente que la marcha de Contreras consiguió congregarse a los diferentes sectores de la población sanjuanera, sin distinción de clase. Obviando las consignas patrióticas del artículo, está claro que el general pacense se había ganado el favor de los ciudadanos,<sup>91</sup> algo que no debe sorprender si tenemos en cuenta la terrible gestión de su antecesor, Romualdo Palacio González, y sus tristemente célebres compontes.<sup>92</sup> ¿Cómo presentó *La Ilustración* a sus lectores este hecho tan excepcional para la ciudad? El fotograbado se hizo a partir de una ins-

90. Coll y Toste, Cayetano. *Boletín Histórico de Puerto Rico*. Volumen IV, tomos VII y VIII, 1920-1921. San Juan, Puerto Rico: Ateneo Puertorriqueño, Editorial Lea, 2004, p. 183.

91. Prueba de ello serían los vítores lanzados años después de su regreso a la Península: "Durante el trayecto victoreábase al Rey, á la Reina, á España, á Puerto-Rico, al General Marín, al General Ortega y al General Contreras, héroe de Treviño, de quien siempre se tienen buenos recuerdos en este país". Véase "El derribo...". *La Correspondencia...* (4 de junio de 1897), [p. 2]. Igualmente, en 1913, el alcalde de San Juan promulgaba una ordenanza para que la calle Sol se denominara "del General Contreras". Véase Coll y Toste. *Boletín Histórico...*, op. cit., p. 182.

92. Rivera Ortiz, Ángel Israel. "La vida política". *Puerto Rico*. Tomo 1: Siglo XIX. Puerto Rico decimonónico: 'Un siglo entre definiciones e identidades'. Dir. y coord. Carlos E. Severino Valdez. Madrid y Cataño: Fundación Mapfre, SM, 2018, pp. 94-95.

(Fig.13) Feliciano Alonso (fotografía), grabador sin identificar. *Manifestación popular en honor del General Contreras, el día de su regreso a la Península* (1889). Fotograbado. *La Ilustración Española y Americana*, Año XXXIII, Número XXXIII, 8 de septiembre de 1889. Biblioteca Nacional de España.

tantánea de Feliciano Alonso (Fig. 13), y revela a la multitud agolpada entre la calle San Justo y una de sus vías perpendiculares. A primera vista sorprende la presencia abrumadora de sombreros, cuyos portadores manifiestan diversas actitudes ante la reciente llegada de Contreras y su esposa a la confluencia de calles. Las mujeres, en cambio, apenas se atisban entre la algarada, y lo mismo podríamos decir de los infantes: pese a la trascendencia que se les otorga en la crónica citada, se reducen al perfil de una niña asomada desde el edificio localizado a la izquierda, justo al lado del letrero que nombra a esta conocida arteria de la ciudad. Pero la muchedumbre se abre ante el arribo de la victoria que, rodeada por tres de sus lados, transporta al afamado militar y su cónyuge, formando un claro en el centro de la composición que ayuda a guiar la atención del espectador hacia la pareja. Ambos van sentados, sin gestos ni distinciones que los identifiquen, y el cochero sedente en el pescante (el otro está de pie, aunque los dos miran hacia nosotros) porta en su mano un estandarte.

Además del gentío, la arquitectura es, como en el grabado de Vela, uno de los factores más relevantes de esta obra. La posición del fotógrafo, por encima del nivel del suelo, logra remarcar el efecto de perspectiva: el punto de fuga, ubicado ligeramente hacia la derecha, y la profundidad aumentada por sus líneas convergentes, ofrecen una visión muy acentuada del caserío sanjuanero, del que sobresale con especial preeminencia una amplia gama de balcones. Se aprecian en ellos algunas de las par-





PUERTO RICO. — MANIFESTACIÓN POPULAR EN HONOR DEL GENERAL CONTRERAS. EL DÍA DE SU REGRESO Á LA PENÍNSULA.  
(De fotografía de D. Feliciano Alonso.)

tes más reconocibles de su fisonomía, las cuales, al mismo tiempo, dotan a la imagen de un ritmo decreciente. Así se aprecia en la secuencia aportada por los faldones, la verticalidad de los pies derechos, las balaustradas, balaustres y tapafaldas de los antepechos, además del hermetismo de las celosías en algunos de los pisos más elevados. Canes y tabicas también son visibles en determinados inmuebles gracias al encuadre de Feliciano Alonso, pero, indudablemente, hay un elemento que predomina sobre el resto: el arco de triunfo que emerge justo en el cruce de sendas calles.

Sufragado por los trabajadores de la isla, este arco de triunfo formaba pareja con otro emplazado en la esquina de una de las vías por donde pasaría el cortejo oficial. Estaba compuesto por un solo vano rematado por un arco deprimido rectilíneo, apeado sobre pilares con cajeados imitando jaspe. Cada enjuta presentaba una corona de laurel con un epígrafe laudatorio, y suspendida del intradós se colocó una cenefa de tres caídas de las que pendían colgantes con borlas, siendo los laterales más elaborados que el central. En los extremos superiores, dos pequeños pedestales triangulares sujetaban sendos pares de astas, mientras que, encima

del dintel, podía leerse la dedicatoria “Al Excmo. Sor Don Juan Contreras/Los obreros de Pto Rico”, cuyas letras capitales huecas se amoldaban, estilizándose, a los cuadrantes del arco. Más arriba, rematado por molduras cóncavas, el ático acogía una elipse irregular compuesta de una suerte de bolas trabadas, y en su interior se mostraba la inscripción “Puerto-Rico/Agradecido” con un sencillo diseño sobre la misma. La estructura, finalmente, estaba coronada con una cartela cuadrada que, con pequeñas molduras curvas en sus costados a manera de roleos, exhibía el escudo de la isla.



Pese a lo discutido hasta ahora, no sería justo limitar la organización de este tipo de festejos a hechos ligados exclusivamente con la monarquía o los gobernadores designados por ella. Hubo, en efecto, otras festividades públicas que atrajeron a los sanjuaneros hacia los espacios más importantes de la ciudad. El IV Centenario del Descubrimiento de América y Puerto Rico llevado a cabo entre 1892 y 1893 es un caso paradigmático. Se trató de uno de los acontecimientos públicos más notorios acaecidos en el San Juan finisecular, y sabemos bien que las actividades para conmemorar la llegada del almirante genovés a las islas no solo fueron heterogéneas,<sup>93</sup> sino que, además, tuvieron eco en otros municipios. A esa programación se añadiría una visita que generó una enorme expectación en la población sanjuanera: una réplica de la carabela Santa María haría escala en la capital como parte de su travesía hacia Chicago, donde asistiría a la Exposición Universal impelida en esta ciudad estadounidense. En palabras de Hostos, “la noticia sacó de su letargo a la soñolienta urbe. Viejos y jóvenes escalaban las azoteas de la ciudad, equipados de anteojos y catalejos, para escrutar el horizonte”.<sup>94</sup> Por lo que hemos visto, no hay duda de que la curio-

93. Quizá el gran proyecto que se impulsó para dicha conmemoración fue la denominada *Exposición de Puerto Rico con motivo del 4º Centenario del descubrimiento de esta Isla*, que tenía pensado inaugurarse el 26 de noviembre de 1893 con una duración de tres meses. Véase *Cuarto Centenario del Descubrimiento de Puerto-Rico. Exposición para 1893. Reglamento*. Puerto-Rico: Tipografía del Boletín Mercantil, 1893.

94. Hostos. *Historia de San Juan...*, op. cit., p. 76.

sidad de los vecinos, palpable con su presencia casi constante en balcones, azoteas y a pie de calle para admirar la inminente *novedad*, suponía una estampa habitual ante cualquier evento que implicara una salida de la monótona vida urbana. Prueba de este entusiasmo popular fue la creación de una Junta de Damas responsable de la organización de una serie de festejos con tal motivo, y que incluiría, como era costumbre, la repartición de limosnas entre los más necesitados.<sup>95</sup>

El Jueves Santo de 1893 la Santa María arribó al puerto, siendo remolcada y escoltada por “los buques del apostadero de San Juan, los remolcadores de las Obras del Puerto y cuantas lanchas y botes del Club de Regatas, todos empavesados y engalanados”. La breve travesía por el canal del Morro se caracterizó por el fervor demostrado por los tripulantes de unas y otras embarcaciones, que celebraron con salvas, vítores y hurras aquella suerte de recreación de la llegada de una de las naos colombinas. Una vez fondeada, los marinos, encabezados por el comandante Concas, fueron agasajados con diversas actividades llevadas a cabo a lo largo del Sábado Santo y el Domingo de Resurrección: junto a un baile efectuado en el Teatro Municipal, en el que brillaron tanto el champán como los guisados propios del momento, se realizó un banquete que serviría de despedida a estos nautas de la Real Marina Española. Y la misa de campaña, oficiada en la plaza de Alfonso XII (actual plaza de Armas), serviría

95. Ídem.

(Fig.14) Feliciano Alonso (fotografía), grabador sin identificar. *Entrega de la bandera ofrecida por la ciudad a los tripulantes de la nao “Santa María”*. Fotograbado. *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVII, Número XVII, 8 de mayo de 1893. Biblioteca Nacional de España.

para que el alcalde hiciera entrega a los ilustres visitantes de un estandarte “bordado por las señoritas Penado”.<sup>96</sup>

Este último acto fue inmortalizado por el objetivo de Feliciano Alonso (Fig. 14), quien tomó la instantánea desde el sector oriental de la plaza.<sup>97</sup> El fotograbado ofrece una panorámica parcial de los costados septentrional y oeste, en la que destacan, en primera instancia, los volúmenes de la Alcaldía, los cuales se yerguen imponentes sobre los concurrentes. La elevación de sus torres, junto al campanario de la Catedral y la linterna de la Capilla del Sagrario, más lejanos, rompen la horizontalidad marcada tanto por el flamante edificio de la Real Hacienda, que presenta sus balcones engalanados, como por el de la Diputación Provincial y otros aledaños, más bajos y también ornados. El salón de la plaza se halla prácticamente ocupado en su totalidad por los asistentes: los miembros de la Santa María aparecen distribuidos en filas paralelas a la arquitectura del Ayuntamiento, en tanto las conglomeraciones de civiles se reparten entre las verjas de cerramiento de la plaza, los balcones circundantes y los pretilos de las azoteas.

La escena principal, por su parte, se desarrolla en una estructura efímera cuadrangular que, adyacente al edificio consistorial, oculta la zona central de

96. Tomamos estos detalles de ibídem, pp. 76-77.

97. El fotograbado resultante fue publicado en *La Ilustración Española y Americana* Año XXXVII, Núm. XVII (8 de mayo de 1893), p. 302.





SAN JUAN DE PUERTO RICO. — ENTREGA DE LA BANDERA OFRECIDA POR LA CIUDAD A LOS TRIPULANTES DE LA NAO «SANTA MARÍA», EN LA MISA DE CAMPAÑA CELEBRADA EN HONOR DE ÉSTA AL HACER ESCALA EN AQUEL FUERTO DE PASO PARA CHICAGO.

los soportales y se conecta, a su vez, con la galería del segundo piso. Instalada directamente sobre el salón, una escalera de doble tiro en su arranque y de uno en el cuerpo superior conduce a una suerte de tienda de campaña delimitada en sus vértices por soportes de altura y anchura desiguales, y, en dos de sus frentes, por sencillas barandas cerradas con listones cruzados en diagonal, sosteniendo, en su centro, cartelas con dos escudos. Dichos elementos, así como los pasamanos, se encuentran adornados con guirnaldas entorchadas. Pero, den-

tro de este peculiar conjunto, no deja de llamar la atención la decoración historicista de, al menos, una de las caras de la base sobre la que se alza tal tienda: en ella se abre un arco lobulado, cuya rosca y enjutas se acotan con gruesas líneas a modo de molduras que, en su remate, forman un friso donde, de izquierda a derecha, se inscriben los nombres “Pinzón”, “Colón” (en el centro, sobre la clave del arco), y “Pinta”. Bajo las impostas, dos pares de columnas embebidas, presumiblemente pintadas, con fustes muy delgados flanquean el amplio vano que

debía conectarse con otro similar emplazado en el lado opuesto.

No sería esta la última de las estructuras efímeras levantadas en San Juan bajo dominio español, aunque sí de la que (hasta ahora) conservamos imágenes. Con motivo del derribo de las murallas del sector este, Julián Pagani sufragó la realización de un “elegante templete”<sup>98</sup> en la plaza de Colón. Des-

98. “El derribo...”. *La Correspondencia...* (4 de junio de 1897), [p. 2]. Respecto a las imágenes de dicho templete, en algunas fotografías



conocemos qué aspecto debió tener, pero sus dimensiones fueron lo suficientemente amplias como para que, en su interior, el viejo maestro de obras y sus hijas obsequiaran con “cervezas, dulces, etc.” al general Sabas Marín y González y su familia, quienes se habían resguardado allí de la lluvia. La prensa publicó todos los detalles de aquella jornada, destacando tanto la encomiable labor de las brigadas de artesanos y braceros en el proceso de demolición como el ambiente jovial que se respiraba en la urbe. Tampoco faltaron las anécdotas: Pagani ofreció tabaco a la esposa y a la hija del gobernador, que lo aceptarían sonrientes “como recuerdo de las fiestas”,<sup>99</sup> y es revelador que se rumoreara el propósito de Marín de enviar el “gran escudo de piedra” de la Puerta de Santiago, próxima a desaparecer, al “Museo Nacional de Madrid”.<sup>100</sup> Todo esto ocurría el 3 de junio de 1897. Poco más de un año y medio después, Estados Unidos y España firmaban el Tratado de París. Un tiempo tocaba a su fin y la imagen de la ciudad tomaría otros derroteros.

---

de este momento histórico se vislumbra una estructura efímera en la plaza, pero no hemos podido comprobar si se trata de la costeadada por Pagani o, quizá, de las tiendas de campaña que se levantaron en este espacio a causa de las obras de demolición.

99. Ídem.

100. “Noticias”. *La Correspondencia de Puerto Rico* Año VII, Número 2370 (4 de junio de 1897), [p. 2].

#### IV. Hacia una iconografía de la ciudad

¿Qué significó esa transición de cara a los viajeros que deseaban visitar la isla? ¿Podemos hablar de una interrupción en el tránsito de estos personajes a raíz de los consabidos cambios políticos? La circulación de estadounidenses, lógicamente, se incrementó de manera notable desde la toma de su nueva posesión, y son conocidas las publicaciones acerca de sus aspectos geográficos, sociales, naturales, etc., que empezaron a editarse de 1898 en adelante. En ellas, las fotografías cumplieron un rol imprescindible a la hora de visualizar lo explicado en el texto, convirtiéndose en una herramienta documental de calado,<sup>101</sup> aunque sin rechazar sus peculiares cualidades estéticas. Pero no debemos olvidar que también prosiguió el paso de españoles y otros europeos a lo largo del primer tercio del siglo XX, algunos de los cuales, pintores en su mayoría, ayudaron a cambiar el curso del arte practicado hasta el momento. La visión que tales artífices ofrecieron de San Juan resultó decisiva para la configuración de una imagen propia de la capital, que, en el contexto en el que nos situamos,

---

101. Sobre ello, resulta de interés González, Libia. “La ilusión del paraíso: fotografías y relatos de viajeros sobre Puerto Rico, 1898-1910”. *Los arcos de la memoria: el 98 en los pueblos puertorriqueños*. Eds. Silvia Álvarez Curbelo, Mary Frances Gallart, y Carmen Rafucci. San Juan: Postdata, 1998. También, de la misma autora, “La fotografía y Puerto Rico: pedacitos de patria”. *Puerto Rico a través de la fotografía (1855-2017)*. Madrid y Cataño: Fundación Mapfre, SM, 2018, pp. 14-60.

hay que entender exclusivamente como la ciudad colonial. De hecho, el auge constructivo fomentado en sectores extramuros de la isleta como Puerta de Tierra pasaría absolutamente desapercibido, y en el caso de los artistas nacionales, con Francisco Oller a la cabeza, ni los flamantes bulevares ni la vieja urbe amurallada parecieron estimular la creación de obras que ensalzaran o, simplemente, representaran la esencia de esos enclaves.<sup>102</sup>

En tal sentido, la figura de Fernando Díaz Mackenna (1873-1931/1932) es fundamental. Se ha afirmado en repetidas ocasiones que este autor fue uno de los primeros creadores foráneos que tuvo una verdadera trascendencia en la escena insular.<sup>103</sup> Poco sabemos de su biografía antes de su llegada a San Juan: hijo del pintor hispalense Francisco Díaz Carreño, se ha argüido que su formación debió darse de la mano de su progenitor, quien sí estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,<sup>104</sup>

---

102. Trelles Hernández, Mercedes. “La pintura, el gusto y la historia: Reflexiones en torno a la historia de la pintura puertorriqueña”. *Los tesoros de la pintura puertorriqueña*. San Juan, P.R.: Museo de Arte de Puerto Rico, 2000, p. 41.

103. Delgado Mercado, Osiris. “Notas en torno a la pintura puertorriqueña de Oller a los Cuarenta”. *De Oller a los cuarenta: La pintura en Puerto Rico de 1898 a 1948*. [San Juan]: [First Federal Savings Bank, Museo de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras], 1989, p. 41. De este autor, además, “Cuatro siglos de Pintura Puertorriqueña”. *Cuatro Siglos de Pintura Puertorriqueña*. Madrid: Sociedad Editorial Electa España, S.A., 1998, p. 24. Asimismo, González Sierra, Elvín. *Pintores españoles en Puerto Rico (1854-1940)*. Tesis Doctoral. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010, p. 523.

104. Delgado Mercado, Osiris. “Fernando Díaz Mackenna, España,

en Madrid, siendo su discípulo el que ejercería la docencia posteriormente en la Escuela de Artes e Industrias de dicha ciudad. Apenas conocemos obras realizadas en esta etapa iniciática, y no están claras las razones que lo motivaron a viajar a Puerto Rico. González Sierra puso de relieve las relaciones existentes entre Díaz Carreño y Alejandro Tapia, quien, al parecer, le comisionó algunas pinturas durante su estancia en la capital española.<sup>105</sup> Pero Delgado Mercado propuso la posibilidad de que esos vínculos profesionales influenciaron en la decisión del joven artista de abandonar la Península, especialmente después de conocer, por boca del célebre literato, el delicado estado de salud en el que se encontraba Oller por esos años.<sup>106</sup> Sea más o menos cierto este planteamiento, sí se conservan noticias documentales que apuntan a su presencia en San Juan a comienzos de 1914, y existe consenso en situar los meses finales de 1913 como la fecha de su desembarco en la ciudad.<sup>107</sup> Así, pues, Díaz Mackenna hacía su aparición en un momento de transición para la pintura de la isla, con un veterano Oller al frente de una academia que en breve cerraría sus puertas, precisamente, a causa de la muerte del viejo maestro.

---

1873". *Fernando Díaz Mackenna*. [San Juan]: Galería de Arte Universidad del Sagrado Corazón, [2008], [s.p.].

105. González Sierra. *Pintores españoles...*, op. cit., p. 523.

106. Delgado Mercado. "Fernando Díaz...", op. cit., [s.p.].

107. Así lo señala González Sierra en *Pintores españoles...*, op. cit., p. 523. Tanto este autor como Delgado Mercado coinciden en ese año.

Desde un principio, la obra del artista español tuvo una acogida muy favorable en la capital. Tan pronto como en febrero de 1914, se hallaba exhibiendo algunas de sus pinturas en el bazar que una dama de la alta sociedad capitalina, Margarita Wolkers, poseía en la calle Allen (hoy, Fortaleza).<sup>108</sup> Igualmente, en octubre, ya contaba con un notable número de estudiantes a tenor de la participación de estos y su mentor en la muestra montada en la sede de la Asociación de Jóvenes Cristianos (YMCA, por sus siglas en inglés).<sup>109</sup> Dada la premura de tales actuaciones, podemos suponer que nuestro artífice supo aportar una respuesta más o menos inmediata a las necesidades y las carencias de las que adolecía la enseñanza artística en el Puerto Rico de estas décadas iniciales del siglo, y no es casualidad que, junto a la venta de sus piezas, publicara anuncios en la prensa local informando de la próxima creación de una academia de dibujo y pintura.<sup>110</sup> Resulta lógico imaginar la expectación que tal proyecto hubo de despertar en los *amateurs* y en otros artistas con mayor experiencia que desearan continuar su aprendizaje, y no debe extrañarnos, por lo tanto, que nombres como los de Juan A. Rosado y Nicolás Pinilla, entre otros, empezaran su andadura en el terreno pictórico bajo la tutela de Díaz Mackenna.

---

108. Ídem.

109. Recorte de prensa sin título perteneciente a *Puerto Rico Ilustrado* Año V, No. 242 (12 de octubre de 1914). Centro de Documentación del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

110. González Sierra. *Pintores españoles...*, op. cit., p. 523.

Algo similar ocurrió con el prestigio adquirido tan solo tres años después de su asentamiento en San Juan: en torno a 1916, recibió el encargo de arreglar los pequeños daños sufridos por *El Velorio* durante su traslado a la Universidad de Puerto Rico, y, tras el fallecimiento de Oller en 1917, la familia del artista le solicitaría la evaluación de las obras que el pintor había dejado en su casa de Cataño.<sup>111</sup>

La dilatada estadía de Díaz Mackenna en la isla le permitió percibir *vis-à-vis* las particularidades del paisaje puertorriqueño. Se diría que, hasta cierto punto, transitaba por algunos de los lugares comunes que Oller y sus más célebres discípulos ya habían recorrido con éxito para ese entonces. Pero lejos de lo que, en el caso de estos autores, se ha considerado tradicionalmente como una mirada de tintes identitarios, es plausible plantear que la fijación del artista peninsular por elementos como las palmas, los bohíos o personajes propios del momento debió estar condicionada tanto por su pintoresquismo, a ojos de un extranjero, como por su formidable atractivo a la hora de plasmar los efectos lumínicos en un entorno de tal singularidad. De ello dan buena cuenta un numeroso conjunto de sus piezas, reconocidas muchas de ellas como

---

111. Delgado Mercado. "Fernando Díaz...", op. cit., [s.p.]. Lo mismo podríamos pensar a raíz de encargos tan singulares como los "dos grandes óleos" realizados para la Ermita de Nuestra Señora de Lourdes erigida en la finca Villa Manuela, en "el pueblito 'Las Cuevas'". Véase "Simpático acto". *Puerto Rico Ilustrado* (3 de enero de 1925), p. 17. Centro de Documentación del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.15) Fernando Díaz Mackenna, *Puerta de San Juan*,<sup>112</sup> (1926). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

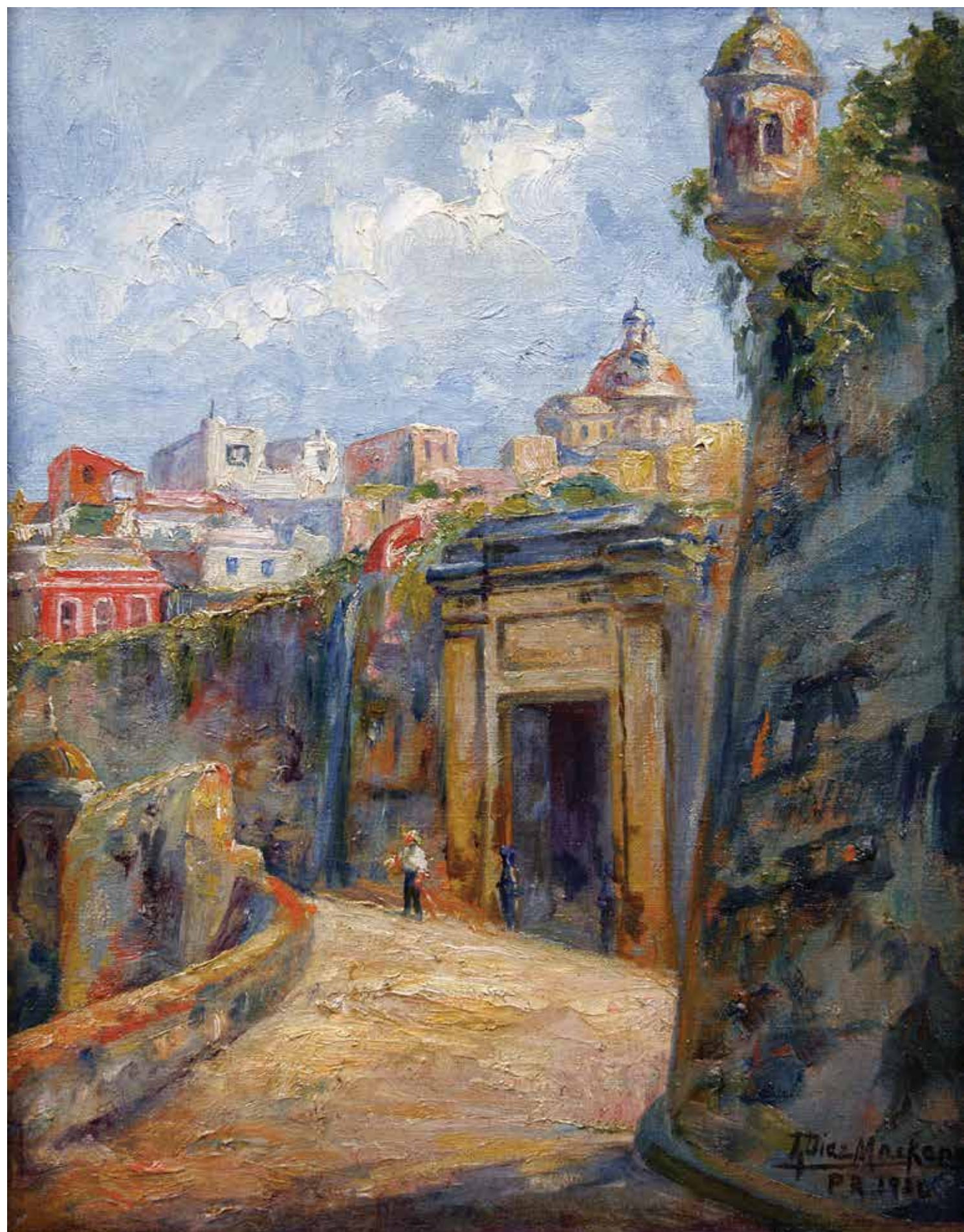
obras esenciales de estos primeros decenios,<sup>112</sup> aunque sería injusto ignorar otros cuadros que nos hablan, justamente, de uno de los logros más consistentes de la trayectoria de Díaz Mackenna: la reorientación de la mirada hacia la arquitectura de la ciudad.

No se trataba, a decir verdad, de un tema completamente novedoso en la época: ya hemos visto cómo en la segunda mitad del siglo XIX era frecuente hallar grabados ilustrando la flamante arquitectura de la capital y sus principales espacios públicos, y son conocidas las tarjetas postales que reproducían mediante fotografías determinados enclaves representativos que ayudaban a perpetuar su memoria, a la par que avivaban la curiosidad de un potencial viajero.<sup>113</sup> Pero, como dijimos, no había ocurrido lo mismo con la pintura, en la que el San Juan colonial no logró obtener un auténtico protagonismo. Así lo demuestra su notoria ausencia del imaginario artístico de estos años, más centrado en otros asuntos, y una atenta revisión de la literatura dedicada a este período parece corroborarlo.<sup>114</sup>

112. Un detallado listado de algunas de ellas fue incluido en *Fernando Díaz Mackenna*. [San Juan]: Galería de Arte Universidad del Sagrado Corazón, [2008], [s.p.].

113. Al respecto, son de sumo interés las colecciones custodiadas en el Archivo General de Puerto Rico, además de las tarjetas disponibles para su consulta en internet dentro del perfil de Flickr del Archivo Histórico y Fotográfico de Puerto Rico: <https://www.flickr.com/people/fredandrebecca/> (consultado el 14 de julio de 2020).

114. Véase la nota 102, así como las referencias de Delgado Mercado incluidas en la 103. Aparte, Torres Martínó, J.A. "El arte puertorriqueño de principios del siglo XX". *Puerto Rico: Arte e identidad*. San Juan,





*La puerta de San Juan* (1926) (Fig. 15) es, quizá, uno de los mejores ejemplos de esto que decimos. La obra se desarrolla en distintos planos superpuestos, a manera de una escenografía: en primer término, en el costado derecho de la composición, emerge la cara de un baluarte, y la bola que corona su garita roza el margen superior del cuadro, cerrando verticalmente ese extremo. Tal recurso, de gran sencillez, permite a Díaz Mackenna desarrollar la lectura de la pieza en un orden inverso al habitual: la define, eso sí, a partir de la oblicua que traza visualmente entre la famosa torrecilla, la linterna y la cúpula de la capilla del Seminario Conciliar, más alejadas del punto de vista del pintor. De ahí surge la descripción de los perfiles de la arquitectura intramuros que, en un leve sentido decreciente, resaltan sobre la puerta y caen pareja con la cortina, cuya perspectiva, algo más forzada, acentúa el declive de dicho caserío. Esta bajada, al mismo tiempo, se contrarresta con el ascenso en curva tanto del pretil como del camino que conduce hasta la entrada, el cual continúa su subida fundiéndose con el lienzo de muralla. Frente a la solidez de estos volúmenes, el artista incorpora dos elementos de clara raigambre decimonónica: un hombre con sombrero y vestido con camisa blanca y pantalón oscuro que, situado de espaldas al vano de acceso, contempla el horizonte; y la vegetación que brota por encima del sistema defensivo, confiriéndole al conjunto una atmósfera que parece insinuar ligeramente los paisajes de ruinas.

Puerto Rico: Hermandad de Artistas Gráficos, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, pp. 63-81.

Cuestiones formales aparte, cabe deducir que nos encontramos ante una pintura *au plein air* y, en consecuencia, de la representación más o menos fidedigna del momento en el que Díaz Mackenna debió ejecutarla. De hecho, aun considerando su *arraigo* costumbrista, la gestualidad del trazo, de mano rápida con aplicación de empastes en zonas como el mar de nubes y los edificios situados bajo él, proporciona una mayor espontaneidad a la obra, y es esa *frescura* la que, en cierto modo, podría desvincular esta escena del encorsetamiento propio de la pintura de género. Técnicas semejantes empleó nuestro artista con objeto de resaltar las texturas del sistema amurallado: a través de una gama de azules y grises, tanto la cara como la cortina han sido construidas mediante el contraste de manchas de color que permiten vislumbrar los golpes apresurados de pincel y espátula. Pero, al contrario de lo que venía siendo constante en otras de sus piezas, la paleta empleada es más bien apagada, de cierta frialdad incluso, condicionada tal vez por la fidelidad del autor a la luz difusa provocada por el cielo nuboso. No hallamos, en efecto, la brillantez de colores desplegada en cuadros similares como *Sin título (Casablanca)* (1926): el protagonismo abrumador de la arboleda y la vegetación que rodean la antigua residencia de la familia Ponce de León da paso aquí a la rigidez arquitectónica de la única de las entradas a la ciudad que todavía queda en pie. ¿Qué pudo motivar el interés de Díaz Mackenna en este último vestigio de la condición militar de San Juan bajo dominio español? ¿Quiso incorporar una poética propia a lo que otros, antes que

él, habían aprehendido a través de la fotografía? Es muy probable que el artista conociera este tipo de instantáneas, pues debieron ser relativamente comunes en determinados establecimientos comerciales de San Juan. Pero creo que no hay que obviar el espíritu evocador que debía despertar esta huella arquitectónica del pasado colonial, despojada ya de su primitiva función castrense.

El camino delineado por Díaz Mackenna tuvo su continuidad en la vasta producción de Alejandro Sánchez Felipe (1894-1971), otro español residente en Puerto Rico desde 1933, y que, con la excepción de algunas idas y venidas, se mantuvo en la isla hasta su fallecimiento. Se conserva un notable número de sus piezas en diferentes museos de la isla, y, a la espera de un estudio monográfico de su producción, nos centraremos en dos obras de interés para nuestro tema. La experiencia de Sánchez Felipe en territorio americano había comenzado en Cuba, adonde se desplazó entre finales de 1922 e inicios de 1923. Allí colaboró con sus ilustraciones en las publicaciones *Diario de la Marina y Social*, pasando, cuatro años después, a Colombia, país en el que fundaría una academia de dibujo para, más tarde, volver a España.<sup>115</sup> La fecha exacta de su llegada a San Juan no está del todo clara,<sup>116</sup> y aún menos las razones que motivaron su viaje. Su permanencia

115. Pantorba, Bernardino de. "Alejandro Sánchez Felipe". *Gaceta de Bellas Artes* (1 de mayo de 1930), pp. 9-10.

116. González Sierra justifica 1933 como su año de llegada por ser de esa fecha "el primer documento encontrado donde se hace referencia al artista visitante". Véase González Sierra. *Pintores españoles...*, op. cit., p. 540.



en la capital, sin embargo, sería un síntoma de la prosperidad que debió hallar en ella (su primera exhibición, en el Casino Español, data de mayo de 1933), y la historiografía ha sido insistente al enfatizar la relevancia que el artista consiguió como docente en los proyectos educativos impulsados desde la PRERA.<sup>117</sup> También se ha recalado su papel pionero en el abordaje de la temática “social”,<sup>118</sup> aunque hay otra cuestión de mayor envergadura que consolidaría los logros avanzados por Díaz Mackenna poco antes: la inclinación hacia el detalle.<sup>119</sup>

Sin dejar a un lado la magnificencia de la ciudad, la atención de Sánchez Felipe se centró en la plasmación de fragmentos que pudiesen representar lo que, para él, constituía la idiosincrasia de San Juan. Tramos de calles, edificios aislados o con mínimas alusiones contextuales, recovecos inadvertidos para el viandante, entre otros aspectos, ponían al alcance del espectador una percepción de la capital muy diferente a la acostumbrada. Su imagen, de esta forma, ya no se basaría solamente en el esplendor de un edificio o un lugar en su totalidad, sino que una perspectiva inusual de una vía, las fachadas de varios conjuntos de viviendas o algunos pormenores arquitectónicos podían sugerir, igualmente, el

117. *Ibíd.*, p. 543. También, Delgado Mercado. “Notas en torno...”, *op. cit.*, pp. 42-43.

118. González Sierra. *Pintores españoles...*, *op. cit.*, pp. 541-542.

119. Delgado Mercado afirmaría al respecto: “[...] es que despierta en uno conciencia de valores que están frente a uno y que uno normalmente los pasa por desapercibidos. Es quien nos crea conciencia del valor de un callejón, de una escalera, de un balcón del Viejo San Juan...”. Véase *ibíd.*, p. 542.

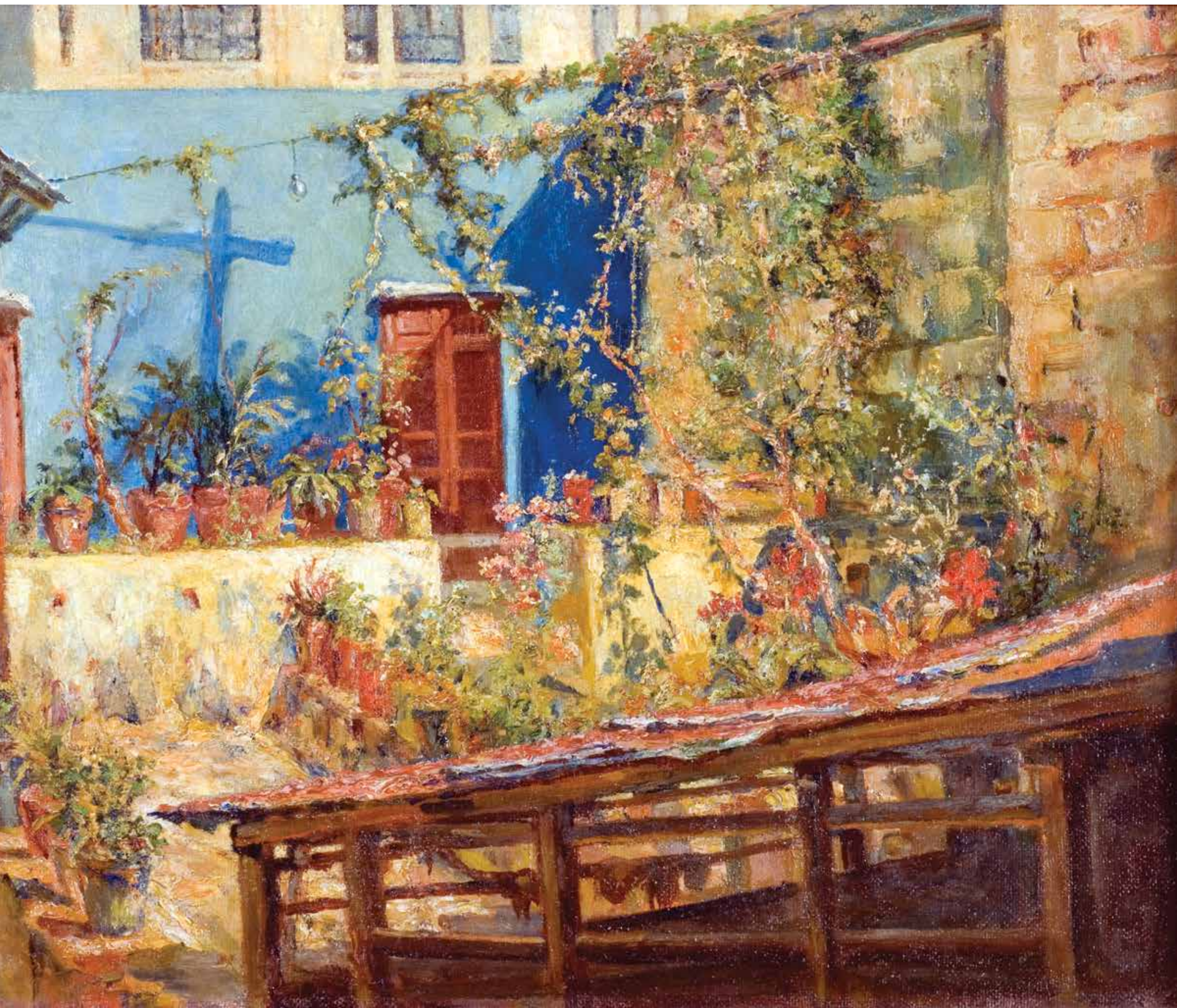
(Fig.16) Fernando Díaz Mackenna, *Sin título (patio interior)* (c. 1924). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de Puerto Rico. Donación de Banco Gubernamental de Fomento para Puerto Rico.

abolengo de la antigua urbe. A este respecto, no hay que desdeñar un antecedente inmediato: en una obra algo más particular que las comentadas, *Sin título (patio interior)* (c. 1924) (Fig. 16), Díaz Mackenna había pintado este espacio privado, de recogimiento personal, con una patente preocupación por cómo el impacto de la luz y el color subrayaba los elementos que conformaban dicho patio, por lo que es posible que su ejecución atendiera principalmente a inquietudes técnicas. Pero, frente a ello, podríamos inferir que la propensión de Sánchez Felipe por examinar esos fragmentos vino guiada más por un deseo de capturar la grandeza de la ciudad a través de sus detalles más insospechados que a un mero ejercicio de estilo.

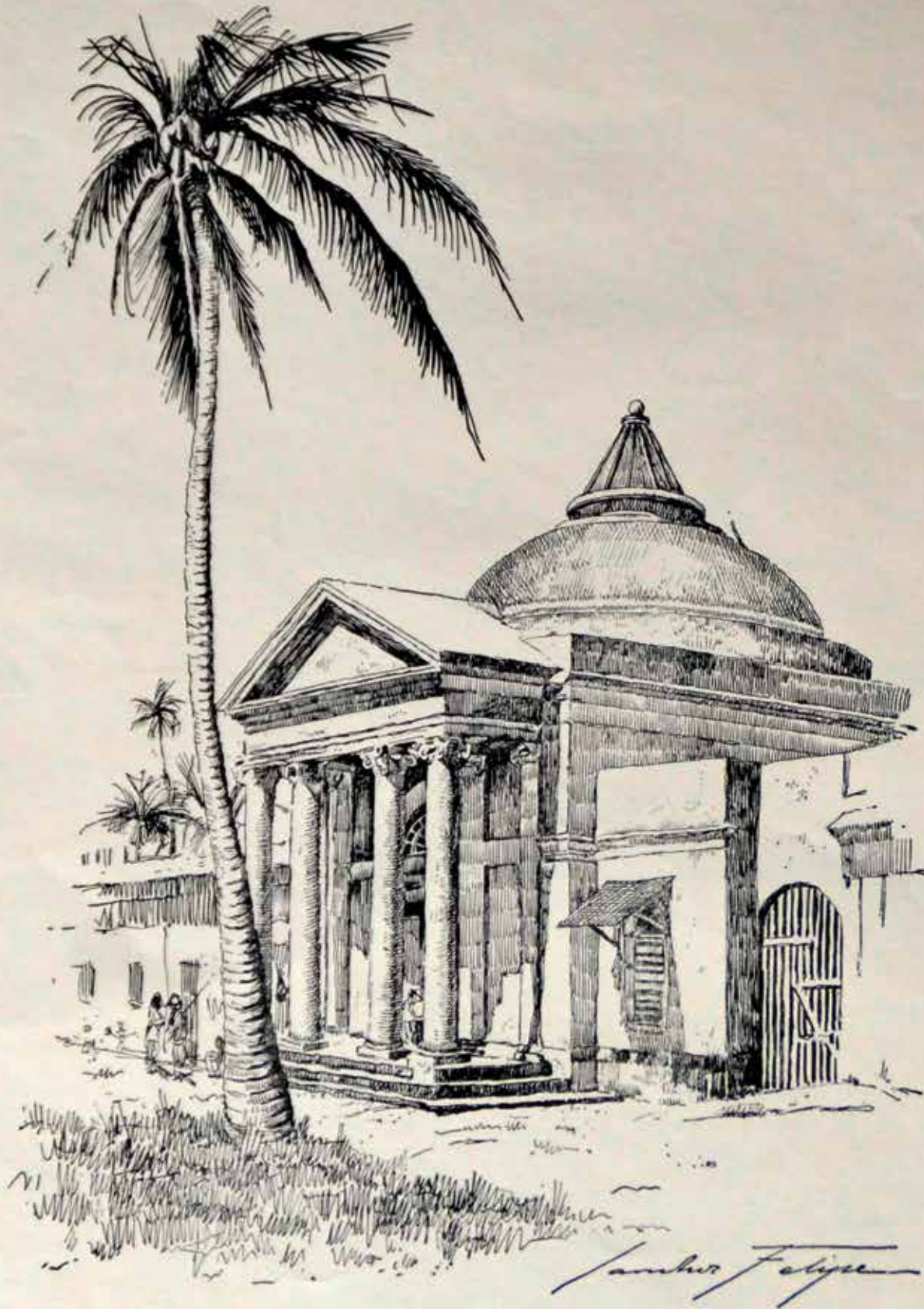
Fueron escasos los rincones que pasaron inadvertidos para el ojo del artista. En *Capilla del Arsenal* (1936) (Fig. 17), exalta con precisión los volúmenes de este templo: lo hace a través de un trazo ágil y certero que define los elementos puramente arquitectónicos, caso del frontón y, sobre todo, la cúpula rematada con una montera cónica. Hay, asimismo, un rasgo que conecta esta obra con algunas de las consideraciones que hemos venido analizando a lo largo de estas páginas. Delineando una breve curva delante del pórtico, se levanta una palmera, cuyas hojas parecen agitarse hacia un lado a causa del viento. La comba del tronco sirve para encuadrar la capilla en ese extremo, y la palma, en sí, parece ejercer de indicador geográfico. ¿No sería este un ejemplo más de la utilización de la naturaleza como uno de los símbolos inequívocos del trópico? De ser











Capilla del Arsenal, San Juan, P. R.

(Fig.17) Alejandro Sánchez Felipe, *Capilla del Arsenal* (reproducción) (1936). Impresión sobre papel. Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

así, esta y otras obras semejantes pondrían sobre la mesa dos problemas que ya estaban latentes en algunas de las creaciones realizadas por estos artistas desde el siglo XIX. Por una parte, ¿a qué público iban dirigidas las piezas? Sabemos que Sánchez Felipe exhibió muchas de ellas en exposiciones dentro y fuera de la isla, lo que evidenciaba la dimensión “universalista” que perseguía procurar a sus obras. Y, por otra, ¿el lenguaje arquitectónico del clasicismo no era suficiente para que un espectador foráneo identificara a la capital en tales imágenes?

Una clave para contestar esta última pregunta podríamos hallarla en *Escalinata del Hospital* (s.f.) (Fig. 18). Aquí la monumentalidad inherente a los edificios oficiales cede el protagonismo al panorama de una calle, con un predominio mayor de la arquitectura doméstica. El bajo punto de vista, a manera de contrapicado, concede a la escalera una perspectiva más grandilocuente, y la sombra zigzagueante que se proyecta sobre ella acentúa más su sentido ascendente. Es gracias a él que tanto el balcón como el farol, situados uno frente al otro a mitad de la composición, adquieren mayor magnitud, y resulta elocuente que ahora sean dichos elementos los que



aparenten aunar la esencia de la capital. ¿Debemos interpretar este y otros cuadros semejantes como un peldaño más hacia la consolidación de una “iconografía urbana”? ¿Las referencias basadas en las palmeras y la lluvia serían sustituidas definitivamente por vistas de calles como en el caso de la *Escalinata*? ¿Era este un nuevo inicio para la formulación de una estética que, con sus correspondientes matices, ha perdurado hasta nuestros días?

Parecería ingenuo no tener en cuenta los discursos que, entre la crítica mordaz y la evocación, aplicaron los artistas nacionales desde mediados de siglo, como también lo sería el no contar con los promovidos por el Instituto de Cultura Puertorriqueña a partir de 1955. Ello, sin embargo, habría de marcar otro capítulo dentro del camino emprendido por estos autores foráneos que, como Díaz Mackenna y Sánchez Felipe, pusieron los cimientos para la creación de algunas de las estampas más reconocibles de San Juan.

(Fig.18) Alejandro Sánchez Felipe, *Escalinata del hospital* (s.f.). Óleo sobre lienzo. Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.







The background is a painting of an interior scene, possibly a bar or a study, with a semi-transparent orange overlay. The scene features several arches, a figure in the center, and various objects on a table in the foreground. The lighting is warm and the overall tone is monochromatic due to the overlay.

Breves apuntes sobre la representación del  
Viejo San Juan hecha por artistas puertorriqueños del siglo XX

*Dra. María de Lourdes Javier Rivera*



**E**l Viejo San Juan es un núcleo histórico de singular importancia para los puertorriqueños. Muchos artistas en distintos momentos de sus carreras han recreado sus murallas, calles adoquinadas y arquitectura colonial. Las formas de significación que tiene esta ciudad en el imaginario de nuestros artistas va a ser ineludiblemente diferente a la manera que los extranjeros la retrataron. En este ensayo consideraremos brevemente algunas de las modalidades en la que los pintores y grabadores puertorriqueños del siglo XX han representado la ciudad murada y la importancia de sus formas de interpretarla. Para este análisis tomaremos como punto de partida dos importantes portafolios gráficos: el segundo portafolio del Centro de Arte Puertorriqueño (CAP) y *San Juan Antiguo visto por artistas puertorriqueños* en 1953 y 1976, respectivamente. Además hemos seleccionado obras de artistas, de fechas similares, entre las décadas del 1950 al 1980. Este escrito no pretende cubrir todas las imágenes generadas en este período, sobre la ciudad histórica, sino más bien ofrecer un recorrido panorámico sobre las tendencias que podemos apreciar por parte de los artistas autóctonos en un momento de notable producción artística. Indudablemente, el tema se presta para una investigación más amplia que pueda abarcar todas las obras que por limitaciones prácticas no aparecen en este capítulo del libro. En términos generales hemos identificado tres categorías de representaciones del Viejo San Juan: la visión crítica sobre las realidades que esta enfrenta, el panorama físico de la ciudad y

los interiores de las estructuras arquitectónicas. El hilo conductor entre estas temáticas es que el casco histórico es un símbolo de resistencia cultural así como una forma de afirmación identitaria para los puertorriqueños.

Nuestra propuesta parte desde la segunda mitad del siglo XX. Ello se debe en gran medida al hecho de que la mayoría de las obras creadas durante las primeras décadas del siglo XX son paisajes del campo puertorriqueño o imágenes que resaltan al campesino. En palabras de Juan Antonio Gaya Nuño:

*Los pocos pintores puertorriqueños actuantes optaron por la serie de temas humanos, de encuadres paisajísticos que daba la tierra.<sup>1</sup>*

El cambio de soberanía tras la Guerra hispanoamericana en 1898 trajo consigo un periodo de transformación política, cultural, económica y so-

1. Juan Antonio Gaya Nuño. *La pintura puertorriqueña*. Soria: Centro de Estudios Sorianos, 1994, p. 86. Gaya Nuño, al igual que muchos otros historiadores del arte, puntualiza aquí las pocas obras que tenemos de estos periodos. Además de las dificultades producidas por los cambios dramáticos que experimentó el país, es nuestro parecer que el problema más grande es la falta de documentación disponible. Es necesario continuar con los esfuerzos que han hecho algunos estudiosos por rescatar la obra de algunos de los artistas de estos periodos. También vale la pena destacar que hay artistas que rompen con el estilo predominante de principios de siglo, principalmente Julio Tomás Martínez (1878-1954) y Narciso Dobal (1916-1970), de los cuales no hemos encontrado representaciones del Viejo San Juan. Julio Tomás Martínez incluyó el edificio del Caribe Hilton en una pintura que hizo a finales de su vida, *Puerto Rico, Perla del Caribe* (1952-54). La pintura, no obstante, es un conglomerado de imágenes que se supone relaten un resumen de la historia de Puerto Rico. En realidad, fuera del mencionado hotel, no hay imágenes de San Juan en la pintura.

cial.<sup>2</sup> A consecuencia de estos cambios, gran parte de los artistas de principios de siglo XX optaron por exaltar la belleza de la isla y de los puertorriqueños, algo que se le suele llamar “jibarismo” o costumbrismo.<sup>3</sup> En estas décadas destacan pinturas de paisajes como *Paisaje de montaña*, 1923, de Miguel Pou y Becerra (1880-1968); *Paisaje*, 1938, de Luisina Ordoñez (1909-1975); *Paisaje campestre en Cayey*, 1949, de Ramón Frade (1875-1954); *Tres casas*, sin fecha, de Julio Medina González (1867-1937), entre otros que podríamos mencionar. A la misma vez, hay un intento de retratar el sufrimiento de los campesinos tras los nuevos modelos económicos, lo que Osiris Delgado caracterizó como “las espinas que se clavan en el pie descalzo”,<sup>4</sup> la pobreza que también fue parte de la vivencia de los puertorriqueños en estos periodos. Para Delgado, la imagen del jíbaro se convierte no solo en símbolo de afirmación de identidad sino como una imagen que encarna las dificultades que se vivían en estos periodos.<sup>5</sup> A esta tendencia pertenecen obras como: *El pan nuestro*,

2. Algunos de los autores que han escrito sobre el impacto que el cambio de soberanía tuvo sobre los artistas puertorriqueños son José Antonio Torres Martino en *El arte puertorriqueño de principios de siglo XX* en *Arte e Identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998., p. 63-81 y Juan Antonio Gaya Nuño en *La pintura puertorriqueña*, Op.cit, pp. 85-96.

3. El término “jibarismo” viene de Antonio S. Pedreira como bien señala José Antonio Torres Martino en su ensayo *El arte puertorriqueño de principios de siglo XX*, Op. cit., p. 65.

4. Osiris Delgado. *Cuatro siglos de pintura puertorriqueña*. España: Sociedad Editorial Electa España, S.A. y Banco Santander de Puerto Rico, 1998, p. 22.

5. *Ibid*, p. 22.









(Fig.1) Ángel Botello Barros. *Vista de la Bahía de San Juan*, 1946. Óleo sobre tabla. Colección del Museo de Arte de Puerto Rico.



c. 1905, de Ramón Frade (1875-1954) y varias obras de Oscar Colón Delgado (1889-1968) como *Las lavanderas*, 1916, *La canasta vacía*, 1931 y *Jíbaro negro*, 1941, donde aparecen puertorriqueños campesinos que experimentaban pobreza y hambre. En cierta medida estos artistas estaban continuando con la trayectoria pictórica de Francisco Oller y Cestero (1833-1917).<sup>6</sup> Son manifestaciones que también se evidencian en algunos de los bodegones trabajados por artistas de estas primeras décadas del siglo XX, en las que se muestran frutos autóctonos como: *Bodegón con frutas, vianda y caña*, 1900-05 y *Guineos*, 1906, ambos de Félix Medina González (1881-1927). Resulta interesante que Francisco Oller no pintara muchas imágenes de San Juan, salvo el interior de la casa donde enseñaba el Maestro Rafael Cordero (Fig. 2, pág. 22) en su famosa pintura de circa 1890-92. En la pieza se pueden apreciar algunos detalles arquitectónicos como las vigas de madera en el techo y el patio interior que se ve tras el pasillo. Si bien es posible que Oller utilizó una casa del Viejo San Juan como referente para esta obra, hay que tener presente que esta pintura se llevó a cabo varias décadas después de la muerte de Rafael

6. "Siguiendo los pasos de Oller, todos se dedicaron a trazar, conscientemente o no, la imagen de la patria para la esfera de la consciencia (sic) aplicando una visión hedonista, unidimensional, turística, que no otra cosa es el costumbrismo jibarista predominante." Torres Martino en *El arte puertorriqueño* de principios del siglo XX, Op. cit., pp.75-76. De modo que estos artistas continuaron con los paisajes puertorriqueños y bodegones con frutos autóctonos de Oller aunque en ocasiones no parecen tener el mismo compromiso social que se evidencia en algunas obras como *El velorio*, 1893.

Cordero y se trata de una recreación imaginada por el artista.<sup>7</sup> Sabemos que hay otras pinturas como *Marina*, c. 1893-94 que al parecer trabaja un paisaje de playa cerca de Santurce.<sup>8</sup> No obstante, podemos desprender que no son muchas las instancias en las que Oller se ocupó de pintar la ciudad capital.

La mayoría de las representaciones de la isleta de San Juan producidas durante estas fechas corresponden a artistas extranjeros como los españoles Fernando Díaz MacKenna (1873-1931) y Alejandro Sánchez Felipe (c. 1895-1971). Díaz MacKenna se estableció en Puerto Rico en 1913 y abrió una academia en Santurce donde enseñaba dibujo y pintura. Durante su tiempo en Puerto Rico hizo obras como la pintura *Puerta de San Juan* (Fig. 15, pág. 150) de 1926, donde retrata con pinceladas impresionistas la famosa entrada a la ciudad murada desde el Paseo de la Princesa. Nos da una idea de cómo era el Viejo San Juan para estas fechas: la puerta pintada con tonalidades amarillentas en la que destacan algunos colores de las fachadas de las casas que se ven a lo lejos. Otra imagen interesante de

7. Ver Francisco Oller: *Un realista del impresionismo* (Exh. Cat.). Puerto Rico: Museo de Arte de Ponce, 1983, p. 183: "Las paredes carcomidas de este interior en lugares revelan los rojos ladrillos de su construcción. Otros elementos indican que Oller debe haber utilizado un modelo real, por la exactitud de los detalles de la arquitectura abierta, que nos muestra el patio interior tan característico de las casas coloniales de San Juan." No obstante, no sabemos a ciencia cierta qué lugar pudo haber estudiado para hacer esta pintura, si usó más de una estructura o si hizo modificaciones para lograr los efectos pictóricos compositivos que buscaba.

8. Ver: *Ibid*, p. 194.

un español establecido en Puerto Rico es *Vista de la Bahía de San Juan* (Fig. 1) de 1946, de Ángel Botello Barros. En este caso Botello no nos brinda una visión fidedigna de la ciudad sino una visión esquemática y geométrica a modo de experimentación formal. Aunque Puerto Rico fue parte de España, se trata de dos puntos de vista en momentos históricos diferentes y, consecuentemente, tienen diversos acercamientos de ambos creadores. Sin embargo, reiteramos que en este ensayo nos ocupa como los artistas puertorriqueños ven, interpretan y representan al Viejo San Juan.

A pesar de que los artistas puertorriqueños de principios del siglo XX trabajaron más los paisajes y escenas del campo puertorriqueño identificamos imágenes que ubican en San Juan. En este sentido, se debe reconocer que hay una falta de documentación de la actividad artística de estos periodos. Sospechamos que con una investigación más minuciosa se encontrarán más imágenes de la ciudad para estas fechas. Juan Rosado (1891-1962), quien fue discípulo de Díaz MacKenna,<sup>9</sup> produjo principalmente obras de paisajes como *Luquillo entre las nubes* c. 1930, o *Mar bravo* de 1936. No obstante, *Casita con dos escaleras* (Fig. 2) de 1920, es una pintura en el contexto del casco histórico que destaca al tener como casa titular un hogar

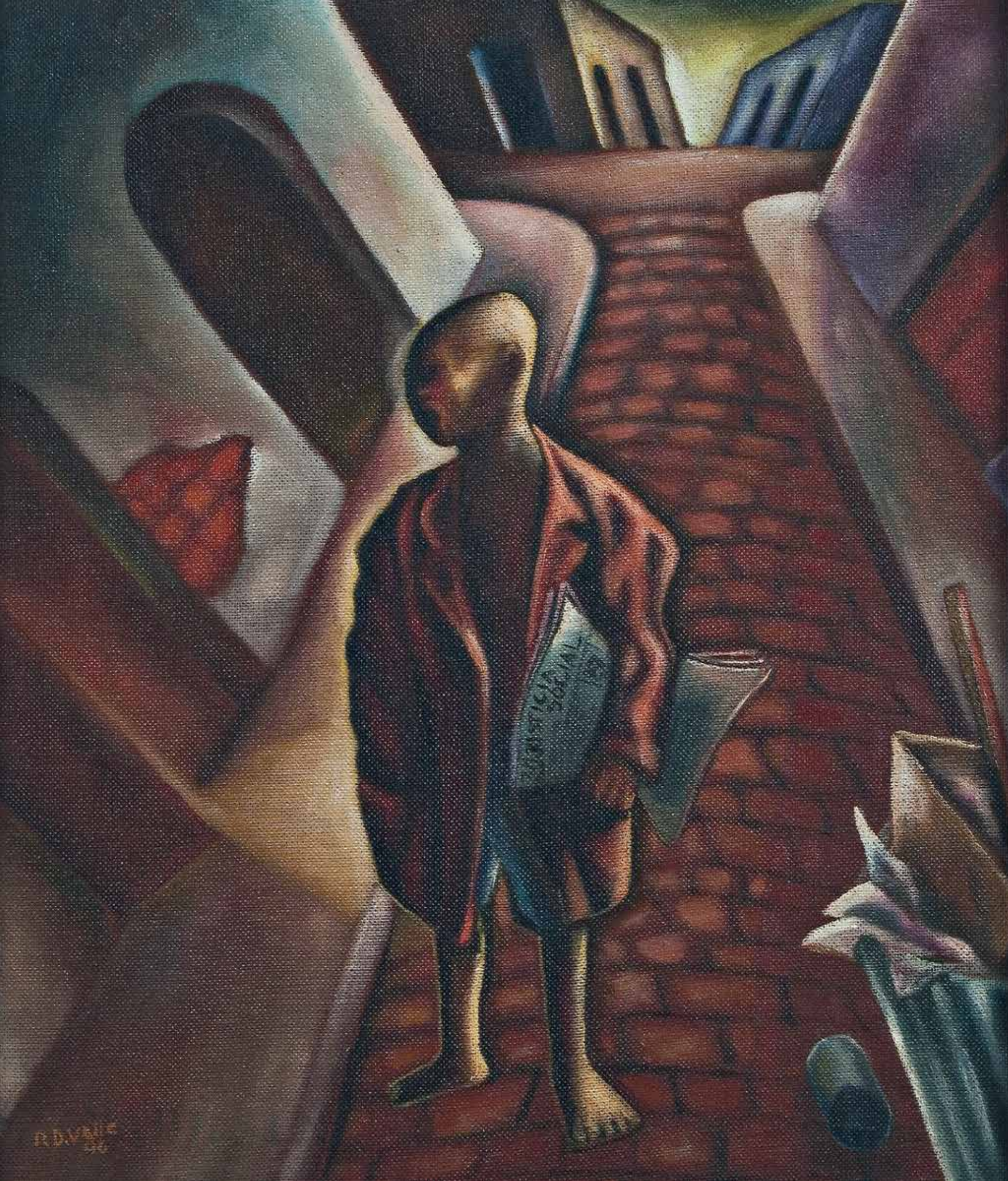
9. Llegó a estudiar también bajo Francisco Oller y Nicolás Pinilla. Ver: *Los tesoros de la pintura puertorriqueña: Exhibición inaugural del Museo de Arte de Puerto Rico* (Exh. Cat.) Puerto Rico: Museo de Arte de Puerto Rico y Elmendorf, 2000, p. 404 y Gaya Nuño, Op. cit., p. 95.





(Fig.2) Juan Rosado. *Casita con dos escaleras*, 1920. Óleo sobre lienzo.  
Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.







(Fig.3) Julio Rosado del Valle. *El niño*, 1946. Óleo sobre masonite. Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña

campesino construido en madera y elevado sobre pilotes. Justo al frente vemos parte de una de las fortificaciones militares y hacia atrás la fachada de un edificio de arquitectura colonial. En el fondo se puede apreciar el mar. Lo interesante de esta pintura es que crea una yuxtaposición entre la arquitectura colonial y militar que define la ciudad y la construcción de corte campesino. La pintura sirve como un documento que evidencia la existencia de este tipo de vivienda en el Viejo San Juan, en las primeras décadas del siglo XX. Visualmente nos ilustra el desplazamiento de los campesinos hacia la ciudad, producto de los nuevos modelos económicos del periodo. La pobreza también aparece en obras como *El niño* (Fig. 3) de 1946, de Julio Rosado del Valle (1922-2008). El artista muestra la silueta de un niño que viste una chaqueta que le queda grande con un periódico debajo del brazo. Está parado sobre la calle adoquinada y en la esquina izquierda de la composición se puede ver un zafacón con basura desbordándose. Este San Juan pobre, en sombras y desolado es el mismo que se vislumbra en las obras de los artistas de la generación del 1950 desde donde comenzamos nuestro análisis.

Mencionamos estas dos obras para dar constancia de que los artistas puertorriqueños produjeron imágenes de la ciudad, aunque en limitadas ocasiones entre 1900 y 1950. No obstante, es nuestro parecer que es a partir de la segunda mitad del siglo XX que se cultivaron con mayor frecuencia las representaciones del casco histórico de la capital.

Ello se debe a lo previamente mencionado y también el hecho de que muchos organismos que fomentaron la producción artística se establecieron en la ciudad de San Juan, entre ellos podemos destacar la División de Educación de la Comunidad (o la DIVEDCO) cuyos talleres se trasladaron a la zona en 1950 y el Instituto de Cultura Puertorriqueña que fue creado en 1955.

## I. Crítica social: El Viejo San Juan como símbolo de denuncia y resistencia

El Centro de Arte Puertorriqueño o CAP (1950-1953) durante su breve existencia como agrupación produjo dos portafolios. La segunda entrega, *Estampas de San Juan* (1953), compuesta de obras en serigrafía, estaba centrada en el Viejo San Juan. Originalmente el CAP se había establecido en Santurce en el Estudio 17, homenaje al Atelier 17 de Stanley Hayter y alusivo a su ubicación en la parada 17. Poco después de su fundación se trasladó a la calle San José, número 152, local de Luis Muñoz Lee.<sup>10</sup> Como es sabido, el CAP estaba inspirado en el Taller de Gráfica Popular de México, que algunos de sus in-

10. Según José Antonio Torres Martino, Luis Muñoz Lee, el hijo del entonces gobernador, tenía el local de dos plantas desde donde manejaba una imprenta y les dejó el segundo piso “por una renta modesta”. José Antonio Torres Martino El centro de arte puertorriqueño en *Mirar y Ver: texto sobre arte y artistas en Puerto Rico*. Colombia: Printer Colombiana, S.A., 2001, p. 305. Muñoz Lee era un periodista que incurrió en el arte.

tegrantes conocieron personalmente, como es el caso de Rafael Tufiño.<sup>11</sup> El CAP tenía una visión del arte como una herramienta para generar profundos cambios sociales.<sup>12</sup> Ello es particularmente evidente en el segundo portafolios donde lejos de meramente representar la belleza de la ciudad capital los artistas ofrecen imágenes que mostraban fuertes críticas sociales. En este período San Juan se encontraba en estado de deterioro. Sus hermosas estructuras coloniales estaban descuidadas y dentro de ellas frecuentemente vivían varias familias de escasos recursos. No es hasta mediados de la década del 1950 que se inicia el proyecto de restauración del casco histórico.<sup>13</sup> René Marqués,

11. Así mismo lo expresa José Antonio Torres Martino: “Tengo la idea que nos dio por elaborar una versión boricua del célebre Taller de Gráfica Popular [TGP] de los grabadores mexicanos...” en *José Antonio Torres Martino: Voz de varios registros*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2006, pp.119-121. También lo expresa en su ensayo *El Centro de Arte Puertorriqueño* donde menciona que Tufiño les contaba sobre el Taller de Gráfica Popular. Ver: José Antonio Torres Martino *El Centro de Arte Puertorriqueño...Op. cit.*, p. 305.

12. Ello queda evidente en el texto que acompañó el primer portafolio del CAP, *La estampa puertorriqueña* donde describen los objetivos de la agrupación: “Sostienen ellos el criterio de que mediante el cultivo del grabado la obra de arte alcanza un público más vasto; que en Puerto Rico el arte debe surgir de una completa identificación entre los artistas y su pueblo; que solo laborando juntos, discutiendo su trabajo y problemas artísticos colectivamente, en constante afán de superación, podrán los artistas infundirle nueva vitalidad al arte puertorriqueño”. Cita tomada de la introducción al primer portafolios del CAP, *La estampa puertorriqueña*, 1951.

13. Un ejemplo notable del estado en que se encontraba el Viejo San Juan lo fue cuando el bibliófilo Elmer Adler, a instancias de Operación Serenidad y junto al Departamento de Fomento y de Instrucción, establece el museo La Casa del Libro en el Viejo San Juan en 1955. Durante

en la introducción del portafolios comenta el abandono de la ciudad, destacando que es un “instante crucial en el que había personas dispuestas a borrar las antiguas estructuras...La ciudad no crece ni engorda. Envejece.”<sup>14</sup> El escritor sigue describiendo su realidad:

*Viejo corazón de capital que quiere ser moderno ‘asomándose’...por encima de las murallas centenarias a la miseria nueva de La Perla...el Atlántico bate furiosamente la indignación que los corazones silencian.”<sup>15</sup>*

Por un lado, René Marqués apunta el estado de deterioro de la ciudad murada pero también critica los intentos mal logrados de imponer una modernidad a costas de la pobreza. Para el autor esto era un intento de “borrar” el legado histórico. Esta preocupación de Marqués se evidencia en *Los soles truncos*, obra de teatro estrenada cinco años después de la publicación de este portafolios. Las palabras de Inés ante la pérdida del hogar de las tres hermanas hacen eco de lo anteriormente expuesto:

---

su primera visita solicitó que se le diera el edificio Cristo 255 para que el mismo sirviera de sede. Para esa fecha en el edificio vivían varias familias que fueron reubicadas. Adler entonces a través del gobierno inició el proceso de restauración de ese edificio lo cual motivó a la restauración de otras estructuras cercanas. Con el establecimiento del Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1955 eventualmente Ricardo Alegría estableció el proyecto de restauración de edificios del viejo San Juan y luego en ciudades de otros pueblos.

14. René Marqués, Introducción en Estampas de San Juan, segundo portafolios del CAP, 1953, sin número.

15. Ibid, sin número.

*Reconstruir, dicen ellos. Como si tuvieran el poder del tiempo. Jugarán al pasado disfrazando de vez nueva la casa en ruinas de los soles truncos. Y el tiempo de ellos entrará a la casa, y la casa se llenará de rocas extrañas que ahogarán las palabras nuestras, todas las palabras de nuestras vidas. Y sobre el dolor de Hortensia, y el tuyo, Emilia, y el mío, se elevará la risa de los turistas, la digestión ruidosa de los banqueros, la borrachera sucia de los que gritan...”<sup>16</sup>*

El futuro que Inés augura es justamente un intento de borrar el pasado, no solo de las tres mujeres, sino de la historia del país que tanto ellas como la ciudad representan. Se vocaliza el temor de que el legado histórico que ese edificio representa sea sustituido por una estructura moderna, vacía de contexto, hecha para el espectáculo de turistas y transeúntes. Tanto los escritores como los artistas de la generación del 1950 trabajaron propuestas que atendían la pobreza del país mientras buscaban maneras de forjar un léxico identitario de un Puerto Rico que enfrentaba grandes cambios sociales, políticos y económicos. El Viejo San Juan, por su importancia histórica se convierte en un referente de afirmación cultural. No es coincidencia que para

---

16. René Marqués, *Los soles truncos*, libreto de la producción original estrenada el 12 de febrero de 1958 que el autor dejó a la Universidad de Puerto Rico en 1970, p. 31. Este libreto está disponible a través del Seminario Multidisciplinario de Información y Documentación José Emilio González de la Universidad de Puerto Rico: <http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/07/Los-soles-truncos.pdf>. Consultado el 28 de mayo de 2020.

el segundo portafolios del CAP los artistas decidieron enfocarse en esta ciudad, donde el pasado se conjuga con el presente. Por un lado, destacan la importancia del emblemático casco como parte de nuestra historia y patrimonio cultural pero también se retrata la vida que late en la ciudad, la comunidad en peligro de ser marginalizada y, en palabras de Marqués, borrada.

El portafolios consiste de un total de nueve serigrafías en las que se retratan distintas estampas cotidianas en el contexto sanjuanero. Según la introducción de René Marqués, se trata de una “reacción de dignidad artística y puertorriqueña a toda la bazofia que ha producido el arte pictórico turístico con sus eternas ‘garitas’, sus ‘bahías’, sus ‘morros’, sus ‘mares’, y sus ‘murallas’.”<sup>17</sup> Esta *bazofia* a la que Marqués hace referencia es otra tendencia de las representaciones que podemos encontrar del Viejo San Juan, la mirada idílica y hasta cierto punto fetichizada de la ciudad.<sup>18</sup> Lejos de perpetuar esas imágenes trilladas, los artistas intentaron representarla desde la cotidianidad para dejar ver un poco de las realidades que afrontaban los habitantes de aquel entonces.

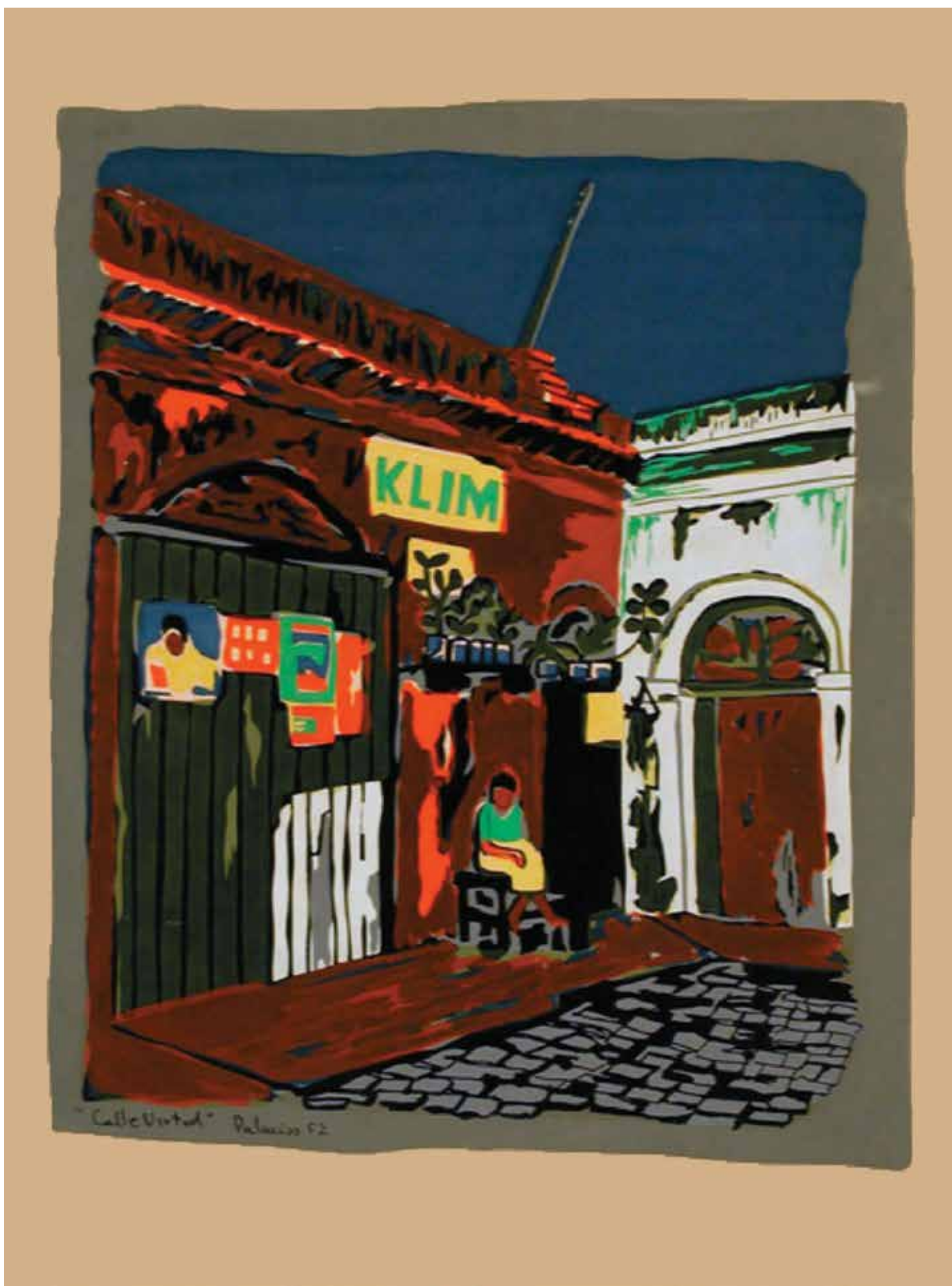
El deterioro de la ciudad es evidente en las serigrafías de Luis Muñoz Lee (1921-2003), Francisco

---

17. René Marqués, Introducción...Op. cit., sin número.

18. Con ello nos referimos a la producción de imágenes hechas principalmente para el consumo de turistas. Este tipo de representación kitsch del Viejo San Juan que reitera paisajes clichosos de la ciudad que no responden al buen gusto ni mucho menos a la realidad de la ciudad.





(Fig.4) Francisco Palacios. *Calle Virtud*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo.

Palacios (1915-1972) y Rafael Tufiño (1922-2008) que muestran tendidos eléctricos y edificios desgastados. En el caso de *Calle Virtud* (Fig. 4), la aportación de Francisco Palacios, se puede ver al final de la calle que le da nombre a la pieza.<sup>19</sup> Los dos edificios que hacen esquina muestran paredes con grietas despintadas y con vegetación que crece en las fachadas y los techos. Encima de un portal de madera resaltan varios carteles. En la parte superior de la pared del edificio a la izquierda destaca un anuncio grande de la leche Klim. Debajo del mismo, se puede ver la silueta de una mujer sentada que contrasta con las promociones de productos que se despliegan en las paredes. Por otro lado, Rafael Tufiño en *Niños jugando* (Fig. 5) nos presenta una escena que toma lugar en un patio interior.<sup>20</sup> Unos niños están completamente sumergidos en el juego. En el fondo, cerca de la entrada de una de las casas se pueden ver dos mujeres, una que está de espaldas a nosotros y la otra que lleva sobre su falda a un niño, y posiblemente observa lo que hacen los otros jóvenes. La composición de la serigrafía es clave. Tufiño enmarca la escena detrás de un zaguán con arcada y nos impone una perspectiva incómoda. No tenemos acceso directo al juego ti-

19. Vale la pena mencionar que esta calle queda justo detrás de donde estaba el taller de gráfica de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) para estas fechas. La mayoría de los artistas que participaron de este portafolios también trabajaban en la DIVEDCO.

20. Este mismo espacio aparece en su pintura *Zaguán calle San Sebastián*, c. 1959. Óleo sobre masonite. Ver: Teresa Tío *No es lo mismo ver que estar* en *Rafael Tufiño: Pintor del pueblo* (ex.cat.). San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2001, p. 30-31.





(Fig.5) Rafael Tufiño. *Niños jugando*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo.



tular. Vemos a un niño que se encorva y gesticula hacia donde apenas vislumbramos fragmentariamente lo que parece ser otro niño. Las columnas entrecortan la imagen del patio interior. Esto tiene múltiples funciones. En primer lugar, enfatiza la arquitectura colonial característica del casco histórico. Por otro lado, también nos separa visualmente de la cotidianidad que retrata. La miramos desde afuera, dentro de las sombras de los pasillos del edificio, como queriendo resaltar la idea de que dentro de los edificios de la ciudad hay personas que viven y padecen. El patio interior está inundado de luz. Las paredes rosadas con las ventanas verdes contrastan con el gris del suelo y la opacidad de las sombras desde donde ejercemos la mirada. En este entorno arquitectónico también se puede ver el desgaste estructural que afectaba los edificios de la ciudad histórica. El piso del patio interior se muestra irregular; las paredes se ven agrietadas, sucias y despintadas. Se pueden ver dos tubos de desagües, uno que da hacia la arcada y otro que desemboca muy cerca de donde los niños juegan. La ciudad envejece, como escribió René Marqués en su introducción, pero los niños juegan entre sus ruinas. Es importante recalcar que las personas que vemos aquí son mujeres y niños negros por lo que no podemos perder de vista el componente racial. Tufiño claramente está problematizando la vida y dignidad de los puertorriqueños negros que son marginados. La composición de la pieza propicia un diálogo sobre la realidad racial en Puerto Rico.

Esa mirada desde afuera también se presenta en *Pareja de turistas* (Fig. 6) de Lorenzo Homar (1913-2004). En el primer plano podemos ver a un hombre con cámara en mano. En la gorra lleva un imperdible que lee "I like Ike", el logo de los republicanos con el que Dwight Eisenhower, eventualmente ganó la presidencia en 1952. Lo representa con una camisa con diseño de peces al estilo *pseudo* tropical que algunos turistas utilizan. Va acompañado de una mujer con gafas y enormes prendas, mientras esta sostiene su cartera. Justo detrás de ellos los acompañan otra pareja de turistas. El color que predomina en esta serigrafía es el rojo. El fondo de la pieza, hacia la izquierda se define con un arco desde el cual se puede ver parte de la Calle del Cristo, con su emblemática capilla. Del rojo, emergen los adoquines y las aceras. Se pueden ver siluetas de varias personas transitando la calle en su diario vivir. En el umbral del arco, pisando el espacio rojo, podemos observar a un niño descalzo que vende periódicos. Los turistas están dándole la espalda, ensimismados y completamente desinteresados de lo que realmente transcurre en la ciudad. Aquí nuevamente la separación de las figuras sirve para dar énfasis a la crítica que hace el artista. Homar presenta a los turistas que visitaban el Viejo San Juan, en aquel entonces ignorando las dificultades que enfrentaba la población. Firmemente ubicados desde su privilegio, estos extranjeros se deleitan de la ciudad como una comodidad más de placer visual pasajero.<sup>21</sup> Estos transeúntes no solo hacen caso

21. "Con Los turistas (1952), Lorenzo Homar nos pone en contacto

omiso de los que viven allí, sino que permanecen felizmente ignorantes de su historia y la realidad política entre Estados Unidos y Puerto Rico.<sup>22</sup>

Por otro lado, Carlos Raquel Rivera (1923-1999) muestra otro tipo de cotidianidad citadina, el clandestinaje. En *Billetes y flores*<sup>23</sup> (Fig. 7) aparece una vendedora de lotería rodeada de tres hombres. Hacia atrás se pueden ver cinco uniformados. La escena del primer plano, transcurre entre las sombras. Detrás de ellos, donde ubican policías está iluminado. Las posturas de los hombres y la de la vendedora de lotería, nos sugiere que se está llevando a cabo lo que se conoce como el juego de la "bolita", un tipo de apuesta popular e ilegal en torno a los números ganadores. Los tres hombres parecen es-

con una interpretación mordaz y veraz de cómo el pueblo veía a estos visitantes ocasionales que venían a conocer fugaz y superficialmente nuestro acontecer... Presenta a estos forasteros como buscadores de factores para ellos exóticos derivados de las costumbres y actitudes del pueblo. Afloran en sus gestos reacciones de incompreensión ante los modos de vida encontrados en el devenir callejero... Existe en la acción un notable contraste entre el tiempo de vida del transeúnte local con el de aquellos que vienen a la caza de una foto "reveladora" o para capturar un "souvenir" que atestigüe su fugaz estadía. Las ansias de este tipo de viajero por acarrear "botines de recuerdos" resultan ser un recurso compensatorio para avalar sus tenuous "conocimientos" en torno al lugar donde hicieron su breve estadía"- José Antonio Pérez Ruiz *A los 50 años del Centro de Arte Puertorriqueño* en *Revista del ICP*, Año I, Número 2 (Segunda serie), julio-diciembre 2000, p. 15.

22. Se podría argumentar que la imagen que creó Homar para este portafolios de 1953 continúa siendo relevante. La indumentaria ha cambiado y los celulares sustituyen las cámaras, pero escenas similares se pueden apreciar todavía.

23. La serigrafía aparece bajo el título *Vendedor de lotería* en el catálogo *La hoja liberada: El portafolios en la gráfica puertorriqueña*, p. 16 y 61.





(Fig.6) Lorenzo Homar. *Pareja de turistas*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo.



(Fig.7) Carlos Raquel Rivera. *Billetes y flores*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo.

conder a la vendedora de lotería para protegerla de los policías. En esta instancia Carlos Raquel Rivera decidió representar una modalidad de juego clandestino que se mantenía a pesar de ser ilegal. También podría señalar otra realidad del San Juan de aquellos tiempos, la constante presencia policiaca por las insurrecciones que comenzaron en 1950.<sup>24</sup>

En el portafolios también hay una exaltación de los sanjuaneros, los puertorriqueños que hacen lo mejor que pueden dentro de sus circunstancias.

24. Carlos Raquel Rivera tiene otras obras donde se trabaja abiertamente temas políticos. Cuando se inauguró el CAP, los miembros expresaron que su interés era solamente fomentar el arte puertorriqueño. En un artículo publicado en 1950 por *El Mundo*, José Antonio Torres Martino dijo lo siguiente: "...el Centro será exclusivamente una agrupación de carácter cultural sin matices políticos de índole alguna y sin adhesión a ninguna escuela artística en particular." Cita tomada de Juan Luis Márquez *Esperanza para el 51: Grupo de artistas boricuas crean entidad sorprendente* en *El Mundo*, 1950, p. 9. Luego Torres Martino escribió de forma explícita el compromiso político que tenía la mayoría de los miembros del CAP: "A nosotros, la coincidencia histórica de estos sucesos con el inicio de nuestra gestión artística se nos antojaba muy representativa...vimos con mayor claridad cual debería de ser la dirección a tomar en nuestro trabajo de creadores de imágenes. Nos reafirmamos en nuestras convicciones políticas y sociales y, desde esas posiciones formulamos nuestra estética, tomando en cuenta, desde luego, las condiciones de tiempo y lugar." José Antonio Torres Martino *Centro de Arte Puertorriqueño*, Op.cit., p. 307. Entendemos que en el momento de inaugurar el CAP trataron de disimular las posturas políticas para no ahuyentar al público que pudiera auspiciar el proyecto y por la fuerte represión que existían en esos periodos en términos políticos. Además, Félix Rodríguez Báez pertenecía a la Guardia Nacional y Rafael Tufiño servía en el ejército, por lo que no podían participar tan abiertamente como otros miembros. La mayoría de los miembros del CAP fueron carpeteados incluso tiempo después de que dejó de existir.



Rivera 53

(Fig.8) Manuel Hernández Acevedo. *Esquina de la plaza*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo.

Manuel Hernández Acevedo (1921-1988),<sup>25</sup> muestra en *Esquina de la plaza* (Fig. 8), los kioscos donde se venden viandas y cosechas. Refleja en cierta medida a las personas que ganan su vida trabajando la tierra. La serigrafía de Juan Díaz (1925-2003), *Lanchas de Cataño* (Fig. 9), muestra una escena muy común para ese entonces. Se pueden observar cuatro jóvenes listos para lanzarse desde la lancha a la laguna. La parte superior del barco tiene un letrero que indica “Aviso”, probablemente advirtiendo a las personas de los peligros de actividades como la que los niños felizmente llevan a cabo. Lejos de ser una crítica a los jóvenes que llevaban a cabo esta práctica, el artista parece simplemente recrear lo que sucedía. Ninguna de las personas que se ven en la escena, ni siquiera los dos empleados del muelle, parecen reaccionar a lo que los niños hacen, no por indiferencia, sino por costumbre.<sup>26</sup> Esta imagen también puntualiza la realidad de las personas que dependían y todavía dependen de la lancha de Cataño para llegar a sus trabajos.

El *Limpiabotas* (Fig. 10) de José Manuel Figueroa (1928-1964), tiene como protagonista a un hombre

25. El caso de Manuel Hernández Acevedo es uno muy peculiar. Se trata de un artista naíf que creó un corpus artístico significativo. Las desproporciones y mal manejo del espacio se deben a la falta de preparación académica pero en muchas instancias ello contribuye a lograr composiciones interesantes.

26. Aunque esta actividad riesgosa sobre la lancha de Cataño ya no ocurre, todavía se puede presenciar algo similar cerca del Puente Dos Hermanos, en la entrada del Viejo San Juan, donde muchas veces niños y adolescentes se tiran al agua desde el puente.

joven descalzo, sentado sobre un taburete en una acera del Viejo San Juan, limpiando zapatos. La pieza, en la que se representa una figura típica de la ciudad nos sugiere que este no tiene dinero para comprar sus propios zapatos pero se gana la vida puliendo los de otros. Finalmente en *La llegada* (Fig. 11) de Eduardo Vera Cortés (1926-2006) vemos a un hombre que acaba de entrar a una casa de madera y se ha quitado el sombrero en señal de respeto. En el fondo, entre manchas azules, marrones y verdes se pueden ver líneas negras que delimitan los techos hacinados característicos de La Perla, esa comunidad literalmente al margen de las murallas del Viejo San Juan. Originalmente era el lugar designado para los mataderos pero en el que poco a poco se fueron estableciendo hogares. Para estas fechas era una comunidad muy pobre, algo que se ve reflejado en la obra de Vera.<sup>27</sup> El artista resalta los buenos modales del hombre, independientemente de su clase social y económica. Esta pieza muestra cierta idealización problemática de la pobreza, algo que repercute en las representaciones de La Perla.<sup>28</sup> Es notable que es la única serigrafía donde una

27. Vale la pena mencionar que aunque todavía hay mucha pobreza en La Perla, el barrio se ha transformado significativamente debido a la gentrificación y las imágenes que repercuten en los medios de comunicación.

28. Hasta cierto punto esta idealización del pobre tiene sus raíces en la exaltación del jíbaro puertorriqueño muy frecuente en el siglo XIX y principios del siglo XX. Podríamos pensar en las descripciones que ofrece Manuel Alonso en su libro *El jíbaro* (1845). José Antonio Pérez Ruíz vincula la serigrafía de Eduardo Vera con *El glosario etimológico taíno-español* (1941) de Salvador y Juan Augusto Perea Roselló y las

persona domina la composición. La frontalidad del hombre resalta su importancia. La ciudad se ve de forma esquemática en el fondo, en esta instancia no siendo protagónica.

En 1976 se hizo otro portafolio dedicado a la ciudad capital. *San Juan Antiguo visto por los artistas puertorriqueños* fue organizado por los artistas Rafael Rivera Rosa (1942) y Nelson Sambolín (1944) del Taller Bija.<sup>29</sup> Este portafolio de serigrafías comenzó a planificarse en 1973 y se tardó tres años en concretarse.<sup>30</sup> En este proyecto colaboraron algunos de los

descripciones que ofrecen del jíbaro. Ver José Antonio Pérez Ruiz, op. cit., p. 18-19. Podemos también asociar este tipo de representación con *El pan nuestro* (1905) de Ramón Frade que tanta influencia ha tenido en el imaginario puertorriqueño. La idealización romántica del pobre, aunque bien intencionada, lo termina marcando como otredad y reiterando su marginalización.

29. El taller Bija fue fundado en 1970 por Rafael Rivera Rosa junto a René Pietri y Nelson Sambolín.

30. La gestión de este portafolio tenía un componente altamente político. Una carta de Juan Mari Brás a José Antonio Torres Martino con fecha del 20 de marzo de 1973 sugiere que el proyecto fue una colaboración entre el Taller Bija y el Partido Socialista Puertorriqueño. En la misiva Mari Brás le explica que uno de los propósitos del portafolio sería, además de apoyar el desarrollo del taller Bija, “recaudar fondos para la lucha por la independencia y el socialismo”. Ver Carta de Juan Mari Brás a J.A. Torres Martino reproducida en *José Antonio Torres Martino: Voz de varios registros*, Op. cit. p. 277. A pesar de que esa haya sido la motivación original, el portafolio finalmente sirvió para apoyar económicamente el semanario *Claridad*, para el que Rafael Rivera Rosa y Nelson Sambolín eran colaboradores. Ver: Teresa Tió *El portafolio gráfico o la hoja liberada en La hoja liberada: El portafolio en la gráfica puertorriqueña*, (ex. cat.) San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1996, p. 40. Aunque ciertamente contribuir al financiamiento de un partido político hubiese sido explícitamente vinculado con una ideología, el contribuir fondos a una publicación de





*Manzanera*

*« Exposición de la Plaza »*

*Manuel Mendive (Cien años)*





(Fig.9) Juan Díaz. *Lanchas de Cataño*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo.

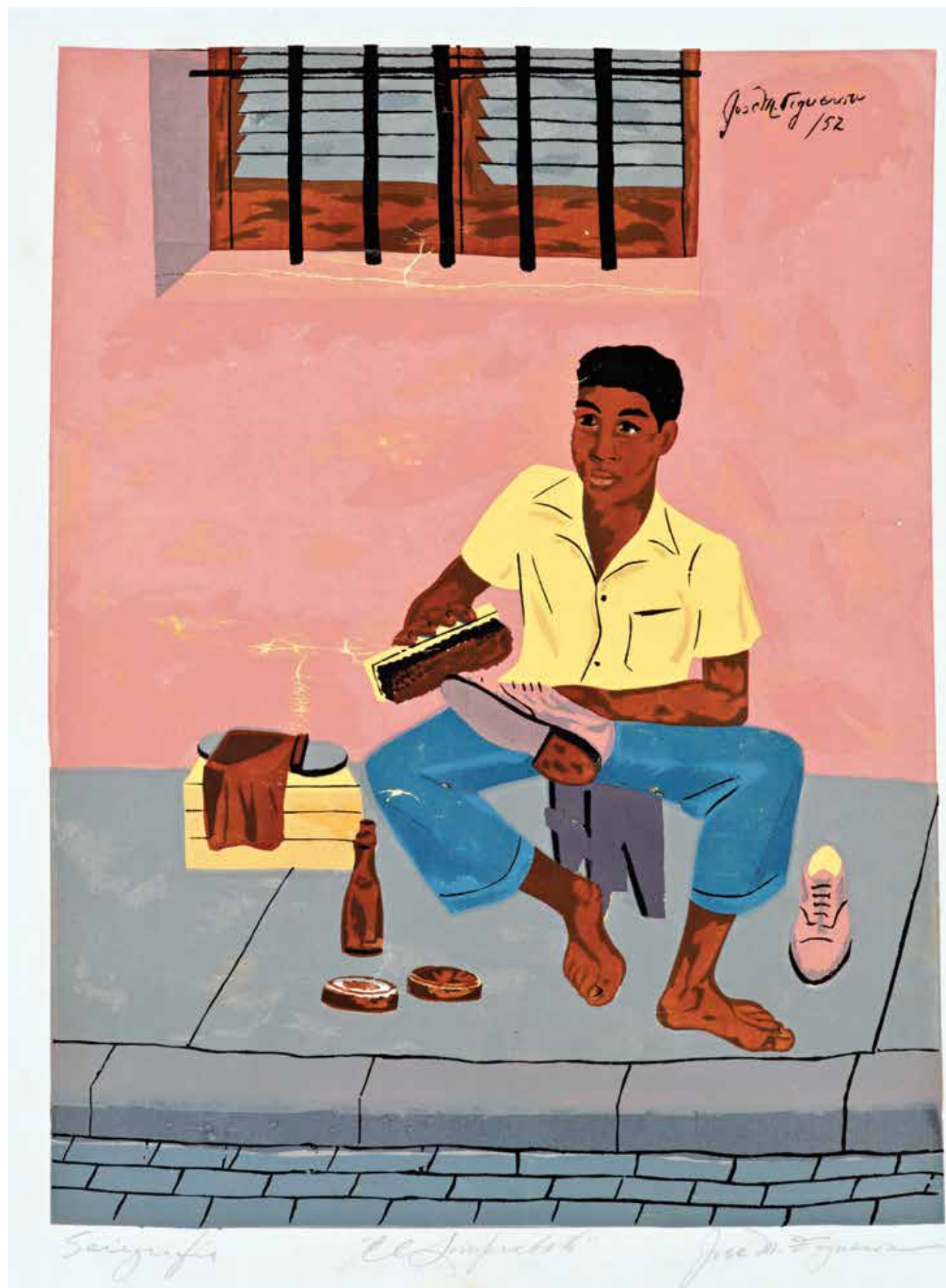


(Fig.10) José Manuel Figueroa. *Limpiador de botas*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo.

artistas que habían participado en *Estampas de San Juan* como Lorenzo Homar, Rafael Tufiño y Manuel Hernández Acevedo, además José Antonio Torres Martino contribuyó una pieza.<sup>31</sup> La participación de estos artistas de la generación del 1950 y miembros del CAP es de importancia ya que le da continuidad al proyecto iniciado dos décadas antes. En el caso de Rafael Tufiño nuevamente encontramos un énfasis arquitectónico. Su serigrafía *San Sebastián 152* (Fig. 12), muestra el interior de un edificio. La perspectiva es aún más ambigua que en *Niños jugando* (1963). Tufiño crea la imagen desde las escaleras. El piso del interior es ajedrezado y tiene unas líneas grises al borde de los escalones que sirven como referente para el que observa desde el segundo piso del edificio a la calle adoquinada. A mitad de las es-

corte independentista nos deja entrever las inclinaciones políticas de los artistas. La fecha en la que se publicó el portafolios también es muy sugerente. En 1976 hubo mucha controversia por la celebración del segundo centenario de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos. Después de varias protestas de muchos sectores del país, se terminó cancelando la cuarta Bienal del Grabado Latinoamericano. Vale la pena puntualizar que el Taller Bija desde su inepción estuvo muy vinculado a la política y su producción cartelística se caracteriza por su explícita afinidad ideológica combativa. Para más información sobre el Taller Bija y sus vínculos políticos ver Teresa Tío. *El cartel en Puerto Rico*. México: Impresora Apolo, S.A., 2002, pp. 246-265.

31. Antonio Martorell también hizo una pieza para este portafolios pero hemos optado por comentar otras obras de este importante artista en la siguiente sección. Aunque entendemos que cada una de las obras de este portafolios son de gran interés no pudimos abarcarlas todas en este escrito. Cabe destacar también que Martorell ha intervenido directamente en la ciudad. En el 2000 Martorell colaboró con el arquitecto Andrés Mignucci para las mesas y sillas de dominó en la Plaza Salvador Brau que lamentablemente ya no están allí.







serigrafía

"La Alegria"

Edmundo Van Cortes 1953



(Fig.11) Eduardo Vera Cortés. *La llegada*, 1953. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Museo de Arte de Puerto Rico y la Compañía de Turismo.

caleras destaca un arco y al final la puerta abierta con soles trancos. La imagen y el desdoblamiento de la perspectiva crea una distancia palpable entre ese Viejo San Juan del exterior, que se recorre y se admira superficialmente, y el espacio habitado. Tema que abordaremos más adelante.

La pieza de Lorenzo Homar, *Soñé anoche que hablaba con Campeche en la Puerta de San Juan* (Fig. 13) evoca un diálogo del artista con el emblemático pintor, referente de suma importancia para los artistas puertorriqueños. Homar retrata a Campeche con los brazos cruzados y mirando de frente, situado a contraluz dentro de la Puerta de San Juan. Detrás de él se puede vislumbrar parte del Paseo de la Princesa. No es la primera vez que Homar representa al artista. Un ejemplo de ello sería el cartel que hizo en 1959 para una exhibición de Campeche donde recrea el autorretrato perdido del pintor.<sup>32</sup> En esta ocasión Homar lo saca de su taller y lo coloca justo en la entrada del Viejo San Juan donde

32. Lorenzo Homar. *Pinturas de José Campeche y su taller*, 1959. Serigrafía. Entre las obras perdidas de José Campeche está un autorretrato que conocemos por dos copias, una hecha por Ramón Atilés (1804-1875) y la otra por Francisco Oller (1833-1917). Según Teresa Tío, Homar se basó en la versión de Atilés. Ver: Teresa Tío, *El cartel puertorriqueño*, Op.cit. p. 135. Para más información del autorretrato de Campeche ver: Arturo Dávila, *José Campeche 1751-1809*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1971, p. 13 y *Exposición de óleos de José Campeche*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1985, p. 19. El cartel que Homar hizo en conmemoración del Bicentenario del natalicio de Juan Alejo de Arrizmendi (1760-1966) también fue inspirado en el retrato que Campeche hizo del primer obispo puertorriqueño. Así hay muchos ejemplos en la obra de Homar donde aparecen alusiones a Campeche.

según nos dice el título tuvo lugar una conversación imaginada. Parecería que, para Homar, como artista puertorriqueño, la asociación de Campeche con el casco histórico es ineludible. Por su parte, Manuel Hernández Acevedo creó una imagen similar a su aportación al portafolios previamente descrito. En *Kiosko* (Fig. 14), el artista presenta nuevamente un vendedor junto a su kiosco, en una calle de la ciudad. El titular en el periódico que lee el vendedor, dice: “En PR todo se vende”, fuerte crítica que hace Hernández Acevedo que aún tiene resonancia en la actualidad. La imagen de Antonio Maldonado (1920-2006) *Muralla y chiringas* (Fig. 15) es de un tenor más pintoresco. La misma se define por varias personas que vuelan chiringas en las fortificaciones visibles desde la calle Norzagaray.

Otras aportaciones gráficas, también tuvieron la visión crítica del Viejo San Juan de los artistas del CAP. La serigrafía *San Juan hoy* (Fig. 16) de José Rosa (1939) no muestra los paisajes característicos de la ciudad. En cambio, vemos seis personas que aparecen en un mismo plano. Debajo de sus pies se puede ver una representación esquemática de los adoquines que sirven para enfatizar el marco con el que Rosa contiene la imagen. Dentro de la composición que se extiende por los lados y la parte superior se pueden leer el inicio de la canción *En mi Viejo San Juan*.<sup>33</sup> En el centro de la composición destaca una

33. “En mi Viejo San Juan ¡cuántos sueños forjé en mis años de infancia!” Luego Rosa añade la siguiente frase: “¡San Juan, tu recuerdo vive en mí!”. *En mi Viejo San Juan* es una canción emblemática puerto-

pareja que se besa y toquetea. El hombre viste un atuendo que sugiere que está de visita en la ciudad, su camisa es ancha con patrones tropicales y pantalones que llegan hasta la rodilla. La mujer con pelo largo ondulado lleva puestas unas gafas, pero parece como si estuviera desnuda. Hacia la izquierda de la pareja vemos otras dos mujeres igualmente desvestidas con gafas y sombreros. Al otro lado, un hombre con camisa y pantalones estilo “bell bottoms” típicos de la época, echa para atrás el rostro y señala con un dedo a la pareja en el centro en señal de repudio. A su lado, hay una mujer en traje de baño de dos piezas con sombrero y gafas que mira a la pareja central y sonríe. En la parte inferior de su bikini se lee: “Toke aquí” haciendo explícito el tenor sexualizado de la imagen. Rosa le da un tratamiento esquemático a los cuerpos de las mujeres y enfatiza con círculos los senos además de mostrar las curvas prominentes de sus caderas. Aunque presumimos que todas llevan puesto trajes de baño, casi no se notan, haciendo lucir más los cuerpos de las mujeres. Característico de la gráfica de José Rosa, los espacios negativos están rellenos por diversas palabras y frases. Entre estas palabras destacan monumentos, calles y referentes de lugares icónicos del Viejo San Juan: Calle de la Cruz, Calle Luna, Calle Sol, La Perla, El Morro, San Cristóbal, Parque de las palomas, Plaza Colón, Plaza de armas, Capilla del Cristo, San Sebastián, Hijos de Borinquen, La Tanca, el parking de Felisa (hoy

rriqueña escrita por Noel Estrada en 1942 para su hermano que estaba sirviendo al ejército fuera de Puerto Rico.

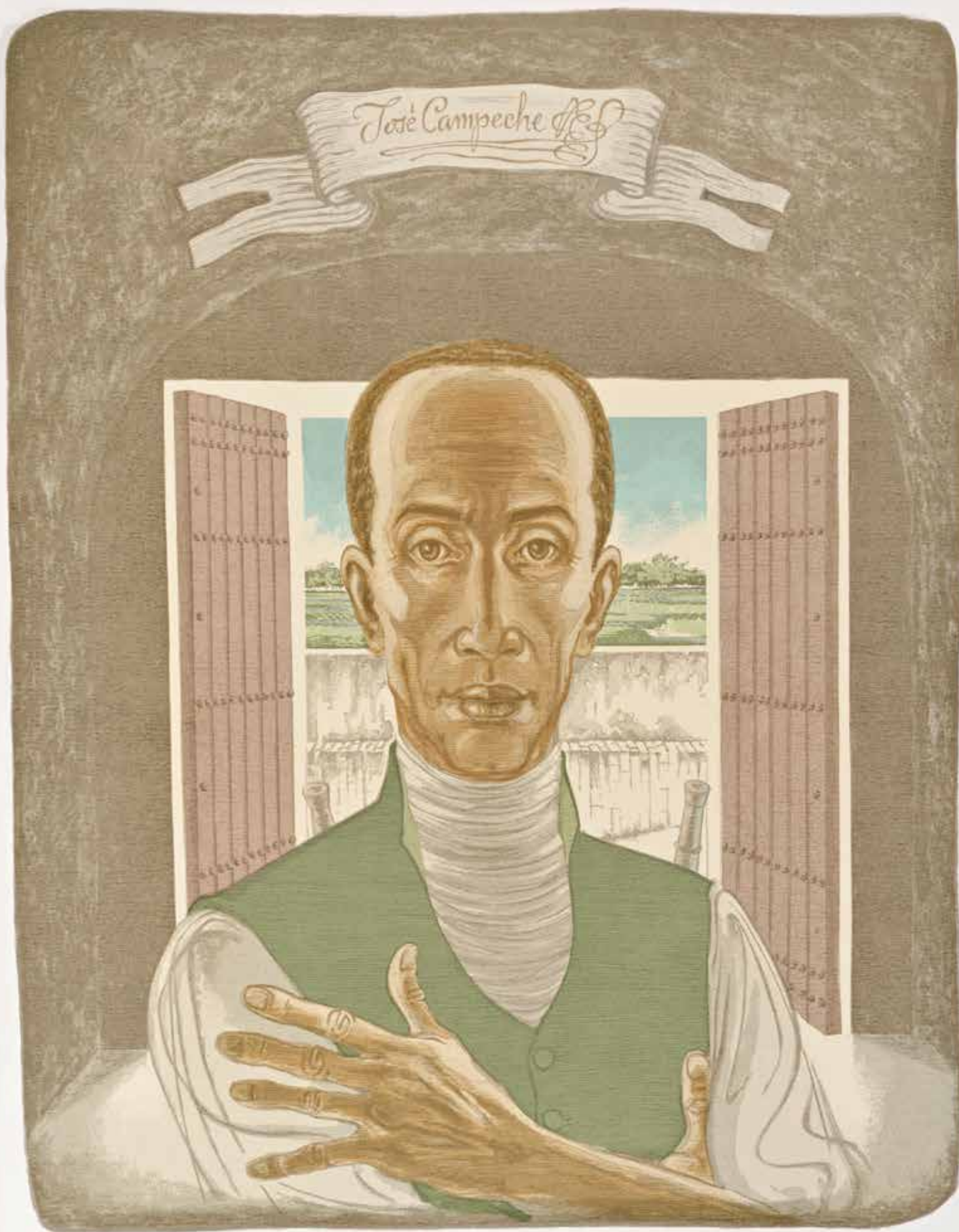


(Fig.12) Rafael Tufiño. *San Sebastián 152*, 1976. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña y del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

152 SAN SEBASTIAN 152

(Fig.13) Lorenzo Homar. *Soñé anoche que hablaba con Campeche en la Puerta de San Juan*, 1976. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña y del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.



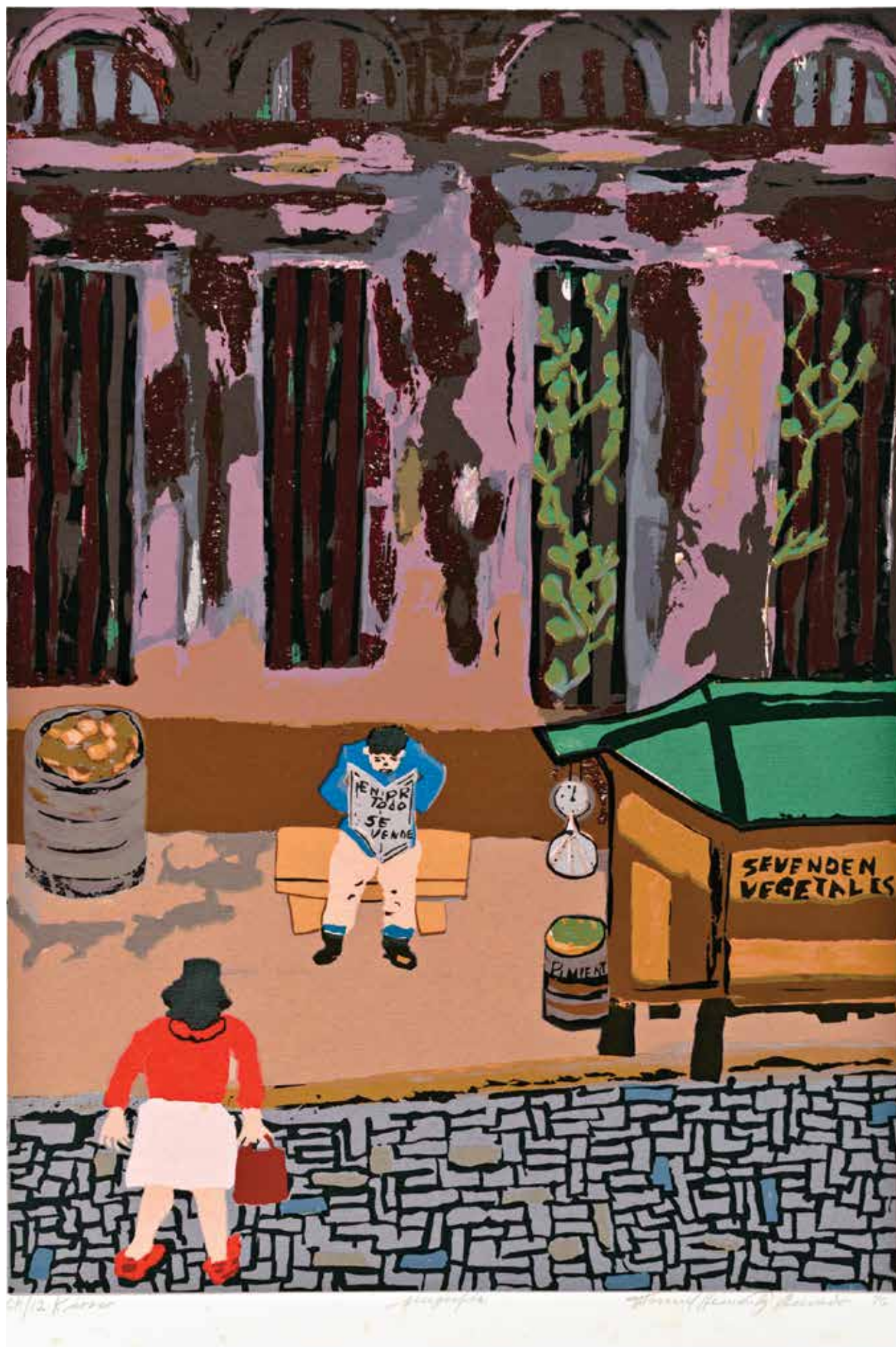


1775 José Campeche

— José Campeche en un momento de su vida en la F. de San Juan.

1775





(Fig.14) Manuel Hernández Acevedo. *Kiosko*, 1976. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña y del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

en día referido como el estacionamiento de Doña Fela) etc. También se puede leer: “Turistas: Buen negocio. Atiéndelos”. Ello nos permite dilucidar que probablemente la pareja central y las mujeres en traje de baño son turistas que se desplazan por la ciudad como si estuvieran en una playa. Se hace mención de comida de gusto estadounidense: *Sloppy Joe*, *hamburgers*, *hot dog*, *apple pie*. También, se incluyó la popular marca de autos estadounidense “Chevrolet”. Las frases “Se venden adoquines” y “Se hace trú trú” podrían también ser alusivas a la reacción de los sanjuaneros hacia los turistas. Quizás la crítica más evidente se puede apreciar justo encima de la pareja donde destaca la línea “Nuestra Capital” seguido por “Fallout Shelter”. En parte es alusivo al hecho que después de la Segunda Guerra Mundial muchos edificios fueron convertidos en refugios nucleares, como algunos pasillos de las fortificaciones que le pertenecía a las fuerzas militares. Para los puertorriqueños se trata de la ciudad capital pero sugiere que es entendida reductivamente como un refugio nuclear. En todo caso es emblemático del caos de vivencias económicas, políticas y sociales que José Rosa percibía en el Viejo San Juan. Hasta cierto punto José Rosa le da continuidad a su crítica en *Pareja de turistas* de Homar, en este caso expandiendo un poco sobre la pluralidad de vivencias que se experimentan en este momento en el casco histórico.

Si bien José Rosa intentó mostrar el presente del Viejo San Juan, Rafael Rivera Rosa se imaginó el fu-





(Fig.15) Antonio Maldonado. *Muralla y chiringas*, 1976. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña y del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

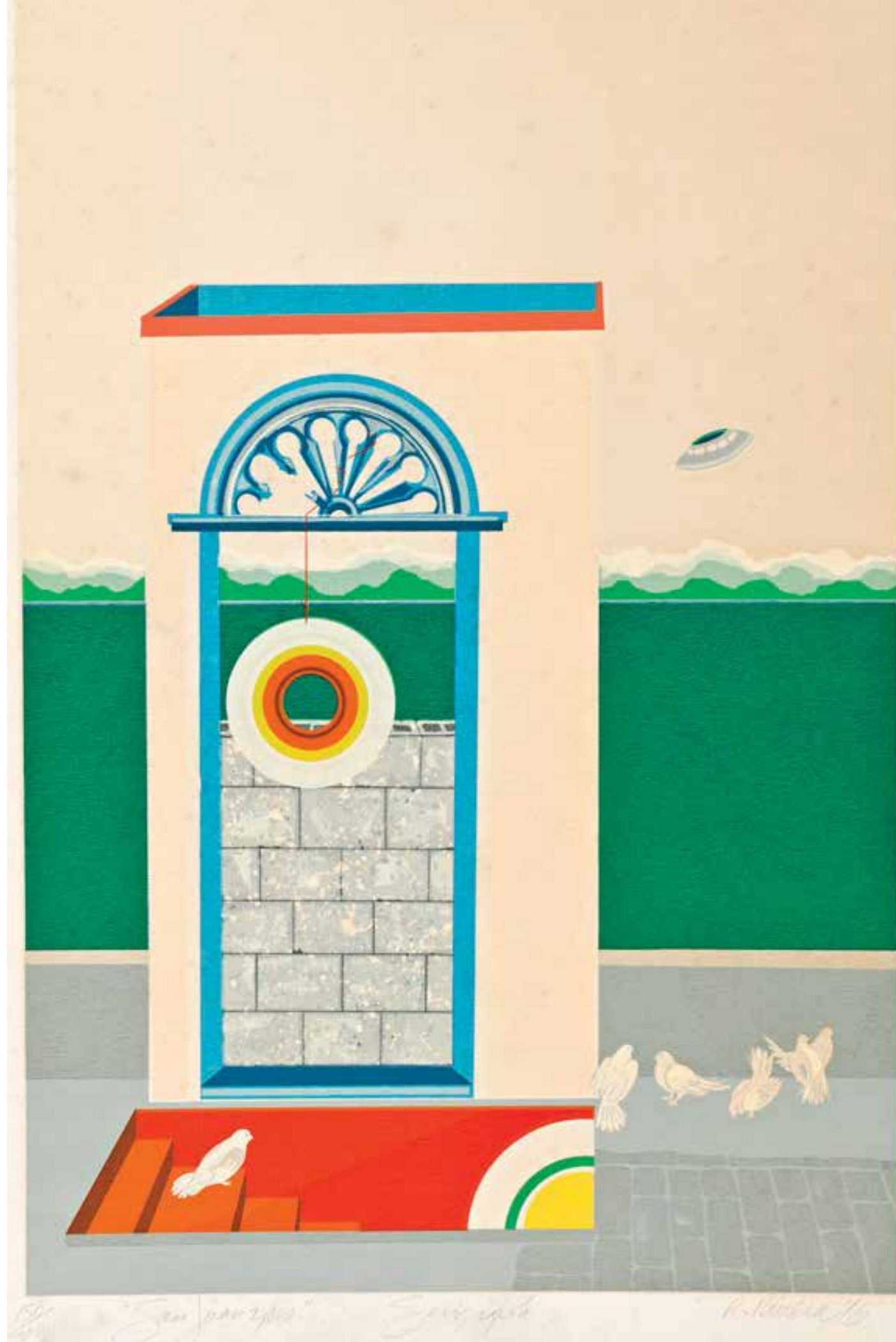






(Fig.17) Rafael Rivera Rosa. *San Juan, 2000*, 1976. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Museo de Historia, Antropología, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

turo. En *San Juan, 2000* (Fig. 17), el artista representa cómo visualiza la ciudad capital a comienzos del siglo XXI. Un edificio angosto y esquemático con paredes color rosa está ubicado en el centro de la composición. Tiene unos soles truncos azulados rotos. Desde uno de los ligamentos de la madera cuelga un elemento decorativo compuesto de varios círculos concéntricos blancos, amarillo y anaranjado, cual si fuera un sol artificial. El edificio no tiene puerta. En su lugar, se ha comenzado a cerrar el espacio con bloques de cemento. Tampoco tiene techo, el pequeño espacio rectangular queda abierto en la parte superior. En la acera gris donde está la estructura hay una apertura desde donde se pueden ver unas escaleras anaranjadas que descienden debajo de la calle con sus adoquines esquemáticos. Una paloma se posa sobre el segundo escalón. Vemos una pared roja y lo que parece ser una puerta con soles truncos amarillos. Hacia la izquierda hay más palomas que se congregan sobre la calle. El mar se ha representado sin profundidad. En el fondo, con una chispa de humor, se puede ver la representación de un platillo volador, muy al estilo de las llamadas *B movies* o cine serie B. En un futuro que para 1976 parecía ser sumamente remoto, el artista se imagina la arquitectura de la ciudad reducida a ruinas minimalistas, donde solo permanecen las palomas. Aunque este portafolios presenta quizás más variedad se desprenden algunas de las preocupaciones manifestadas en 1953, las cuales continúan siendo vigentes en 1976. En ambos portafolios hay un intento de denunciar el descuido









(Fig.18) Miguel Pou y Becerra. *Marina*, 1961. Óleo sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

de la ciudad, el tipo de turismo que intenta descon-  
textualizar el lugar que visitan y la marginación de  
ciertos sectores. Por otro lado, las imágenes mues-  
tran al Viejo San Juan como un símbolo de identidad  
cultural.<sup>34</sup>

## II. La ciudad contemplada: representaciones del Viejo San Juan y su panorama urbano

Los dos portafolios previamente discutidos, en la  
mayoría de sus obras, muestran una perspectiva  
crítica o una representación de las circunstancias  
que enfrentaba la ciudad en esos momentos. Los  
artistas buscaron conscientemente una relación  
entre la ciudad y las realidades socio-económicas  
que se vivían para esas fechas. Dentro de esos por-  
tafolios también hay imágenes que, al menos de  
primera vista, no parecen tener carga de denun-  
cia, como la serigrafía *Muralla y Chiringas* (1976) de  
Antonio Maldonado. Esta imagen correspondería  
a otra de las tendencias en la representación de  
la ciudad, la de mostrar imágenes que resaltan la  
belleza del Viejo San Juan. En el caso de la serigrafía  
de Maldonado muestra una actividad cotidiana que  
los puertorriqueños gozan en la ciudad. Sin embar-  
go, en la composición, resaltan más las murallas de

34. Ello también es evidente en el portafolios *La ciudad infinita: versiones de San Juan* hecho en el 2000 en el que poetas y artistas crearon obras inspiradas en el Viejo San Juan. No obstante, este portafolios fue hecho con un carácter más oficial y fue parte de las publicaciones que se hicieron en torno a la celebración del año 2000.

la ciudad histórica y el expresivo azul del cielo so-  
bre el que vuelan las chiringas. Las imágenes que  
analizaremos a continuación son representaciones  
principalmente del casco histórico: sus monumen-  
tos, calles y plazas. En la mayoría de estas obras las  
personas aparecen como parte del panorama, mu-  
chas veces sin estos tener importancia.

Al escribir “ciudad contemplada” nos referimos a la  
observación que provoca una representación de la  
ciudad. Similar al ejercicio del poeta español Pedro  
Salinas quien, durante su estancia en Puerto Rico,  
escribió su poemario dedicado al mar, al cual bau-  
tizó como “el contemplado”. El Viejo San Juan, por  
su riqueza arquitectónica e histórica, invita a ser  
observada por artistas autóctonos que producen  
imágenes partiendo de ese ejercicio de contem-  
plación. No se trata necesariamente de intentos de  
documentarla, ni de explícitos comentarios socia-  
les, sino de una exaltación de su belleza e importan-  
cia. Cada obra de arte supone un modo de relacio-  
narse, ineludiblemente vinculado a la subjetividad.  
También hay que tener presente que la represen-  
tación artística del conjunto histórico, aunque sea  
un ejercicio técnico por parte del artista, tiene ya  
un nivel de significación. Recordamos lo que Ernst  
Gombrich famosamente escribió: no hay inocencia  
en la mirada.<sup>35</sup> La contemplación de la ciudad no

35. En su famoso texto *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, el historiador del arte Ernst Gombrich se dio a la tarea de examinar el ejercicio de representación en la creación de obras de arte y llega a la siguiente conclusión: “...the postulate of the unbiased eye demands the impossible. It is the business of the living

se da desde un vacío. Son puertorriqueños que la  
observan y la representan, por que está implícita  
una forma de relacionarse con ella y su historia, que  
en esta instancia es también la historia del artista.  
Plasmar sus calles, edificios y murallas es dialogar  
con el pasado de la ciudad. Los artistas autóctonos  
al crear imágenes del Viejo San Juan lo hacen con  
plena conciencia de su valor histórico y lo que sig-  
nifica para los puertorriqueños y, por consiguiente,  
para ellos mismos.

Cuando uno observa el corpus artístico de casi to-  
dos los artistas puertorriqueños del siglo XX, in-  
dependientemente del pueblo donde nacieron, se  
encontrará al menos un dibujo, pintura o grabado  
de la ciudad murada. Tal es el caso de Miguel Pou  
y Becerra, artista ponceño que dedicó gran parte  
de su producción artística a pintar su ciudad nat-  
tal. En la pintura *Marina* (Fig. 18) de 1961 muestra  
las emblemáticas murallas vistas desde la costa. Se  
trata de una pintura de paisaje en la que la fortifi-  
cación antigua forma parte del fondo. Lo que pre-  
valece en la composición son las olas del mar, las  
rocas, el verde de la colina y el cielo azul que se  
extiende por toda la escena. Hay un diálogo inte-  
resante que se crea entre los elementos naturales y

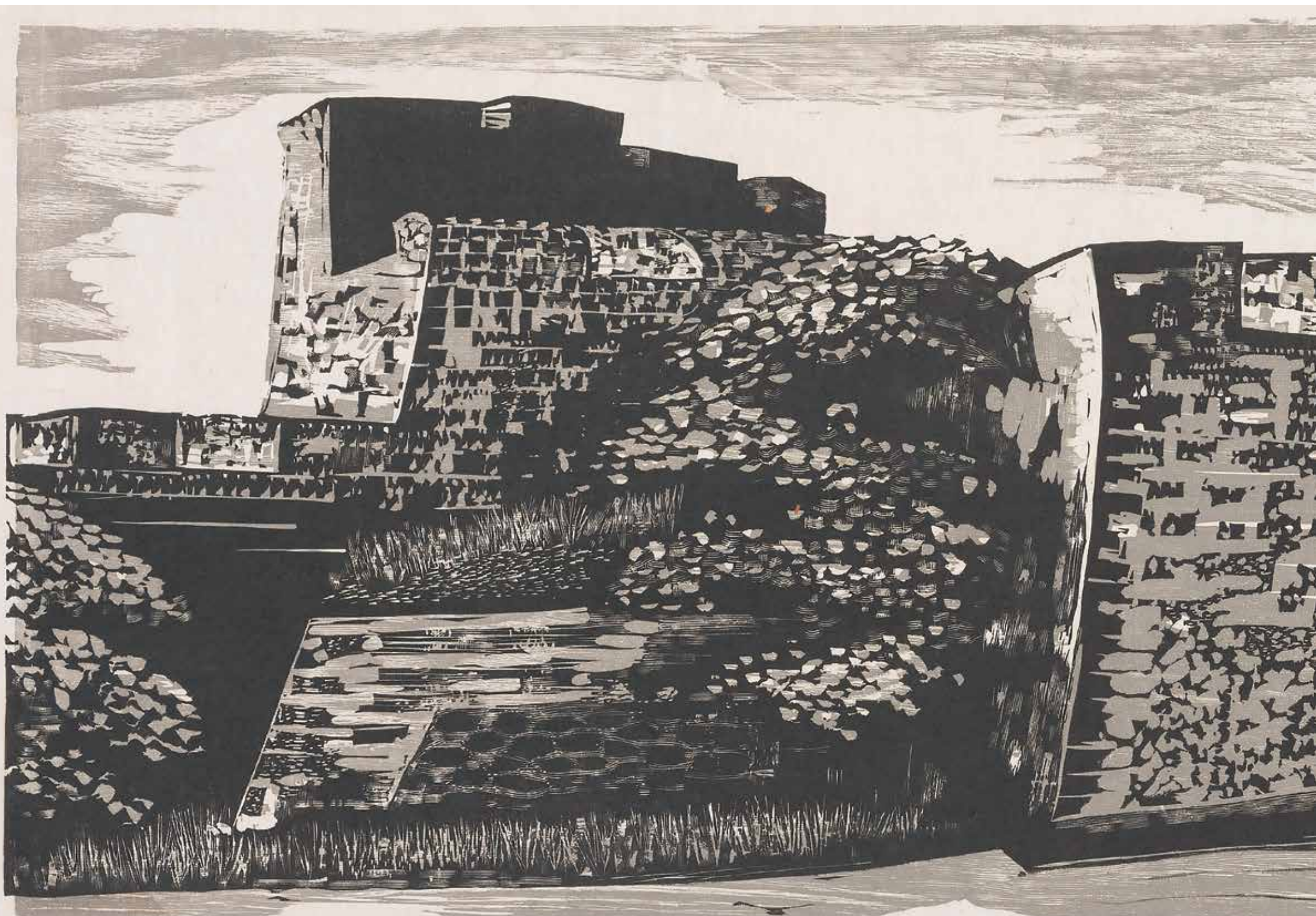
organism to organize, for where there is life there is not only hope, as the proverb says, but also fears, guesses, expectations which sort and model the incoming messages, testing and transforming...The innocent eye is a myth.”- Ernst H. Gombrich Art texto reproducido bajo el título *Truth and Stereotype: An Illusion Theory of Representation* en Alperson, Philip (Ed.) *The Philosophy of the Visual Arts*. Nueva York: Oxford University Press, 1992, p. 86.



los contruídos por el artificio humano. Quizás uno de los aspectos más llamativos de la ciudad capital es precisamente la cercanía al mar: la arquitectura militar y colonial junto al cuerpo de agua. El título evidentemente hace alusión a la bahía de San Juan que el Morro protegía. La fecha de la obra también resulta significativa pues fue precisamente en ese año que el ejército estadounidense cedió parte del Castillo San Felipe y otras fortificaciones al Servi-

cio Nacional de Parques (Federal) para su conservación y la creación de museos históricos. La fascinación de los artistas puertorriqueños con las murallas de la ciudad también se puede ver en la obra gráfica. Una exquisita xilografía de Myrna Báez (1931-2018) de 1962 (Fig. 19) muestra el Castillo de San Cristóbal. La artista plasma la textura de los muros y sus bloques, los ángulos y pendientes de la estructura. También muestra la vegetación

que crece en torno a la fortificación, la naturaleza tropical que se impone a la estructura militar. La artista recrea el cielo realizando unos cortes en la madera que sugieren el movimiento de las nubes. Además del Morro y San Cristóbal, las murallas que cubrían el perímetro de la isleta son de interés para muchos artistas puertorriqueños. En la serigrafía *Puerta de San Juan* (Fig. 20) de 1987 de Isabel Bernal (1935) vemos la famosa entrada titular desde el



"San Cristóbal" 1/40



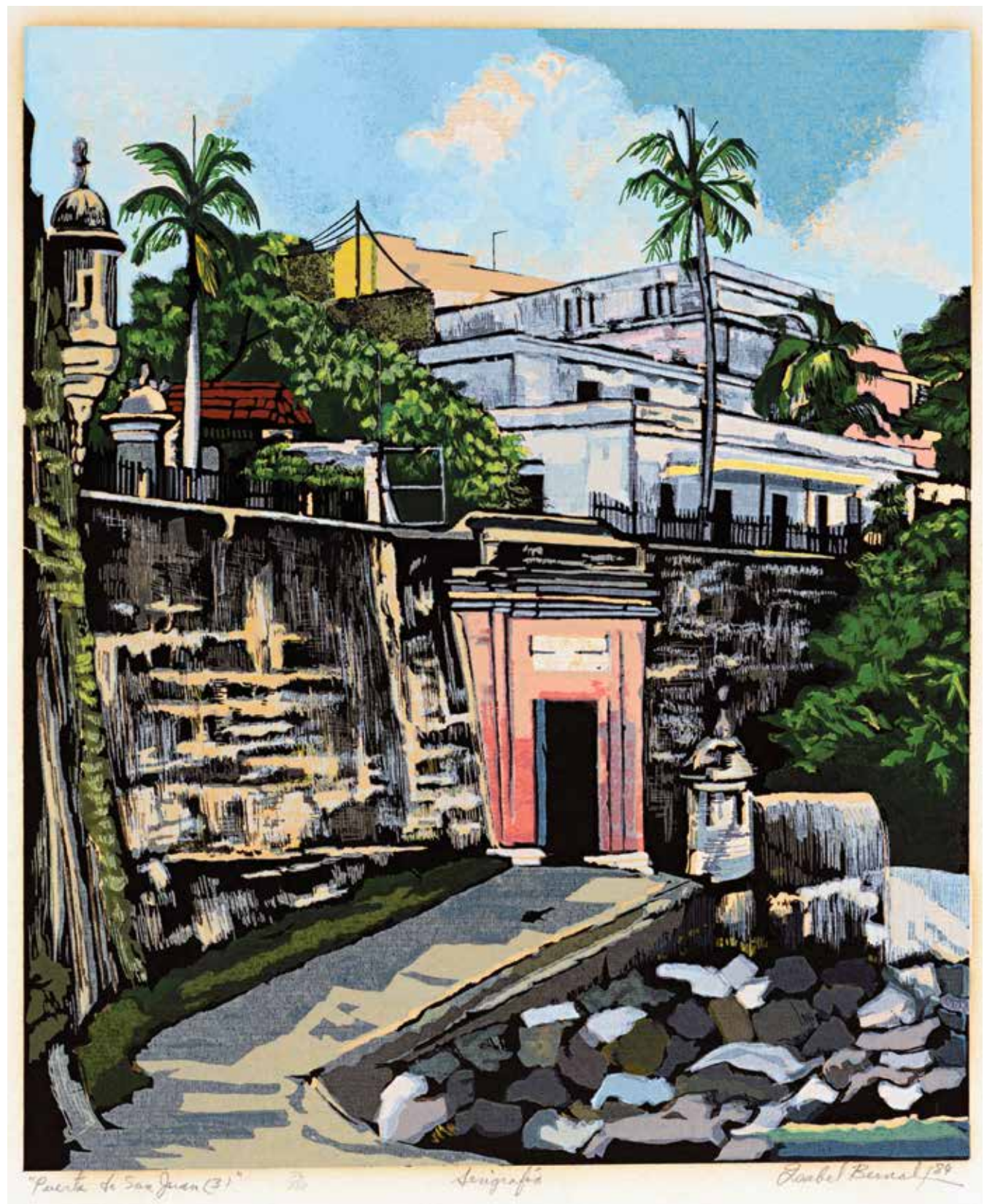
(Fig.19) Myrna Báez. *San Cristóbal*, 1962. Xilografía, ed. 1/40.  
Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





Paseo del Morro. Las murallas y garitas son trabajadas con tonalidades grisáceas. Hacia la izquierda se pueden ver brochazos verdes indicativo de la fábrica histórica de la estructura. La puerta rosa resalta, siendo el color con el que estaba pintada para esa fecha. Frente al estrecho paseo de cemento se pueden ver las piedras que sirven de rompeolas. Por encima de la Puerta de San Juan, se vislumbran los distintos edificios de la Caleta de San Juan, cerca de la Fortaleza y algunos tendidos eléctricos. También se pueden ver los árboles frondosos y algunas palmas dispersas. Lo interesante en esta pieza es que con esta perspectiva vemos la ciudad desde afuera, desde la muralla exterior que arropa la ciudad.

Algunos artistas representan imágenes de las calles de la ciudad. En la serigrafía *Calle San Sebastián* (Fig. 21) de 1975, Antonio Maldonado recrea la dinámica característica de la vida nocturna en el Viejo San Juan. Vemos la calle desde un punto de vista elevado y angulado. Las fachadas se ven en perspectiva junto a los carros estacionados. En la acera se suscita la actividad entre algunos vecinos que conversan. El foco de luz más prominente emana de un local, evidentemente una barra, donde se pueden ver las siluetas de personas reunidas, bebiendo. A pesar de ser la parte más iluminada de la serigrafía, el techo angulado cubre la barra. El artista nos mantiene distantes de la escena. Somos espectadores, no partícipes de los distintos modos de compartir que se perciben en la calle. Sobre la ciudad se ve el intenso azul del cielo y la luna con al-

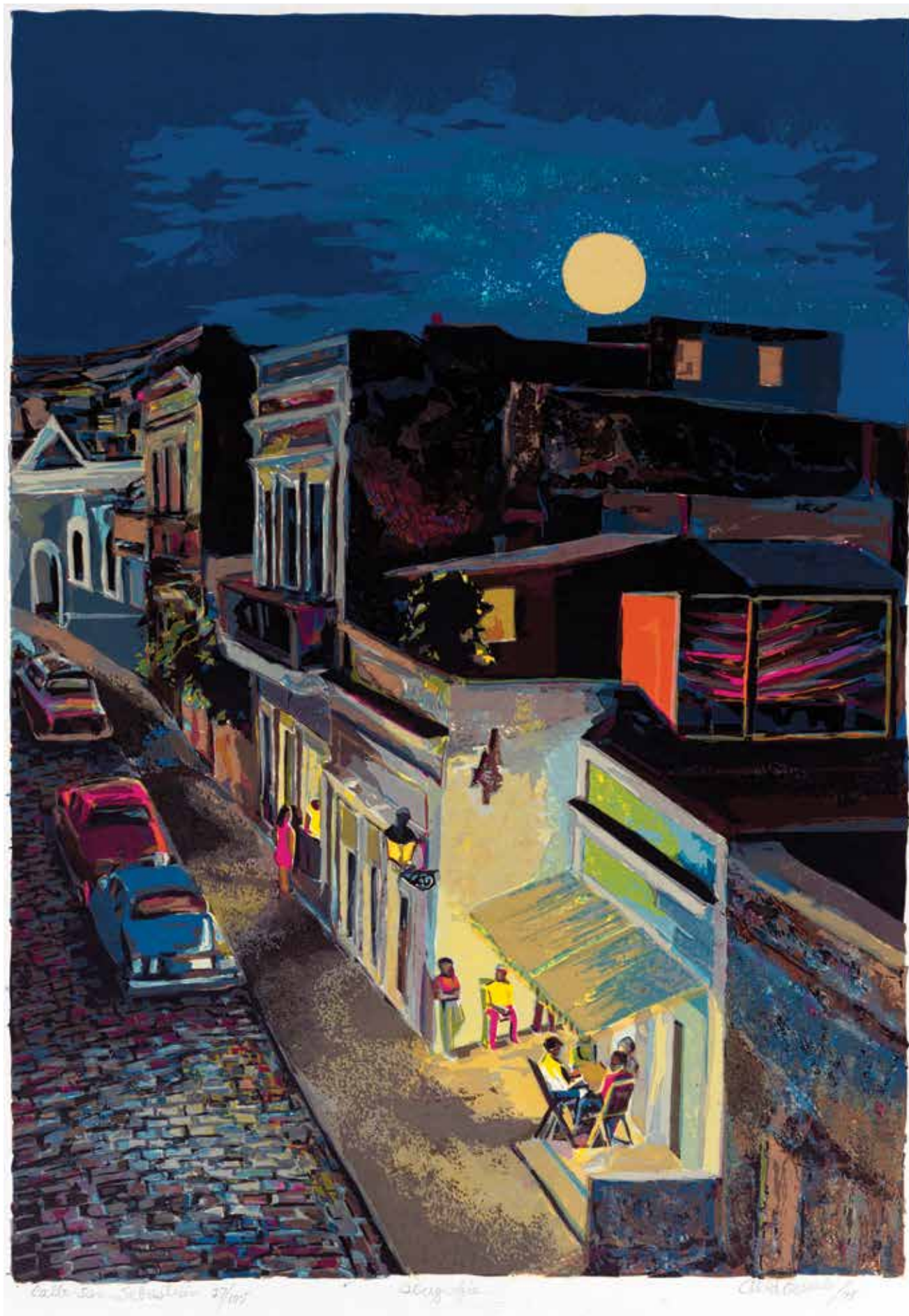


(Fig.20) Isabel Bernal. *Puerta de San Juan*, 1987. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.



gunos puntos blancos sugiriendo estrellas. La imagen en cierta medida recuerda a *Terraza de café por la noche* (1888) de Van Gogh. El café de Van Gogh también tiene comensales en el exterior con la calle empedrada bajo el cielo estrellado. En ambas la luz se concentra principalmente en el negocio y la escena se ve en la distancia, destacando por el uso expresivo de color. Sin embargo, en la serigrafía de Maldonado aunque predominan los colores fríos, también hay un uso sorprendente de otros colores, como las manchas rosadas que se destilan por los adoquines, por los techos y en distintas partes de la pieza.

La Calle San Sebastián naturalmente ha sido un tema de interés de los artistas gráficos para los carteles de las famosas fiestas de San Sebastián. No obstante, como podemos ver, los artistas también crean imágenes de esta calle fuera de ese contexto. Un ejemplo interesante es *Calle San Sebastián* (Fig. 22), 1981 de Antonio Martorell (1939), quien a lo largo de su prolífica carrera a trabajado muchas representaciones del Viejo San Juan. En esta pieza, Martorell recurre a la técnica del *frottage* para plasmar directamente la impresión de los adoquines de la calle sobre el papel. En otras palabras, hay un contacto directo del artista con la ciudad y la imagen de los adoquines es producto de ese encuentro físico. Es una manera fascinante de trabajar la imagen de la ciudad desde la fisicalidad. Martorell luego le añadió siluetas de distintas personas en xilografía, integrando la vida que se mueve por esos



(Fig.21) Antonio Maldonado. *Calle San Sebastián*, 1975. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.









(Fig.22) Antonio Martorell. *Calle San Sebastián*, 1986. Xilografía y frottage sobre papel. Colección del artista.

adoquines. El artista también integra visión y tacto en la apreciación estética de la ciudad, la belleza de sus adoquines y la vida que transcurre en la cotidianidad.

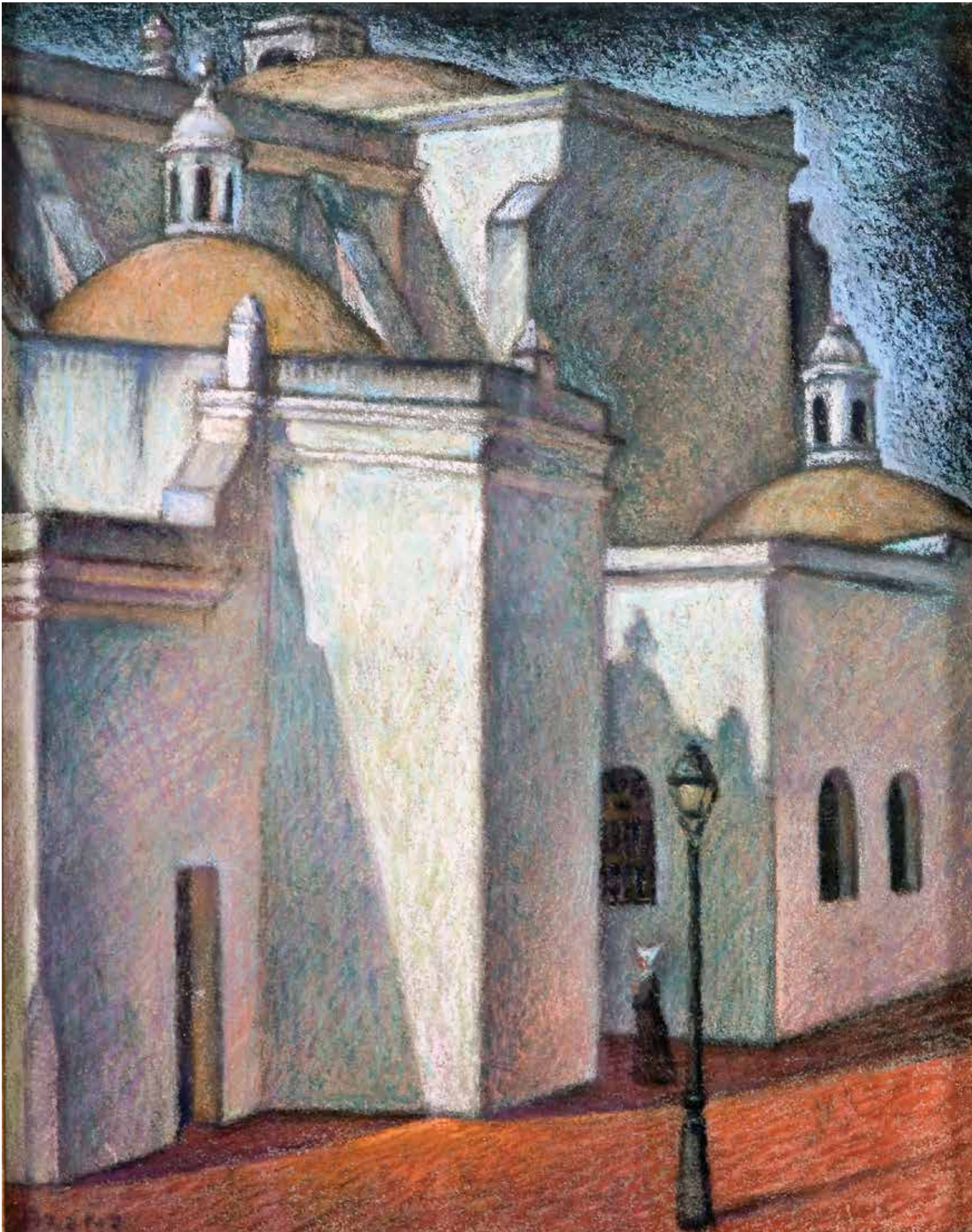
Además de las imágenes de las calles de la antigua ciudad, algunos artistas muestran edificios icónicos. Un ejemplo sería la Iglesia de San José, construida entre el siglo XVI y XVII.<sup>36</sup> Esta estructura religiosa aparece en muchas obras de diversos artistas. Hemos seleccionado un dibujo a pastel (Fig. 23) de Alfonso Arana (1927-2005) fechado aproximadamente para la década de 1960. En lugar de mostrar la fachada de la iglesia, Arana la presenta desde la Plaza de San José. De este modo, y enfatizando la línea diagonal de la perspectiva lineal, el artista muestra esta obra arquitectónica desde una óptica oblicua. Resalta el ábside de la capilla del Rosario que recibe luz sobre una de sus paredes. De esta manera se crea un juego de luces y sombras generadas por el mismo edificio que le añade carácter de misterio al dibujo. Entre las sombras se puede ver la silueta de una persona. No obstante, la imagen da la sensación de que se trata de un lugar solitario y silencioso, contrario a lo que uno usualmente piensa sobre los cascos urbanos.<sup>37</sup> Algo similar ocurre

36. Al momento de esta publicación la Iglesia San José se encuentra todavía en el proceso de restauración. Para más información de la historia y arquitectura de la iglesia ver: María de los Ángeles Castro. *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*. San Juan: Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico, 1980, pp. 38-43.

37. Vale la pena notar que la sensación de soledad recuerda al arte metafísico de Giorgio de Chirico.

con la xilografía *Plaza de San José I* (Fig. 24), 1963 de Antonio Martorell. En este caso, también tenemos una vista lateral y fragmentada de la Iglesia de San José. El artista utiliza una economía de líneas magistral que nos permite reconocer perfectamente la emblemática iglesia del Viejo San Juan. Nos ubica también en la plaza, con alguna vegetación y desde donde vemos parcialmente la Iglesia en sombras que le añade un aire de misterio a la pieza. La obra *Plaza de San José* (Fig. 25) de Manuel Hernández Acevedo contrasta enormemente con las versiones de Arana y Martorell. En esta la fachada de la Iglesia de San José tampoco es el eje de la composición, al contrario, aparece cortada en la esquina izquierda de la pintura. Hernández Acevedo recrea la arquitectura de la Iglesia de forma tal que se confunde y se mezcla con el resto de los edificios del Viejo San Juan, como si fuese una extensión de la estructura. En la plaza se pueden ver varias figuras incluyendo tres niños, un fraile y una mujer, así como un perro. El estilo *naïf* del artista crea un espacio urbano de planos hacinados, lleno de vida y movimiento. Otra obra interesante relacionada a la arquitectura religiosa colonial es *Estampas de San Juan* (Fig. 26) de 1963 de Luis Hernández Cruz (1936). Aunque el artista es más conocido por el estilo abstracto que cultivó posteriormente, en esta pintura utiliza la figuración para exaltar la belleza de la ciudad capital, o de forma más concreta, de la Capilla del Cristo.





(Fig.23) Alfonso Arana. *Iglesia San José*, c. 1960. Pastel sobre papel. Colección del Instituto de Cultura de Puertorriqueña.





(Fig.24) Antonio Martorell. *Plaza de San José I*, 1963. Xilografía. Colección del artista.

*Plaza de San José I 750 xilografía Martorell '63*





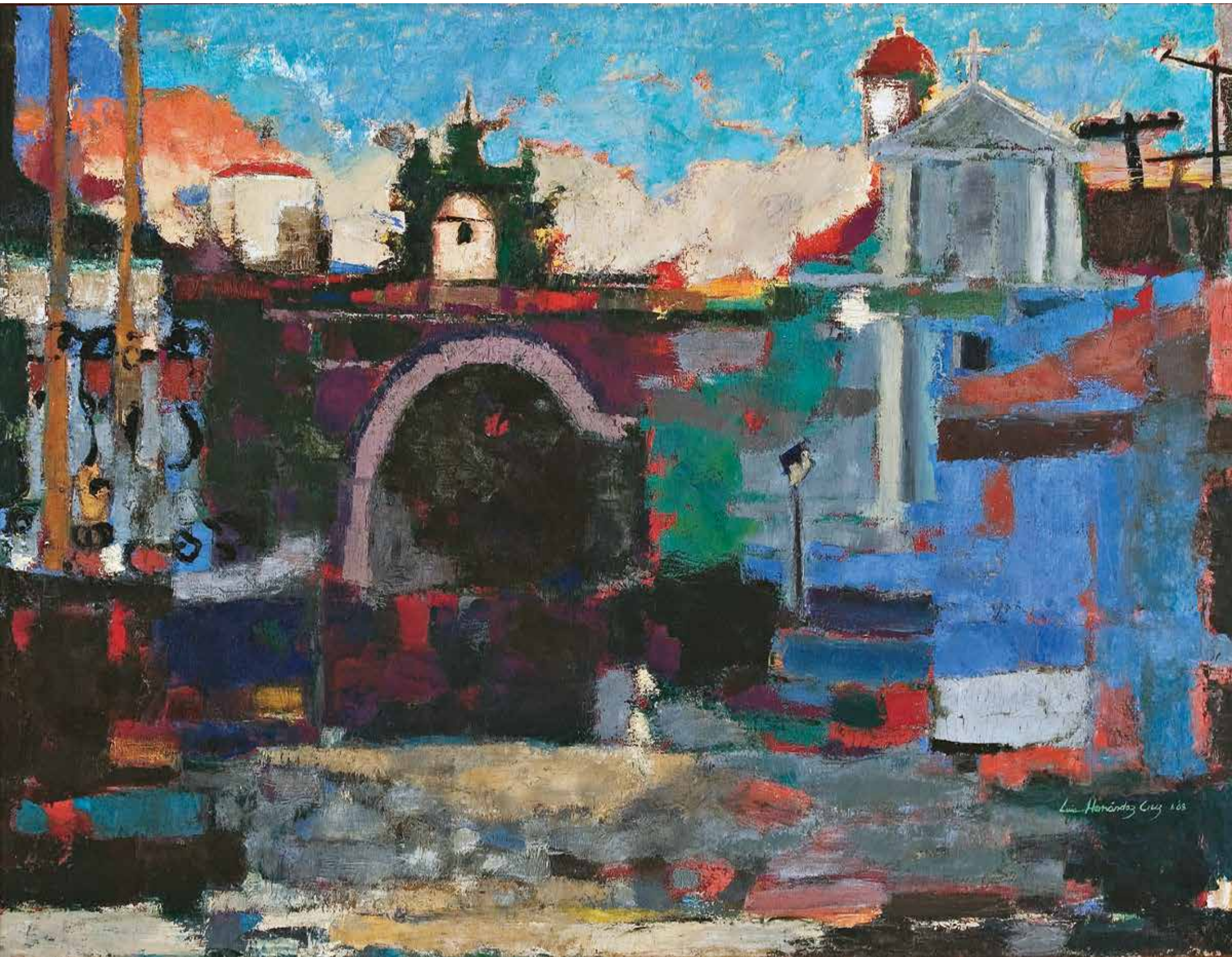
(Fig.25) Manuel Hernández Acevedo. *Plaza San José*, 1963. Óleo sobre masonite. Colección del Museo de Arte de Puerto Rico.

En el período que nos ocupa también identificamos imágenes de La Perla. En primer lugar, de forma similar a la serigrafía de Eduardo Vera ya comentada, muchos artistas trabajan con esta comunidad por la marginalización de los pobres. También se puede notar un interés estético en la recreación de las estructuras hacinadas y coloridas de este sector. Para Rafael Tufiño, La Perla es de particular importancia pues durante un tiempo en su infancia vivió allí.<sup>38</sup> Su pintura *La calle* (Fig. 27) de 1957 muestra una de las entradas a la comunidad. Arriba hacia la izquierda se puede ver una garita y la muralla que desciende con la diagonal de la calle. En primer plano vemos un niño descalzo y sin camisa. Detrás de él una alcantarilla. Hacia el fondo se pueden ver las casas hacinadas e irregulares de los vecinos del pintorezco sector. Tufiño, como en muchas otras obras, muestra con ojo crítico, la pobreza del arrabal que late más allá de los límites de la muralla. La fortificación militar, en un principio edificada para proteger la ciudad de ataques, con la modernización y el paulatino desplazamiento de los pobres se convirtió en un símbolo de separación de las clases sociales. Esta representación de la muralla tiene más prominencia en *La Perla* (Fig. 28), 1966 de Luis Germán Cajigas (1934).<sup>39</sup> La mural-

38. Teresa Tío No es lo mismo ver que estar, Op. cit., p. 57.

39. Luis G. Cajigas es un artista que ha dedicado gran parte de su obra al Viejo San Juan. Las pinturas y grabados que hizo entre la década de 1950 y 1960 muestran más variedad en cuanto a técnicas y maneras de representar la ciudad. Se trata de imágenes muy interesantes de las calles del Viejo San Juan, escalinatas y otros lugares de interés que ameritan un estudio aparte. Posteriormente las imágenes se convier-





(Fig.26) Luis Hernández Cruz. *Estampas de San Juan*, 1963. Óleo sobre lienzo.  
Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





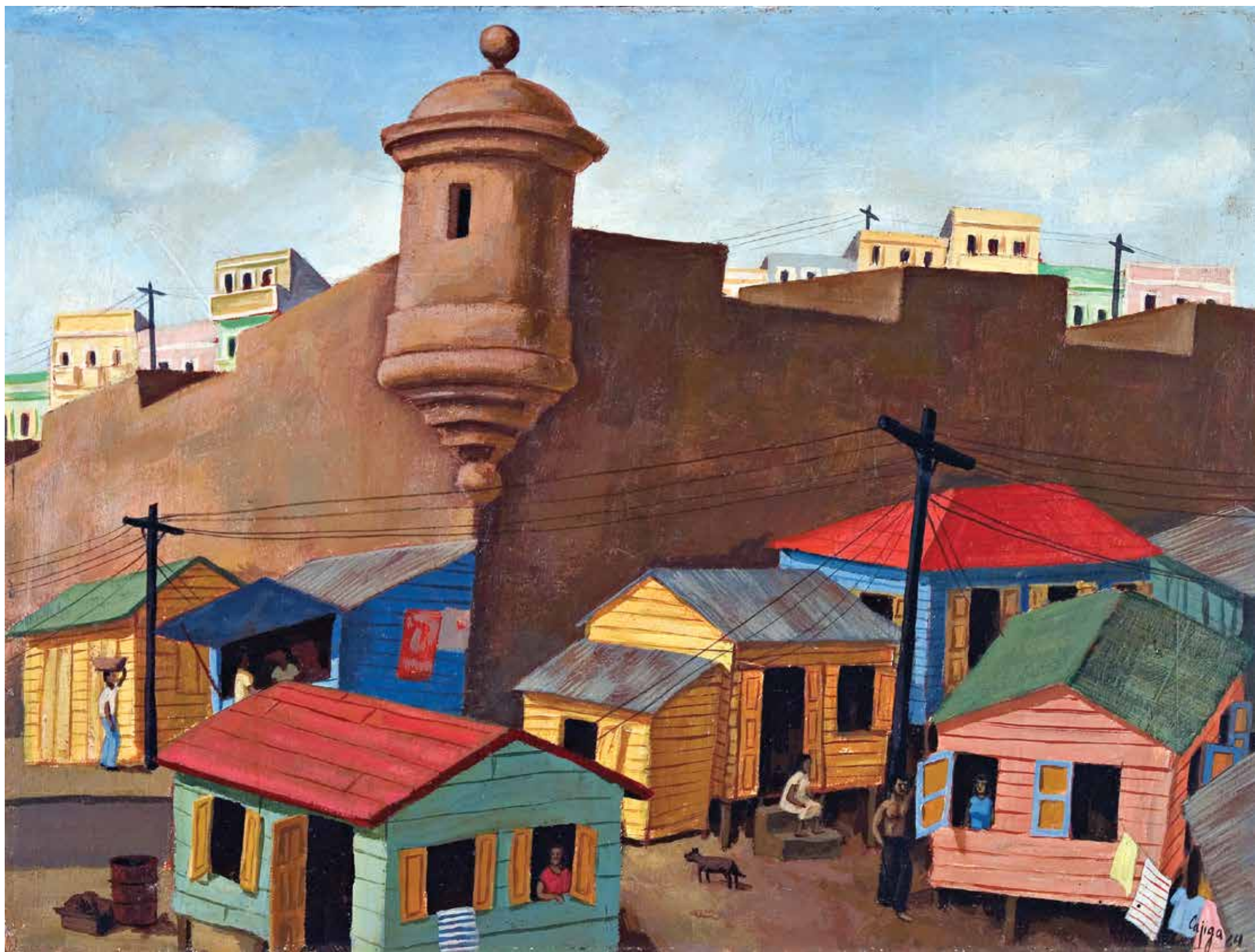
(Fig.27) Rafael Tufiño. *La calle*, 1957. Óleo sobre masonite. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

la, con la garita, sobresale en un ángulo. Por debajo se pueden ver las casas de la comunidad con sus techos a dos aguas. Estos hogares se solapan unos con los otros y varían en tamaño y dimensiones. Sobresalen por el uso de colores llamativos: amarillos, rojos, azules y verdes. Estos campos cromáticos contrastan fuertemente con el marrón de la muralla, destacando aún más las residencias. En algunas de las ventanas y puertas se pueden ver personas que se asoman o están sentadas en los escalones de las casas de madera. Dos postes con tendidos eléctricos se pueden ver debajo de la garita. Arriba, detrás de la muralla se perfilan las casas coloniales del Viejo San Juan, distantes y ajenas de lo que acontece más allá de la muralla. Por otro lado, en *Techos de arrabal* (Fig. 29), 1967, José Oliver (1901-1979) presenta un panorama de La Perla donde no se incluye la muralla. Nuevamente podemos ver el hacinamiento de las casas, la irregularidad de sus estructuras y la variedad cromática de sus paredes. Lo único uniforme son los techos a dos aguas. En el centro de la composición destacan las distintas escaleras de la comunidad. Es interesante que en esta pieza el artista juegue con los techos, las líneas diagonales de los tendidos eléctricos, así como las líneas de las escaleras para crear diversos planos visuales o prismas con un efecto casi cubista. Los cuales crean formas triangulares sobre la escena. Ciertamente a Oliver le interesa llevar a

---

ten más convencionales, evidentemente concebidas para el consumo de turistas. Se aproximan a lo que René Marqués denominó bazofia en su introducción a *Estampas de San Juan*.





(Fig.28) Luis Germán Cajigas. *La Perla*, 1964. Óleo sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

cabo una crítica social, pero la falta de urbanismo característico de los arrabales, también le concede, una cierta libertad de experimentación formal. Los artistas pueden representar los mismos monumentos, calles, o sectores de la ciudad pero sus estilos y acercamientos definitivamente son diferentes. Cada ente creativo contempla y se relaciona con su entorno de manera particular. En cada una de las piezas estudiadas vemos aproximaciones de los artistas de elementos significativos del Viejo San Juan y su relación con la ciudad.

### III. Espacios interiores: la ciudad habitada

De todas las representaciones del casco histórico de San Juan quizás la modalidad más interesante es la producción de imágenes de interiores. Se trata de los espacios que no son de fácil acceso para las personas que no viven en la ciudad. Son los lugares íntimos desde donde se habita. Recordamos las consideraciones filosóficas de Heidegger sobre habitar y construir. Para el filósofo alemán, habitar no es meramente vivir en un lugar sino la forma de ser del *Dasein*: “la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el Buan, el habitar.”<sup>40</sup> El lugar,

40. Martin Heidegger. *Construir, habitar, pensar*. Conferencia dada en 1951 en Dramstadt. Texto tomado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República de Uruguay: <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf> p.2 Consultado el 29 de mayo de 2020. Esta reflexión de Heidegger se da después de la destrucción de la Segunda Guerra Mundial y la necesidad abrumadora que había de

espacio e incluso tiempo están ya implicados en el concepto del *Dasein* y, por consiguiente, habitar es la manera en que el ser humano existe.<sup>41</sup> Según Heidegger construir no es un concepto ajeno al habitar, sino que están interrelacionados: “La esencia del construir es el dejar habitar. La consumación de la esencia del construir es el erigir lugares por medio del ensamblamiento de sus espacios. Solo si somos capaces de habitar podemos construir.”<sup>42</sup> De modo que el ser humano construye precisamente porque habita. La finalidad de este ejercicio estaba ya dada *a priori*, porque habitar es una característica del ser humano.<sup>43</sup> Siguiendo la lógica de la filo-

construir viviendas. Su preocupación, como la de muchos coetáneos, era que estos nuevos proyectos de vivienda se estaban haciendo sin pensar en el verdadero propósito de estos espacios. Al intentar agrupar grandes cantidades de personas en edificios con pequeños espacios estaban negándole el componente espiritual que Heidegger entendía es necesario para cada ser humano vivir en plenitud. La política de Heidegger y sus vínculos a Hitler y el gobierno nazi contrastan con esta preocupación.

41. “Cuando se habla de hombre y espacio, oímos esto como si el hombre estuviera en un lado y el espacio en otro. Pero el espacio no es un enfrente del hombre, no es ni un objeto exterior ni una vivencia interior. No existen los hombres y además espacio. Porque cuando digo ‘un hombre’ y pienso con esta palabra en aquel que es al modo humano- es decir: que habita- entonces con la palabra ‘un hombre’ yo estoy nombrando la residencia (...) junto a las cosas.” Ibid, p. 6. Aquí Heidegger define de forma sucinta el concepto del *Dasein*, el ser-ahí, en el que el espacio y tiempo están implicados en el ser; *todo el cúmulo que se es coexiste con lo que ha sido y con lo que será*. El concepto del *Dasein* fue elaborado por Heidegger en *Ser y tiempo*, originalmente publicado en 1927.

42. Ibid, p.8.

43. “...el habitar es el rasgo fundamental del ser según el cual son los mortales.” Ibid, p.8.

sofia heideggereana, los espacios arquitectónicos son hechos desde y por el habitar. Son los abrigos que cubren y albergan al *Dasein* en su vivencia.<sup>44</sup> Son parte del ser y del habitar del ser. De modo que un edificio habitado es un lugar que le pertenece al *Dasein*. En otras palabras, los edificios son lugares que cobijan el ser: los espacios donde somos. Si seguimos este pensamiento entonces las representaciones de estas construcciones se convierten en un planteamiento mucho más profundo. Los artistas al crear imágenes desde el interior de propiedades históricas muestran los lugares habitados, donde el pasado del edificio se convierte en el espacio activo del habitar del ser.<sup>45</sup>

Cuando pensamos en el interior de los edificios del Viejo San Juan muchas veces nos viene a la mente los patios interiores, esos magníficos espacios compartidos por varios hogares y que le conceden luz y ventilación. Quizás no es tan común pensar en los pasillos. Esto es justamente lo que pinta Isabel

44. Heidegger comienza su análisis vinculando los términos en alemán antiguo para habitar Buan y construir, Bauen. Esta última palabra puede significar habitar así como cuidar o abrigar. Ibid, p.2.

45. Estos espacios sirven como una afirmación de identidad y pertenencia, como queriendo decir que la ciudad y su historia pertenece a los puertorriqueños. Aunque es una afirmación poderosa hay que reconocer que es una realidad que ha cambiado significativamente en los últimos 10 años. Cada vez son menos los sanjuaneros puertorriqueños. Ha habido un paulatino desplazamiento de la comunidad del Viejo San Juan. Estos espacios que eran auténticamente habitados por esa comunidad sanjuanera, ahora son residencia de extranjeros o, más preocupante, lugares transformados en viviendas transitorias, principalmente hoteles y los *Airbnb*.



(Fig.29) José R. Oliver. *Techos de arrabal*, 1967. Polímero sobre masonite. Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

Bernal en su obra de 1972 (Fig. 30). La artista recrea el corredor interior de un local ubicado en la Calle San Sebastián. En la pared hacia la derecha se pueden ver aperturas, posiblemente de un patio interior. La luz entra y se proyecta sobre la pared que tiene una puerta abierta. Esta iluminación junto con las paredes a la izquierda crean en el suelo espacios triangulares de luces y sombras que zigzaguean por el pasillo. Al final y en cierta penumbra, vemos la puerta principal con cristales de colores. Contrario al edificio que plasmó Tufiño en el portafolios de *San Juan Antiguo visto por artistas puertorriqueños*, esta puerta está cerrada. Bernal nos ubica plenamente en el interior, en concreto, en el pasillo, un lugar de tránsito. El estrecho espacio comunica con el resto de la estructura y, además, con la puerta que da hacia el exterior. Heidegger concibe la noción de que todos los espacios que se habitan se conjugan en el *Dasein*:

*Los espacios y con ellos 'el' espacio están ya siempre dispuestos para la residencia de los mortales... Cuando me dirijo a la salida de la sala, estoy ya en esta salida, y no podría ir allí si yo no fuera de tal forma que yo estuviera allí. Yo nunca estoy solamente aquí como este cuerpo encapsulado, sino que estoy allí, es decir, aguantando el espacio, y solo así atravesarlo.*<sup>46</sup>

46. Ibid, p. 6. "Aguantar" espacios se refiere a que estos espacios forman parte del habitar y por consiguiente del *Dasein*. De forma radical Heidegger plantea que habitar genera estos espacios: "Los espacios se abren por el mero hecho de que se los deja entrar en el habitar de los





(Fig.30) Isabel Bernal. *Pasillo en San Sebastián*, 1972. Óleo sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Precisamente por la complejidad que presenta el ser no se puede entender como ese “cuerpo encapsulado”, aislado y estático. El *Dasein*, ser-ahí, implica que ocupa un lugar y tiempo que son dinámicos. El *Dasein* está compuesto por todo lo que fue y todo lo que será, hay una proyección hacia el futuro. Entonces, Heidegger plantea que al desplazarse ya hubo un pensamiento y en esa actividad individual ya estaba implicado el espacio o varios de los que conforman el habitar. Por lo tanto, podemos entender que el pasillo de la residencia de la calle de San Sebastián como emblemático del dinamismo del habitar, es un espacio activo de tránsito continuo. De modo que el corredor implica todos los lugares que habita el ser.

El pasillo también es un recurso que utiliza Carlos Raquel Rivera. En su pintura *Pasillo de taller* (Fig. 31) de 1957 destaca un arco que se abre hacia el taller. Sobre las columnas del arco descansan los tamices utilizados para la impresión serigráfica. Detrás podemos ver una pared hecha de bloques grises. En el fondo una persona con guayabera se dispone sobre una mesa. Aunque solo tenemos una visión fragmentaria, podemos deducir por el tamaño que probablemente se trata del taller de gráfica de la

---

hombres.” Ibid, p.6. Sobre este aspecto de Heidegger comenta María del Rosado Mendoza Garza en *Heidegger en 1951: construcciones que hacen posible el habitar*: “Es desde el mismo hombre de donde se parte para generar el espacio por donde se transita, por donde se piensa, a donde se puede uno dirigir” <http://www.posgrado.unam.mx/filosofia/wp-content/uploads/2018/08/Heidegger-en-1951.pdf>, p. 113. Consultado el 29 de mayo de 2020.



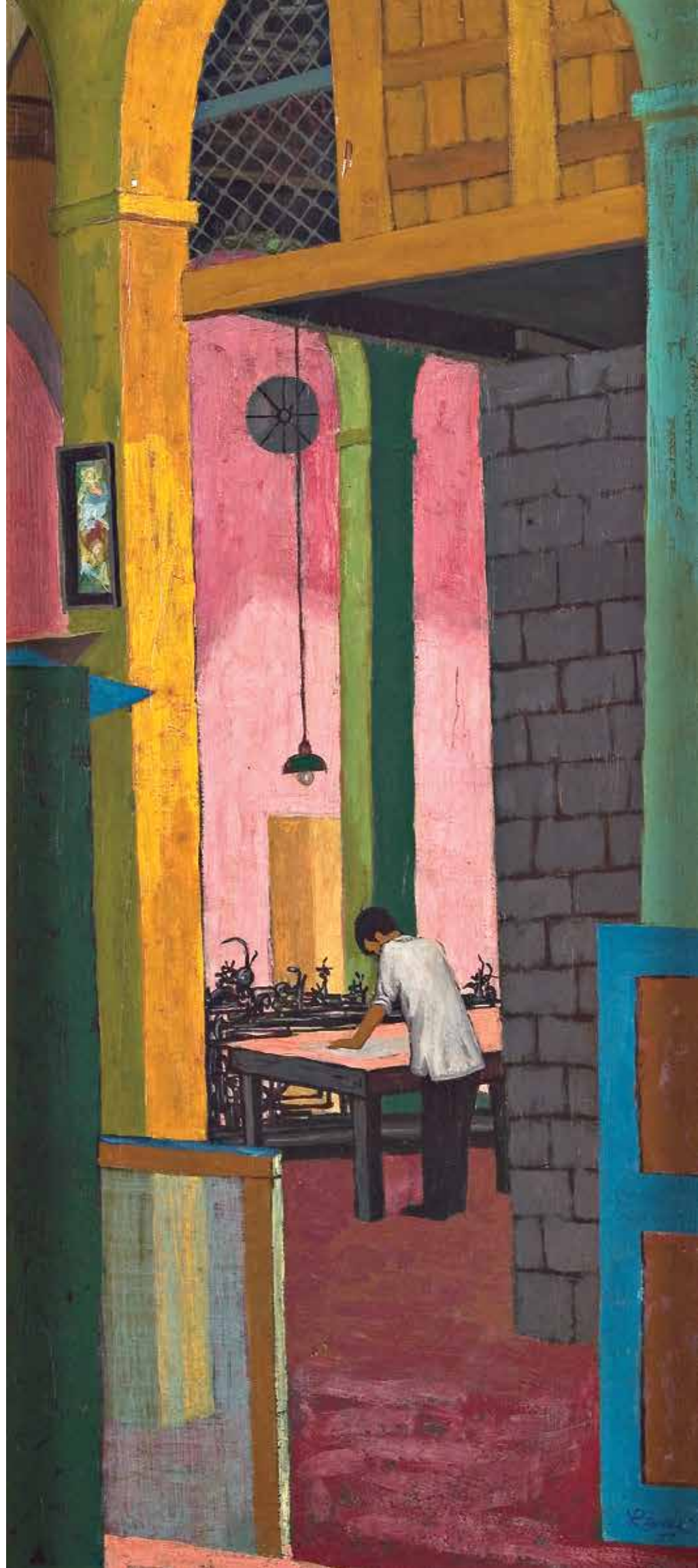


(Fig.31) Carlos Raquel Rivera. *Pasillo de taller*, 1957. Acrílico sobre madera. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

DIVEDCO, ubicada para esas fechas en la Calle Norzagaray, donde hoy en día está el Museo de San Juan.<sup>47</sup> Carlos Raquel Rivera aquí nos permite ver a un artista concentrado en su trabajo. Esta pieza abunda en otro aspecto importante del habitar según la filosofía heideggeriana. El mismo filósofo alemán, en su texto, menciona que no todos los espacios habitados son donde se mora o aloja una persona.<sup>48</sup> Se habitan también lugares de trabajo y espacios construidos que no son para que las personas coman o duerman. La manera en la que muchos de estos artistas hacían sus obras en el taller, con intensa colaboración e intercambio era también una forma de convivencia. En este caso observamos desde la distancia el proceso creativo en el que el artista emplea pensamiento y técnica. La creación se puede concebir como un tipo de exteriorización del ser. Lou Andreas-Salomé concibe esta actividad como una en la que el artista está en intercambio constante con su entorno:

47. El gobierno rehabilitó parte de lo que antiguamente era la Plaza del Mercado y la DIVEDCO se trasladó en 1950. Teresa Tío. *El cartel...* Op.cit, p. 72. Las fotografías del taller de gráfica de la DIVEDCO, algunas reproducidas en el libro de Tío, muestran que era un espacio grande de techos altos con el mismo tipo de lámparas. También se pueden ver algunas paredes hechas de bloques similares a los que pintó Rivera en esta obra. Ver Ibid, pp 5,75 y 106.

48. "Sin embargo no todas las construcciones son moradas." Heidegger *Construir, habitar, pensar*, op.cit., p. 1. Heidegger también aclara que no todas las casas, lugares construidos para vivir, son necesariamente moradas. Utiliza el ejemplo de una persona que construye una casa pero no vive ahí. Para Heidegger, sin embargo, habitar no significa solamente albergar. Como hemos mencionado, habitar es la manera que el Dasein es. No se limita a una vivienda sino todos los espacios que el habitar permite.



...toda actividad creativa tiene sus antecedentes, no ya en un estado anímico claramente desarrollado, sino en la capacidad de irse vinculando, desde esa clara cota del desarrollo y en un potente enlace, con toda vida que en nosotros ansía y estruja, que en nosotros habla y susurra, hasta su más honda raíz.<sup>49</sup>

Para Salomé, el ser tiende a buscar regresar a lo que ella concibe como una unidad originaria. Los artistas están en un lugar privilegiado por la dualidad de la experiencia creativa entre observación y creación.<sup>50</sup> El acto de crear ocurre de forma aislada, desde el interior del artista pero en diálogo con su entorno. De modo que el espacio que lo comprende forma parte de ese proceso creativo. El taller que Carlos Raquel Rivera pinta es entonces un lugar habitado por los artistas que allí trabajaban y se relacionan con la arquitectura que los engloba.

Rafael Tufiño es quizás el artista que más insistentemente representó el Viejo San Juan. En las serigrafías que hizo para *Estampas de San Juan y San*

*Juan Antiguo visto por artistas puertorriqueños* se puede ver el interés de plasmar los espacios interiores de la ciudad. En su pintura *El balcón* (Fig. 32) hay una proyección de la mirada desde un interior a otro. Vemos a través de la baranda en hierro colado la fachada de la casa de al frente. Una ventana abierta nos permite ver el interior de ese otro espacio. Se observa una mujer parada detrás con su mano sobre la mesa. La escena recoge una intimidad ajena desde el balcón de otra casa. El espacio se abre y nos permite mirar fragmentariamente el lugar donde habitan otras personas. Esta imagen reitera la noción de que dentro de estos edificios de arquitectura colonial viven personas. Nuevamente Tufiño limita nuestro acceso a la escena, al no permitirnos una proximidad con la otredad. Ello es enfatizado por la baranda del balcón que crea mayor distancia con el punto de mira. Es notable que no se pueda ver la calle. Solo vemos el piso del balcón, las paredes y ventanas de los edificios ubicados al otro lado. Una luz, proveniente de los faroles de la calle, se proyecta diagonalmente sobre el suelo del balcón. Hay una división que deja a oscuras el lugar del cuadro al que corresponde el edificio con la mujer. Esa intimidad, esa otredad, no está a nuestro alcance. También hay un elemento voyerista evidente en la pintura al no permitirnos tener más información visual de lo que acontece. La observación desde los balcones también es un ejercicio de vecinos curiosos que contemplan su entorno.

(Fig.32) Rafael Tufiño. *El balcón*, 1957. Acrílico sobre cartón. Colección del Ateneo Puertorriqueño.

El acercamiento enigmático a los espacios interiores también es trabajado por Rafael Tufiño en la pintura *Alma adentro* (Fig. 33) de 1961. Esta obra surge tras haber entrado en una casa abandonada en el Viejo San Juan.<sup>51</sup> Tufiño recrea ese espacio en estado ruinoso en una pintura donde predomina el blanco y negro y tonalidades grisáceas con destellos rosados. Al parecer se retrata un segundo piso. Abajo se puede ver un arco con los ladrillos expuestos. Arriba hay dos columnas adosadas y un arco más pequeño. Las vigas de madera en el techo nos conducen hacia la ventana abierta que se ve en el fondo. El piso se ha caído. Solo quedan algunas vigas de madera que conectan el umbral con la ventana. Encima de la madera un niño desnudo se desplaza peligrosamente. La obra comparte título con la canción de Sylvia Rexach de 1958. Es una canción del dolor del desamor. Pudimos identificar un boceto para la pintura que Tufiño hizo en 1960. El mismo muestra con más detalles el espacio arquitectónico en deterioro que luego pintará de forma más expresiva. Al reverso del boceto hay una carta escrita en inglés dirigida a una persona llamada "Judy". El texto es un tanto difícil de comprender, pero hay alusiones a una ruptura y evidentemente Tufiño se encontraba muy triste y desolado.<sup>52</sup> Quizás se trate de

51. "El espacio del interior de una casa abandonada en San Juan, que Tufiño visitó con curiosidad, dio pie a la creación de un espacio de misterio" Teresa Tió *No es lo mismo ver que estar*, Op.cit., p. 58.

52. El boceto es parte de la Colección Reyes-Veray y se puede consultar en el siguiente enlace: <https://coleccionreyes-veray.com/artwork/820128-Tufi-o-Figueroa-Rafael-1508a.html>. Consultado el 28 de mayo de 2020.





una identificación entre la estructura deteriorada y la ausencia de un ser querido. El niño no aparece en el boceto. Aunque no sabemos por qué fue añadido, su presencia en la pintura contribuye a la sensación de desamparo que impera en la escena. El espacio que ya no es habitado entra en un estado de deterioro. Las pinceladas expresivas, la figura enigmática del niño, el poco registro cromático nos sugiere que se trabaja metafóricamente con la interioridad del ser y la sensación de nostalgia y tristeza.

Por último consideraremos otro tipo de espacio habitado, el de los negocios del Viejo San Juan. En *La Botella* (Fig. 34) de 1963,<sup>53</sup> Tufiño retrata la barra del mismo nombre que él frecuentaba. Las paredes blancas con sus arcos enmarcan el espacio. Hacia la izquierda vemos el final de la barra. El resto del local está lleno de mesas y sillas rojas. Del techo con vigas de madera cuelga un abanico y una lámpara. Las paredes están decoradas con carteles y pinturas. La luz se proyecta desde las aperturas de la pared ha-

53. Hay cierta discrepancia en cuanto a la fecha de la pintura. En el catálogo inaugural del Museo de Arte de Puerto Rico la obra aparece entre las pinturas prestadas del Museo de Arte de Ponce. La información técnica dice que la pintura fue hecha en 1963. Ver: *Los tesoros de la pintura puertorriqueña: Exhibición inaugural del Museo de Arte de Puerto Rico* (exh.cat.). San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2000, p. 186. En el catálogo *Rafael Tufiño: Pintor del pueblo*, aparece con dos fechas. En el ensayo *No es lo mismo ser que estar* de Teresa Tío dice que se pintó en 1961. Ver: *Rafael Tufiño: Pintor del pueblo* (exh.cat.) San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2001, p. 62. En la lista de obras aparece con fecha de 1959, ver *Ibid*, p. 127. Nos dejamos llevar por la fecha que dio el Museo de Arte de Ponce donde pertenece la pintura. Tufiño representó la misma barra en otras obras como por ejemplo su xilografía *La Botella jazz* de 1985.





(Fig.33) Rafael Tufiño. *Alma adentro*, 1961. Óleo sobre masonite. Colección del Museo de Bayamón.

cia la izquierda. Algunas áreas quedan cubiertas en sombras a las cuales Tufiño le da matices azules. En el fondo hay una figura sentada en el piano.<sup>54</sup> Es la única persona en la barra. La imagen no evoca nostalgia ni misterio, como en el caso de *Alma Adentro*. La mezcla de colores cálidos y fríos, la arquitectura y disposición de las mesas y sillas dan un efecto de bienvenida. Se trata de un entorno donde los sanjuaneros comparten. No es una morada, sino otra forma de habitar el espacio. Particularmente, es un lugar de encuentros que posibilitan intercambios, diferenciándose de otros espacios interiores que hemos analizado, que se definen como privados e íntimos.

Las obras de arte discutidas en esta sección se vinculan a las nociones de Heidegger sobre habitar y construir y tienen implicaciones transcendentales. No observamos meramente los interiores de unos edificios, estamos contemplando los lugares desde los cuales se es. Se trata entonces de espacios activos de la existencia. También podemos entender estas imágenes como una afirmación profun-

54. Según Teresa Tío se trata de Gladys Johnson, pianista del local. Ver: Teresa Tío, *No es lo mismo ver que estar*, Op.cit., p. 62.



da sobre la ciudad, habitada desde sus interiores. Mientras los transeúntes visitan el casco histórico de San Juan como una comodidad de consumo turístico o estético, estos artistas puertorriqueños plantean la vida desde adentro de los edificios de la ciudad, más allá de las calles. Habitar estos espacios también implica una cierta permanencia. Habitar, al igual que el *Dasein*, es una proyección en el tiempo. Simplemente estar en un lugar, dormir, comer, lavarse, no significa que se vive allí. Para realmente habitar un espacio hay que ocuparlo por un tiempo, cuidarlo y experimentar el edificio como parte de nuestro ser. Estos artistas parecen reafirmar el Viejo San Juan como parte inexorable de sí mismos. Su pasado, presente y futuro forman parte de lo habitual, de los lugares desde donde experimentan la vida. Por consiguiente, la identificación entre esta ciudad y el puertorriqueño es una profunda e innegable.

(Fig.34) Rafael Tufiño. *La Botella*, 1963. Óleo sobre lienzo. Colección del Museo de Arte de Ponce.



## Conclusiones:

En este capítulo hemos explorado algunas vías para entender cómo los artistas puertorriqueños trabajan la imagen del Viejo San Juan entre las décadas de 1950 a 1980. Nuestro interés principal fue comentar lo que significa conceptualmente para los artistas representar esta ciudad de tanta importancia histórica y cultural. Como se planteó al comienzo del ensayo, hicimos una delimitación cronológica para mejor encauzar nuestro análisis. Esto no quiere decir que no hay obras significativas que muestren la ciudad murada a finales del siglo XX hasta el presente. Aunque por razones prácticas no abordamos estas piezas en el ensayo entendemos que se puede aplicar el análisis que hemos hecho a las manifestaciones artísticas más recientes. Es nuestro parecer que hay una preferencia por utilizar imágenes del casco histórico de San Juan para ofrecer críticas sociales y políticas. Por ejemplo, *El pan nuestro* (Fig. 75, pág. 293) (2006) de Cacheila Soto González (1979) es un homenaje a la famosa obra de Frade que tiene el mismo título, donde la artista sustituye al jíbaro anciano por una joven visiblemente negra vestida de ejecutiva. Su figura se superpone a un panorama urbano en ruinas en el que se pueden reconocer fachadas de edificios del Viejo San Juan. Se trata de la mujer trabajadora puertorriqueña y negra en el presente, con sus pies descalzos firmes sobre la tierra, que lucha para conseguir ese pan nuestro de cada día. En *El destino en el sombrero II* (Fig. 35) (Homenaje a Campeche) del artista Rafael Trelles (1957) vemos una síntesis de la historia del casco histórico desde la colonización española a partir de 1493, represen-

tada por la carabela que se ve a la izquierda hasta el presente. Sobre el sombrero del rostro, que parece ser un Campeche onírico, se ve una representación estilizada, más actual del conjunto histórico de la capital. En la pieza destaca una garita con las murallas rotas. Adentro resaltan varios edificios hacinados, algunos parecen estar colapsando mientras que en otros se ven los techos desmoronados y desprendidos de la estructura. Trelles parece estar presentando el sin sentido de un San Juan descuidado y quizás sea un comentario sobre la falta de conciencia histórica que en muchos sentidos padece el país.

Nick Quijano (1953) es un artista que ha vivido casi toda su carrera en el Viejo San Juan y gran parte de su obra refleja la ciudad. Un ejemplo de su producción es la pintura *Botánica La Milagrosa* de 1990 donde se representa un despliegue de mujeres en la acera junto al negocio titular. Es un homenaje a la cotidianidad puertorriqueña que se desenvuelve en la ciudad capital. Quijano también lleva tiempo trabajando con la basura que recolecta de la Playa de Cascajo en La Perla.<sup>55</sup> Se trata de un ejercicio de rescatar esos deshechos de la ciudad para convertirlos en arte. Es un juego poético y crítico en el que los residuos sirven como materia prima para la obra de arte. Por otro lado, artistas como Antonio Martorell han continuado trabajando con imágenes

55. Ver "La Basura se convierte en arte en las manos de Nick Quijano", 2013: <https://www.museolasamericas.org/conoce-mas/expos-pasadas/12-exhibiciones/117-basura-nick-quijano.html>  
Consultado el 24 de julio de 2020.

emblemáticas del casco histórico de San Juan. En su portafolios *White Christmas Revisited* de 2015, Martorell retomó un proyecto que había llevado a cabo en 1980 donde pintó nieve sobre postales del Viejo San Juan. Estas postales performáticas muestran lugares icónicos de la ciudad como el Morro, el Convento o el Antiguo Manicomio (Fig. 36) que actualmente es la sede de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Puerto Rico. La paradójica nieve caribeña nos recuerda el intento de Doña Fela de traerla a Puerto Rico. Martorell hace una crítica humorística a la situación política de Puerto Rico. El hecho de que se trata de estructuras coloniales le añade más profundidad al discurso visual puesto que vincula ambos imperios. De la misma manera muchos otros artistas continuaron trabajando con imágenes de la ciudad murada. Algunas de estas obras las pueden apreciar en el catálogo que se incluye en este libro y corroboran que, en efecto, la ciudad sigue cautivando el interés de los artistas puertorriqueños por las razones que exploramos en este ensayo.

En este escrito hemos visto tres modalidades con las que los artistas puertorriqueños representan plásticamente el Viejo San Juan. En primer lugar, la crítica social sobre las realidades que esta enfrentaba. Luego nos concentramos en imágenes de la ciudad, de sus monumentos y lugares icónicos donde se resalta su belleza o, en el caso de La Perla, donde se pone de manifiesto la comunidad que queda al otro lado de la muralla. Por último, consideramos la representación de los espacios interiores como una forma de mostrar la ciudad



(Fig.35) Rafael Trelles. *El destino en el sombrero II*, (Homenaje a José Campeche), 1999. Oleo sobre lienzo. Colección del artista.











(Fig.36) Antonio Martorell. *White Christmas Revisited*, 2015. Fotografía y Acrílico. Colección del artista.

habitada desde adentro. Estas tres categorías que hemos destacado tienen como base fundamental resaltar la importancia del conjunto histórico de la ciudad capital para los puertorriqueños. Ello se debe no solo a su belleza, aunque ciertamente a los artistas les interesa documentar estéticamente la ciudad. No cabe duda que el conjunto histórico es un testimonio vivo de nuestro pasado. Quinientos años después del traslado del asentamiento de Caparra a la isleta, la ciudad capital, con todas sus transformaciones, permanece. Es un vínculo directo con nuestro pasado que nos permite recorrer la historia de Puerto Rico. Sobre la importancia de las ciudades históricas escribe Patricia Ramírez Kuri:

*Hablar de un centro histórico como espacio público, alude al lugar privilegiado de encuentro, de relación y de actividad que actúa como referente de identidad en la ciudad porque reúne elementos simbólicos que trazan puentes entre el sentido de continuidad individual y colectiva. En la ciudad, los lugares históricos se distinguen por hacer visible en su estructura, forma e imagen testimonios urbanos significativos, espaciales y arquitectónicos de la ciudad antigua, en la que se superponen distintos momentos de su historia, elementos urbanos emblemáticos y memorias que condensan permanencia y cambio.<sup>56</sup>*

56. Patricia Ramírez Kuri *Pensar la ciudad de lugares desde el espacio público en un centro histórico* en Ramírez Kuri, Patricia y Miguel Án-

Ramírez Kuri establece el valor simbólico que tienen las estructuras de un casco antiguo precisamente porque son testimonios históricos. En la cita se menciona la relevancia de la ciudad al visibilizar su historia, la hace patente de modo que cada representación del Viejo San Juan reitera las huellas del tiempo que se manifiestan en sus estructuras, calles y monumentos. En un país que muchos han descrito como desmemoriado, es importante visibilizar la historia que se desprende al representar el patrimonio edificado. Aunque las personas que visiten el Viejo San Juan no conozcan su historia, no por ello deja de estar allí. En las fotografías pasajeras de turistas se verán los adoquines, las murallas, las casas coloniales, las iglesias y con ellos el pasado y la riqueza cultural que representan. La ciudad seguirá transformándose pero siempre conservará su valor histórico. Los artistas puertorriqueños seguirán plasmando imágenes de este emblemático conjunto y, en cada una de ellas, se hará visible la historia de la ciudad en el tiempo, que es la historia de nuestro país.

gel Aguilar, eds. *Pensar y habitar la ciudad: Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. Madrid: Anthropos Editorial, 2006, p.107.







# Más obras del siglo XIX, XX y la apertura del siglo XXI

*Selección: Dra. Lillian Lara Fonseca y Arq. Carlos A. Rubio Cancela*

*Textos: Dra. Lizette Cabrera Salcedo*



*La ciudad vive azorada, la ciudad duerme insegura como todas las ciudades pero da cobijo y ama al que aguanta y se recrea, al que siempre la acompaña. Isla, mar, islote y casa, edificio colonial, autopista que la cruza, gente de su mal vivir, gente que la quiere bien, cinco siglos historiados en ladrillo y en acero, en adoquines y asfalto.*

Magali García Ramis, 2000

Es el retrato sociológico que hace del Viejo San Juan la escritora Magali García Ramis viviendo en el lugar de los hechos desde “siempre”, en la introducción al portafolio *La Ciudad Infinita: Versiones de San Juan* en la apertura del siglo XXI.<sup>1</sup> Esa es su percepción *in situ*. En este libro reproducimos varias de las litografías incluidas en aquella publicación. Sus imágenes representan en algunos casos una transición entre lo creado por los maestros de la década de 1950 y otros posteriores, y los trabajos que retoman con otra conciencia y valores artísticos la ciudad en el siglo XXI. En otros casos sus propuestas son un reencuentro o renacer de los mensajes anteriores. Asimismo forman parte de este catálogo otras obras de antes del 1950 y posteriores al 2000. El ordenamiento temático de ninguna manera es una camisa de fuerza para el público lector-espectador. En varios casos una obra puede ubicarse bajo varias temáticas. La intención de esta clasificación solo respon-

de a fines didácticos, de forma tal que oriente la discusión entre estudiantes de todos los niveles, profesionales de todas las ramas y especialistas en el tema. Igualmente responde a uno de los objetivos centrales del libro: experimentar las transformaciones del Viejo San Juan a través de las vivencias, educación y talento de las y los artistas que nos acompañan en esta publicación. La novedad no falta en esta publicación, dedicada a celebrar los 500 años de la fundación de San Juan, en donde hemos incluido como último tema de este catálogo las producciones artísticas de los niños y niñas que participaron del proyecto *La ciudad como recurso educativo* desarrollado por la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan.

---

1. La introducción de García Ramis se llama “Del color de la ciudad”. *La Ciudad Infinita...* incluyó además poemas y quince litografías de diversos artistas. Fue publicado por la Comisión para la celebración del año 2000 en San Juan.



Puerta de Tierra

Este barrio toma su nombre de la puerta que estaba ubicada en la única zona terrestre por donde había entrada y salida a la isleta de San Juan, conocida en el siglo XVII como Puerta de Santiago, cercana a la actual Plaza de Colón. Se le distingue como el primer barrio de San Juan extramuros. Durante el siglo XIX el aumento poblacional y las necesidades inherentes a éste, fue extendiendo la actividad de la ciudad más allá de los límites impuestos por las murallas. Además de Puerta de Tierra, en la isleta –fuera de las murallas– se fue desarrollando en el siglo XIX el barrio La Puntilla-Marina. Seguramente no fue casualidad que el Presidio de San Juan (Fig. 3c, pág. 25) se ubicara allí en 1837. La cárcel La Princesa, que tomó el nombre del paseo aledaño dedicado a la princesa María Isabel de Borbón y Borbón en 1854, estuvo funcionando como tal hasta principios de la década de 1970.

Con el fin de aliviar el problema de falta de viviendas dentro de la ciudad amurallada y abaratar el costo de éstas para beneficio de los “negros pobres”, a mediados del siglo XIX el gobierno propuso la construcción de un caserío en Puerta de Tierra.<sup>2</sup> Ese fue el punto de partida de la composición poblacional de esta comunidad y la morfología de su infraestructura. Allí se construyeron viviendas individuales y tipo barracones (predominantes en época de la esclavitud), quioscos pequeños para ventas

2. Aníbal Sepúlveda Rivera. *San Juan: Historia ilustrada de su desarrollo urbano*, 1508-1898. San Juan: Centro de Investigaciones CARI-MAR, 1989, p. 244.

y estructuras que le servirían a distintas industrias. Todos esos elementos se sumaron a los bohíos que allí fueron ubicándose sin reglamentación alguna desde el siglo XVIII. Esos y otros factores han motivado a los historiadores y otros estudiosos a cualificar a Puerta de Tierra como un barrio de la clase trabajadora, localizado justo antes del puente San Antonio,<sup>3</sup> después del cual empieza un barrio más grande –Cangrejos/Santurce– donde se ubicaron esclavos fugitivos y libertos, junto a otros trabajadores y trabajadoras por lo menos desde el siglo XVII.

En el siglo XX Puerta de Tierra fue escenario de múltiples conflictos huelgarios, causados entre otras motivaciones, por los reclamos de tabaqueros y despalilladoras al consorcio estadounidense Puerto Rican American Tobacco Company, establecido allí en 1906. El párroco de la iglesia de San Agustín Juan Lynch fue una de las voces de denuncia de las difíciles condiciones de vida que padecían los habitantes de Puerta de Tierra, de acuerdo con el historiador Arturo Bird Carmona. “Uno de los temas que ocupó la atención del sacerdote fue la imagen de violencia callejera y agitación obrera con la cual muchos asociaban al barrio”. Hacia 1914 los habitantes de Puerta de Tierra “fueron partícipes y testigos de huelgas y paros declarados por tabaqueros, despalilladoras y trabajadores en la fábrica de ta-

3. Consideramos el barrio desde la punta de la isleta (La Puntilla) hasta los puentes que la conectan con la isla grande. Desde esa mirada el primer barrio después del puente San Antonio es Santurce.

baco, trabajadores de los muelles y transportistas”.<sup>4</sup> El edificio que hoy ocupa el Archivo General de Puerto Rico y la Biblioteca Nacional del Instituto de Cultura Puertorriqueña (original de 1886), frente al parque Luis Muñoz Rivera, en 1905 lo compró al gobierno la Puerto Rican American Tobacco Company y en la década de 1930 fue la sede de la Destilería Bacardí. El maestro Luis Abraham Ortiz lo ilustró en una serigrafía. (Fig. 4)

Parte de la jurisdicción de Puerta de Tierra también son los hoteles Normandie y el Caribe Hilton, ubicados en el lado este de la isleta. (Figs. 6 y 7). Luego de la Segunda Guerra Mundial comenzó a desarrollarse en gran escala el turismo como industria, con lo cual se desarrollaron múltiples proyectos de hoteles de lujo a nivel mundial. Desde el siglo XIX en el centro urbano de San Juan había hoteles pequeños o casas de huéspedes que satisfacían la demanda sobre todo de visitantes que venían por razones de trabajo.

El hotel Normandie, inaugurado en 1942, fue el complemento perfecto del complejo recreativo Escambrón Beach Club, abierto diez años antes. Con ambas empresas, su propietario, el ingeniero oriundo de Vieques Félix Benítez Rexach, estimuló el intercambio entre los puertorriqueños con recursos económicos para la recreación de lujo y los

4. Arturo Bird Carmona, “Puerta de Tierra: la vida en un barrio obrero”, en *San Juan: La ciudad que rebasó sus murallas*. San Juan: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, US National Park Services, 2005.



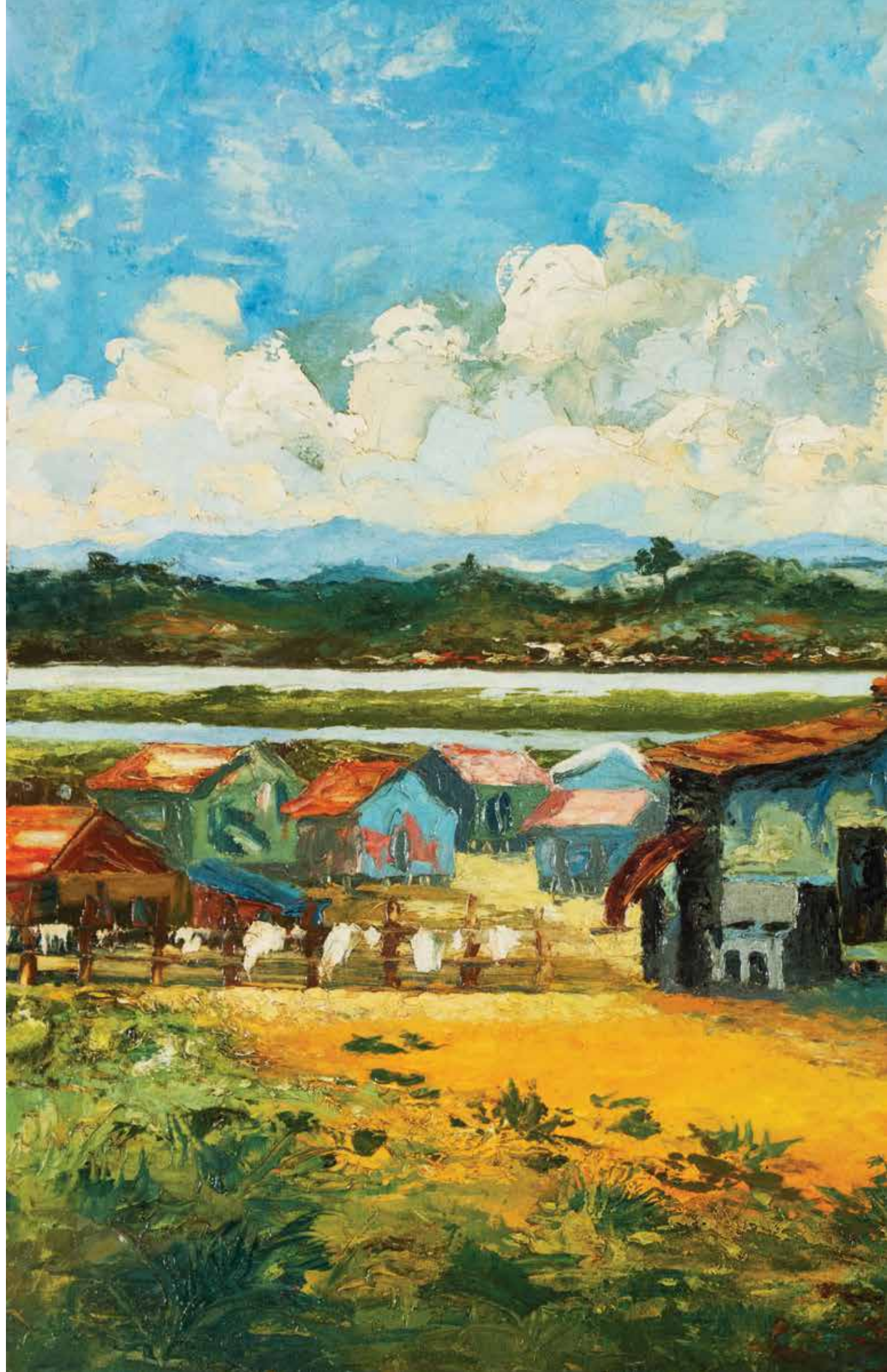
(Fig.1) Juan Rosado. *Puerta de Tierra*, 1920. Óleo sobre lienzo. Colección del Museo de Arte de Puerto Rico.

turistas estadounidenses ansiosos de dorarse con el sol caribeño de día, y de noche bailar al ritmo de las orquestas más populares de la época que interpretaban lo mismo una rumba que un *foxtrot*.<sup>5</sup> En cuanto al Normandie fue un edificio marcado por el interés anecdótico de su dueño desde el diseño exterior hasta su contenido. Se convirtió en un hito de la historia del *art deco* en la Isla, además que en su interior albergó curiosos ejemplos del arte internacional. Operó hasta la década de 1960, y luego ha pasado por varias restauraciones y aperturas, hasta su cierre más reciente en 2009. En 1980 fue incluido en el Registro de Lugares Históricos de Estados Unidos.

La construcción del Caribe Hilton en San Juan, entre octubre de 1947 y diciembre de 1949, fue la primera inversión de la cadena Hilton a nivel internacional. Al mismo tiempo fue el primer hotel en Puerto Rico auspiciado por una trasnacional estadounidense. Fue “el proyecto insigne” de la Compañía de Fomento Industrial del Gobierno de Puerto Rico para estimular el turismo extranjero.<sup>6</sup> Su establecimiento aquí fue estimulado por la Ley de Incentivos Industriales (aprobada en mayo de 1947),

5. En sus inicios la política de admisión del Escambrón Beach Club era racista, prohibiendo la entrada a personas negras. Esta regla se extendía igualmente a los integrantes de las agrupaciones musicales que se presentaban allí.

6. José E. Marull del Río. *Protegiendo la capital: Desarrollo histórico de las obras defensivas en Puerta de Tierra*. San Juan: Oficina de Conservación Histórica, 2019, p. 119.







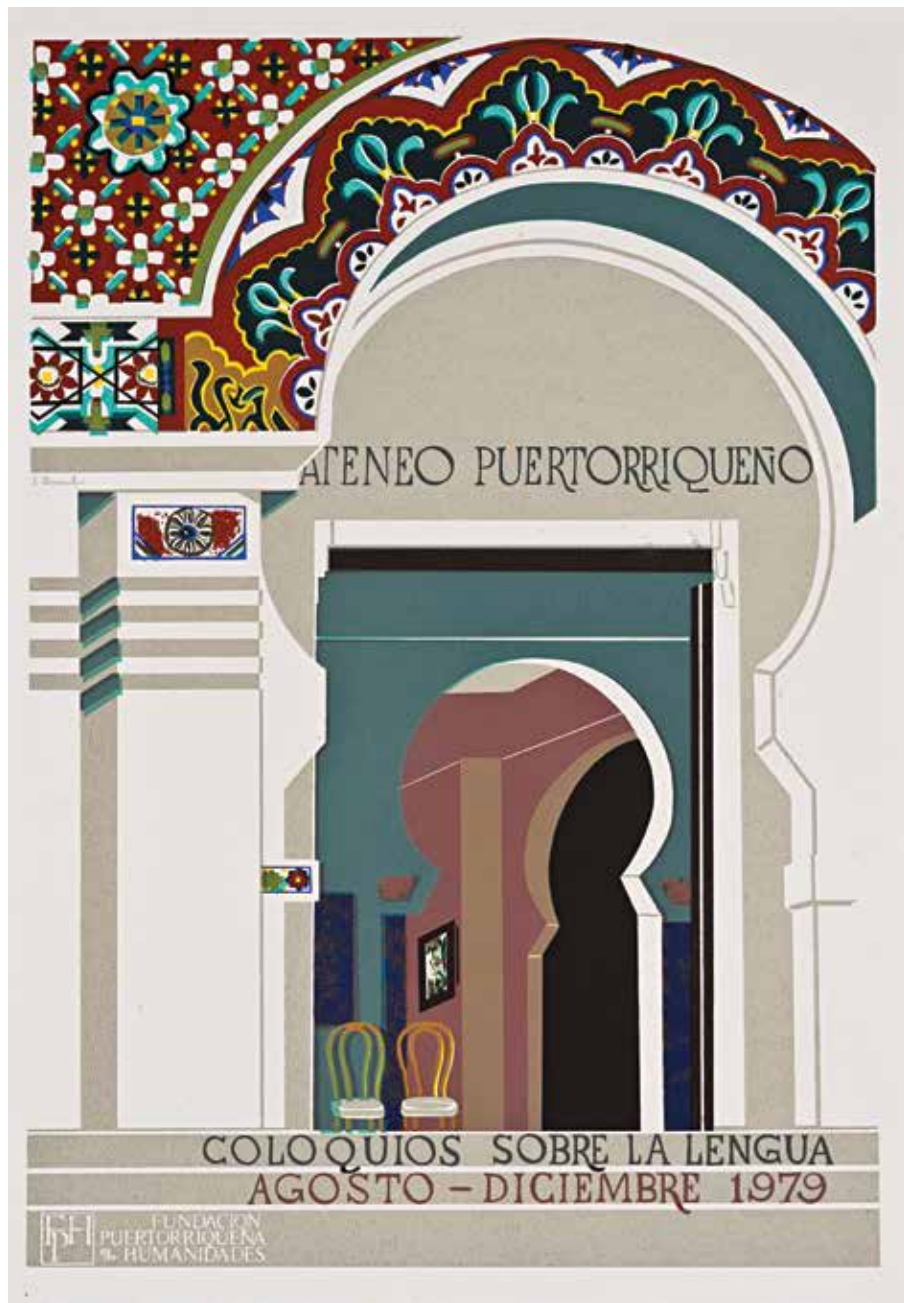


(Fig. 2) Juan Rosado. *La espera*, 1933. Óleo sobre tela.  
Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

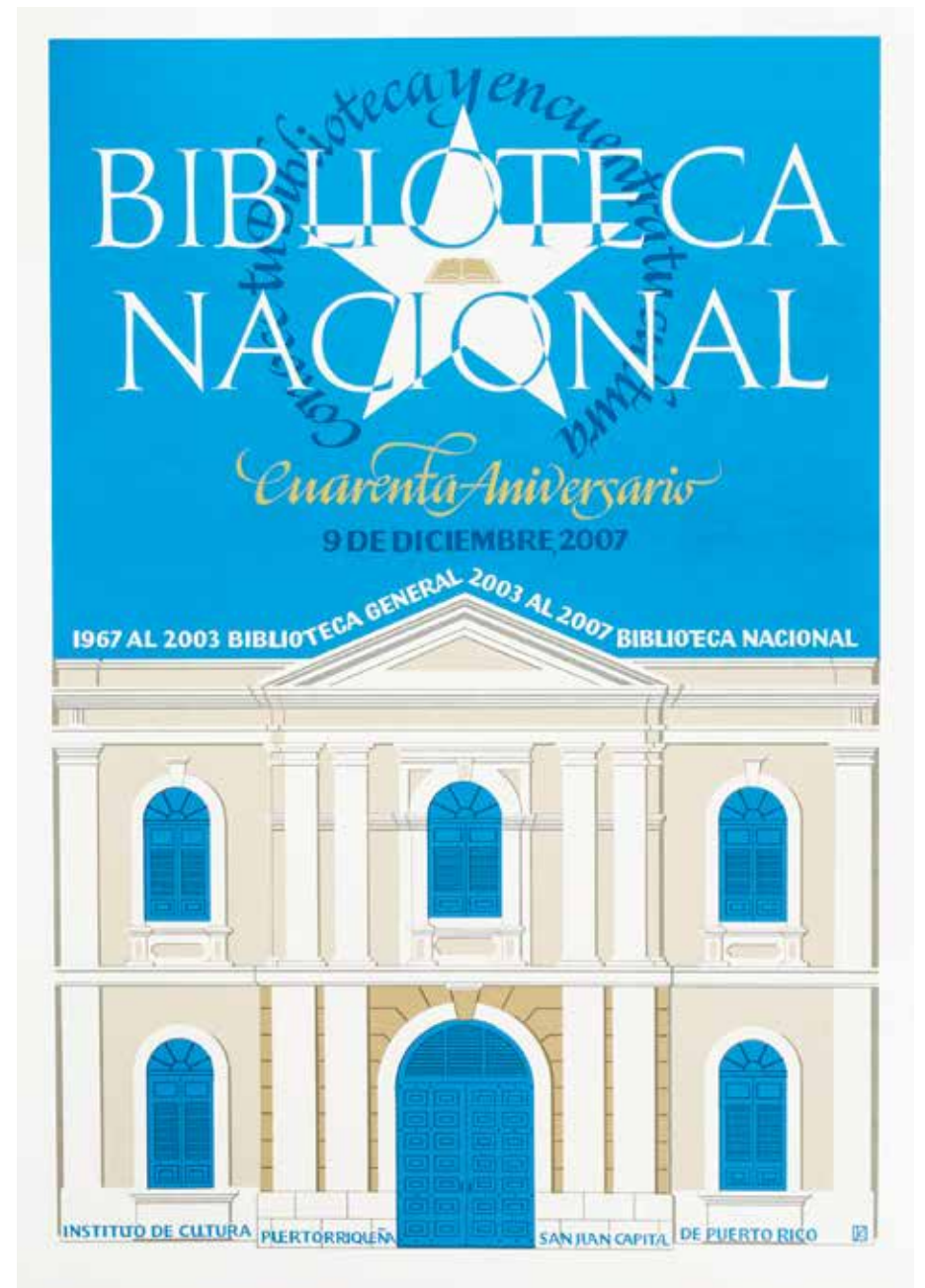
que ofrecía atractivas exenciones contributivas a las empresas extranjeras instaladas en el país. Tanto el hotel Normandie como el Caribe Hilton son símbolos de la *modernidad* y las transformaciones económicas promovidas por la Operación Manos a la Obra.

El *Paseo de San Juan* (Fig. 9) de Carmelo Sobrino se muestra por primera vez en este libro. Recién terminaba la obra el pintor, cuando lo abordamos sobre la intención de mostrar a San Juan a lo largo de 500 años, a través de la mirada del arte. Sobrino aborda, el también llamado paseo lineal de Puerta de Tierra, desde el punto de vista de un residente de la zona por décadas. Independientemente de las polémicas, este paseo inaugurado en el 2016, estimula y hace más seguro el acceso a la ciudad histórica a pie y en bicicleta. Fue galardonado recientemente en los “UIA Friendly and Inclusive Spaces Awards” por la Unión Internacional de Arquitectos, en Suiza.





(Fig. 3) Isabel Bernal. *Coloquio sobre la Lengua*, 1979. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig. 4) Luis Abraham Ortiz. *Biblioteca Nacional, Cuarenta aniversario*. 2007. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

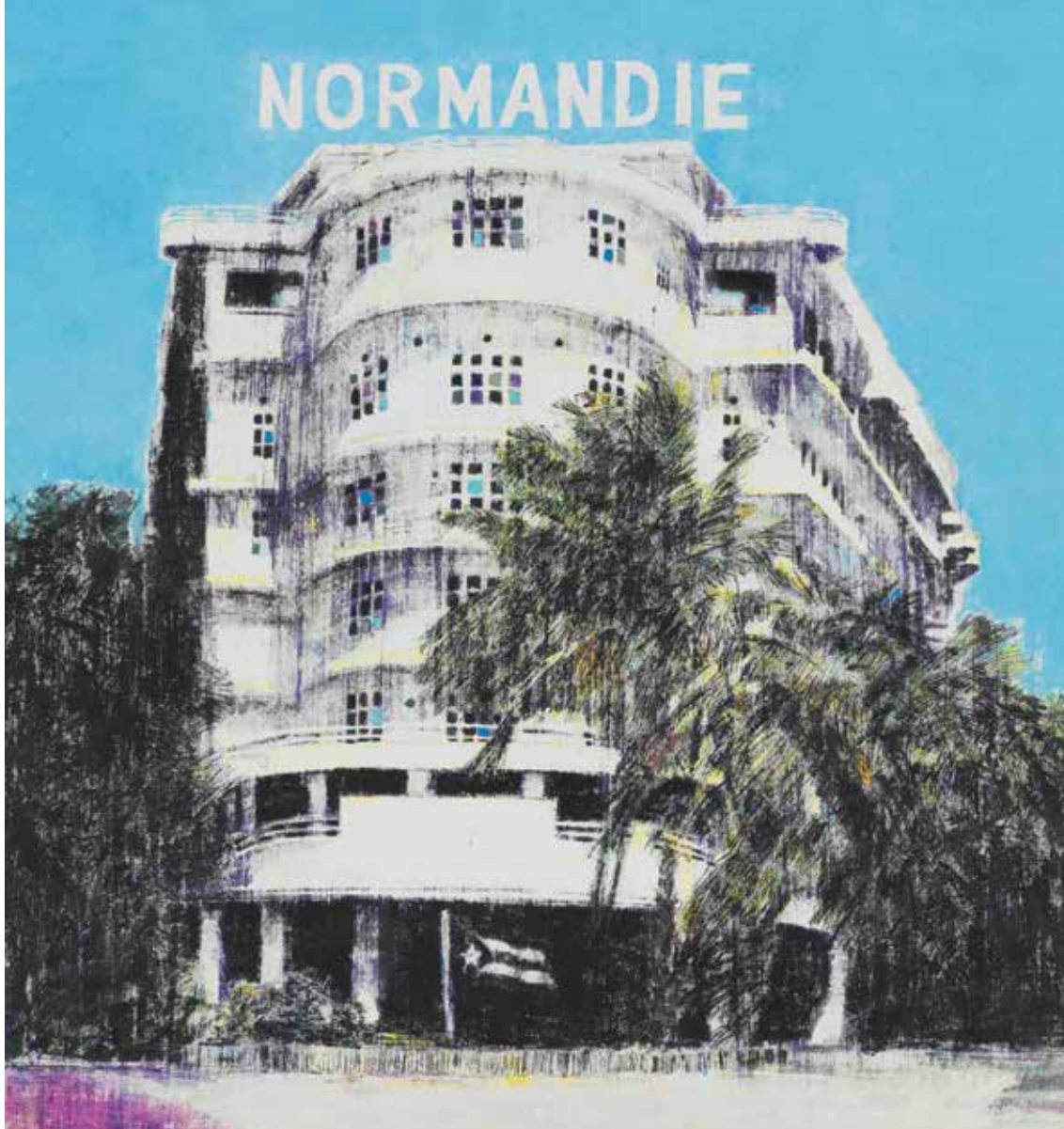




(Fig. 5) Carlos Marichal. *Garita en el parque*, 1963.  
Aguafuente. Colección de Flavia Lugo de Marichal.



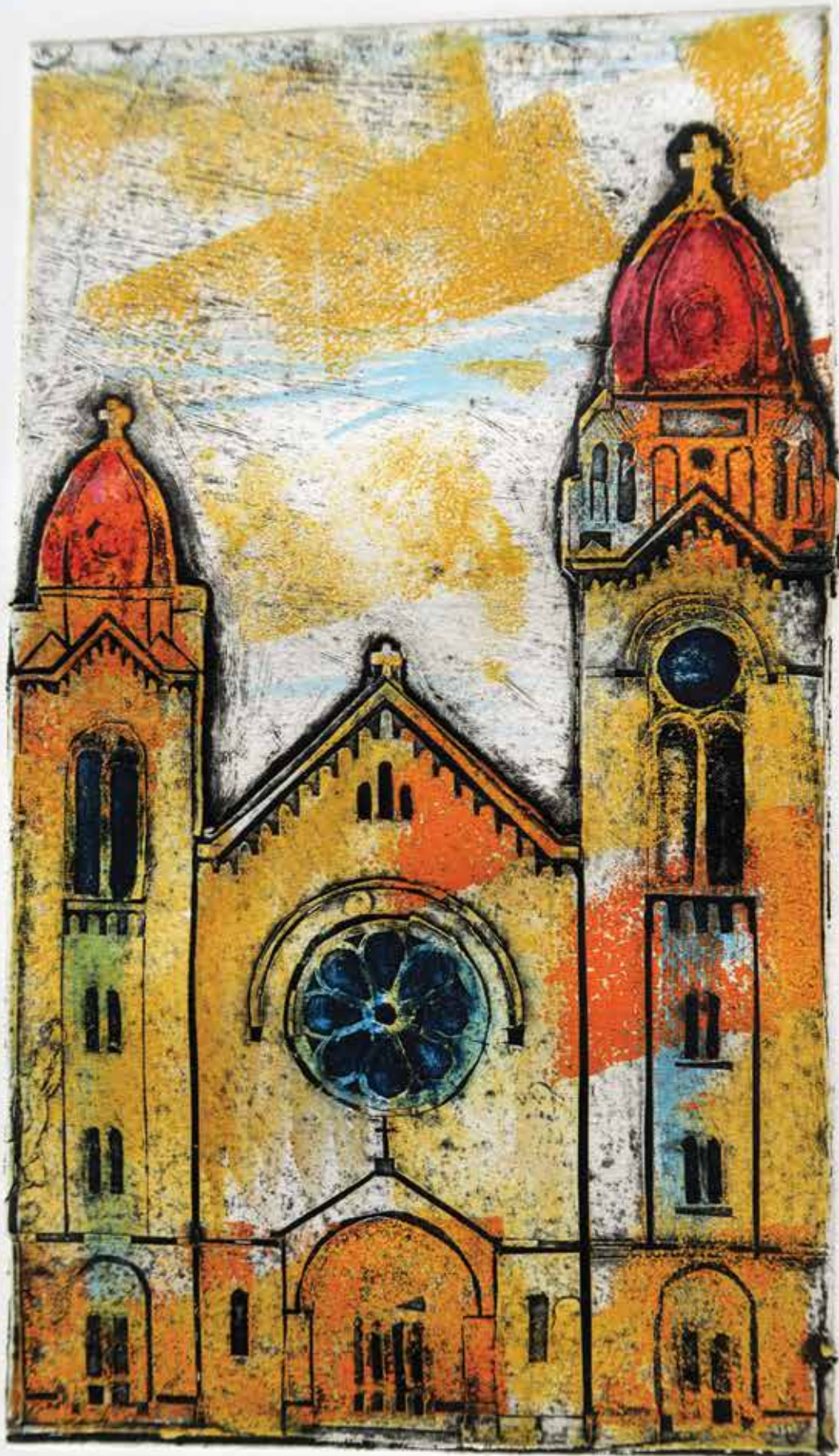
(Fig. 7) Enoc Pérez. *Hotel Normandie*, 2005.  
Óleo sobre canvas. Colección del artista.



(Fig. 6) Enoc Pérez. *Caribe Hilton, San Juan, Puerto Rico*, 2003. Óleo sobre lienzo.  
Colección del artista.







(Fig. 8) Anna Nicholson Rivera. *Parroquia de San Agustín*, 2019. Colografía. Colección de la artista.

6/20 "Parroquia San Agustín" A. Nicholson 2019  
San Juan de Puerto Rico





(Fig. 9) Carmelo Sobrino. *Paseo de San Juan*, 2020. Gouache. Colección del artista.





Esta calle es la más famosa de la antigua ciudad por las fiestas que se llevan a cabo allí todos los años cerca del 20 enero, día del santo Sebastián. Su popularidad trasciende fronteras, sobre todo desde la década de 1970. En esa década fueron revividas por doña Rafaela Valladares, don Ricardo Alegría y un gran grupo de vecinos sanjuaneros que promovían el apoyo al Colegio de Párvulos en la misma calle.<sup>7</sup>

El origen de las fiestas data de la década de 1950, cuando el padre Juan Manuel Madrazo de la Iglesia San José y su feligresía idearon hacer unas fiestas para recaudar fondos que ayudaran en la restauración de la iglesia en aquel tiempo.

A la procesión religiosa tradicional de las fiestas, desde la década de 1970 se unieron exposiciones de artes plásticas primero y luego de artesanías, eventos musicales y un despliegue diverso de comida y

---

7. Esta escuela elemental estaba dirigida a la educación de las niñas y niños pobres de la isleta desde el siglo XIX. Estaba a cargo de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl. Fue cerrado en el 2010, luego de 143 años de servicio. Su clausura fue parte del cierre de otros colegios a cargo de la Arquidiócesis de San Juan.

bebida. En el siglo XXI estas fiestas se han convertido en el “carnaval” puertorriqueño, que dura cuatro días y recibe más de 200,000 personas, incluyendo muchos turistas. Todos los años decenas de artistas realizan serigrafías y otras obras inspiradas en las fiestas y la calle. En este catálogo incluimos solo una muestra limitada por razones de espacio.

Por otro lado, esta calle también ha tenido su vinculación con las artes desde el siglo XVIII. En la calle de la Cruz esquina San Sebastián vivió el maestro de la pintura José Campeche. Además, en la segunda mitad del siglo XX fue cuna de diversas galerías de arte y más recientemente, a fines del siglo, el Colmado Hermanos Rivera (“cash and carry”), se convirtió en el Café Teatro Hermanas Rivera, lugar de encuentro solidario lo mismo de estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas que de maestros experimentados del oficio.<sup>8</sup>

---

8. Las hermanas Rivera destacaban su negocio como un espacio solidario. <https://www.indicepr.com/noticias/2017/03/06/biz/68772/negocio-basado-en-la-solidaridad/>. Consultado el 31 de agosto de 2020.





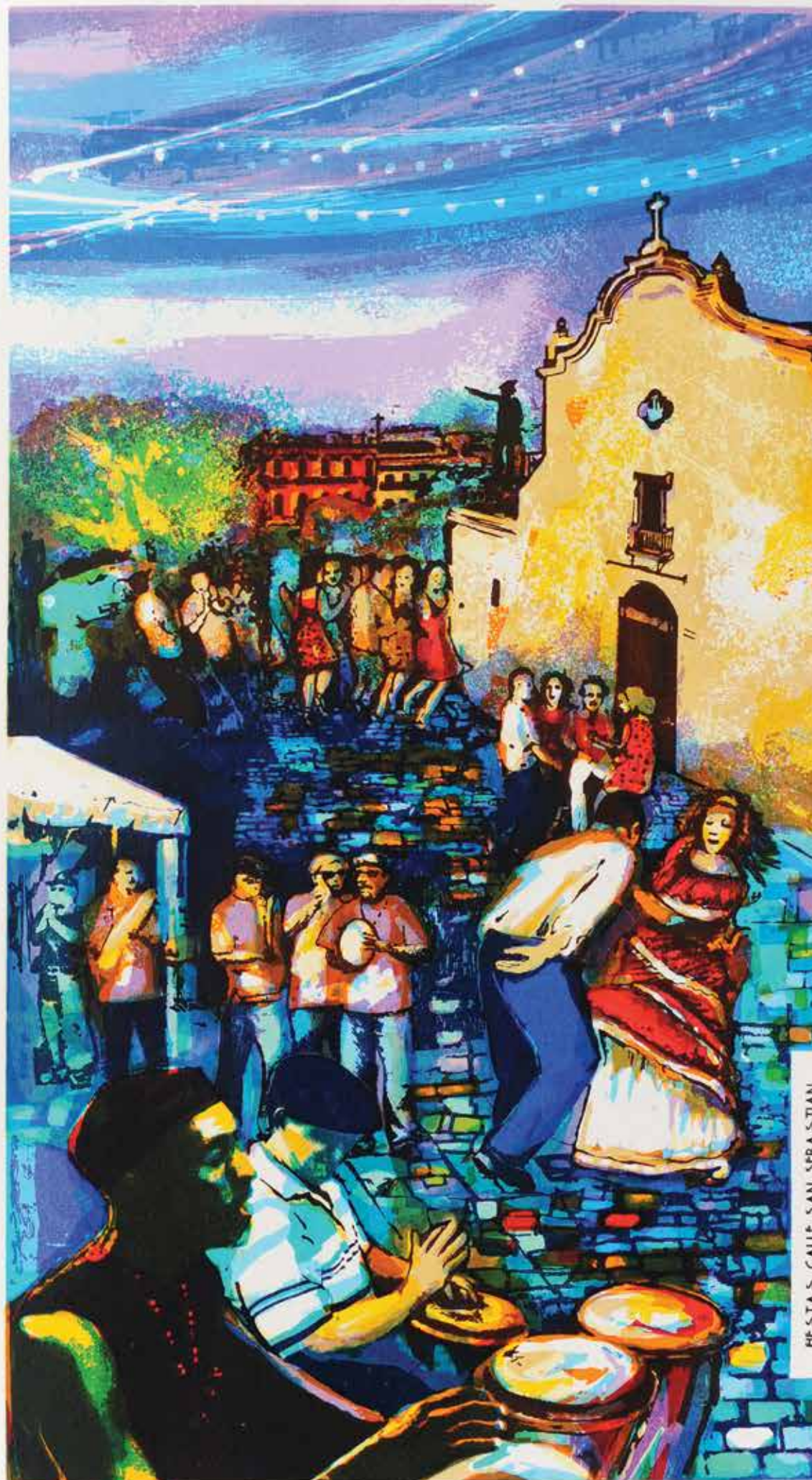
(Fig.10) Luis Germán Cajiga. *Calle San Sebastián*, 1957. Óleo sobre lienzo. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.11) Ángel Casiano *Fiesta de la Calle San Sebastián*, 1977.  
Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





FIESTAS CALLE SAN SEBASTIAN  
SAN JUAN PUERTO RICO 2015

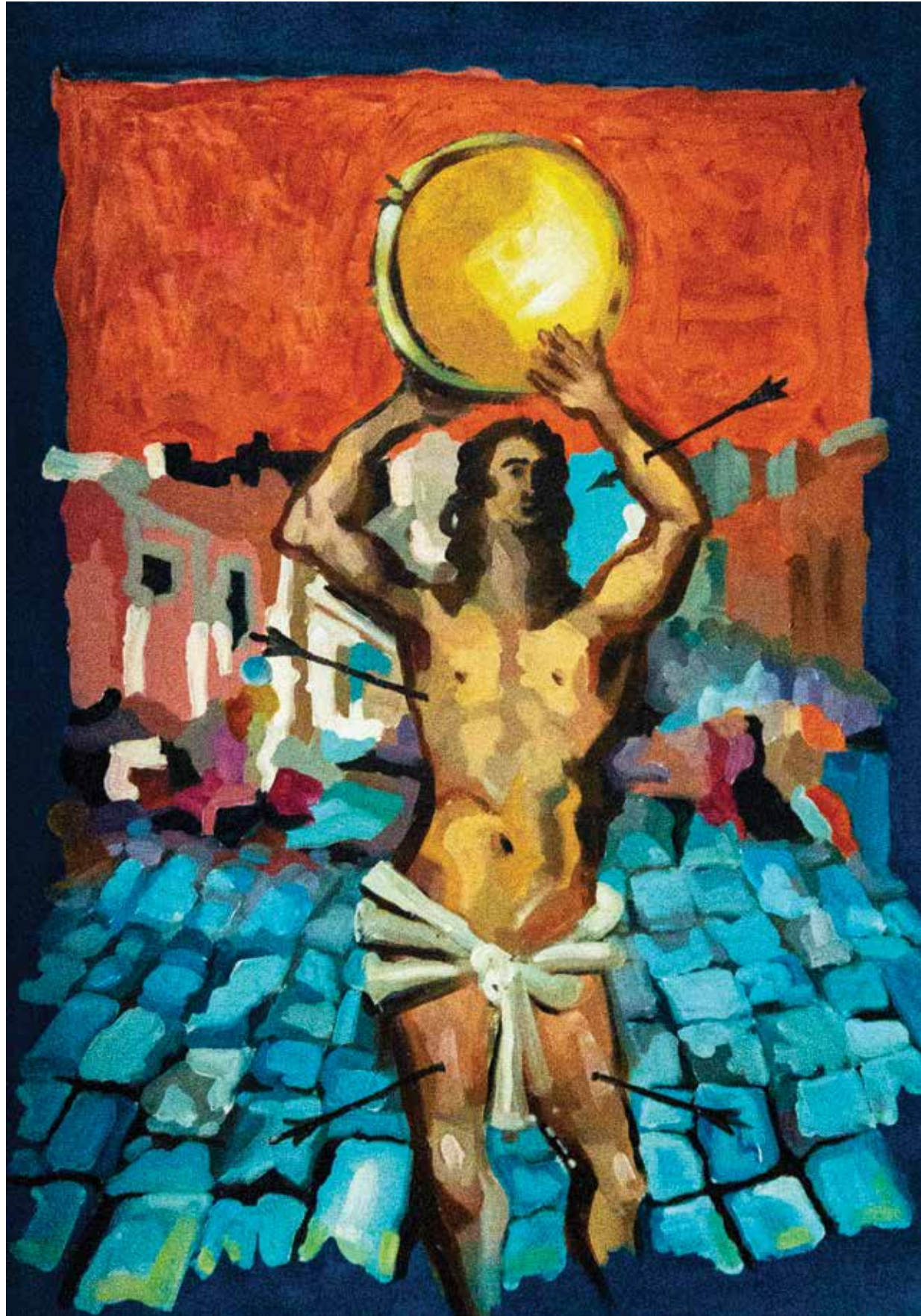
(Fig.12) Anna Nicholson. *Fiestas de la Calle San Sebastián*, 2015. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.





(Fig.13) Dennis Mario Rivera. *La Comparsa*, 2005. Acrílico sobre lona a gran formato. Colección del artista.





(Fig.14) René Benvenuti. Boceto para cartel de las *Fiestas de la Calle San Sebastián, 45 Aniversario*, 2015. Colección del artista.





(Fig.15) Nelson Sambolín. *Fiesta de la Calle San Sebastián*, 1997. Serigrafía. Colección Instituto del Cultura Puertorriqueña.

**FIESTAS DE LA CALLE SAN SEBASTIAN • 1997**

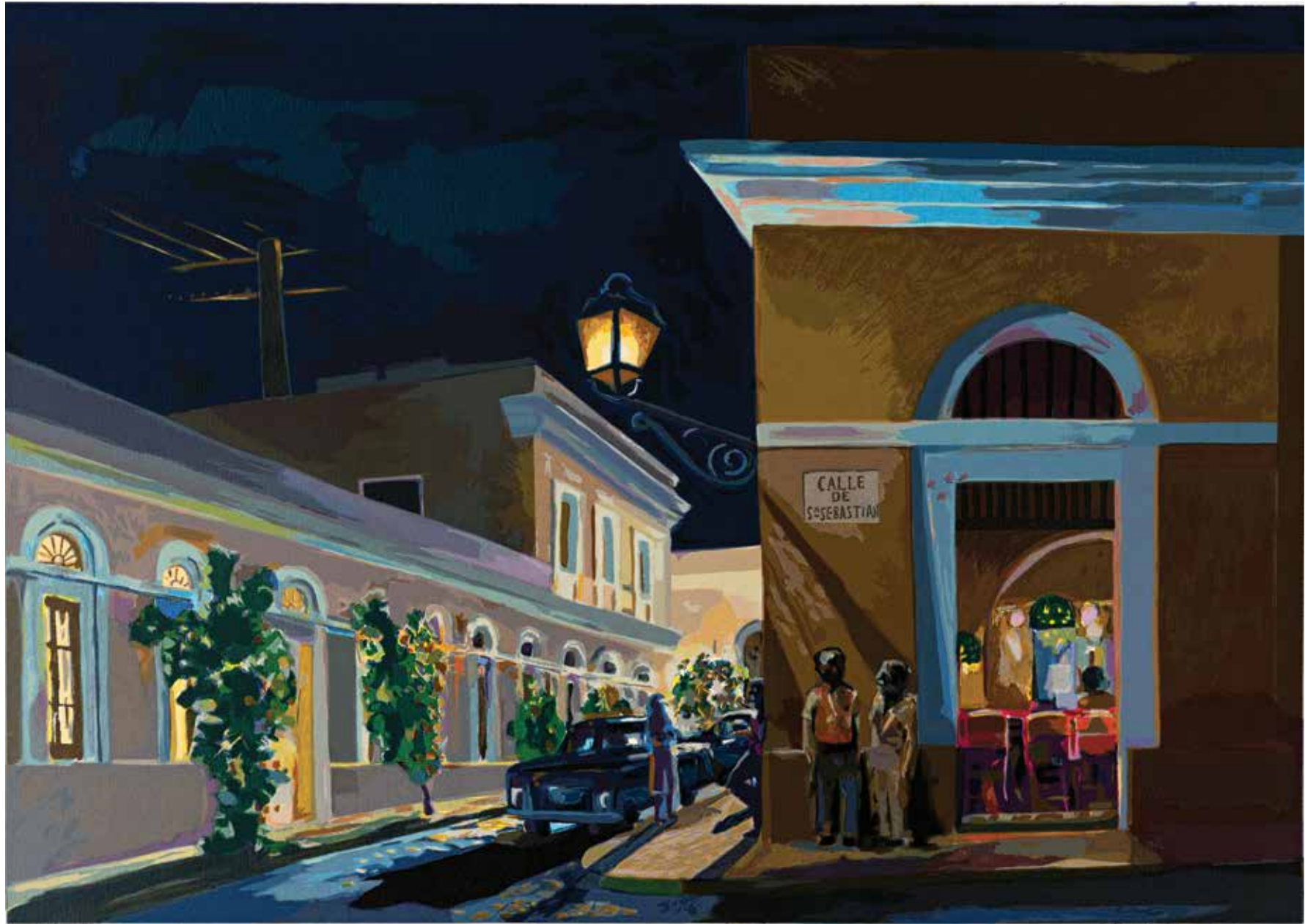
N. Sambolín, 1997





(Fig.16) Dafne Elvira. *Tregua*, 1991. Acrílico sobre lienzo.  
Colección de la artista.





(Fig.17) Antonio Maldonado. *Calle Mercado*, 1981. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



La Perla

Visto históricamente como un barrio marginal, desde el siglo XVII estuvo ubicado allí el matadero de San Juan, entre las murallas y el océano Atlántico.<sup>9</sup> A esa zona de la bajura, más vulnerable a los efectos de temporales igualmente relegaron a descendientes de esclavos y pobres trabajadores, buscando “invisibilizarlos” o alejarlos de los sectores de poder político y militar ubicados en la altura. La falta de oportunidades y las desigualdades económicas perpetuaron durante el siglo XX la estigmatización del barrio y su gente como zona de alta incidencia criminal.

En un esfuerzo contestatario para desmitificar la noción de que decir pobreza y/o negritud son sinónimos de delincuencia, a muchos artistas le ha llamado la atención La Perla, en todas las épocas.<sup>10</sup> Su posición geográfica, su entramado urbano y su gente han inspirado a muchos artistas plásticos. Fue frecuente, por ejemplo, que los maestros del Centro de Arte Puertorriqueño, así como sus discípulos bajaran a La Perla a apropiarse de sus distintos ángulos o perspectivas para inmortalizarlas

9. De acuerdo con Aníbal Sepúlveda en San Juan, Historia ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898 (San Juan: CARIMAR, 1989, p. 298): “Un plano del sector realizado en 1884 incluye la división de solares privados, la ubicación de una nueva expansión del cementerio y el antiguo fortín de la Perla que le dio el nombre al sector.”

10. En lo que va del siglo XXI, ha inspirado por lo menos dos superproducciones musicales de resonancia mundial: por un lado Calle 13 con el dúo entre René Pérez y Rubén Blades en la canción *La Perla* (2008); y por otro lado Luis Fonsi con Daddy Yankee en *Despacito* (2016).

en sus pinturas, grabados y serigrafías. Así lo recuerda Sofía, hija del maestro Félix Rodríguez Báez.

Un tema que merece más investigación es la iniciativa de promover las artes del padre Venard, que aparentemente se mudó del Callejón de la Capilla a La Perla en la década de 1980. Según publicó el periódico El Mundo, el padre Venard Kanfush, administrador de la Orden de Padres Capuchinos, vivió en Puerto Rico desde 1947, inauguró el Centro Nacional de las Artes el 27 de octubre de 1974 para mejorar las condiciones económicas y culturales de los artistas, al tiempo que éstos compartían sus conocimientos y experiencia sobre diversas artes con los residentes de las barriadas pobres.<sup>11</sup> En ese Centro daba clases a niños y adultos el pintor Julio (Yuyo) Díaz Santos.<sup>12</sup> (Figs. 29 y 96)

11. Agradecemos la referencia a Flavia Marichal Lugo, directora del Museo de Historia, Antropología y Arte (MHAA) de la UPR. El padre Venard ofreció a los artistas un edificio de cinco pisos localizado en el Callejón de la Capilla, esquina de la calle San Francisco. Allí se ofrecieron talleres de pintura, con Wilfredo Chiesa; de serigrafía con Eliasím Cruz y Luciano Pizarro; de grabado con Isaías Mojica; de artesanía con Jaime Cintrón y de cerámica, con Linda Carpenter y David Cruz. Además daban clases de fotografía, literatura y música. Ver Norma Valle, “Centro Nacional de las Artes: Los nuevos artistas reunidos para crear”, Puerto Rico Ilustrado, El Mundo, 3 de noviembre de 1974, 7-9. Disponible en el Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, MHAA.

12. Conocemos el dato gracias al artista Martín García Rivera, quien luego de haber tomado clases con la pintora Luisa Geigel, renovó sus conocimientos de perspectiva y aprendió mucho más sobre el potencial artístico del Viejo San Juan con Yuyo, como le decían sus discípulos, a principios de la década de 1980.

La Perla al presente, luego de la popularidad generada por los videos musicales grabados allí, ha generado gran interés de la prensa internacional y recibe muchos turistas que buscan recrear las escenas divulgadas en la internet. No obstante, su comunidad continua trabajando día a día contra el prejuicio y las desigualdades. Gracias al apoyo de entidades sin fines de lucro allí reciben servicios básicos deambulantes, entre otros necesitados. El sacerdote, que un día apoyara las artes en el Callejón de la Capilla y la barriada La Perla en la década de 1970, es el mismo que le da el nombre al Hogar Padre Venard en la misma comunidad en el siglo XXI.

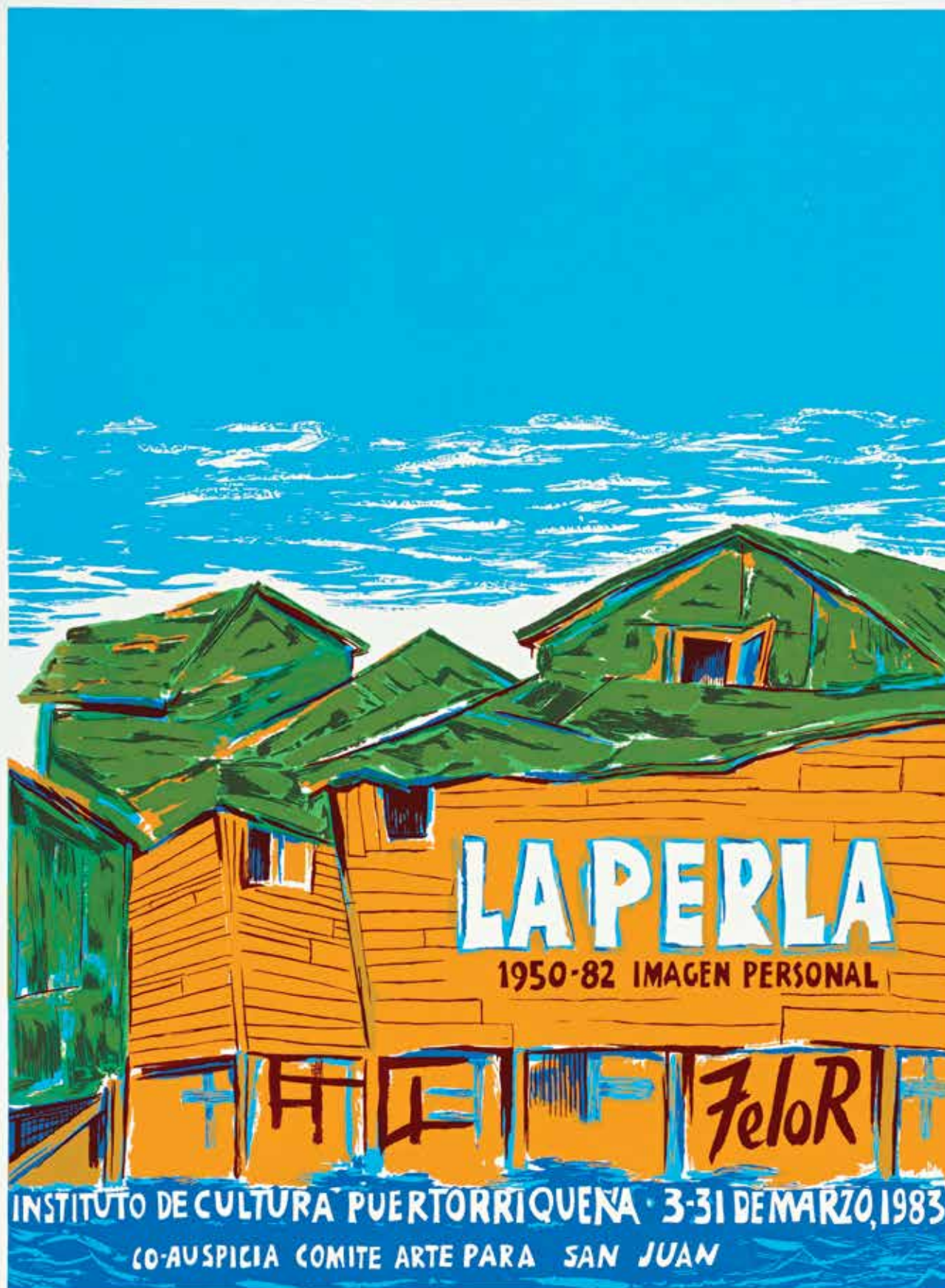
Las casas apiñadas de madera con sus techos a dos aguas, y las murallas con las garitas de El Morro son los emblemas que definen el lenguaje arquitectónico de este barrio desde por lo menos el siglo XIX. Las inclemencias del tiempo y los años, han propiciado la sustitución del cartón, la madera y el zinc por el cemento. La mayoría de las representaciones de La Perla incluidas en este libro están fechadas entre las décadas de 1940 al 1960.







(Fig.18) José R. Oliver. *Arrabal de extramuros*, 1961. Acrílico sobre masonite. Colección privada.

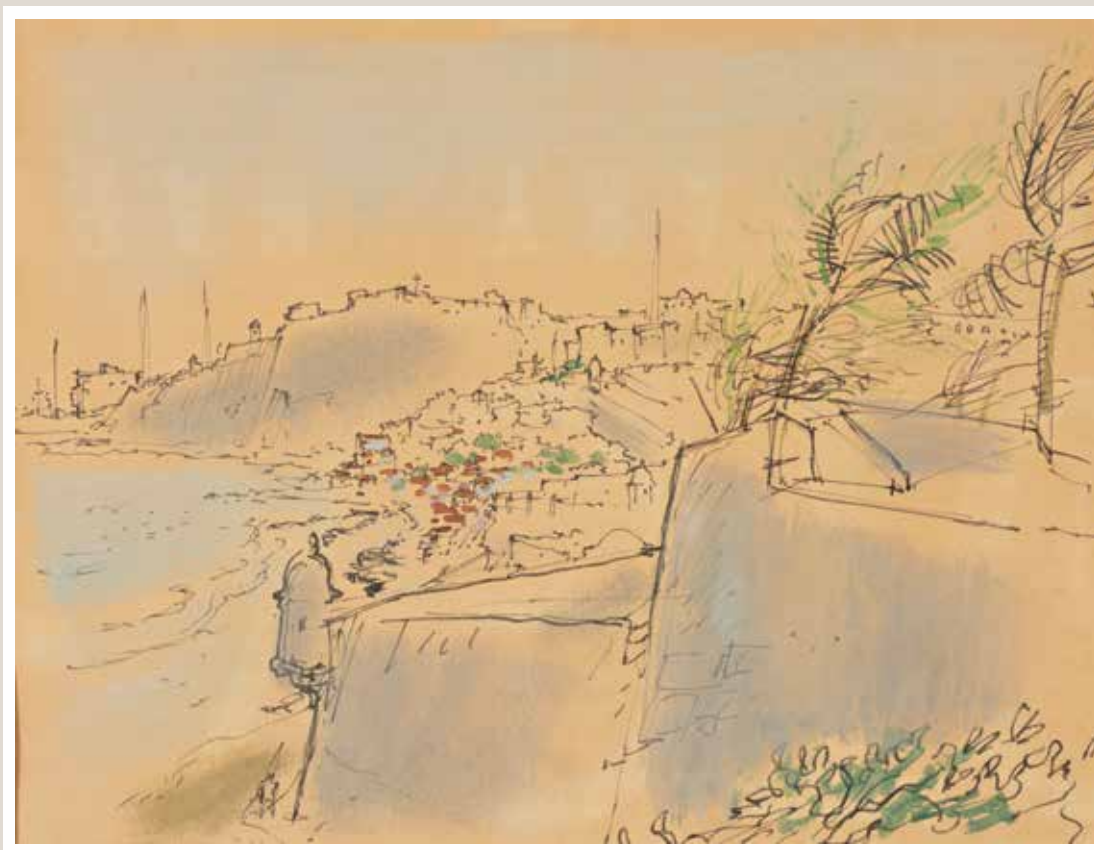


(Fig.19) Félix Rodríguez Baez. *La Perla, 1950-82* (1982). Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.20) Carlos Marichal. *Garita junto a La Perla*, 1949. Acuarela y tinta china. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Donada por Peter y Steven Guarnaccia.



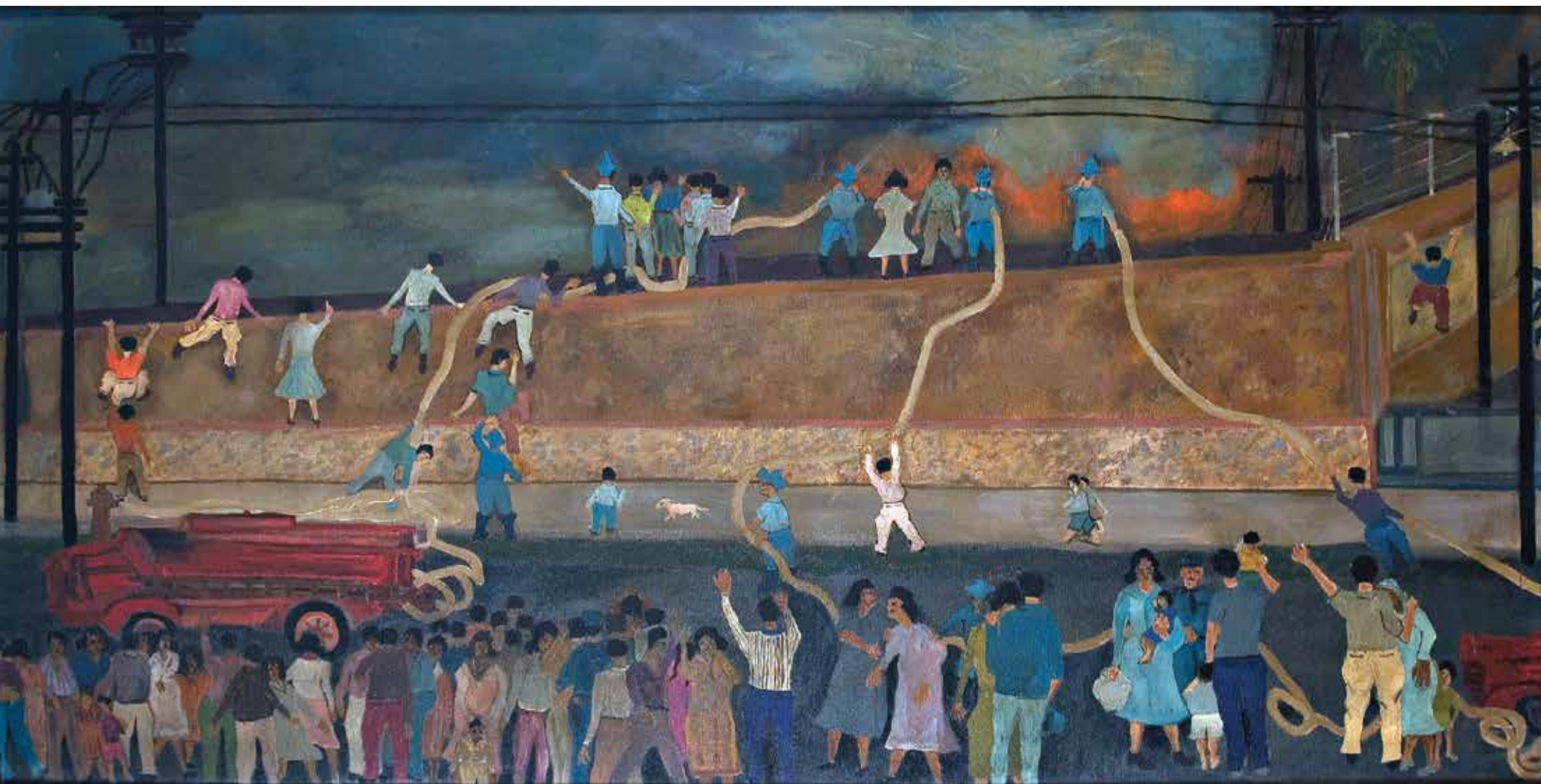
(Fig.21) Carlos Marichal. *Vista de La Perla desde El Morro*, 1949. Acuarela y tinta china. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Donada por Peter y Steven Guarnaccia.





(Fig.22) Juan De Prey. *La Perla*, ca. 1940. Acrílico sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.23) Manuel Hernández Acevedo. *Fuego en La Perla*, 1957. Óleo sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.24) Julio Rosado del Valle. *Niños con cabra*, 1953. Óleo sobre tela.  
Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.25) Lorenzo Homar. *Le Lo Lai*, 1952-3. Medio mixto sobre masonite. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.







(Fig.26) Margot Ferra. *La Perla*, 1962. Collage sobre masonite.  
Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





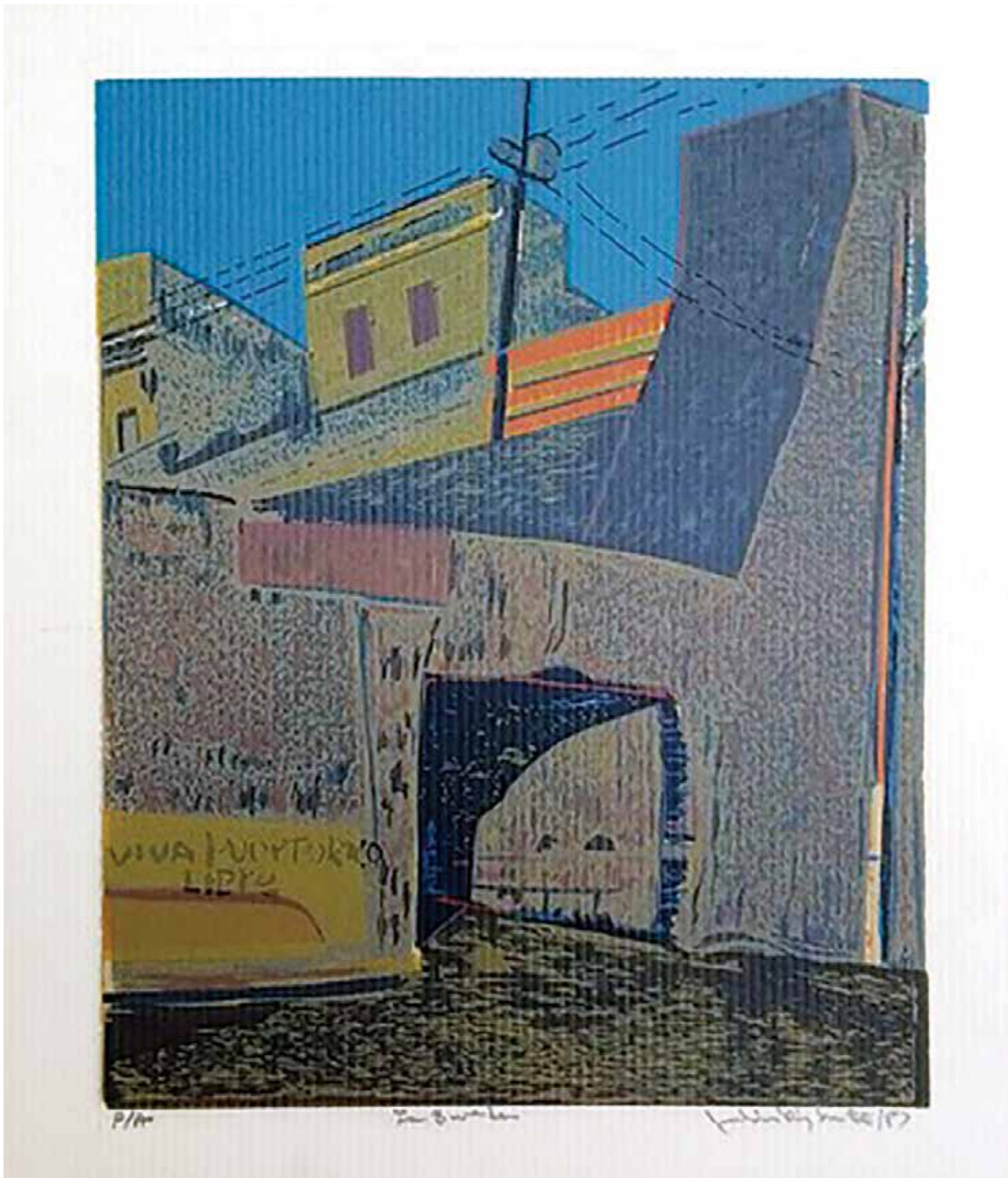
(Fig.27) Myrna Báez. *Murallas en La Perla* (prueba de la artista), s.f. Xilografía. Colección privada.





(Fig.28) Rafael Tufiño. *La Perla*, 1969. Óleo sobre lienzo.  
Colección del Museo de Arte de Puerto Rico.





(Fig.29) Julio Díaz Santos. *La Bóveda*, 1987. Serigrafía. Colección de Otto Reyes.





Para muchos hablar de las calles del Viejo San Juan es pensar en los vistosos adoquines grises azulados con que se pavimentaron las calles principales del centro histórico en la última década del siglo XIX. Antes de esa fecha las calles dependieron del barro apisonado o en el mejor de los casos los llamados chinos de río.<sup>13</sup> Los adoquines han motivado a varios artistas, por ejemplo ya lo vieron en la (Fig. 22, pág. 191) de Antonio Martorell.

Los adoquines son solamente parte de un conjunto de patrimonio edificado, que ha logrado conservarse y restaurarse a través de varias iniciativas. En este objetivo ha sido medular la función del Instituto de Cultura Puertorriqueña desde su fundación en 1955, aunque también han tenido que ver el municipio de San Juan<sup>14</sup> y la Junta de Planificación, que

13. “La pavimentación que se hace de las calles de San Juan durante los años de 1789 a 1796, y la que habría de desarrollarse en el decurso del siglo diecinueve, se conoce bajo distintas denominaciones, a saber: empedrado, enchinado, morrillado, pero invariablemente el material utilizado era la piedra, conocida por el nombre de chinos, guijarros, cantos rodados o lastres. Éstas, procedentes de los ríos del este de la Isla y de las islas vecinas, eran obtenidas por el Ayuntamiento mediante contrato con vecinos, quienes luego las descargaban en el muelle. Por razones de interés militar, la prioridad se le daría a las calles que corrían de norte a sur”. Aída Caro Costas, “Breve historia del adoquín sanjuanero”, <https://enciclopedia.pr.org/encyclopedia/breve-historia-del-adoquin-sanjuanero> Fundación Puertorriqueña de las Humanidades. Consultado el 7 de agosto de 2020 y Rafael Calderín, “Los adoquines de escoria en San Juan”, 2015.<file:///C:/Users/user/Desktop/Adoquines%20de%20escoria%20en%20San%20Jua>, consultado el 7 de agosto de 2020.

14. El Municipio de San Juan pagó un estudio encargado a los consultores Nathaniel S. Keith y Carl Feiss para la Autoridad de Hogares del Municipio de San Juan en mayo de 1955. Se llamó *A Report on the Renewal Possibilities of the Historic Triangle of the City of San Juan*.

en 1951 aprobó un “Reglamento de zonas antiguas e históricas”, que empezaría a tener funcionalidad con la creación del ICP.<sup>15</sup> Independientemente de las tres instancias gubernamentales el peso positivo lo llevó el ICP con un plan de exenciones contributivas sobre la propiedad por diez años para los residentes en el Viejo San Juan a cambio de que restauraran sus estructuras siguiendo las directrices de la agencia, en lugar de demolerlas.

A ese plan de defensa histórica, los artistas con sus obras, han unido su voluntad y empeño, contribu-

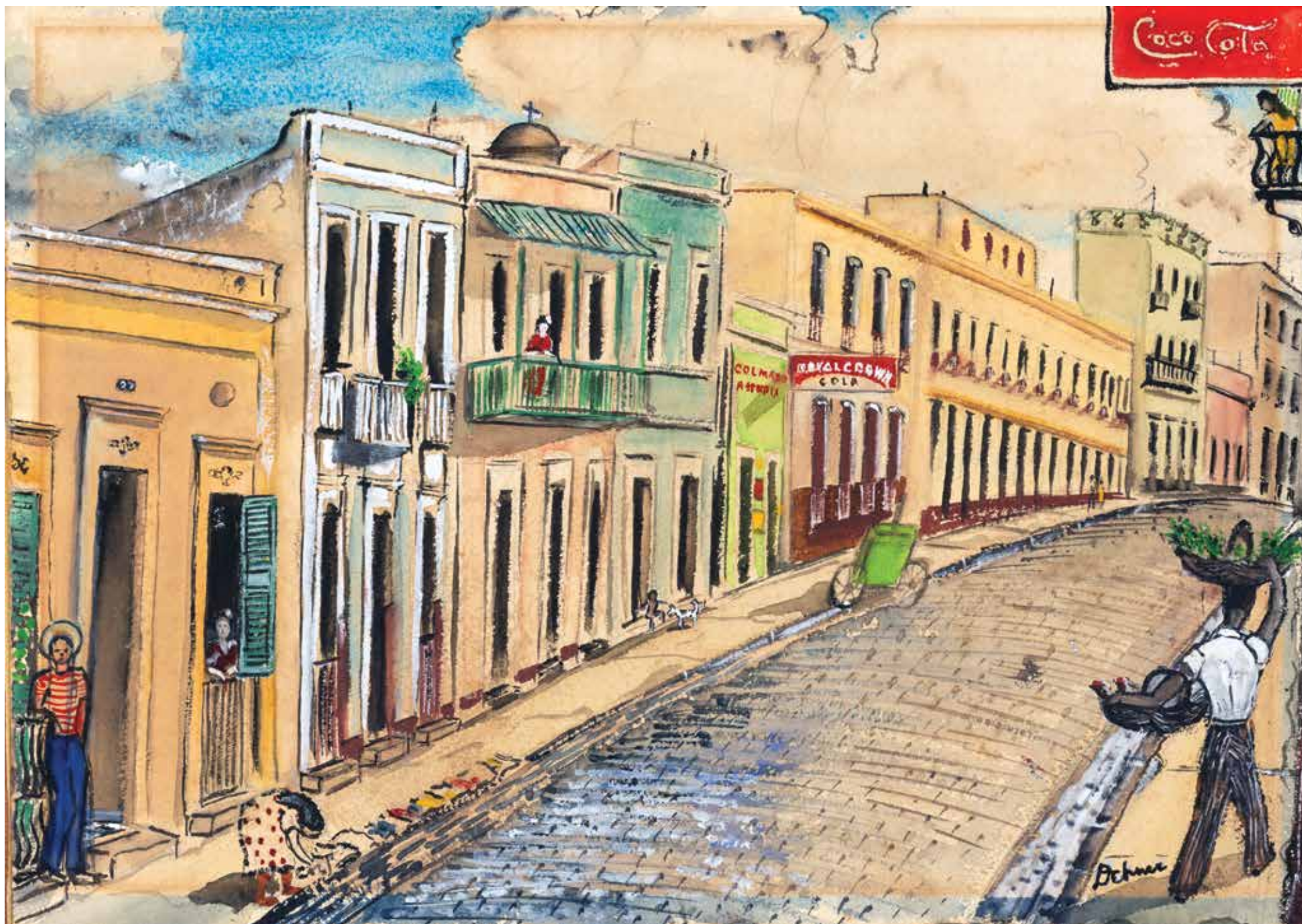
Su objetivo fue medir “el grado de deterioro del área y determinar los méritos y las posibilidades de establecer un programa de limpieza de arrabales y renovación a corto plazo”. Uno de los efectos de aquel estudio fue la desaparición de las viviendas del barrio La Puntilla en la década de 1960. Así lo explica el planificador urbano Aníbal Sepúlveda Rivera en “El centro histórico de San Juan”, 2000, [www.raco.cat/TiemposAmerica/article/download, file:///C:/Users/user/Downloads/105057-Text%20de%20l%27article-163920-1-10-20081110%20\(1\).pdf](http://www.raco.cat/TiemposAmerica/article/download/file:///C:/Users/user/Downloads/105057-Text%20de%20l%27article-163920-1-10-20081110%20(1).pdf). Consultado el 1 de septiembre de 2020.

15. Sepúlveda añade en su artículo lo que sigue: “El Instituto de Cultura Puertorriqueña gestionó la restauración puntual de hitos importantes con dinero público, pero dejó el grueso del proceso (cerca de 900 parcelas) al sector privado. Esa fórmula demostró ser muy efectiva y medio siglo más tarde, con ciertas modificaciones sigue aún en vigor. Los propietarios de estructuras que siguiesen las reglas de restauración no estarían obligados a pagar impuestos sobre la propiedad por diez años. Fue el sector privado y no las intervenciones públicas, el principal responsable de la restauración de la mayoría de las estructuras. Esa visión convirtió al Viejo San Juan por mucho tiempo en un modelo para muchos países de Latinoamérica.” Para más información ver Pablo Planet Arrocha, *La revitalización urbana del viejo San Juan de Puerto Rico*. Universidad de Sevilla, 2000. En base de datos <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=162499>. Consultada 31 de agosto de 2020.

yendo día a día al rescate de la memoria, su conservación y divulgación para el futuro.

En esta sección se encuentran imágenes de artistas puertorriqueños de nacimiento y por adopción. Por ejemplo, encontramos a Walt Dehner (1898-1975), estadounidense, profesor de arte de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, entre los años 1930 al 1946 (Fig. 30). José R. Oliver (1901-1979), el primer director de la Escuela de Artes Plásticas, nos acompaña con Escena de San Juan (Fig. 35). Por otro lado, encontramos valiosos trabajos de los maestros Carlos Marichal (1923-1969), José Antonio Torres Martinó (1916-2011) y Rafael Tufiño (1922-2008) del Centro de Arte Puertorriqueño (CAP), discutido en el capítulo IV (Figs. 39, 40 y 41). Obras de Luis Muñoz Lee (1921-2003), periodista y pintor que promovió el CAP, también ilustran fachadas de la ciudad. La figura 43 que perteneció al portafolio *Estampas de San Juan* (CAP, 1953), acentúa el entramado del tendido eléctrico como punto focal y en la otra se apropia del lenguaje geométrico para proponer una redefinición del centro urbano de la mano de los clásicos arcos y almenas, bañados por una gama de colores vibrantes modernos (Fig. 42). Junto a ellos se encuentran Margot Ferra (1910-1986, rusa de nacimiento, nacionalizada en Estados Unidos y residente en Puerto Rico en 1952, entusiasta de los carritos de piragua (Fig. 37); y Janet D’ Esopo (1034), oriunda de Nueva York, que además de representar los rincones de la ciudad antigua, hizo de ésta su hogar, galería y hotel. (Fig. 32)





(Fig.30) Walt Dehner, *Vista de una calle de San Juan*, (s.f.). Acuarela sobre papel. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.





(Fig.31) Margot Ferra, *Los arcos de San Juan*, (c. 1960). Collage, lápiz, acuarela y óleo sobre masonite. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.32) Janet D'Esopo, *Callejón de San Juan*, (s.f.). Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.





(Fig.33) Luis Germán Cajiga. *Calle de la Cruz*, 1957. Óleo sobre lienzo. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.





(Fig.34) E. Rivera. *Las puertas*, 1974. Acrílico sobre masonite.  
Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.35) José R. Oliver. *Escena de San Juan*, 1961. Acrílico sobre masonite. Colección privada.





(Fig.36) Wilfred Labiosa. Sin Título, 1977. Acuarela.  
Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.37) Margot Ferra. *Carrito de Piragua*, 1964. Collage, acrílico sobre cartón. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

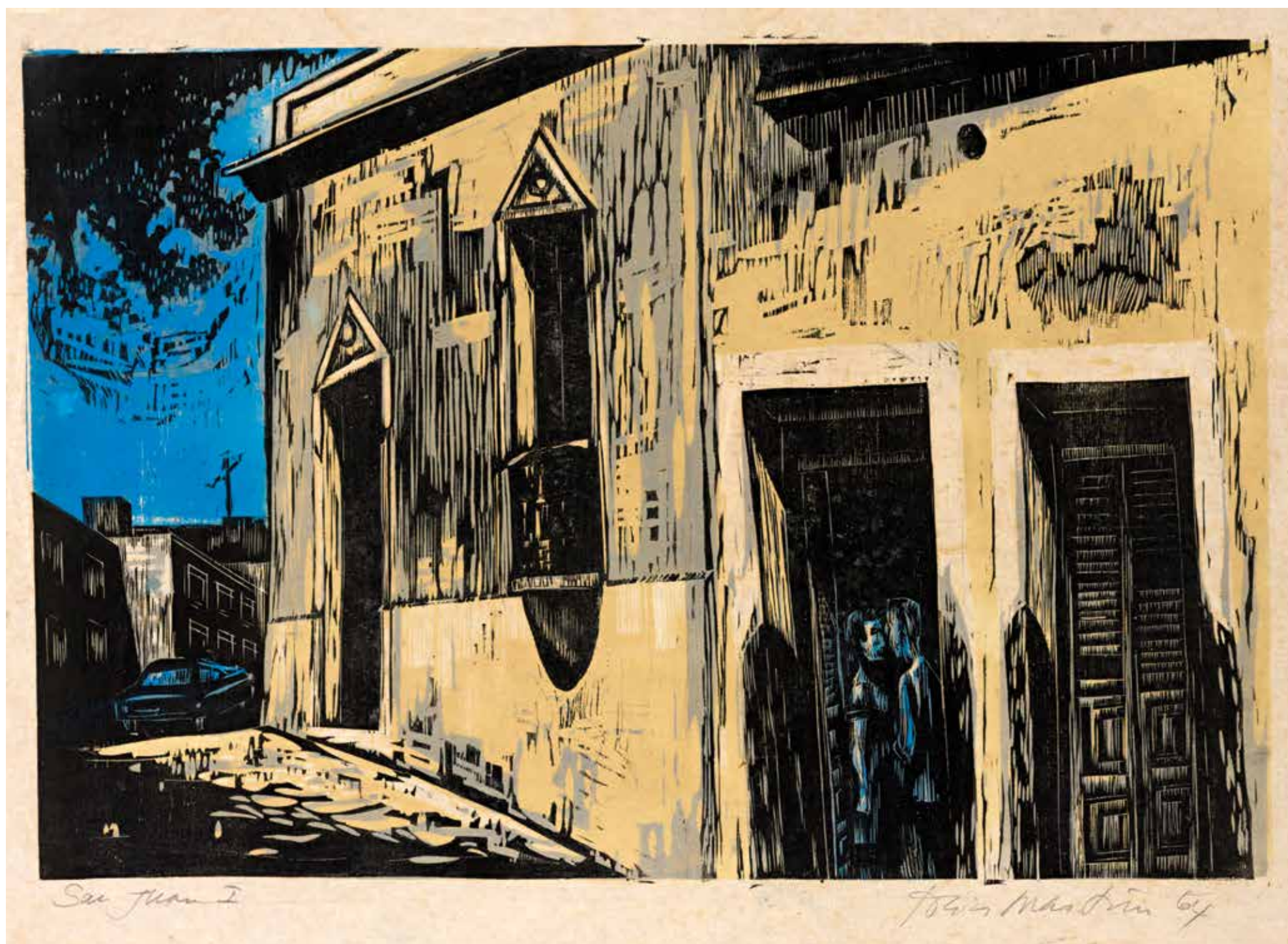
Ferra 64



(Fig.38) Carlos Marichal. *La Caleta de San Juan*, 1951. Acuarela, témpera, tinta china. Colección de Flavia Lugo de Marichal.







(Fig.39) José Antonio Torres Martínó. *San Juan I*, 1964. Xilografía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.40) Rafael Tufiño. *La Botella Jazz*, 1985. Xilografía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



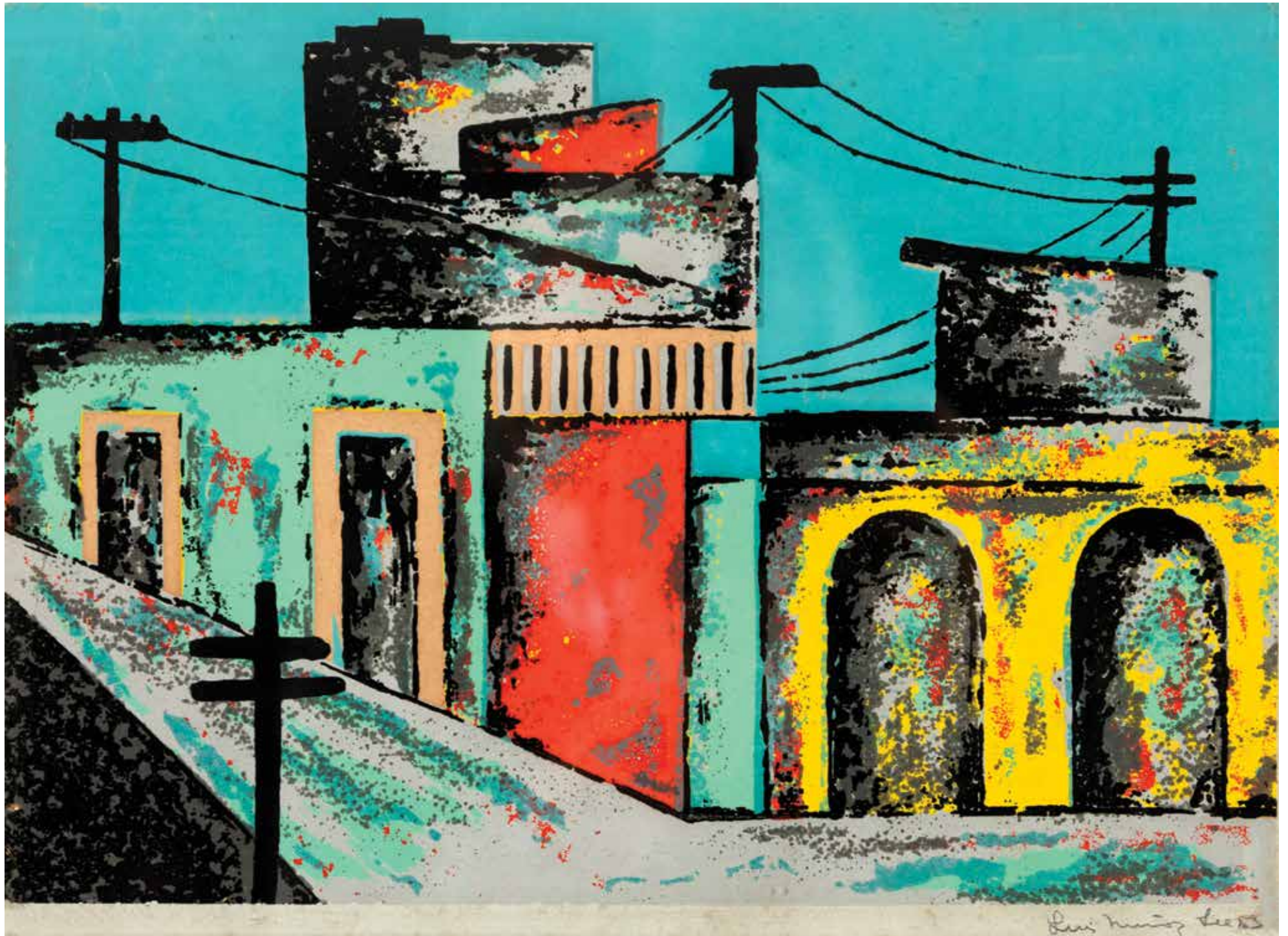
(Fig.41) Carlos Marichal. *Callejón de San Juan*, c. 1955. Linóleo. Colección de Flavia Lugo de Marichal.





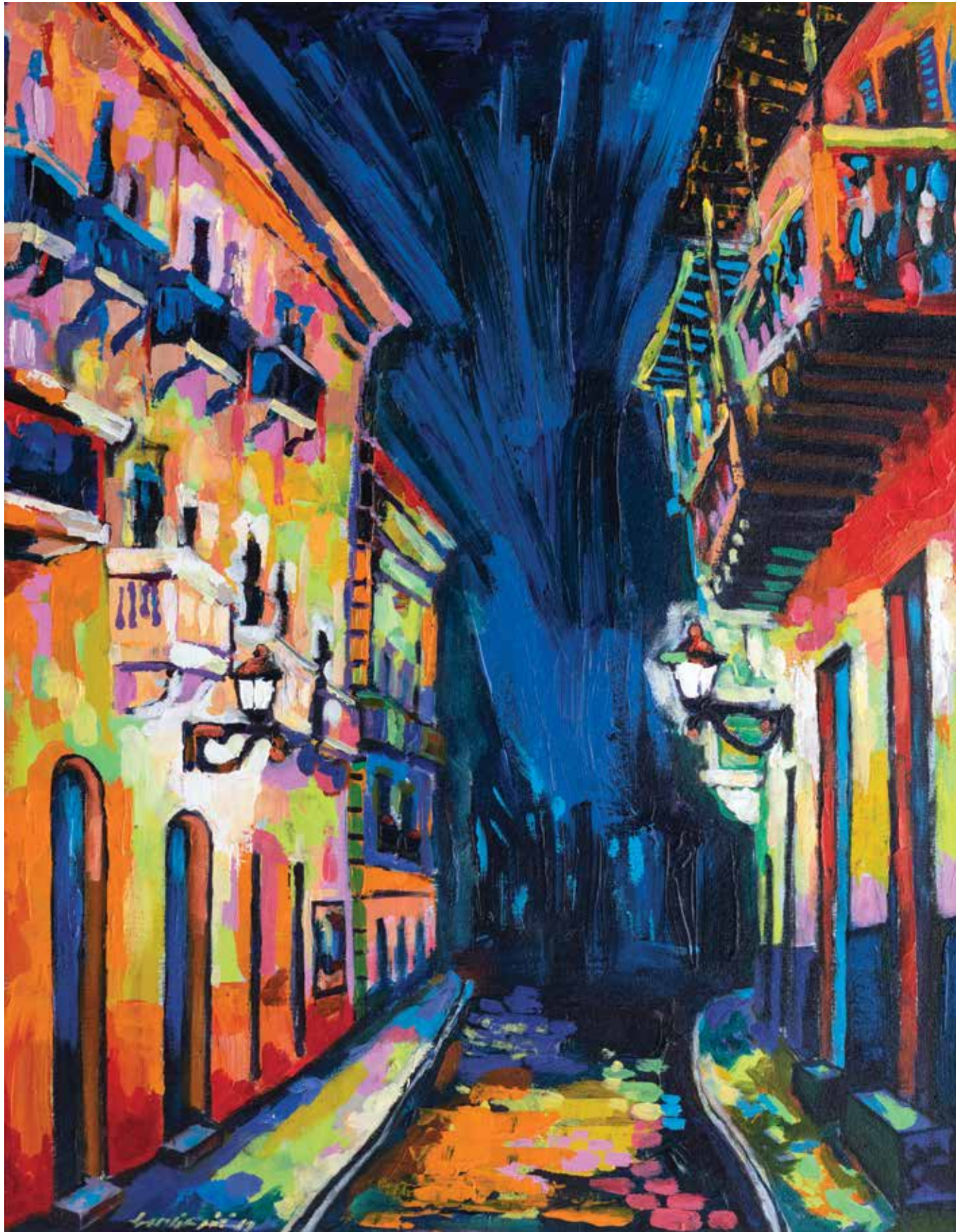


(Fig.42) Luis Muñoz Lee. *Sin título*, 1984. Acrílico sobre madera. Colección privada.



(Fig.43) Luis Muñoz Lee. *Sin título*, 1953. Tempera.  
Colección privada.





(Fig.44) Jorge García Jiménez. *Nocturno Old San Juan*, 2019. Medio Mixto. Colección del artista.





(Fig.45) Jorge García Jiménez. *La Rogativa Old San Juan P.R.*, 2019. Acrílico sobre lienzo. Colección del artista.





El lenguaje de la planificación urbana y el diseño arquitectónico es el factor más notable desde el punto de vista visual que marca las transformaciones históricas en la isleta de San Juan. En los quinientos años de la Capital, la diversidad de usos de sus edificaciones, su ubicación y sus diseños convergen para contarnos el día a día de sus habitantes, con sus logros y desaciertos, al tiempo que nos apuntan hacia las necesidades del futuro. Muchas de las representaciones incluidas en este libro son edificaciones emblemáticas, no obstante en esta sección incluimos algunas más simbólicas que marcan más notablemente etapas de la historia sanjuanera. Aquí es posible contrastar varias épocas a través de las imágenes. Para empezar se incluyen las miradas de dos extranjeros, ya mencionados en el capítulo III. Mostramos otra obra de Auguste Plée y otros grabados contenidos en el libro de José María Gutiérrez de Alba. Recordamos que ambos visitaron San Juan en 1821 y 1870, respectivamente. A ellas se unen los edificios de uso gubernamental-militar incluyendo las murallas.

Desde el siglo XVI predominan las iglesias. En 1635 – diez años después del ataque holandés– la isleta fue convertida en un campo atrincherado y la ciudad quedó amurallada a la usanza del Viejo Mundo. El cercado de la ciudad con murallas fue una medida de protección para repeler los ataques de países enemigos de España. Por tres puertas se podía entrar y salir de San Juan. Además de la Puerta de Santiago, la única que daba acceso a tierra por los dos lados (en Puerta Tierra), las otras dos puertas de las murallas en el siglo XVII fueron la Puerta

de San Justo y la Puerta de San Juan, que en aquella época servía de entrada y salida a la bahía. La Puerta de San Juan es la única de las originales que todavía existe, el derribamiento de las otras se dio junto a la demolición del segmento sur este y sur de las murallas. La demolición de las murallas se inició en mayo de 1897 luego de muchos debates en el país y en España. El aumento poblacional y el movimiento comercial fueron expuestos como justificaciones para el ensanche de la ciudad y la destrucción de las murallas que lo obstaculizaban. El contraste entre las murallas y el mar ha sido tema de inspiración de varias representaciones artísticas. Detrás de ese hermoso paisaje, recordamos que hay dos épocas de choques militares en la ciudad: por un lado la de la isleta como portaestandarte del poder español desde 1522, fecha rectificada de la fundación de San Juan,<sup>16</sup> y por otro, la época del poder estadounidense, desde julio de 1898. En la década de 1960 ya el centro histórico de San Juan se promociona como lugar de interés turístico, focalizando su proyección muy especialmente en el pasado delineado entre la Historia y la Arquitectura (Fig. 50).

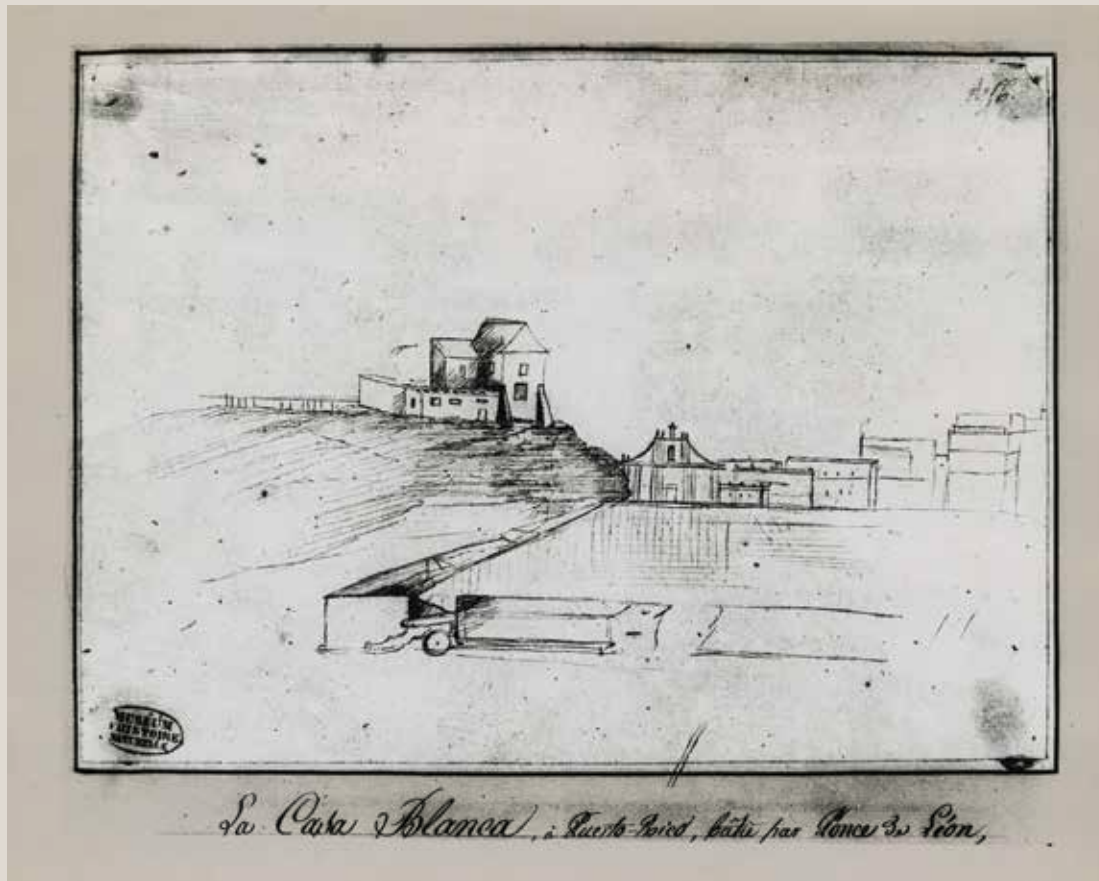
El dibujo *Aún ficción* (2000) (Fig. 64) de Mari Mather O'Neill, originalmente incluido en el portafolio *La ciudad infinita...* aporta otro ángulo al discurso histórico-arquitectónico presente en las representaciones tradicionales del Viejo San Juan. Su concepto de San Juan se extiende fuera de las murallas, hasta llegar a Santurce, según la lectura autoriza-

16. Francisco Moscoso. *Fundación de San Juan en 1522*. San Juan: Ediciones Laberinto, 2020.

da de la artista.<sup>17</sup> Sin embargo, como espectadores ocasionales de la artista, estudiando los significados del portafolio, sugerimos a continuación otra mirada e interpretación a esta composición. O'Neill divide su plano artístico en cuatro partes básicas, de las cuales solo comentaremos la que muestra un condominio. Ese edificio multipisos nos hace pensar en modernidad. En el casco urbano de San Juan el primero de este tipo fue el Banco Popular de Puerto Rico, inaugurado en 1939. La institución se fundó a fines de 1893. Aunque este edificio no haya sido el modelo de la pintora, añadimos unos datos históricos del mismo porque también es símbolo de la transformación de ciudad que provoca *Aún ficción*. Para la época fue considerado el primer rascacielos no solo de San Juan sino del Caribe. Con estilo *art deco*, de moda en aquel momento, se levantó la estructura de once pisos. En torno a este edificio, en la calle Tetuán, ya existían instituciones financieras de fines de la época española y continuaron ubicándose otros principales bancos de capital puertorriqueño y multinacional. El Banco Popular en esta “primera” milla de oro en Puerto Rico definitivamente constituyó la llegada del modernismo al antiguo San Juan.

17. [La obra es] ... una representación aérea e insular de la ciudad amurallada, los edificios de Miramar y el complejo mapa de las calles arteriales de Santurce) al entorno urbano. Nuevamente aparece Julia, la superheroína, lanzándose entre condominios como figura protagónica”. Mara Negrón, “¿Ver con sus propios ojos una ciudad deseada?”, Edición especial, Revista Cupey, Vol.XV-XVI, Universidad Metropolitana, Río Piedras, páginas 6-14, 2001-2002. Ver [http://www.marimatheroneill.com/mara\\_ciudad.html](http://www.marimatheroneill.com/mara_ciudad.html). Consultada el 30 de agosto de 2020.





(Fig.46) Auguste Plée. *La Casa Blanca*, 1821-1823. Grafito sobre papel. Archivo General de Puerto Rico.



(Fig.47) Tomado del manuscrito de José María Gutiérrez de Alba, *Impresiones de un viaje a América*, Tomo I. *La Fortaleza tomada desde el Seminario*, 1870. Litografía de la Vista de San Juan de Puerto Rico. Banco de República de Colombia, Colombia.



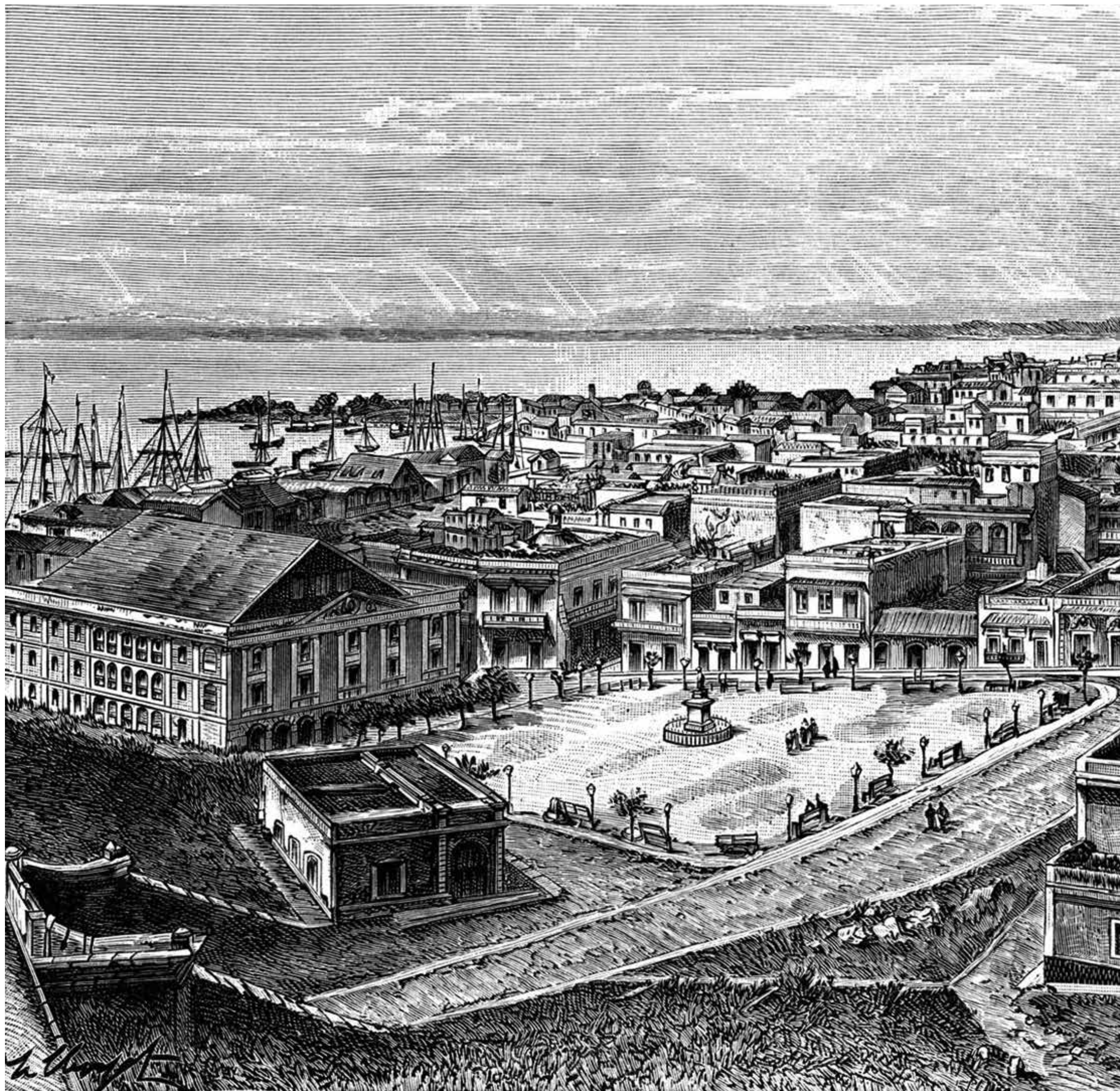


(Fig.48) Los Precios Fijos. *Plaza de San Francisco*, 1870. Litografía de la Vista de Puerto Rico. Banco de República de Colombia, Colombia.



(Fig.49) Recogido en el manuscrito de José María Gutierrez de Alba, *Impresiones de un viaje a América*, Tomo 1. *Cuartel Nuevo*, 1870. Litografía de Vista de San Juan de Puerto Rico. Banco de República de Colombia, Colombia.



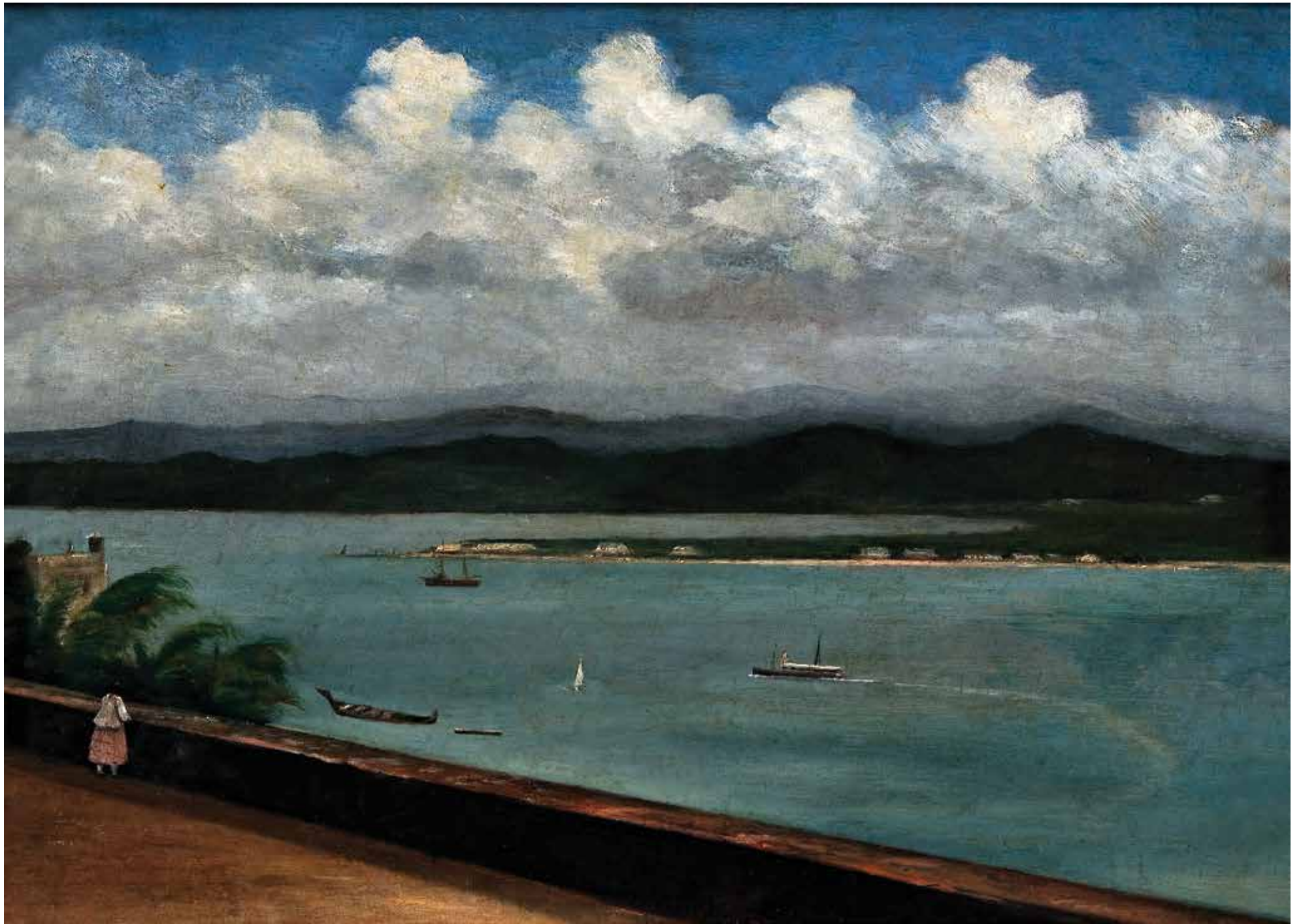






(Fig.50) Armand-Emile-Jean-Baptise Kohl. *General view of San Juan Bautista*, 1877. Grabado. Imagen recuperada de *The Universal Geography* por Elisée Reclus, editado por A.H. Keane, publicado por J.S. Virtue & Company: London, Caribbean and Universal Geography.





(Fig.51) Manuel Jordán. *Desde la muralla*, ca. 1890. Óleo sobre tabla, Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.52) Leoncio Concepción, *La Caleta*, 1950. Óleo sobre tela.  
Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.53) Jaime del Valle. *Teatro Tapia*, s.f. Acrílico sobre tela. Colección del Museo de San Juan.



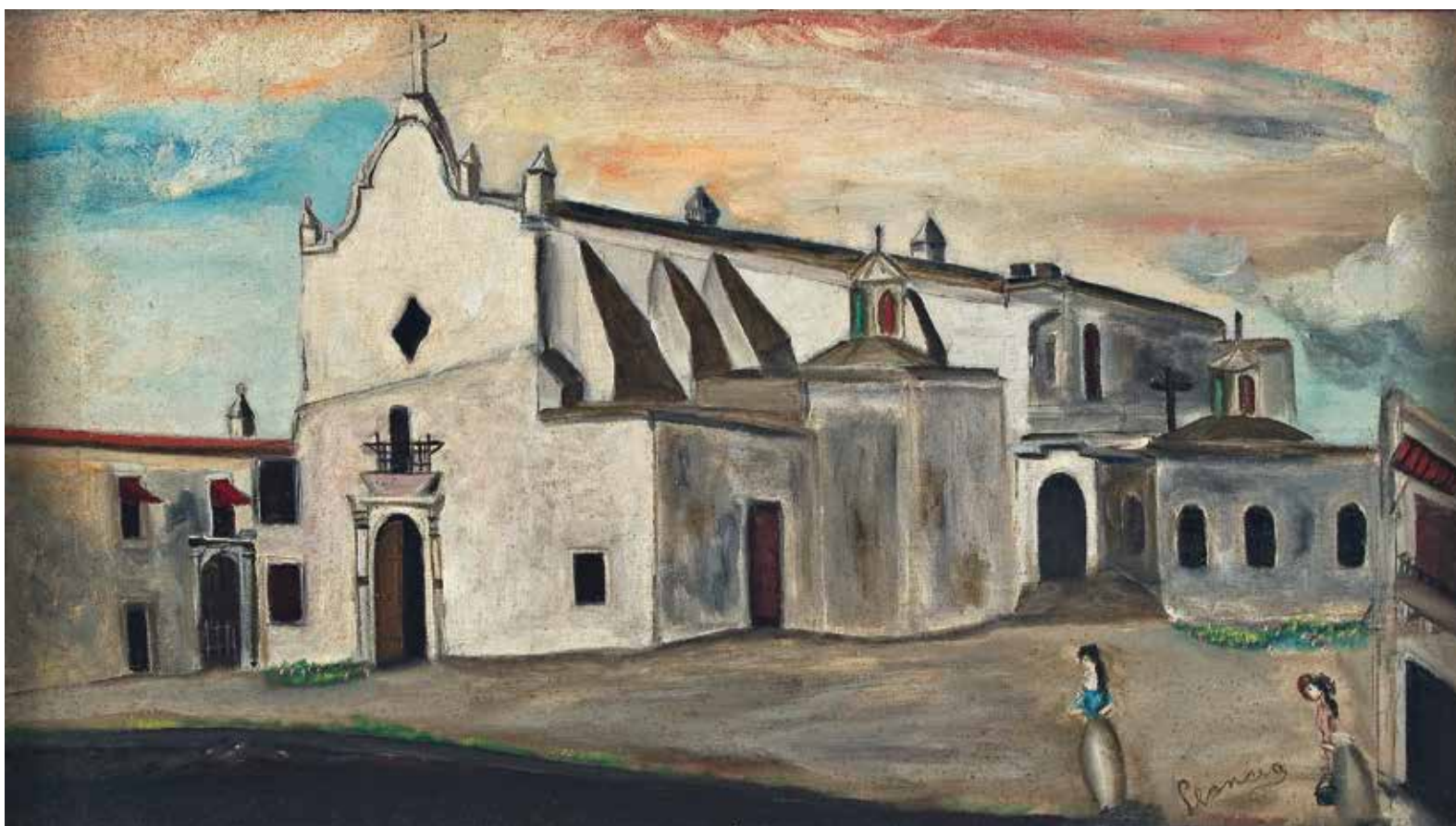


(Fig.54) Guillermo Sureda y Arbelo. *Escalinata Callejón del Hospital*, s.f.  
Acuarela. Colección del Museo de San Juan.





(Fig.55) Manuel Mesa. *Capilla del Santo Cristo*, 1965. Óleo sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.56) Leoncio Concepción. *Iglesia San José*, ca. 1913-1972. Acrílico sobre lienzo. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.57) Rafael Seco. *La Catedral*, s.f. Óleo sobre masonite.  
Colección del Museo de Arte de Puerto Rico.





(Fig.58) José R. Oliver. *La Fortaleza*, 1973. Polímero acrílico en canvas board. Colección privada.



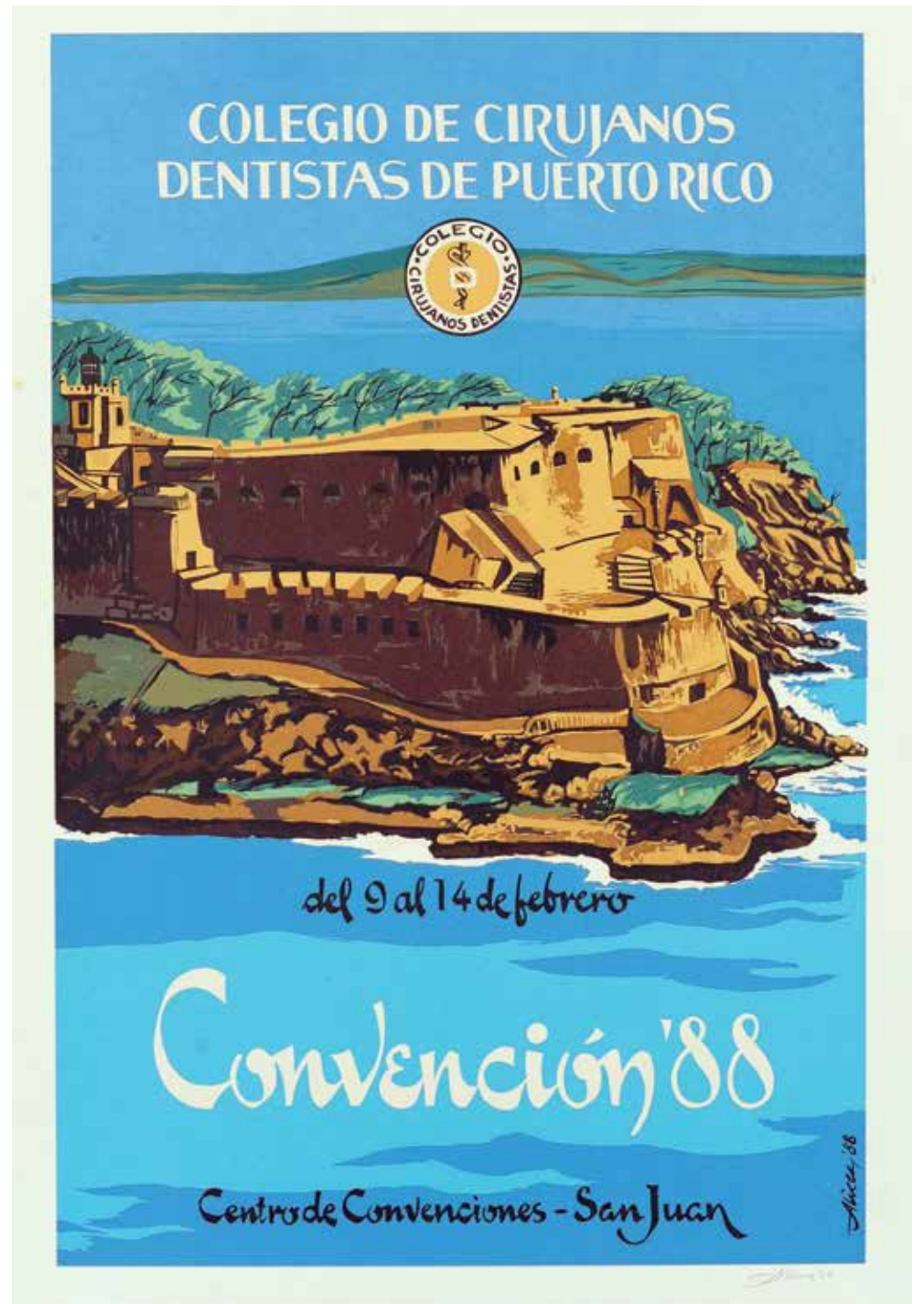


(Fig.59) Fernando Díaz Mackenna, *Baluarte, cuartelillos y parte del Polvorín de Santa Elena en el Campo del Morro -1929- San Juan de Puerto Rico*. Óleo sobre lienzo. Colección de Adalberto Meléndez y Robert Hernández.





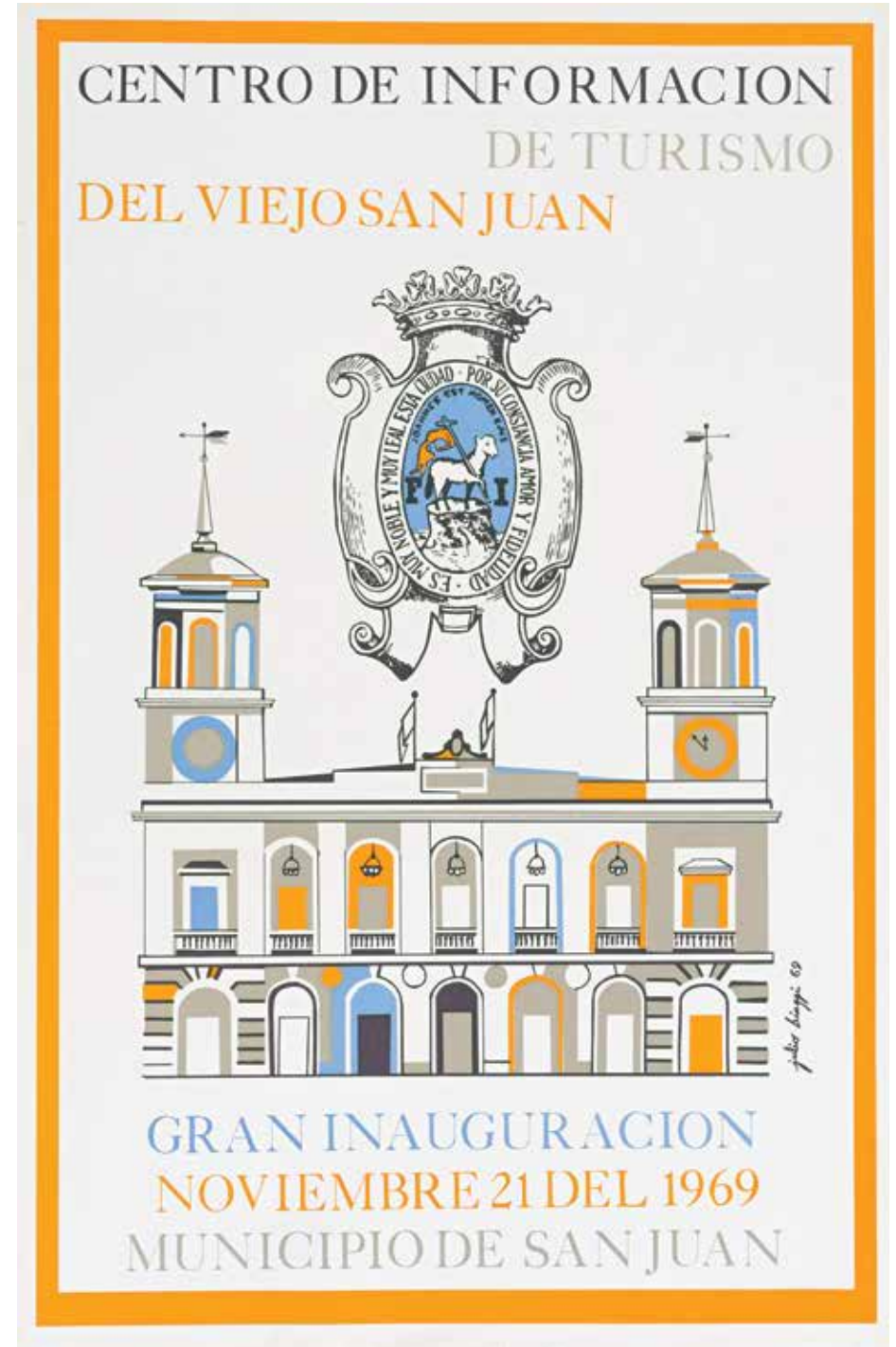
(Fig.60) Luis Abraham Ortiz, *Casa Rosa*, 1982. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.61) José Alicea, *Convención 88 de Colegio de Cirujanos Dentistas de Puerto Rico*, 1988. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.62) Arthur Vonn Hartug, "Deo Gratias", 1991. Serigrafía. Colección privada.



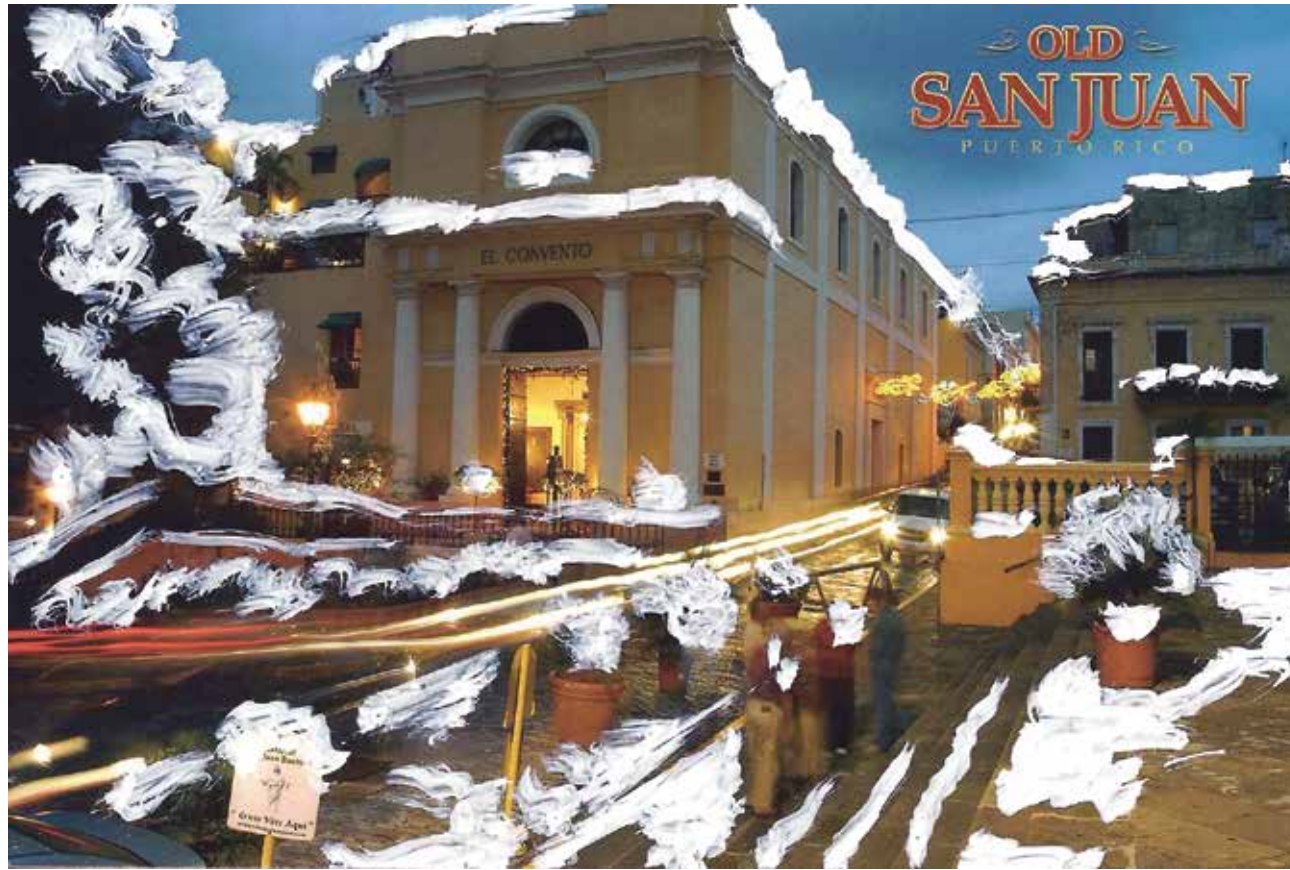
(Fig.63) Julio Biaggi, *Centro de Información de Turismo Viejo San Juan*, 1969. Serigrafía. Colección del artista.



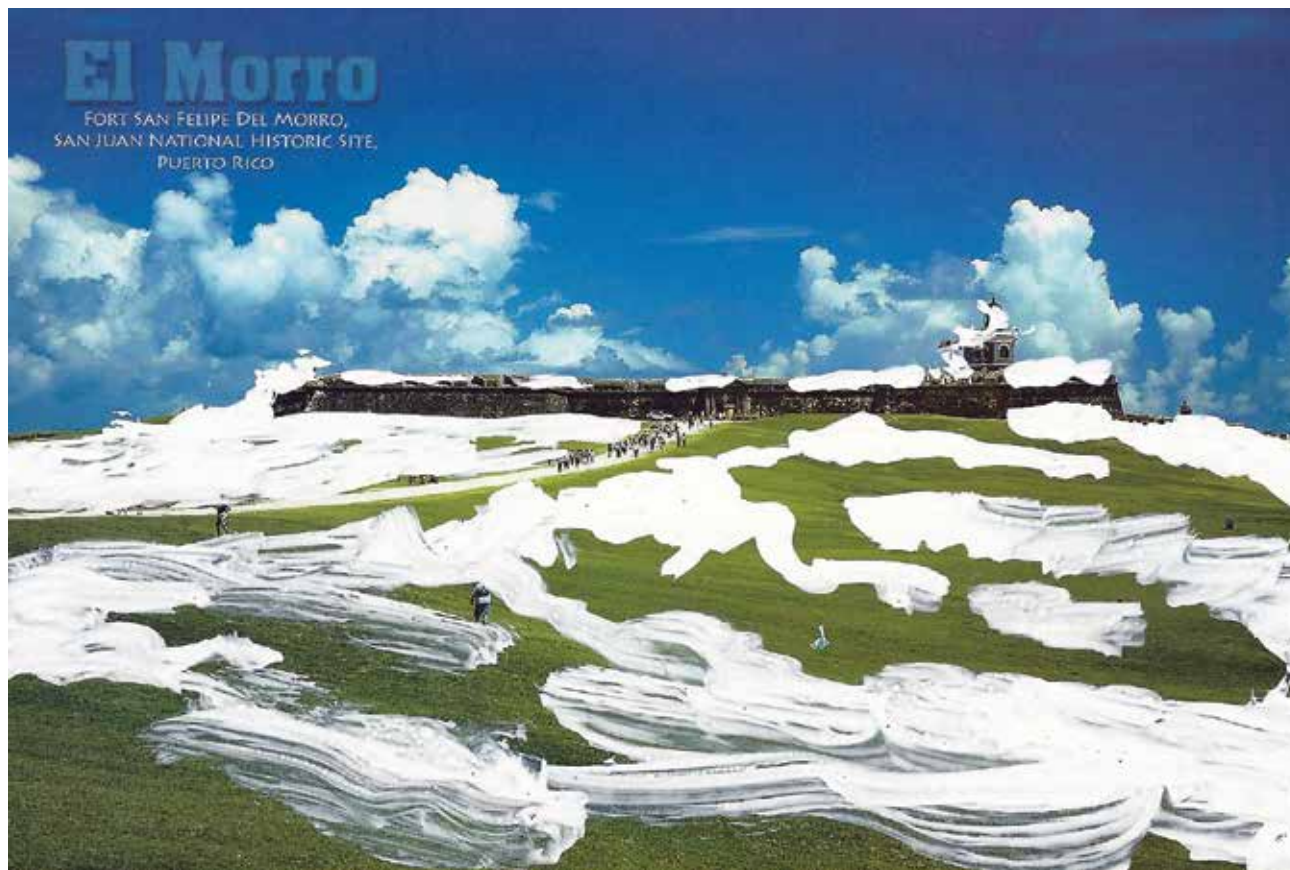


(Fig.64) Mari Mater O'Neill. *Aún ficción*, 2000. Litografía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.65) Antonio Martorell. Portafolio: *White Chritsmas Revisited El Convento*, 2015. Intervención nevada con acrílico sobre papel. Colección del artista.



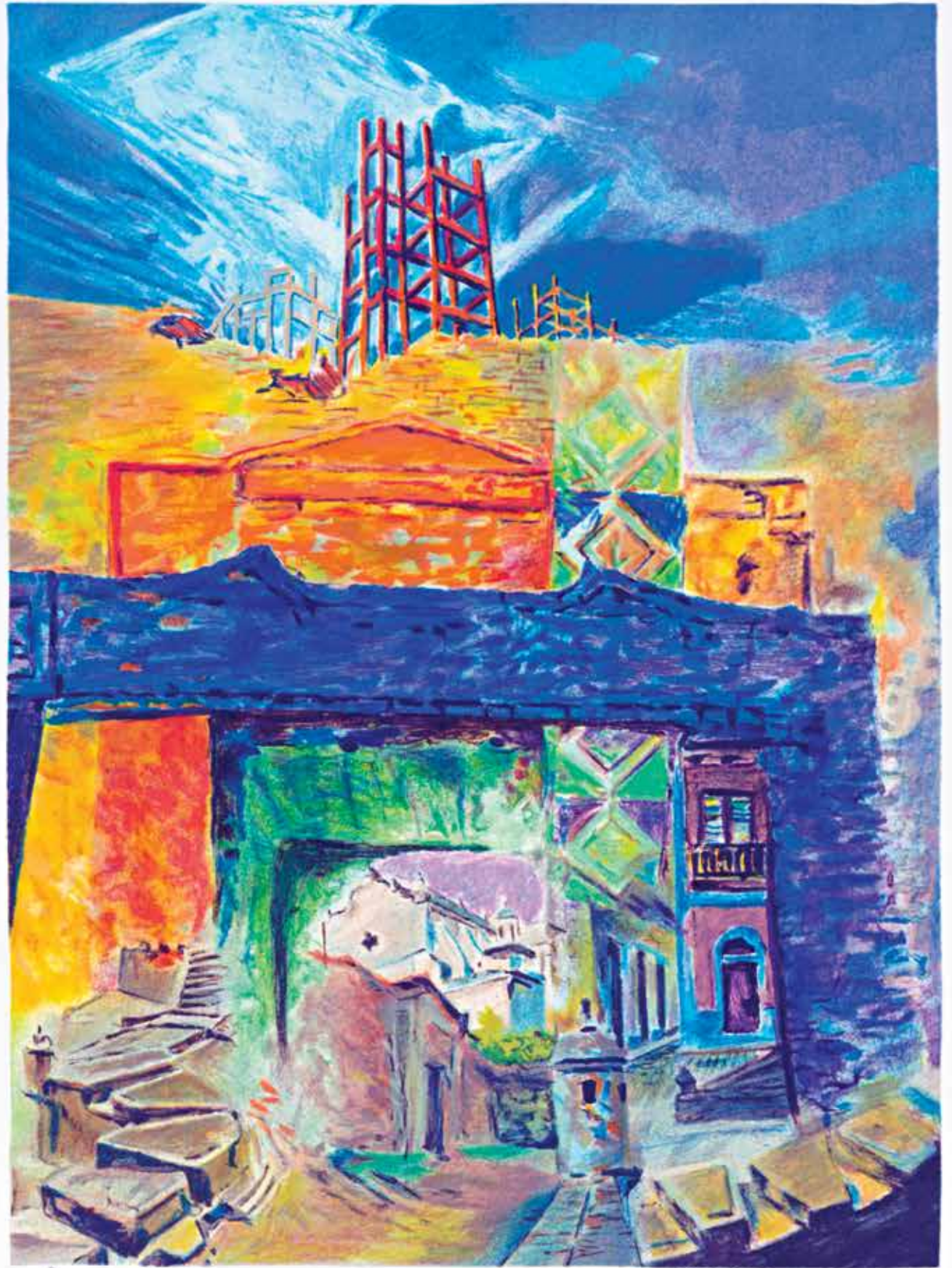
(Fig.66) Antonio Martorell. Portafolio: *White Chritsmas Revisited San Felipe del Morro*, 2015. Intervención nevada con acrílico sobre papel. Colección del artista.





(Fig.67) José R. Oliver. *Fuerte San Cristóbal* (atribuido por la Dra. Lillian Lara Fonseca), 1964. No se tiene información de medio ni colección.





La ciudad murada 207/00

Antonio Maldonado 6/00

(Fig.68) Antonio Maldonado. *La ciudad murada*, 2000. Litografía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.69) Annelisse Molini, *Catedral de San Juan*. 2015.  
Lápiz y grafito sobre papel. Colección de la artista.

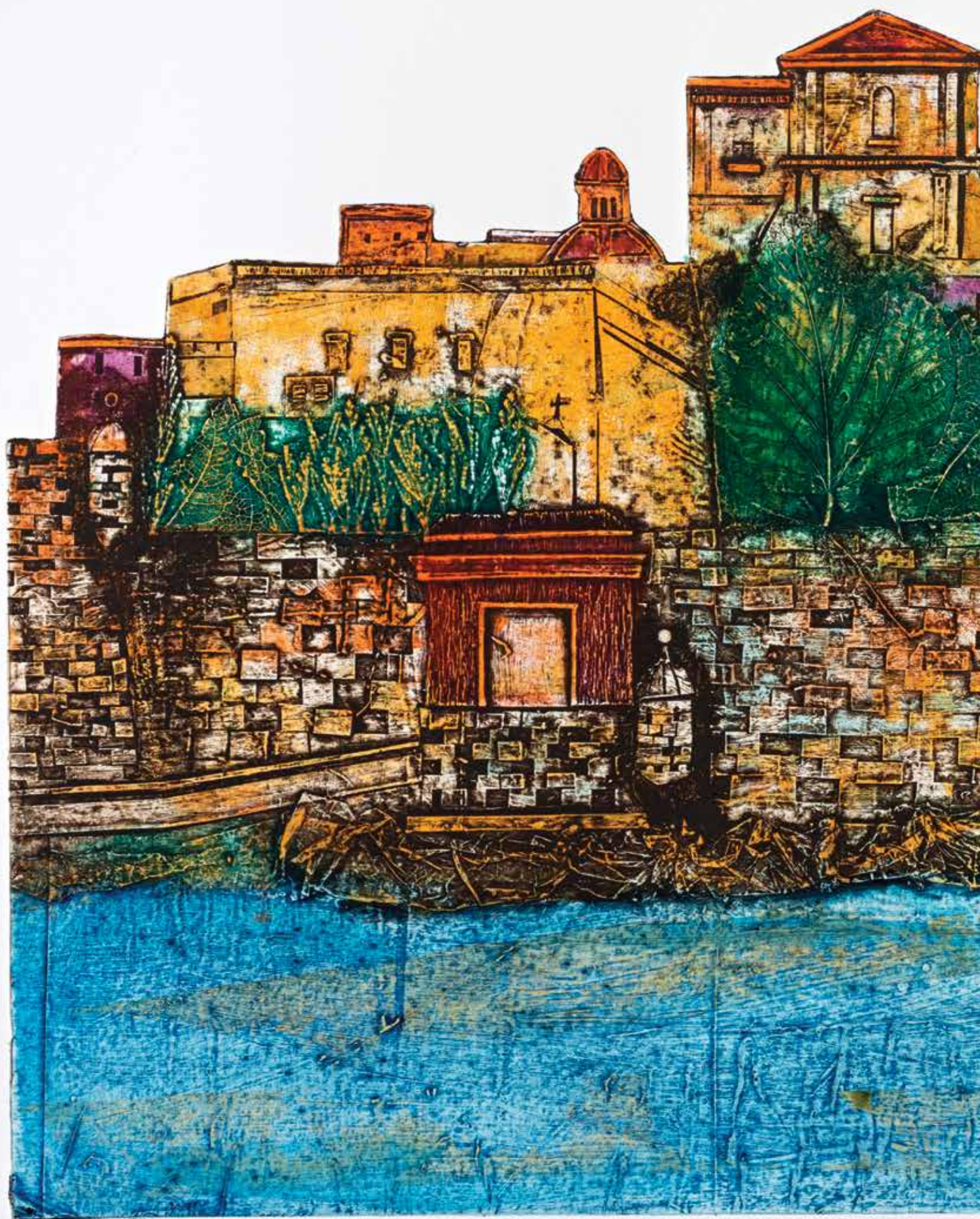




(Fig.70) Annelisse Molini, *Catedral de San Juan*, 2017.  
Acrílico sobre lienzo. Colección de la artista.



(Fig.71) Anna Nicholson. *La Puerta de San Juan*, 2012-2020. Colografía. Colección de la artista.



*La Puerta de San Juan de Puerto Rico*





*Anna D. Nicholson Rivera*

2012 - 2020





El lugar, la época y las circunstancias donde nacen, se desarrollan y viven los seres humanos moldean sus formas de ser y de actuar, así como su legado a las generaciones futuras. En esta sección incluimos por un lado personajes cuya vida y obra son sinónimo del centro histórico de San Juan o de su vida cultural siglos atrás. Ese es el caso de la pianista, profesora y directora de orquesta Ana Otero, pionera de las mujeres en un terreno controlado por hombres, que fue inmortalizada por Rubén Moreira (Fig. 72).

Por otro lado, están las representaciones atemporales de personajes típicos del entorno sanjuanero o de cualquier otra ciudad, cuyos ejemplos son *El revendón* de Luis Germán Cajigas y *El sembrador de San Juan* de Nick Quijano. Mientras que menciono aparte merecen las obras *San Juan negra* de Arnaldo Roche Rabell y *Añoranza* de Nick Quijano. Desde distintos puntos de vista y fechas distantes, ambos artistas enriquecen el panorama reflexivo sobre San Juan dándole rostro de mujer negra.

En el retrato de su abuela Catín (Fig. 73), Quijano capta la “añoranza” de la niña, esposa, madre y abuela nacida en Puerta de Tierra, vinculada en su adultez a los “Cachana”, como apodaban a Nicasio Quijano, quien fuera uno de los fundadores de la Asociación de Muelleros de Puerto Rico y líder obrero a principios de la década de 1930.<sup>18</sup> El ros-

18. Doña Catalina Cirino Osorio se casó con Sergio Quijano, quien era hijo de Nicasio Quijano, el primero del clan Quijano conocido como *Cachana*. Este es un nombre que se le da a las personas forzudas o “bravas”. El trabajo de Nicasio como líder obrero dio base al apodo. En honor a su bisabuelo Nicasio Quijano, el artista Nick Quijano nacido en Nueva York, fue bautizado como Nicasio Quijano Torres en la Iglesia San Agustín en Puerta de Tierra, el 24 de marzo de 1954. Cachana además fue el nombre del primer conjunto musical fundado por Joe

tro de esta abuela –coronado por los símbolos del sincretismo religioso– y la historia que nos cuenta su nieto, nos hace recordar la herencia de lucha de mujeres y hombres por alcanzar cada día mejores condiciones de vida e igualdad tal como los demás trabajadores que poblaron desde el siglo XIX el San Juan extramuros. *San Juan negra* (Fig. 74) de Roche Rabell es una expresión genérica pero contundente de la herencia africana en la idiosincracia de nuestro país, pero muy especialmente llamando la atención en el contexto de la *forja* del núcleo centenario de San Juan de Puerto Rico. Aunque esta obra fue realizada ante la convocatoria del portafolio *La ciudad infinita: Versiones de San Juan* en la apertura del siglo XXI, su mensaje siempre tendrá vigencia desde la perspectiva histórica.

La obra “*El Pan Nuestro*” (*Tributo a la obra ‘El Pan Nuestro’, Ramon Frade*) (Fig. 75) de Cacheila Soto González reitera la importancia de la mujer negra, usando como pretexto-punto de partida la imagen clásica del pintor de la montaña (Cayey), Ramón Frade. En lugar del agricultor en su montaña con mirada perdida, desde este encuadre alto se muestra la mujer erguida con la mirada puesta en lo más alto, ataviada con la ropa propia de mujer profesional aunque descalza, mientras que a sus pies se ilustra un paisaje desigual, que nos hace pensar en la incertidumbre a pesar de las conquistas significativas alcanzadas por la igualdad de género.

Entre 2013 y 2015 los artistas Rosenda Álvarez Faro, Elizabeth Barreto, Leyla Mattina, Pamela Osorio, Genaro Ramos, Verónica Rivera, Roberto Tirado y

Quijano, sobrino de Nicasio, en 1956. Entrevista telefónica entre el artista y Lizette Cabrera el 28 de agosto de 2020.

Omar Velázquez, constituidos como grupo, presentaron el proyecto colectivo *Grabadores por Grabadores*, en la IV Trienal Poli/Gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe, celebrada entre el 24 de octubre de 2015 al 28 de febrero de 2016. La misma, organizada por el Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, se tituló *Imágenes desplazadas/Imágenes en el espacio*.

Estos jóvenes grabadores, egresados de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Puerto Rico, le rindieron homenaje a muchos de los maestros del grabado y el cartel desde la década de 1950. En nuestro libro, debutan por primera vez, algunos ejemplares de obras de la colección de *Grabadores...*, que originalmente fueron pegados como pasquines en diversos espacios públicos al aire libre en el Viejo San Juan, Santurce, Río Piedras y Ponce. Gracias al Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico que atesora originales, exponemos las xilografías de cuatro de los maestros de mediados del siglo XX: Lorenzo Homar, Carlos Marichal, Rafael Tufiño y Carlos Raquel Rivera. La cuarta trienal abordó “los desplazamientos de la imagen gráfica entre distintos campos, soportes, hábitos y sentidos, y en especial su salida al espacio tridimensional”.<sup>19</sup>

19. *Imágenes desplazadas/Imágenes en el espacio* fue curada por Gerardo Mosquera, (curador en jefe), Vanessa Hernández Gracia y Alexia Talahtts. Ver La 4ta. Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y El Caribe en los Espacios Públicos de Puerto Rico //www.puertoricartnews.com/2015/10/la-4ta-trienal-poligrafica-de-san-juan.html. Consultada 20 de septiembre de 2020.





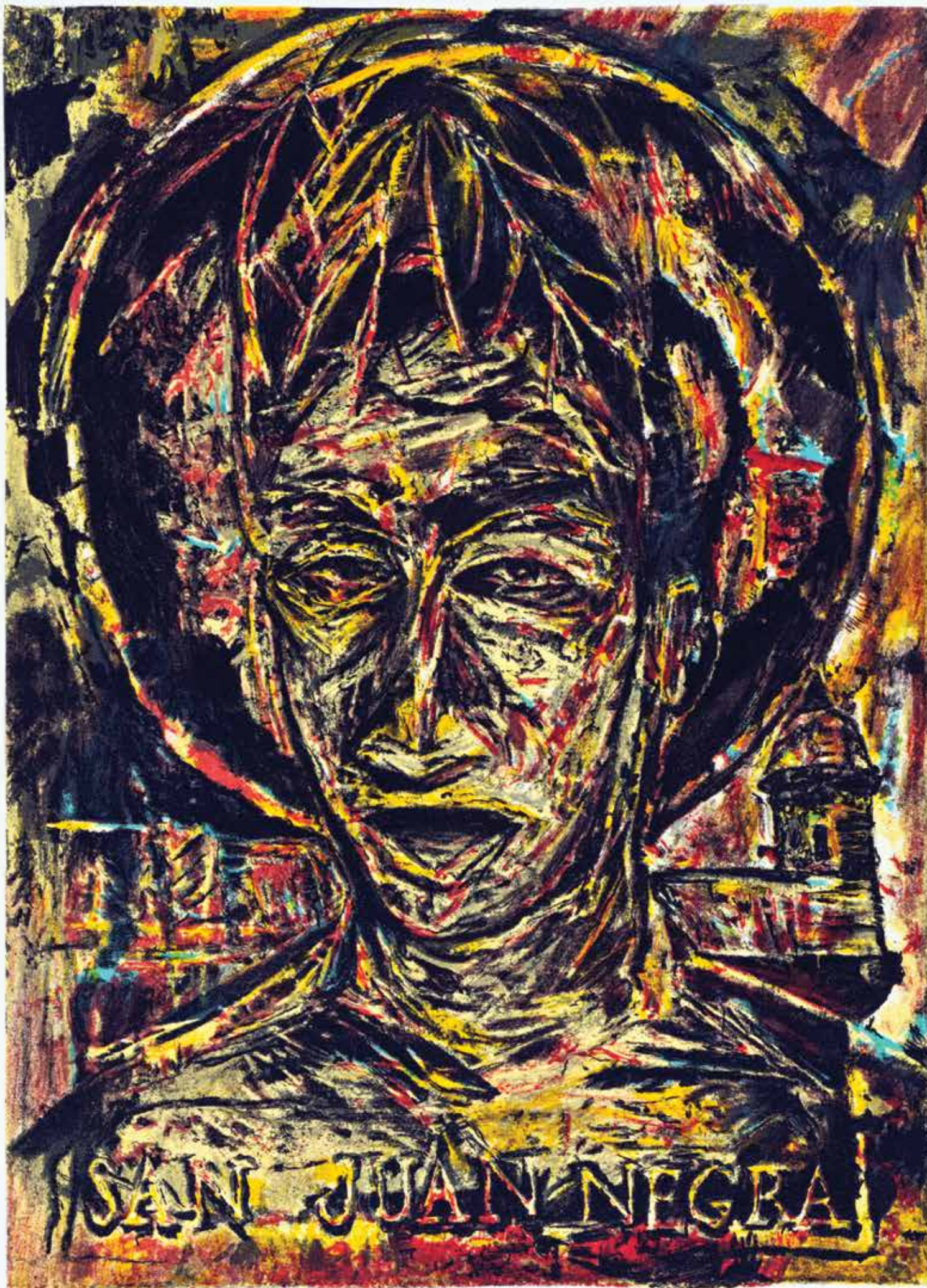
(Fig.72) Rubén Moreira. *Ana Otero*, 1961. Óleo sobre masonite. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.73) Nick Quijano. *Añoranza (Retrato de abuela Catín)*,  
1979. Dibujo/cartón. Colección privada.







(Fig.74) Arnaldo Roche y Rabell. *San Juan Negra*, 2000. Litografía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

203/100 "SAN JUAN NEGRA" ARNALDO ROCHE 2000



(Fig.75) Cacheila Soto González. *El Pan Nuestro*, 2006. Acrílico sobre lienzo. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





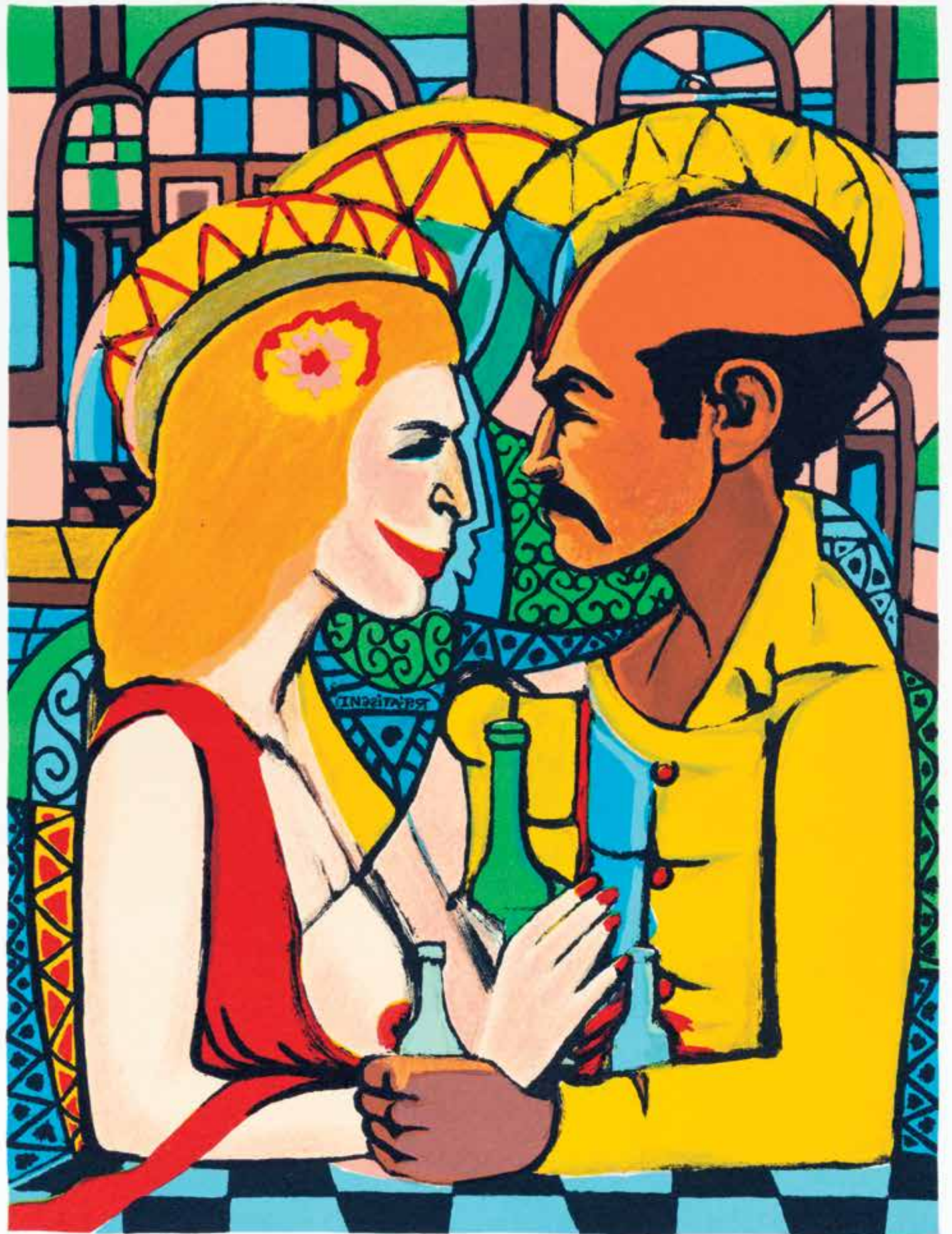


(Fig.76) Nick Quijano. *Sembrador de San Juan*, 2000. Litografía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.77) Luis Germán Cajigas. *El revendón*, 1960. Temple sobre cartón. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.78) José Rosa. *Encuentros en San Juan*, 2000. Litografía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

"Encuentros en San Juan" 2003/1300

José Rosa 2000





(Fig.79) Rosenda Álvarez Febo  
*Lorenzo Homar*, 2013. Xilografía.



(Fig.80) Verónica Rivera  
*Rafael Tufiño*, 2013. Xilografía.

***Grabadores por Grabadores 2013-2015***, fue un proyecto colectivo para la 4ta. Trienal Poligráfica de San Juan, América



(Fig.81) Roberto Tirado  
*Carlos Marichal*, 2014. Xilografía.



(Fig.82) Pamela Osorio  
*Carlos Raquel Rivera*, 2014. Xilografía.



Eventos históricos y conmemoraciones

El 25 de abril de 1898 se inició la Guerra Hispanoamericana entre Estados Unidos, España y Cuba. Estuvo en juego la salida de España del control político y económico de Cuba, y pocos días después el futuro de Puerto Rico (Fig. 83). Los primeros efectos de esta guerra se manifestaron en el país a través del bombardeo de San Juan, el 12 de mayo del mismo año. La flota estadounidense bajo el mando del almirante William Sampson bombardeó la ciudad de San Juan desde las cinco hasta las ocho de la mañana. El capitán de artillería Ángel Rivero Méndez, al mando de las tropas españolas en el Castillo de San Cristóbal, describió el acontecimiento en las siguientes palabras:

*Una lluvia de proyectiles, trepidando como máquinas de ferrocarril, paseaba sobre nuestras cabezas; era una verdadera tempestad de hierro; allá en el mar, donde comenzaba a clarear el día, podían distinguirse las siluetas de los buques enemigos alumbrados de tiempo en tiempo por las llamaradas de sus cañones.<sup>20</sup>*

20. Ángel Rivero. *Crónica de la Guerra Hispanoamericana en Puerto Rico*. Madrid : Sucesores de Rivadeneyra, 1922, p. 94. Incluye foto de la fachada de la Iglesia de San José con la perforación de la bomba.

Uno de sus proyectiles perforó la fachada de la Iglesia San José, así lo recrea el pintor Rafael Tufiño (Fig. 84).

La serigrafía siempre ha sido un medio favorito para conmemorar eventos o dejar constancia de acontecimientos. En 1971 el Instituto de Cultura quiso celebrar por medio de dos grandes maestros –Homar y Tufiño– dos ángulos de un mismo hecho, la fundación de San Juan de Puerto Rico. Asimismo, los artistas Matos González y Alicea dedican su creatividad al elogio de la producción artística, en el taller pionero de la DivEdCo y con motivo del Quinto Centenario de la llegada de los españoles a América.

En el trabajo de Alicea (Fig. 89), comisionado por el Museo de Las Américas, se alude a la visión cuestionable de que el arte en Puerto Rico comenzó con la llegada de los españoles y por eso conmemoran en 1993 los 500 años del arte.

La campaña de conmemoración de los 500 años de los españoles en América comenzó varios años antes con la subvención económica de España en toda América para promover la efeméride. Entre 1992 y 1993 múltiples publicaciones, incluso que

cuestionaron el “descubrimiento”, se dieron a conocer, igualmente obras de arte y proyectos arquitectónicos a nivel mundial y particularmente en Puerto Rico. La Plaza del Quinto Centenario en el Viejo San Juan inauguró en octubre de 1992 y con ella la escultura de 40 pies “El Totem Telúrico” de Jaime Suárez. Para dejar constancia de aquel evento la Oficina Estatal de Preservación Histórica, nombre anterior de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, le encargó a Nelson Sambolín una serigrafía (Fig. 88). Como lo documenta el cartel en esa época se desarrollaba un “Plan especial de reforma interior de la zona histórica de San Juan de Puerto Rico”, que dio pie a una nueva tendencia ecológica en la conservación de los edificios públicos y el Cuartel de Ballajá representó un modelo a seguir por otros.

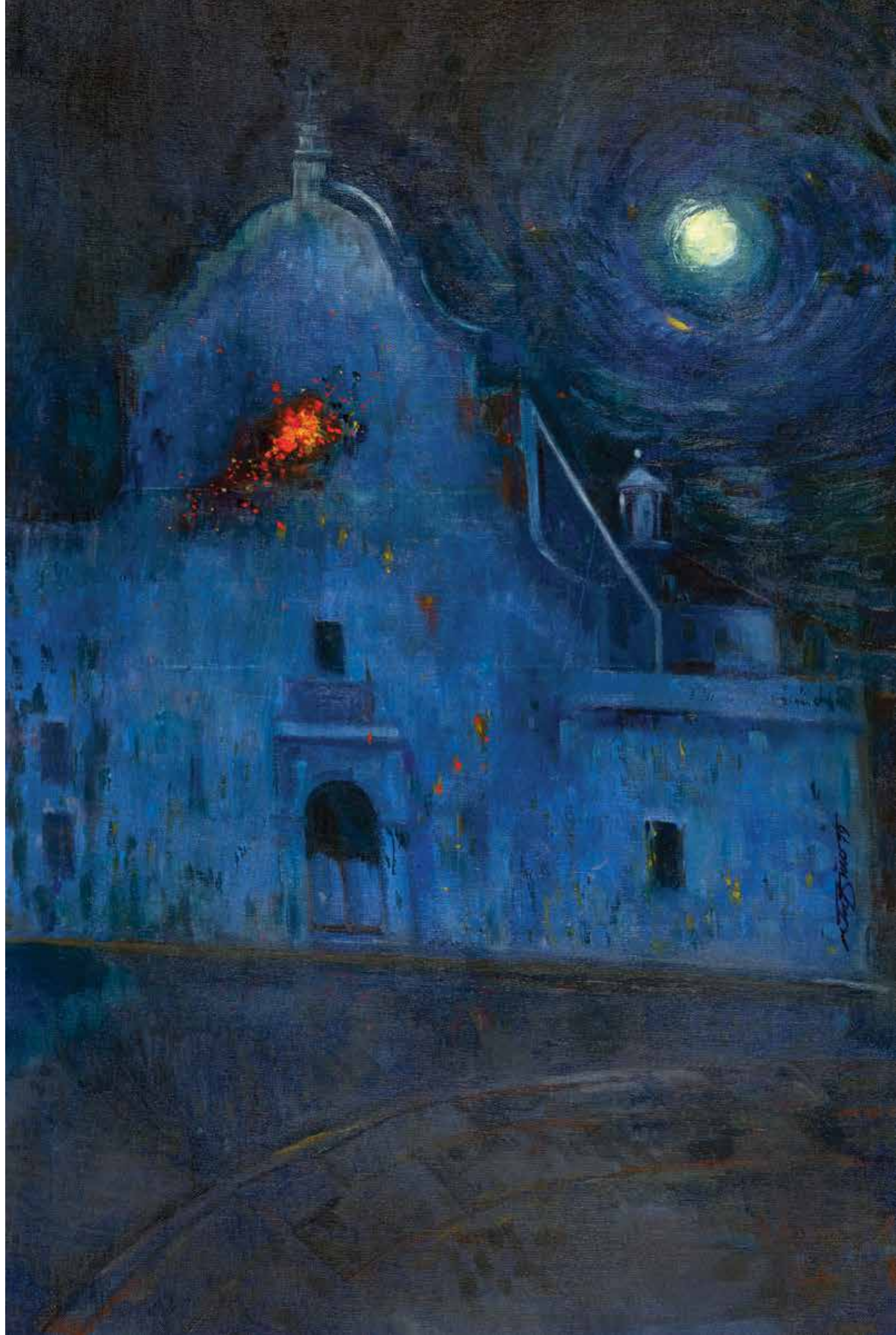




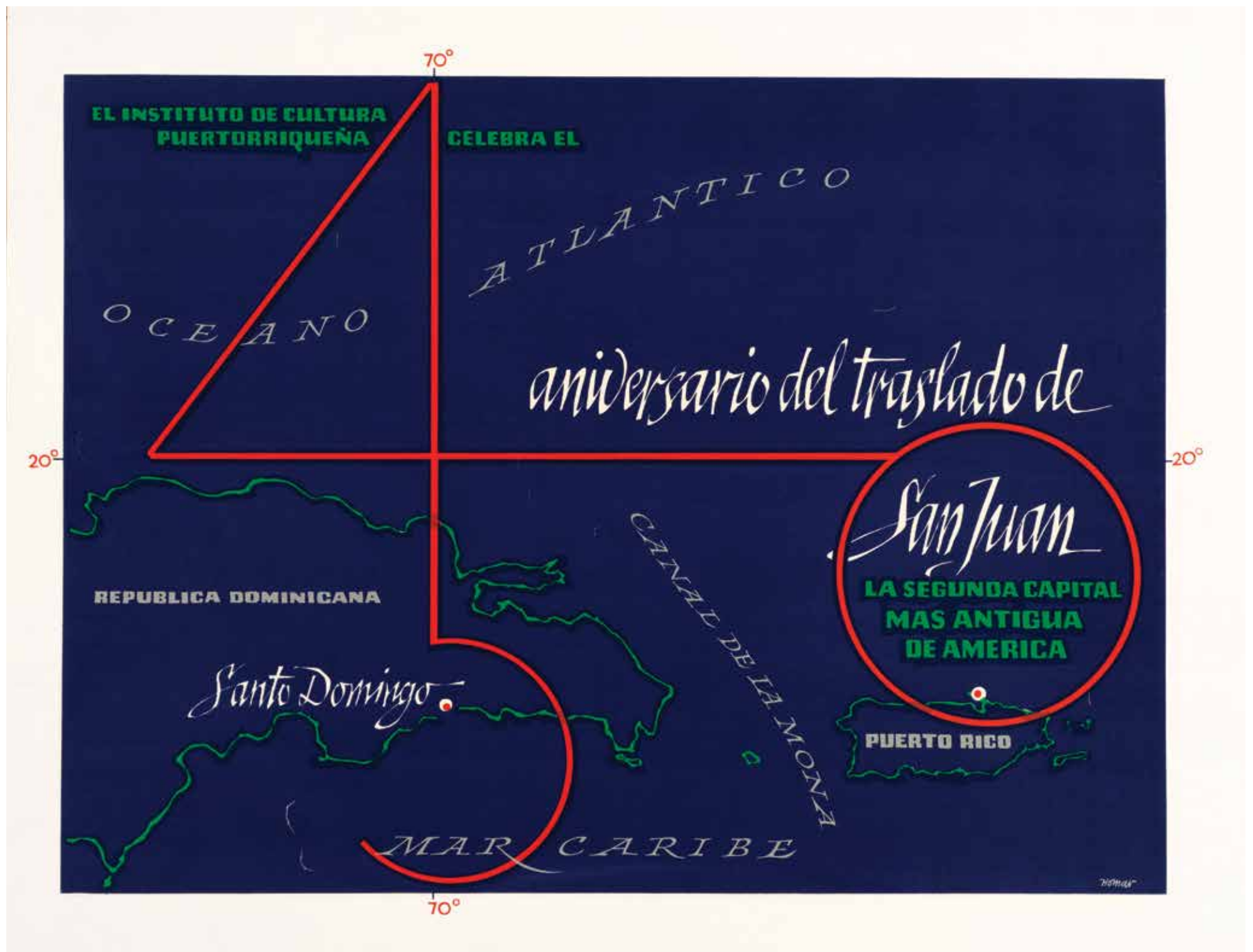
(Fig.83) Manuel Jordán. *Escena de la Guerra Hispanoamericana*, 1898.  
Óleo sobre madera. Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.



(Fig.84) Rafael Tufiño, *Iglesia San José bombardeada*, 1979.  
Óleo sobre lienzo. Colección privada.







(Fig.85) Lorenzo Homar. *450 Aniversario del traslado de San Juan*, 1971. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

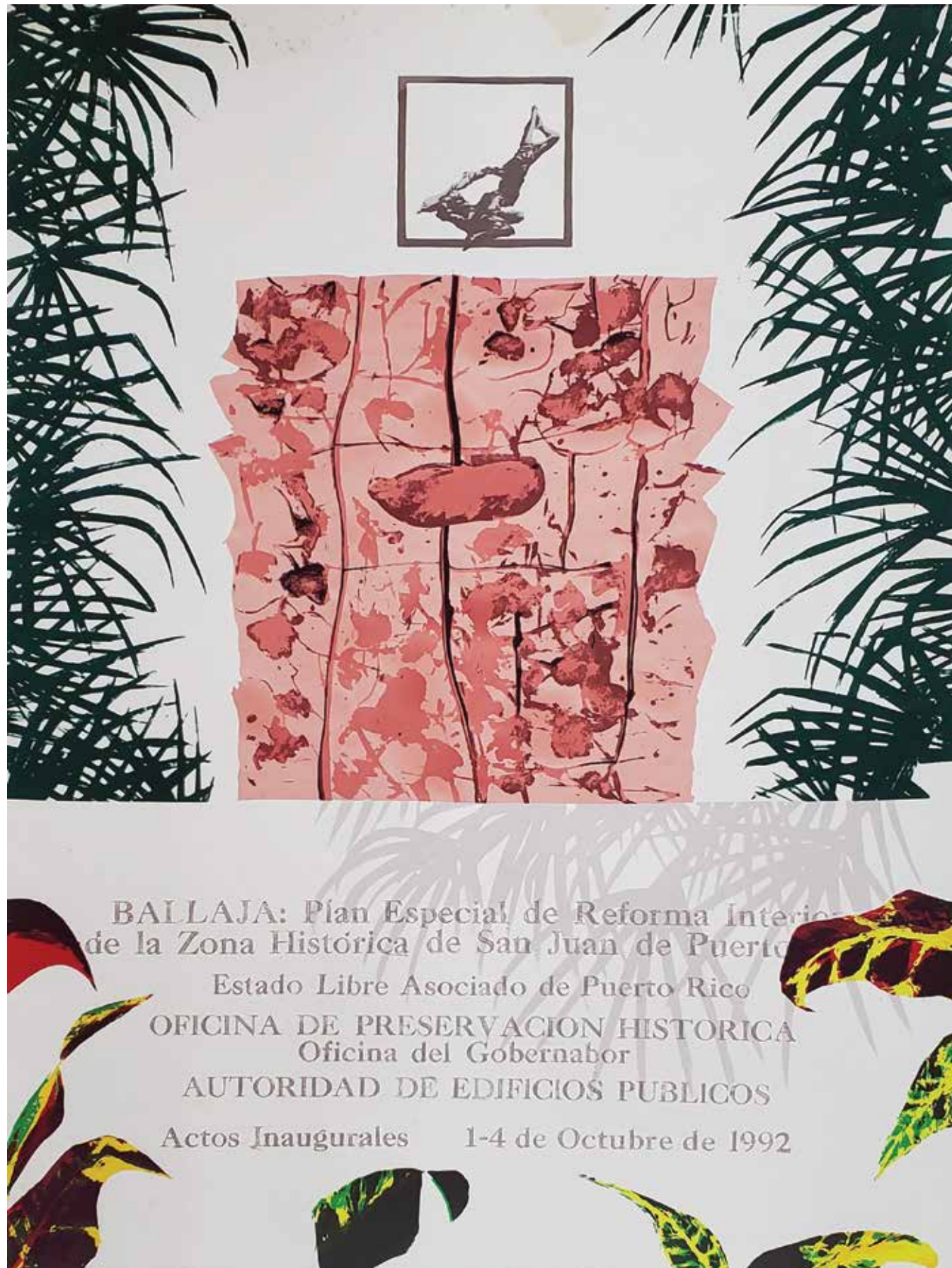


(Fig.86) Rafael Tufiño. *450 Aniversario de la fundación de San Juan*, 1971. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



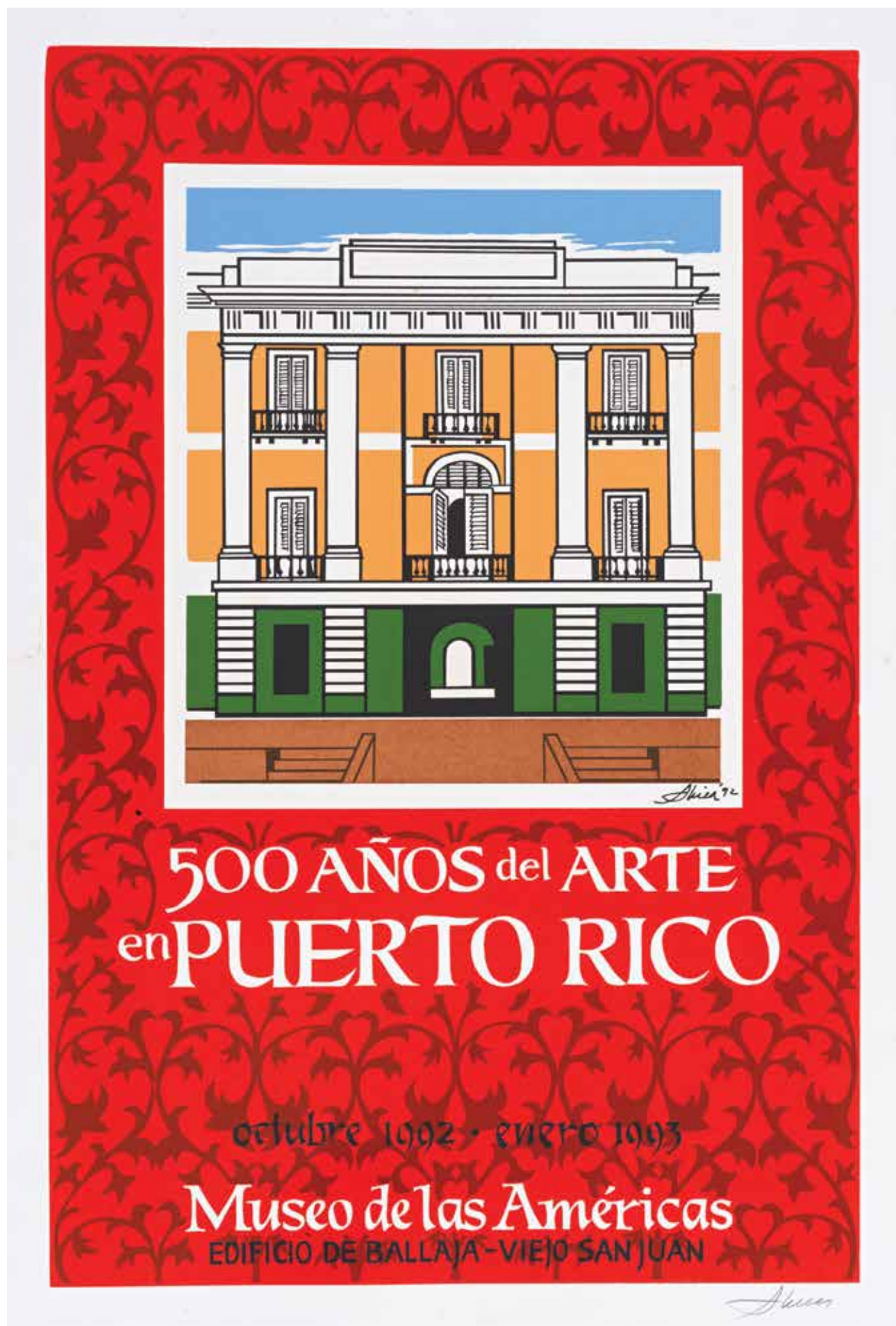
(Fig.87) Roberto Matos González. *40 Aniversario, División de Educación de la Comunidad*, 1989. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.88) Nelson Sambolín. *Actos Inaugurales - Ballajá: Plan Especial de Reforma Interior de la Zona Histórica de San Juan de Puerto Rico*, 1992. Serigrafía. Colección del artista.





(Fig.89) José Alicea. *500 años de arte en Puerto Rico*, 1992. Serigrafía.  
Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





Promover, anunciar y recordar actividades culturales como foros, exposiciones de arte, conferencias, obras de teatro, entre otros eventos, han sido de los motivos principales para comisionar o inspirar muchos trabajos en la historia de la serigrafía y el cartel en general en Puerto Rico. A continuación incluimos una muestra. Todos los carteles tienen algo que aportar a la historia de San Juan o de sus habitantes. Por ejemplo el cartel de José Rosa (Fig. 90) documenta los foros que se daban para continuar la conservación de la zona histórica de San Juan, iniciada a través de estudios comisionados por el ICP y otras entidades desde mediados de la década de 1950. El 19 aniversario de la Escuela de Artes Plásticas también merece su cartel, esta vez de Joaquín Mercado Cardona (Fig. 92), quien fuera profesor de la entidad. Cabe señalar que todavía hoy la Escuela de Artes Plásticas y Diseño<sup>21</sup> toma como punto de partida de su existencia la incorporación en el Departamento de Estado de la Asociación Pro Escuela de Artes Plásticas en 1955, en lugar de la creación formal de la Escuela en la década de 1960, como dependencia del ICP.

Por su importancia en la historia de la música en San Juan y en el país destacamos, por ejemplo, la serigrafía *Macías* (Fig. 93) de David Goytía. Su realización fue encargada con motivo de la reapertura del Teatro municipal, dedicado al dramaturgo

21. Ese es el nombre oficial desde el 22 de agosto de 1990, cuando se le denomina como entidad autónoma, independiente del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

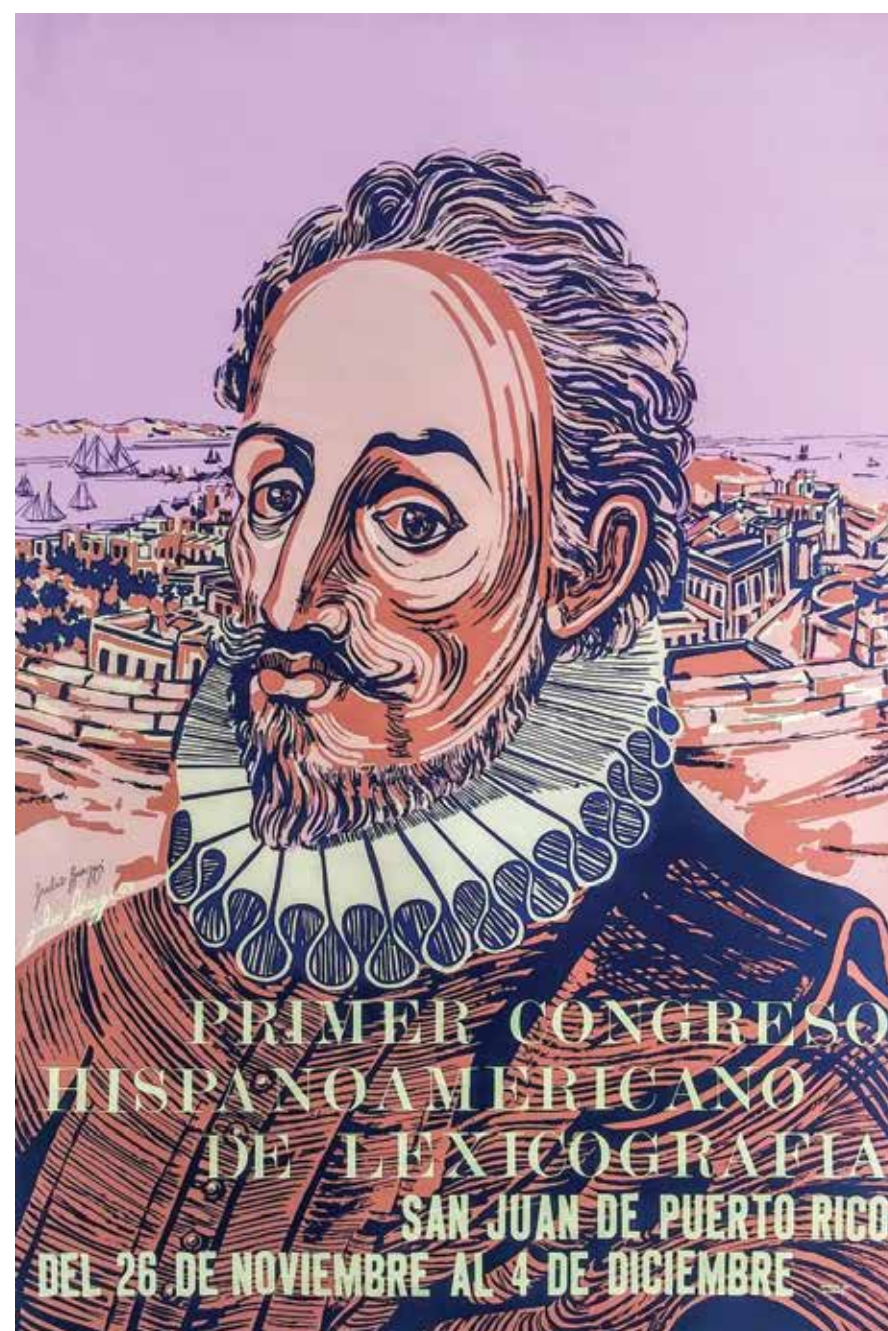
Alejandro Tapia y Rivera. El cartel alude al estreno mundial en 1977 de una de las óperas escritas por Felipe Gutiérrez y Espinosa. Este compositor, oriundo de San Juan, fue maestro de capilla de la Catedral de 1858 a 1898. Escribió la ópera *Macías*, cerca de cien años antes de estrenarse. Además de esta obra compuso una zarzuela y dos óperas más. Sin embargo, su trabajo principal fue de carácter religioso. Se le considera el músico más importante del país en el siglo XIX.

En el pasado y en el presente, aunque con menos frecuencia, una práctica común ha sido que los artistas que presentaban exposiciones realizaran carteles de promoción y al mismo tiempo de recuerdo. Los propios artistas diseñaban el cartel o a veces otro colega lo hacía en su honor. Estos carteles se han convertido en documentos históricos sobre el desarrollo de las artes, el teatro, la literatura, y la existencias de proyectos, entre otras iniciativas. También acompañan estas páginas el cartel (Fig. 99) alusivo a la Semana de la Conservación Histórica organizada en mayo de 1993 por la Oficina Estatal de Preservación Histórica, nombre que cambió en el 2000 a Oficina Estatal de Conservación Histórica. Sobresale en este documento el lema “Preservando centros históricos como comunidades vivas”. Con esta publicación efectivamente dicha entidad cumple ese objetivo mostrándonos el San Juan siempre vivo e inspirador a través de la mirada de nuestros artistas.





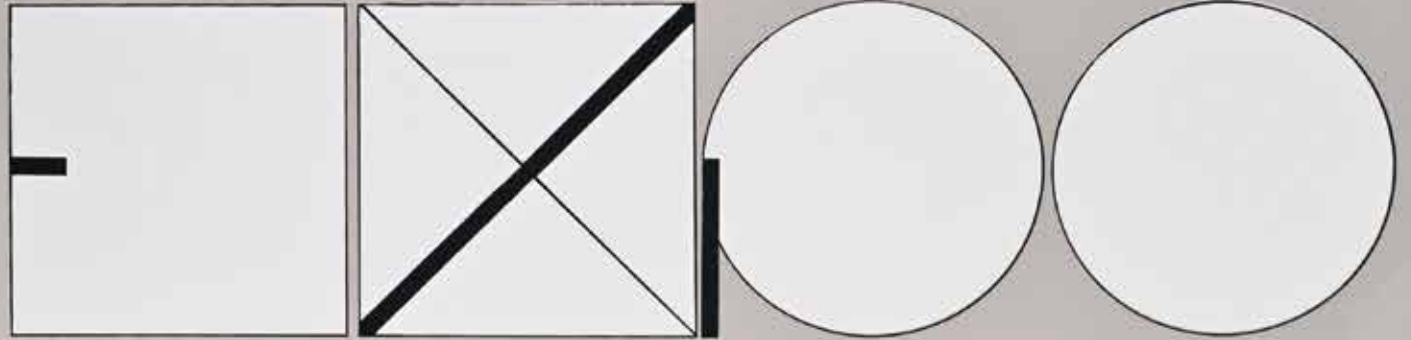
(Fig.90) José Rosa. *Ciclo de foros: Comité Pro Conservación Zona Histórica de San Juan*, 1939. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



(Fig.91) Julio C. Biaggi. *Primer Congreso Hispanoamericano de Lexicografía*, 1969. Serigrafía. Colección del artista.



La **E**scuela de **A**rtes **P**lásticas del Instituto de **C**ultura **P**uertorriqueña en celebración de su decimonoveno aniversario presenta:



**PRIMERA EXHIBICIÓN  
DE EXALUMNOS**

**VIERNES  
22 DE JUNIO,  
8:30 p.m.**

**SALA DE EXHIBICIONES,  
CONVENTO  
DE LOS DOMINICOS**

**EXHIBICIÓN HOMENAJE  
DE IDA NIEVES**

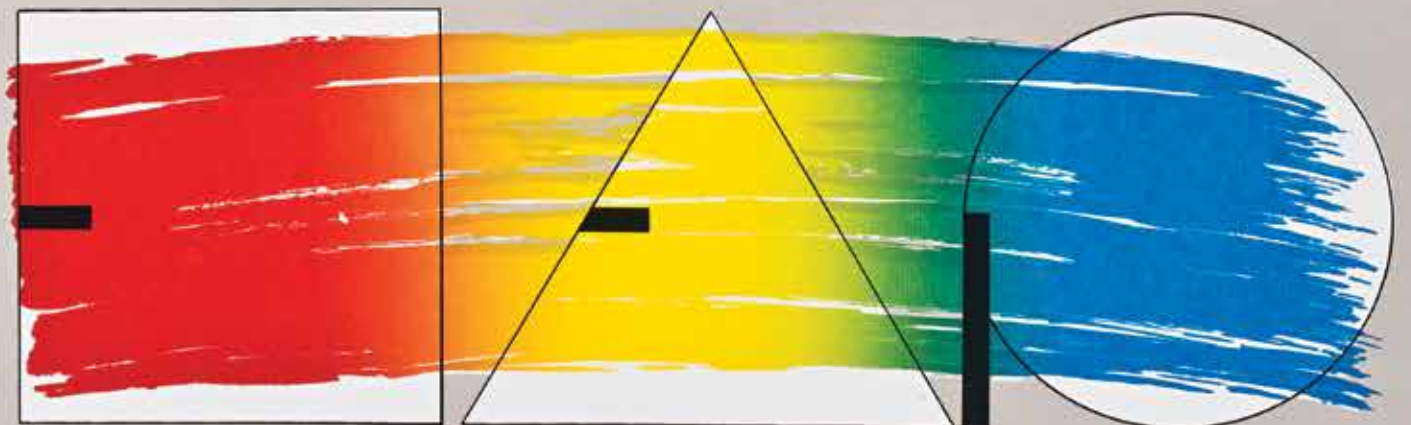
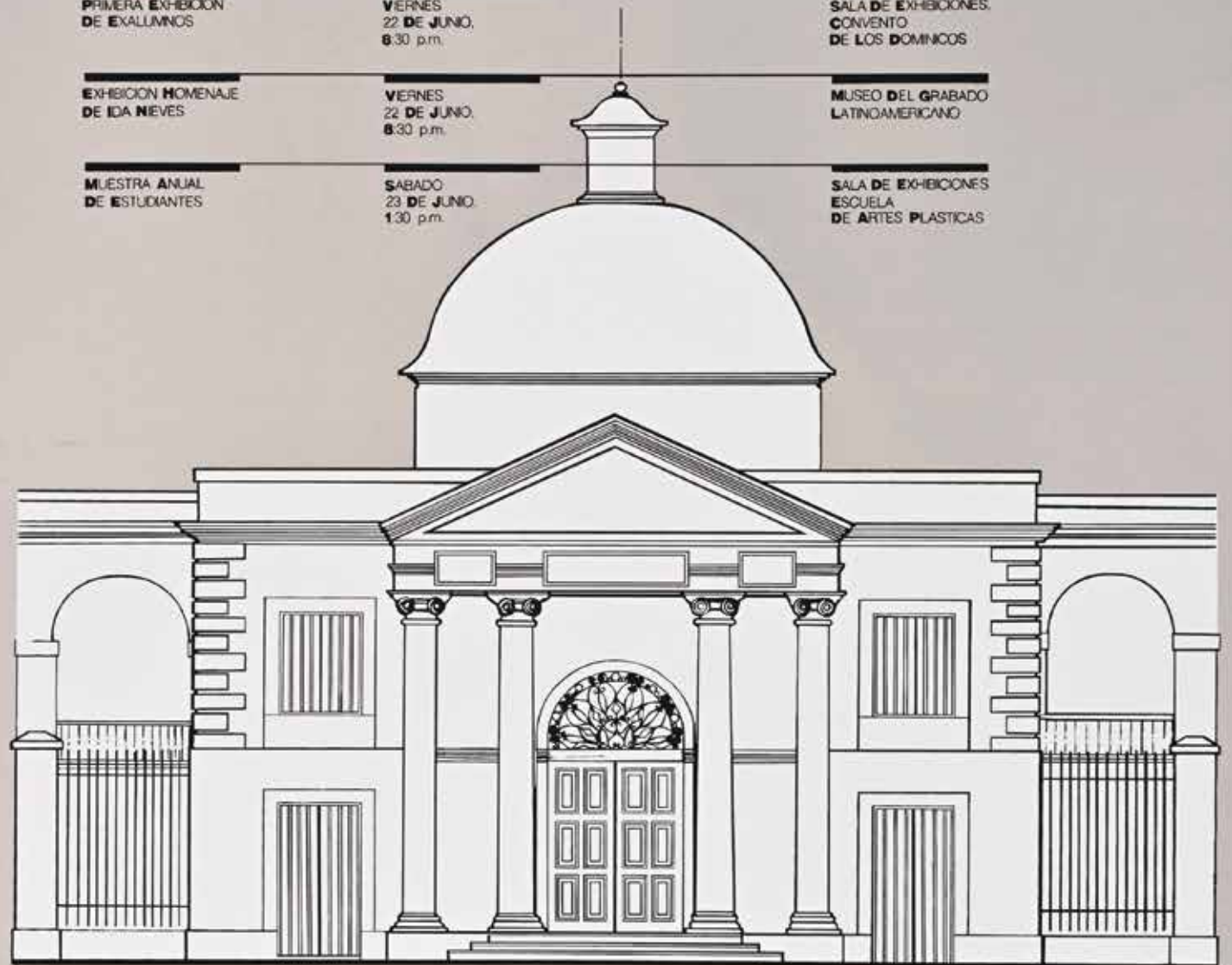
**VIERNES  
22 DE JUNIO,  
8:30 p.m.**

**MUSEO DEL GRABADO  
LATINOAMERICANO**

**MUESTRA ANUAL  
DE ESTUDIANTES**

**SABADO  
23 DE JUNIO,  
1:30 p.m.**

**SALA DE EXHIBICIONES  
ESCUELA  
DE ARTES PLÁSTICAS**



ESCUERA DE

Artes

Plásticas

mercado

(Fig.92) Joaquín Mercado Cardona, *EXPO-EAP*, 1985. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



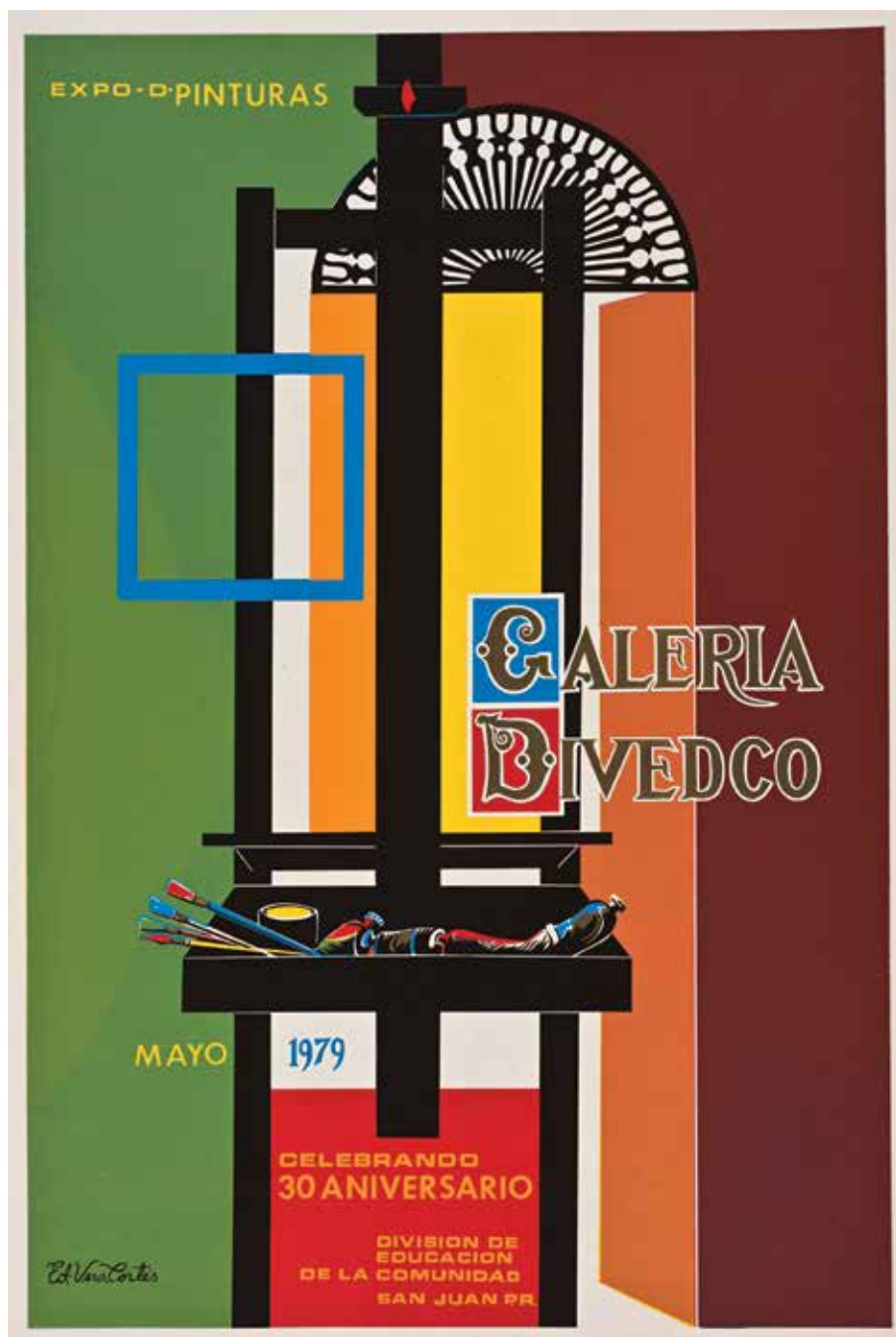


(Fig.93) David Goytía. *Macías*, 1977. Serigrafía. Colección de Otto Reyes.

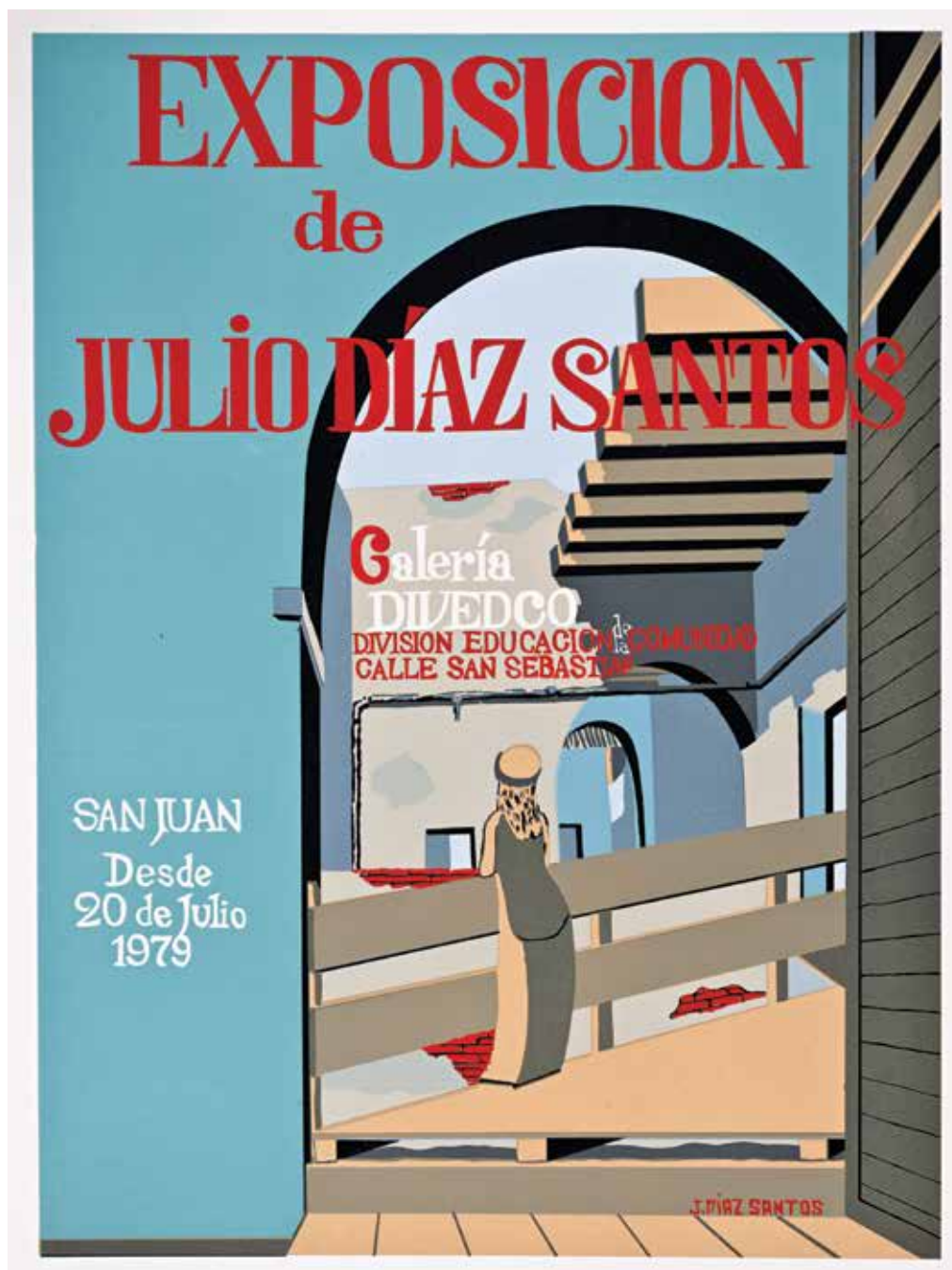


(Fig.94) Janet D' Esopo. *Exposición D'Esopo*, 1978. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.





(Fig.95) Eduardo Vera Cortés. *Expo. Galería DIVEDCO*, 1979. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

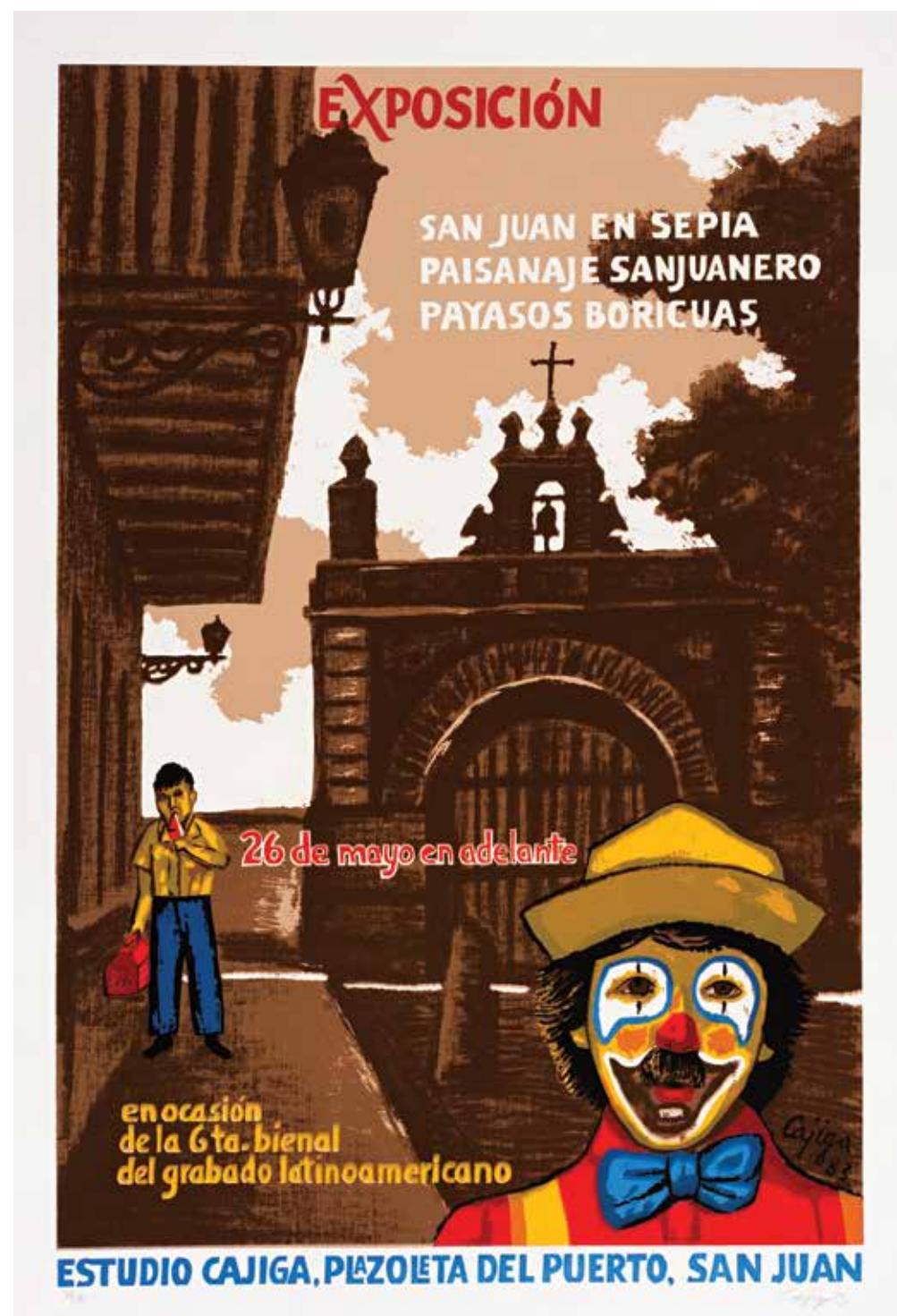


(Fig.96) Julio Díaz Santos, *Exposición de Julio Díaz Santos*, 1979. Serigrafía. Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.





(Fig.97) Samuel Lind. *Apertura Corralón de San Juan*, 1980. Serigrafía. Colección del artista.



(Fig.98) Luis Germán Cajigas. *Exposición: San Juan en sepia paisanaje sanjuanero payasos boricuas*, 1983. Serigrafía. Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.





(Fig.99) Arq. Gloria Milagros Ortiz Lugo (Diseño gráfico) y Arq. Roberto Tort Solá (Caligrafía). *Semana de la Conservación Histórica*, 1993. Reproducción de imagen en papel. Colección de la Oficina de Conservación Histórica.





**C**omo recurso educativo, el Viejo San Juan es una cantera inagotable de posibilidades. En ella, la historia edificada convive con la cotidianidad, aportando constantes escenarios cambiantes en tiempo y espacio. Marcada con la impronta hispanoamericana, la ciudad conserva y exhibe una historia edificada como evidencia un pasado que nos confronta en el presente. El curso Arte al aire libre–niñez que se ofrece en La Liga Estudiantes de Arte de San Juan desde 1996, identifica los múltiples escenarios que en ella se conjugan y propone al San Juan antiguo como sala de clases, procurando despertar en los estudiantes la receptividad hacia el ambiente urbano al que pertenecen o visitan. El curso propone aprovechar el entorno histórico cultural donde ubica la escuela y exponer a los estudiantes al aprendizaje como vivencia.

Por esta razón, la ciudad se convierte en un salón sin paredes o en una escuela al aire libre e identifica temas o situaciones de interés para la niñez, con la intención de visitar lugares actuales que ubican al estudiante en un contexto específico. Este aprendizaje situado le brinda al estudiante la oportunidad de interactuar en un ambiente a fin de producir un registro gráfico de la situación que se confronta. En la actividad de exploración se fomenta la curiosidad, se agudizan las destrezas de observación, la capacidad de cuestionar y establecer relaciones, y también la oportunidad de expresar su individuali-

dad en la interacción con este ambiente. En la interpretación, los trabajos realizados pueden mostrar diversidad de enfoques ante una misma realidad. La obra que se produce evidencia el modo en que el estudiante recibe y procesa la información y el aprendizaje surge a partir de una vivencia donde el estudiante construye el conocimiento a través de la creación/acción.

Al andar la ciudad afloran temas relacionados a la arquitectura civil, militar o religiosa, la geografía, el objeto histórico, las leyendas, el personaje típico, el arte público, la gente en las plazas, la flora y la fauna, entre otros. También se visitan exposiciones en museos y galerías para conocer a los artistas, sus temas, estilos y modos de producción y si es permitido, se dibuja en sala. Si hay un evento importante en la ciudad, allí van los estudiantes para realizar apuntes gráficos. Para cada lugar o situación que se confronta, hay una imagen, una historia y a consecuencia, un proyecto creativo.

La experiencia multisensorial de dibujar en contextos actuales facilita el diálogo con una realidad. El estudiante desarrolla la conciencia de sí mismo y el sentido de pertenencia. Al estar insertados en ambientes cargados de contenidos le permite al estudiante reconocer y reconocerse, desarrollar empatía hacia lo visto, lo aprendido, lo propio. Al manifestar creativamente su individualidad a través

de la interacción con un ambiente particular, se establece un vínculo con una identidad cultural que se nutre de un pasado en el presente. Al dibujar, el estudiante inscribe una experiencia que facilita la apropiación y la construcción de una memoria.

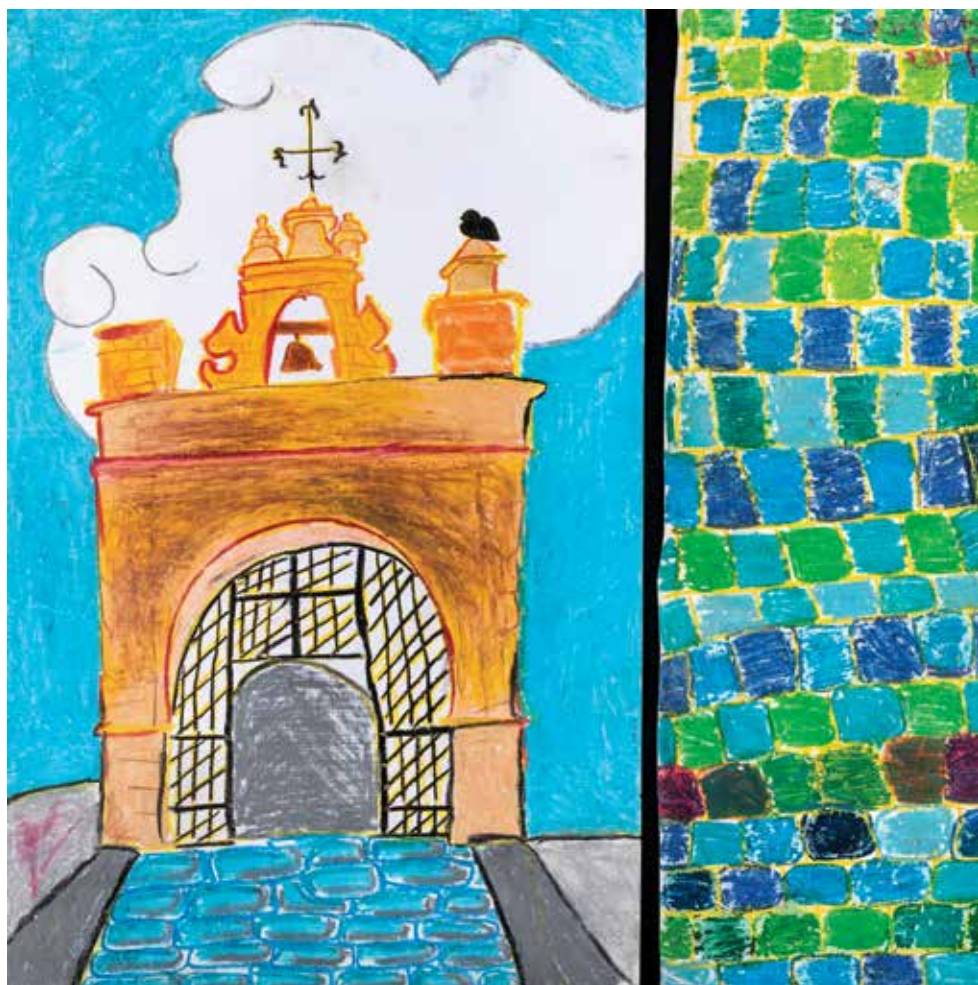
El tiempo ha permitido comprobar el enorme potencial que la ciudad ofrece y lo que esta práctica educativa representa. Agradecemos que esta publicación conmemorativa de los 500 años de la fundación de San Juan, incorpore la mirada de la niñez con los dibujos y pinturas que estos han realizado en el contexto de la ciudad. A través de estos dibujos una joven generación aprende a reconocer y a apreciar la existencia material y espiritual de una identidad.

*Profesora Marilyn Torrech*

Directora del proyecto  
**LA CIUDAD COMO ESCENARIO EDUCATIVO**

Curso: Arte al aire libre – niñez  
Liga Estudiantes de Arte de San Juan





(Fig.1) Yara Cintrón Rivera. *Capilla del Cristo*.  
Medio mixto.



(Fig.2) Deicalys Burgos Meléndez. *Casas, Plaza San José*.  
Pastel de aceite.



(Fig.3) Eyan Meléndez Torres. *Juan Ponce en la plaza*.  
Pastel y acrílico sobre cartón.

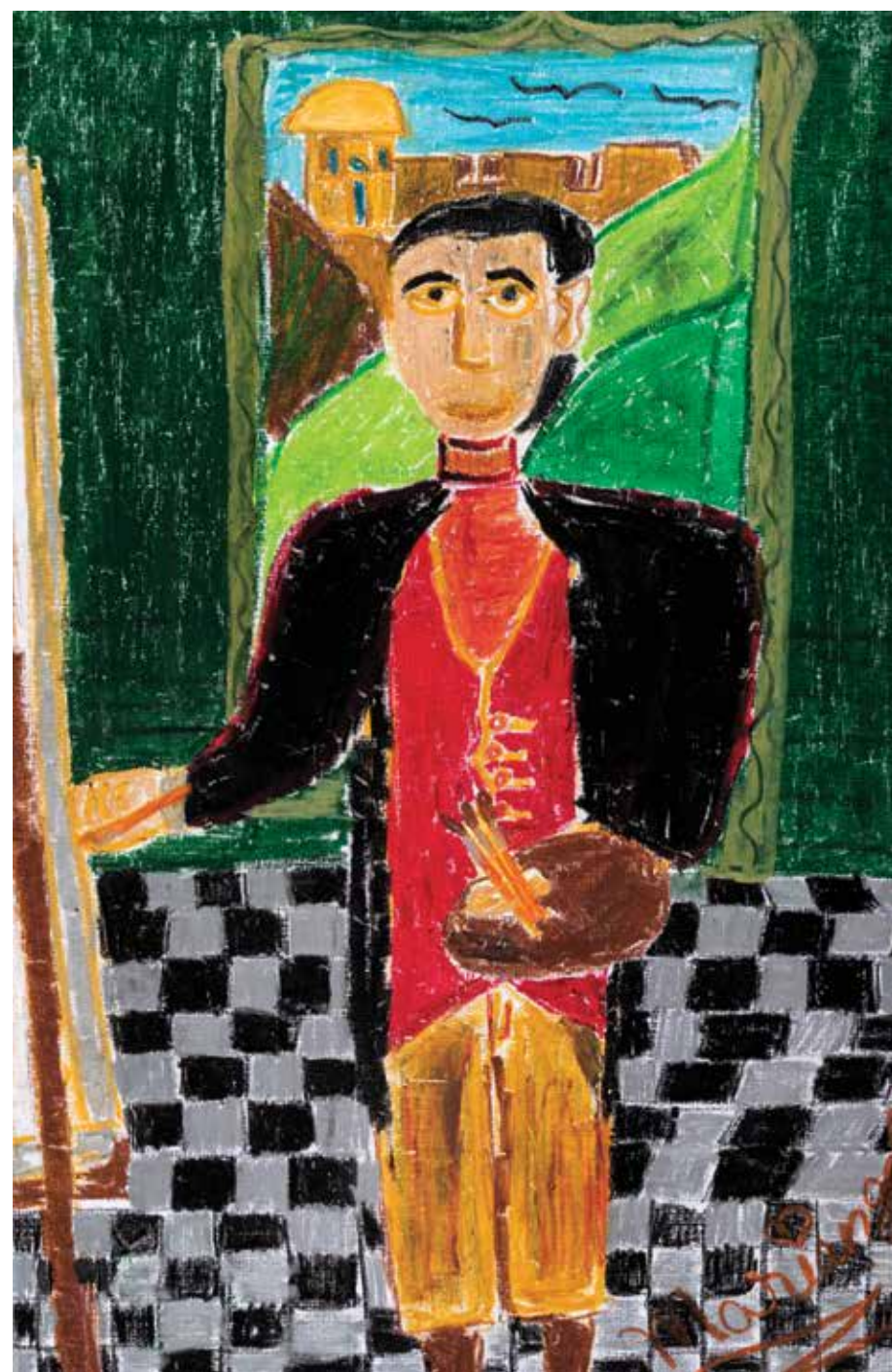


(Fig.4) Clara García Meléndez. *La Rogativa desde el Paseo de la Princesa*.  
Pastel de aceite sobre papel de estraza.



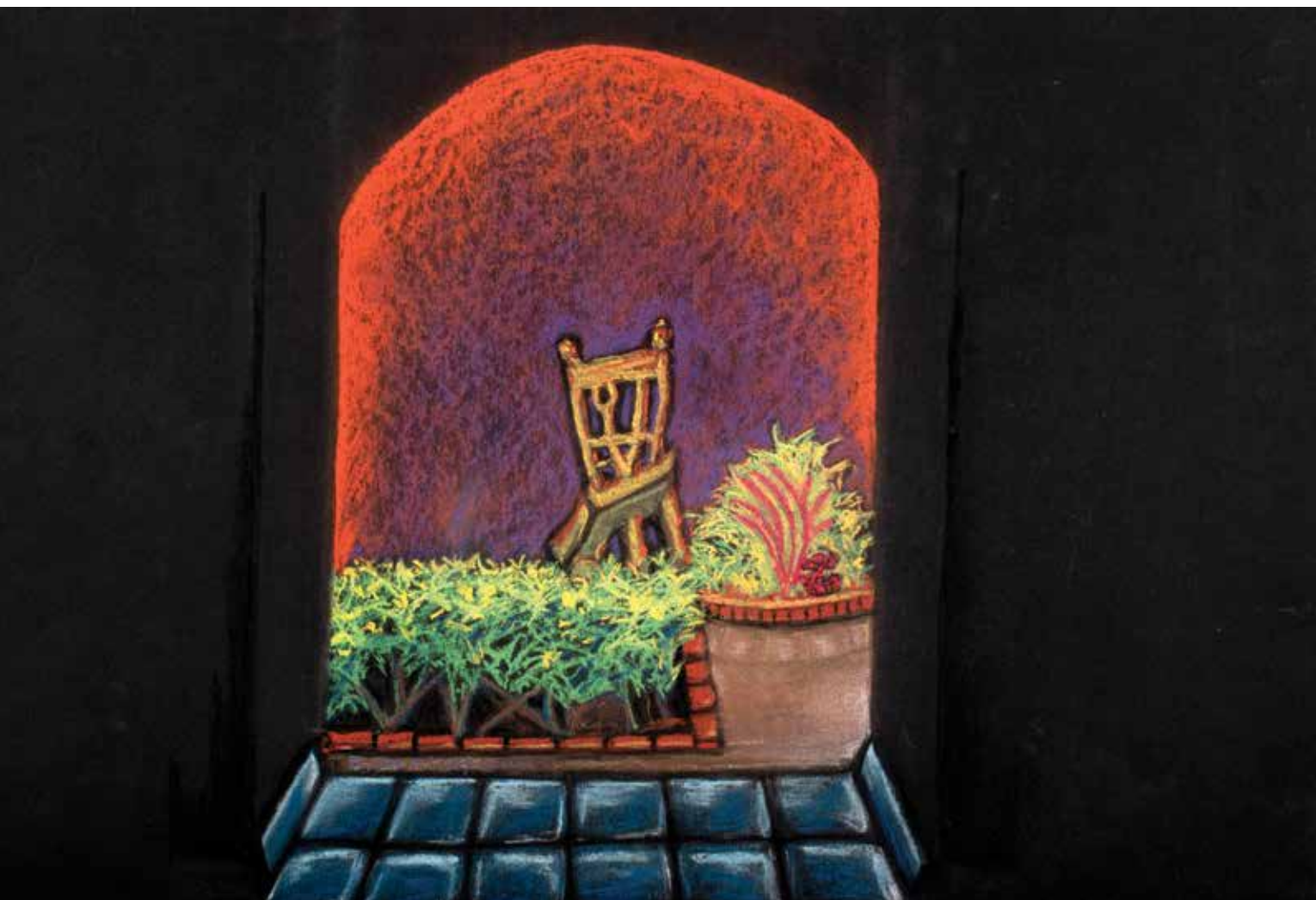


(Fig.5) Paola Rodríguez Laguerre. *Callecita*.  
Rotulador de colores.



(Fig.6) Mariangeli González Vargas. *Campeche*.  
Pastel de aceite.





(Fig.7) Michelle Torrech Pérez. *Patio interior*.  
Pastel sobre negro.



(Fig.8) Javier Torrech Pérez. *Iglesia San José*.  
Pastel de aceite sobre papel negro.



(Fig.9) Lillian Florián Alsina. *Las Fiestas de la Calle San Sebastián*. Rotulador de colores y pastel de aceite.



(Fig.10) Kathyria Nieves Colón. *Gatos en San Juan*. Pastel sobre papel negro.







## Lizette Cabrera Salcedo

Posee un doctorado en Historia de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras. Es profesora del Departamento de Historia de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Su investigación para tesis doctoral *De los bueyes al vapor: caminos de la tecnología del azúcar en Puerto Rico y el Caribe* fue publicada por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico en 2010.

Paralelo a su trabajo en la academia, ha transformado varias de sus investigaciones en exposiciones museográficas. Sus estudios sobre la historia de la imprenta en Puerto Rico y el Caribe, dieron base a la exposición *De la pluma a la imprenta: La cultura impresa en Puerto Rico 1806-1906*, que se presentó en el Museo de Historia, Antropología y Arte (MHAA) de la Universidad de Puerto Rico (2008-2009). En el 2016 se publicó *Reflejos de la Historia de Puerto Rico en el arte, 1751-1950*, libro que dio base a la exposición del mismo nombre en el MHAA.

Entre 1991 y 1998 laboró para el Museo de la Historia de Ponce, siendo su curadora y directora.

## Ingrid María Jiménez Martínez

Posee un doctorado en Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, una maestría en Bellas Artes (MFA) y un grado de Educación en Arte de la Universidad de Wisconsin-Madison. Es profesora en el Programa de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades, UPR, recinto de Río Piedras. Creó los cursos de Teoría del Arte, Metodología del Arte e Historia del Arte Africano, entre otros. Ha colaborado con el Programa de Honor y con IINAS UPR. Fue presidente de la Junta Amigos Calle Cristo 255, Inc. Museo La Casa del Libro (2008- 2011). Colaboradora del periódico *Diálogo*, Universidad de Puerto Rico (2009-2010) y de la Revista *Art Nexus* (Miami y Bogotá) desde el 2003.

Entre sus publicaciones destaca:

-*Retroceso en el tiempo y avance en el pensamiento: pirronismo en la obra y vida de Marcel Duchamp. Diálogos*. Revista del Departamento de Filosofía, UPR. Río Piedras. Año XLVII, Número 99, Julio, 2016.

-*El exceso como medida del ser. Totems* de Annabelle Guerrero. Biarritz y Paris. Atlántica. 2006.

-**The Hive, San Juan Poli-graphic Triennial** ARARA. University of Essex. <https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/arara.aspx>. 2013.

## Héctor Balvanera Alfaro

Arquitecto, diseñador, artista, investigador y candidato doctoral. Obtuvo el título de Arquitecto por la Universidad de Guadalajara y el grado de Maestría en Bienes Culturales de Origen Eclesiástico, por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla. Ha colaborado en talleres de arquitectura en Puerto Rico y México, destacando en proyectos de sentido social, espacios de culto e intervención de inmuebles históricos.

Fundador de Exvoto, Arte y Cultura, para consultoría especializada y cofundador de la Sociedad de Estudios de Arte Sacro de Puerto Rico, con la experiencia como director de la Oficina de Bienes Culturales de la diócesis de San Juan, donde participó de las comisiones de Liturgia, Histórica del V Centenario y proyectos de conservación como la iglesia de San José y la Catedral. Ha sido miembro de DoCoMoMo (PR) y de la Asociación de Historia del Viejo San Juan.



### Daniel Expósito Sánchez

Posee un doctorado en Historia del Arte de la Universidad de Granada (España). Posee, igualmente, una Maestría en Museología por esa institución. Es Catedrático Auxiliar del Programa de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras. Su línea de investigación principal se centra en la cultura visual y arquitectónica del Caribe, así como en su relación con otros ámbitos territoriales.

Sus publicaciones han aparecido en revistas académicas como *Laboratorio de Arte*, *HUM 736: Papeles de Cultura Contemporánea* y *Revista Brasileira do Caribe*, así como en catálogos de exhibiciones y libros. También, ha presentado comunicaciones en eventos internacionales como *The Renaissance Society of America Annual Meeting*, *College Art Association Annual Meeting* y *el International Congress of the Latin American Studies Association*.

Es miembro del grupo de investigación *Andalucía-América: Patrimonio cultural y relaciones artísticas* (HUM 806) de la Universidad de Granada.

### María de Lourdes Javier Rivera

Posee un bachillerato en Historia del Arte de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras y un doctorado en Historia del Arte de la Universidad de Salamanca, con concentración en arte contemporáneo. Del 2010-2012 fue Curadora Asistente del museo La Casa del Libro en el Viejo San Juan. Desde el 2013 trabaja como editora de *Letra Impresa* donde lleva a cabo investigaciones sobre la gráfica puertorriqueña y latinoamericana. Es profesora de Historia del arte y ha impartido cursos en la Universidad de Puerto Rico en Bayamón, la Universidad del Sagrado Corazón y la Escuela de Artes Plásticas y Diseño.

Ha publicado reseñas en *Identidad e Icono*, revistas de la UPR en Aguadilla, en *Puerto Rico Art News* y el semanario *Claridad*, entre otros.





## Fuentes de archivos

*Acta del Cabildo Eclesiástico, San Juan de Puerto Rico (16 de agosto de 1809)*, Transcripción de Else Zayas-León, en: Archivo Histórico Diócesis de San Juan, Cabildo, Libro IX de Actas Capitulares, Fol. 63-66v. Caja 18.

*Gobernador de Puerto Rico sobre asedio de los ingleses*, Secretario de Estado y del Despacho de Estado (España), Archivo General de Indias en ES.41091.AGI/21//Estado,10,N.36, 17 de abril-9 de mayo de 1797. Bloque 3, 1 recto -58 verso.

López Cepero, Eduardo. *Álbum de fotografías*. Archivo General de Puerto Rico. (ca. 1890).

*M.<sup>a</sup> Loreto Campeche solicita conservar su pensión*, Ministerio de Ultramar, España: en Archivo Histórico Nacional, Madrid, Ultramar, 2004, Exp. 15.

*Partida de defunción de Josef Campeche*, 1809, en Archivo Histórico Arquidiocesano, Archivo Histórico Diocesano, Fondo Archivo Catedral, Parroquia N. S. de los Remedios, Libro de defunciones 1812-1828, caja 85. Libro 19, folio 27/v.

*Partida de defunción de Miguel Campeche*, 1813, en Archivo Histórico Diocesano, Fondo Archivo Catedral, Parroquia N. S. de los Remedios, Libro de defunciones 1812-1828, caja 86. Libro 21, folio 38/v.

*Partida de defunción de Ignacio Campeche*, 1814, en Archivo Histórico Diocesano, Fondo Archivo Catedral, Parroquia N. S. de los Remedios, Libro de defunciones 1812-1828, caja 86. Libro 21, folio 135/v.

*Plano del estado de la obra nueva contigua a la ermita vieja de Santa Ana*, 1772, en Archivo General de Indias, MP, Santo Domingo, 851.

Puerto Rico. *Obras y gastos de fortificaciones*, 1794, Secretario de Estado y del Despacho de Guerra España, en ES.47161. Archivo General de Simancas, SGU, LEG, 7241,35. Fol. 158-161.

Secretaría de Estado y del Despacho de Guerra (España). *Revistas mensuales de Comisaria. Ejército de Puerto Rico. Extractos*, 1800, en ES.47161. Archivo General de Simancas, SGU, LEC,7300,4. Fol. 317-345.

*Solicitudes de Julián Pagani y Lejes*. 1867, Puerto Rico, en Archivo Histórico Nacional, Madrid, Ultramar 315, Exp. 16.

## Libros y artículos

Abbad y Lasiera, Fray Iñigo. *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial Edil. 2011.

*Abrapalabra: La Letra Mágica*. Carteles 1951-1999. (Catálogo de exposición). Río Piedras: Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico. 2001.

Alegría, Ricardo E. *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973*. España: Artes Gráficas Manuel Pareja, 1978.

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press. 1983.

André, Michel, e Isidro de la Pastora y Nieto, editores. *Diccionario de derecho canónico*, 2: Imprenta de D. José de la Peña, Madrid,1847.<https://books.google.com.pr/books?id=xCZHAAAACAAJ&vq>. Consultado el 30 de mayo de 2017.

Aristóteles. *Poética*. Eduardo Sinnott, traductor. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R. L. 2015.

Badía, Luz Elena. *Historia de los museos de Puerto Rico 1842-1959, Musealizando el patrimonio y narrando la identidad*. Tesis doctoral, presentada en la Universidad de Granada. 2017.

Bird Carmona, Arturo. “Puerta de Tierra: la vida en un barrio obrero”, en *San Juan: La ciudad que rebasó sus murallas*. San Juan: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, US National Park Seviles. 2005.

Blanco Mozo, Juan Luis. “Pedro Tomás de Córdova y la imagen del poder real en Puerto Rico (1823-1832)”. *Poder, contrapoder y sus representaciones: XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa y América (1750-1850)*. Editores Alberto Ramos Santana y Diana Repeto García. Cádiz: Universidad de Cádiz, Editorial UCA. 2017.

Braun, Georg y Franz Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum. Cities of the World*. 230 Colour Engravings which Transformed Urban Cartography 1572-1617. Stephen Füssel Köln: Taschen. 2015.

Brown, Jonathan y John H. Elliot. *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven: Yale University Press. 2005.

- Burke, Peter. Sandra Chaparro, traductora. *Pérdidas y ganancias. Exiliados en la historia del conocimiento de Europa y las Américas, 1500-2000*. Madrid: Ediciones Akal. 2018.
- Cabrera Salcedo, Lizette. *De la pluma a la imprenta: La cultura impresa en Puerto Rico, 1806-1906*. Catálogo de exposición. Río Piedras: Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico. 2008.
- Cámara Muñoz, Alicia y Bernardo Revuelta Pol, coordinadores. *La palabra y la imagen. Tratados de Ingeniería entre los siglos XVI y XVIII*. Segovia: Fundación Juanelo Turriano y UNED. 2016.
- Campos Díaz, José Manuel. *José María Gutiérrez de Alba (1822-1897): Biografía de un escritor viajero*. Sevilla: Diputación de Sevilla. 2017.
- Carlo Altieri, Gerardo A. *Justicia y gobierno: la Audiencia de Puerto Rico (1831-1861)*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Academia Puertorriqueña de la Historia. 2007.
- Caro Costas, Aída. *Antología de lecturas de Historia de Puerto Rico (Siglos XV-XVIII)*. Reedición. San Juan: Editora Corripio, C. por A. 2005.
- \_\_\_\_\_. , “Breve historia del adoquín sanjuanero”. Enciclopedia de Puerto Rico, Fundación Puertorriqueña de las Humanidades. <https://enciclopediaipr.org/encyclopedia/breve-historia-del-adoquin-sanjuanero>. Consultada el 7 de agosto de 2020 .
- Castro, María de los Ángeles. *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*. Río Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico. 1980.
- Català Domènech, Josep M. *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*. Barcelona, España: Editorial U.O.C. 2011.
- Catalá Oliveras, Francisco A. *El callejón del sapo: teoría y gestión del cooperativismo*. San Juan, P.R.: Ediciones Huracán. 2004.
- Coll y Toste, Cayetano. *Boletín Histórico de Puerto Rico*. Volumen IV, tomos VII y VIII, 1920-1921. San Juan, Puerto Rico: Ateneo Puertorriqueño, Editorial Lea. 2004.
- \_\_\_\_\_. *Leyendas Puertorriqueñas*, volumen 4. San Juan: Editorial Puerto Rico Ilustrado. 1924.
- Comisión Puertorriqueña para la Celebración del Año 2000 en San Juan. *La ciudad infinita: Versiones de San Juan*. San Juan: Municipio. 2000.
- Concilio de Trento. Ignacio López de Ayala, traductor. *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Madrid: Imprenta Real. 1785.
- Crónica de San Juan, San Juan, PR. Descripción de las fiestas con que la ciudad de Puerto-Rico ha celebrado a su Santo Patrono en el año de 1864*: Imprenta del Comercio. 1864.
- Cosgrove, Denis, editor. *Mappings*. Londres: Reaktion Books Ltd. 1999.
- Cruz Monclova, Lidio. *Historia de Puerto Rico (siglo XIX)*. Vol. 2, pt. 2, 1875-1885. Río Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico. 1965.
- Cuarto Centenario del Descubrimiento de Puerto-Rico. Exposición para 1893. Reglamento*. Puerto-Rico: Tipografía del Boletín Mercantil. 1893.
- Dávila, Arturo. *José Campeche: Testigo de la ciudad*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña. 2005.
- \_\_\_\_\_, editor. *Imágenes: 500 Años*. San Juan: Comisión de la Conferencia Episcopal Puertorriqueña para la Celebración del Quinto Centenario de la Evangelización en Puerto Rico y Ediciones de Puerto Rico. 1993.
- \_\_\_\_\_. *Inventario de bienes culturales. Boletín especial*. Arquidiócesis de San Juan de Puerto Rico. San Juan: Imprenta San Rafael. 1997.
- De Córdoba, Pedro Tomás. *Memorias geográficas, históricas, económicas y estadísticas de la isla de Puerto Rico*, 3. San Juan, Puerto Rico: Oficina del Gobierno. 1832.
- De Groot, Erend. *The World of a Seventeenth-Century Collector. The Atlas Blaeu- Ven Der Hem*. The Netherlands: Hes & De Graaf Publishers BV. 2006.
- De Laet, Joannes. *Mundo Nuevo, o Descripción de Las Indias Occidentales*. Vol. I Caracas: Universidad Simón Bolívar e Instituto de Altos Estudios de América Latina. 1988.
- \_\_\_\_\_. *Novus orbis, seu, Descriptionis Indiae Occidentalis*, libri XVIII. 1633. Sabin Americana Print Editions. 1500-1926.



- De Córdova, Pedro Tomás. *Memorias geográficas, históricas, económicas y estadísticas de la isla de Puerto-Rico*. Tomo V. San Juan: Oficina del Gobierno. 1833.
- Delgado Mercado, Osiris. *Cuatro siglos de pintura puertorriqueña*. Madrid: Sociedad Editorial Electa España, S.A. (Banco Santander de Puerto Rico). 1998.
- Delgado Mercado, Osiris. “Notas en torno a la pintura puertorriqueña de Oller a los Cuarenta”. *De Oller a los cuarenta: La pintura en Puerto Rico de 1898 a 1948*. Catálogo de exposición. San Juan: First Federal Savings Bank, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. 1989.
- Delgado Mercado Osiris. *Francisco Oller y Cestero (1833-1917) Pintor de Puerto Rico*. San Juan: Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe. 1983.
- De Seta, Cesare y Jacques Le Goff, editores. *La ciudad y las murallas*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1991.
- Diccionario de Autoridades*, (4) Real Academia Española (1739). Consultado el 25 de julio de 2020: <http://web.frl.es/DA.html>.
- Dilla Alfonso, Haroldo. *Ciudades en el Caribe. Un estudio comparado de La Habana, San Juan, Santo Domingo y Miami*. México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. 2014.
- Dolson, Bill. “Urban View Painting in Spanish Colonial Latin America: Mechanisms of Control in a Nascent Surveillance Society.” *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas* 7.1. 2014.
- Dunlap, William. *History of the rise and progress of the arts of design in the United States*. Vol. 2. New York: G.P. Scott and Co., Printers. 1834.
- D’Wartelet, Jorge. *Diccionario militar: contiene las voces técnicas, términos, locuciones y modismos antiguos y modernos de los ejércitos de mar y tierra*. Madrid: Imp. Luis Palacios. 1863. <https://books.google.es/books?id=nwPaFi3EDQc&dq>. Consultado 30 de julio de 2020.
- Fernández Méndez, Eugenio. *Crónicas de Puerto Rico. Desde la conquista hasta nuestros días. (1493-1955)*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Historia cultural de Puerto Rico 1493-1968*. San Juan: Ediciones Cemí. 1995.
- Fernández Méndez, Eugenio. *The Sources on Puerto Rico Cultural History. A Critical Appraisal*. San Juan: First Book Publishing of Puerto Rico. 1998.
- Freedberg, David. *Science, Commerce, and Art. Neglected Topics at the Junction of History and Art History. Art in History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. David Freedberg y Jan de Vries, editores. Santa Monica: Getty Center Publication Programs. 1991.
- Friedrich, Susanne, Arndt Brendecke, Stefan Ehrenpreis, editores. *Transformations of Knowledge in Dutch Expansion*. Berlín y Boston: Walter de Gruyter. 2015.
- Fuchs, R. H. *Dutch Painting*. Londres: Thames and Hudson. 1994.
- Gaddis, John Lewis. Marco Aurelio Galmarini, traductor. *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2002.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. *La pintura puertorriqueña*. Soria: Centro de Estudios Sorianos. 1994.
- Gibson, Walter S. *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*. Princeton: Princeton University Press. 1989.
- González, Libia. “La fotografía y Puerto Rico: pedacitos de patria”. *Puerto Rico a través de la fotografía (1855-2017)*. Madrid y Cataño: Fundación Mapfre, SM. 2018.
- \_\_\_\_\_. “La ilusión del paraíso: fotografías y relatos de viajeros sobre Puerto Rico, 1898-1910”. *Los arcos de la memoria: el 98 en los pueblos puertorriqueños*. Silvia Álvarez Curbelo, Mary Frances Gallart, y Carmen Rafucci, editoras. San Juan: Postdata. 1998.
- González Sierra, Elvin. *Pintores españoles en Puerto Rico (1854-1940)*. Tesis doctoral. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2010.
- González Vales, Luis. *Las cuentas de la Real Hacienda de Puerto Rico como documento histórico*. 1998: <http://oslpr.org/PDFS/Las%20cuentas%20de%20la%20Real%20Hacienda%20de%20Puerto%20Rico%20como%20documento%20hist%C3%B3rico.pdf>. Consultado el 28 de julio de 2020.
- \_\_\_\_\_. *El situado mexicano y la financiación de las fortificaciones de Puerto Rico (2007)*. <http://www.oslpr.org/v2/PDFS/SITUADO-MEXICANO-CORR-RCA-RO-8-FEB-2007.pdf>. Consultado el 30 de mayo de 2017.
- Goslinga, Cornelis CH. *The Dutch in the Caribbean and on the Wild Coast, 1580-1680*. Gainesville: Library Press UF. 2017.

Gutiérrez de Alba, José María. *Impresiones de un viaje a América*. Tomo I. “De Madrid a Puerto Rico”. [1870] [enero-abril] [s.l.]. Banco de la República (Colombia).

Gutiérrez de Alba, José María. *Apuntes de viaje de San Juan de Puerto Rico a la sierra de Luquillo*. [San Juan], P.R.: Imprenta de González, 1870.

Gutiérrez, Ramón. “Mario José Buchiazzo [1902-1970]”. *San Juan en 1950: Anticipación del patrimonio arquitectónico de un centro histórico. Fotografías del arquitecto argentino Mario J. Buschiazzo*. [San Juan]: La Nueva Escuela de Arquitectura, Universidad Politécnica de Puerto Rico. [2002].

Gutiérrez, Ramón, “Repensando el barroco americano.” *Conferencia magistral, Actas III Congreso del Barroco Americano, territorio, arte, espacio y sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, del 8 al 12 de octubre de 2001.

Gutiérrez del Arroyo, Isabel. *Historiografía Puertorriqueña*, Ciclo de conferencias sobre la Historia de Puerto Rico. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña. 1972.

Guzmán Alfaro, Alfonso. *Memoria y Profecía: La familia franciscana en Puerto Rico*. San Juan: Publicaciones Gaviota. 2015.

Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, editora. *Puerto Rico: Arte e Identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

Hostos, Adolfo de. *Historia de San Juan, ciudad murada. Ensayo acerca del proceso de la civilización en la ciudad*

*española de San Juan Bautista de Puerto Rico, 1521-1898*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966.

Hugh, Henry. “The Te Deum”. *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 14. New York: Robert Appleton Company, 1912. <http://www.newadvent.org/cathen/14468c.htm>. Consultada el 25 de julio de 2020.

Infiesta, Alejandro. *Heroísmo de la Isla de Puerto Rico. 1797-1897*. San Juan: Imp. de A. Lynn e Hijos de Pérez Morris. [1897].

*Joan Blaeu Atlas Maior of 1665, Hispania, Portugallia, África & América*. Peter van der Krogt, introducción y textos. Hong-Kong, Colonia, Londres, Los Ángeles, Madrid, París y Tokio: Taschen. 2006.

Kagan, Richard y Fernando Marías. *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*. Nueva Haven y Londres: Yale University Press. 2000.

Keyes, Georges S. *Mirror of the Empire. Dutch Marine Art of the Seventeenth Century*. Cambridge, Nueva York, Port Chester, Melbourne y Sydney: The Minneapolis Institute of Arts y Cambridge University Press. 1990.

*La hoja liberada: El portafolios en la gráfica puertorriqueña*. (Catálogo de exposición). San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña. 1996.

Lalinde Abadía, Jesús. *La administración española en el siglo XIX puertorriqueño*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla-CSIC, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 1980.

Ledru, André Pierre. *Voyage aux îles de Ténériffe, la Trinité, Saint-Thomas, Sainte-Croix et Puerto Rico exécuté par ordre du gouvernement français, depuis le 30 septembre 1796 jusqu'au 7 juin 1798, sous la direction du capitaine Baudin, pour faire des recherches et des collections relatives à l'histoire naturelle*. Paris: Chez Arthus Bertrand. 1810.

Le Goff, Jacques. *Pensar la historia. Modernidad, presente y progreso*. Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós. 1997.

López Cantos, Ángel. *Fiestas y juegos en Puerto Rico (siglo XVIII)*. San Juan, Puerto Rico: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. 2008.

López Cantos, Ángel. *Historia de Puerto Rico 1650-1700*. San Juan: Ediciones Puerto. 2017.

López Cantos, Ángel. *La religiosidad popular en Puerto Rico (Siglo XVIII)*. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. 1992.

Marichal Lugo, Flavia, editora. *Carlos Marichal, Poeta de la línea*. Libro de la exposición. Río Piedras: Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico. 2004.

Marull del Río, José. *Protegiendo la capital: Desarrollo histórico de las obras defensivas en Puerta de Tierra*. San Juan: Oficina Estatal de Conservación Histórica. 2019.

Melion, Walter S. *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press. 1991.



Miller, Paul G. *Historia de Puerto Rico*. Reedición. San Juan: Ediciones Puerto, Inc. 2016.

Montanus, Arnoldous. *America, Being an Accurate Description of the New World; containing the original of the inhabitants; the remarkable voyages thither: the conquest of the vast empires of Mexico and Peru, their ancient and later wars. With their several plantations, many and rich islands; their cities, fortresses, towns, temples, mountains, and rivers: their habits, customs, manners, and religions, their peculiar plants, beasts, birds and serpents*. Londres: Thomas Johnson: 1625-1683. John Ogilby. 1600-1676.

Morales Carrión, Arturo. *Historia del pueblo de Puerto Rico. Desde sus orígenes hasta el siglo XVIII*. San Juan: Editorial Cordillera, Inc. 1998.

Moreno, Daniela y Ana Lía. “Rasgos barrocos en la génesis de los espacios públicos americanos,” en *Actas III Congreso Internacional del barroco americano: Territorio, arte, espacio y sociedad*: Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, del 8 al 12 de octubre de 2001.

Moscoso, Francisco. *Fundación de San Juan en 1522*. San Juan: Ediciones Laberinto, 2020.

\_\_\_\_\_. *La sublevación de los vecinos de Puerto Rico 1701-1712*. San Juan: Ediciones Puerto, 2012.

\_\_\_\_\_ y Lizette Cabrera. *Historia de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Santillana, 2008.

Murga, Vicente y Álvaro Huerga. *Episcopologio de Puerto Rico* (4). De Pedro de la C. Urriaga a Juan B. Zengotita (1706-1802): *Historia documental de Puerto Rico* (9), Universidad Católica de Puerto Rico, Ponce, 1990.

Negrón, Héctor Andrés. *Historia militar de Puerto Rico*. San Juan: Sociedad Estatal del Quinto Centenario. 1992.

Noorlander, D. L. Heaven’s Wrath. *The Protestant Reformation and The Dutch West India Company in the Atlantic World*. Ithaca y Londres: Cornell University Press y el New Netherland Institute. 2019.

Norbert Ubarri, M., coordinador. *Historia, arte y devoción de la Virgen de Belén de PR: La Santísima Compatriota*. San Juan: Alpha Desing, Inc. 2017.

North, Michael. *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*. Hong Kong: Best-set Typesetter, Ltd. 1997.

Pabón-Charneco, Arleen. “San Juan de Puerto Rico... Utopía de tres imperios,” *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*, Barcelona, 2-7 de mayo de 2016. <http://www.ub.edu/geocrit/xiv-coloquio/ArleenPabon.pdf>. Consultado el 25 de julio de 2020.

Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma. 1987.

\_\_\_\_\_. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores. 2003.

Peñaranda, Carlos. *Cartas puertorriqueñas 1878-1880*. San Juan, Puerto Rico: Editorial “El Cemí”. 1967.

Pérez Sánchez, Alfonso E. “Biografía de Diego Angulo Íñiguez”. *Diego Angulo Íñiguez, historiador del arte*. Isabel Mateo Gómez, coordinadora. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 2001.

*Praise of Ships and the Sea. The Dutch Marine Painters of the 17th Century*. Rotterdam y Berlín: Museum Boijmans Van Beuningen y Staatliche Museen zu Berlin y Gemaldegalerie im Bodemuseum. 1997.

Prak, Maarten. Diane Webb, traductor. *The Dutch Republic in the Seventeenth century. The Golden Age*. Cambridge: Cambridge University Press. 2009.

Purchas, Samuel, *Haklvytvs posthumus, or, Pvrchas his Pilgrimes: contayning a history of the world, in sea voyages, & lande-trauells*. 4, Londres, Imp. H. Fetherston, 1625, <https://lccn.loc.gov/06002669>. Consultado el 15 de agosto de 2020.

Quiles, Fernando, Pablo F. Amador y Martha Fernández, editores. *Tornaviaje: Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. Santiago de Compostela y Sevilla: Andavira Editora S.L., E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericano en Redes / Universidad Pablo de Olavide. 2020.

Quiles Rodríguez, Edwin R. *San Juan tras la fachada. Una mirada desde sus espacios ocultos (1508-1900)*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña. 2007.

Rabell, Carmen Rita. *La isla de Puerto Rico se la lleva el holandés: discurso de Don Francisco Dávila y Lugo al Rey Felipe IV (1630)*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña. 2016.

*Rafael Tufiño: Pintor del pueblo* (Catálogo de exposición). San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico. 2001.

Ramírez Kuri, Patricia y Miguel Ángel Aguilar, editores. *Pensar y habitar la ciudad: Afectividad, memoria y signifi-*

- cado en el espacio urbano contemporáneo*. Madrid: Anthropos Editorial. 2006.
- Ramos Perea, Roberto. *Tapia, El primer puertorriqueño*, Río Piedras: Publicaciones Gaviota. 2015.
- Reyero, Carlos. *Monarquía y Romanticismo: El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2015.
- Rivera Ortiz, Ángel Israel. “La vida política”. *Puerto Rico*. Tomo 1: Siglo XIX. Puerto Rico decimonónico: ‘Un siglo entre definiciones e identidades’. Carlos E. Severino Valdez, director y coordinador. Madrid y Cataño: Fundación Mapfre, SM. 2018.
- Rivero, Ángel. *Crónica de la Guerra Hispanoamericana en Puerto Rico*. Madrid : Sucesores de Rivadeneyra, 1922.
- Robiou Lamarche, Sebastián. *Piratas y corsarios en Puerto Rico y el Caribe*. San Juan: Editorial Punto y Coma. 2018.
- Rogalia, Leonardo. *The Dutch West India Company*. Coppell. 2020.
- Rosario, Raquel. *María de las Mercedes Barbudo, primera mujer independentista, 1773-1849*. San Juan: Edición de la autora. 1997.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel. *Revistas ilustradas en España: Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón: Trea, 2008.
- Scarano, Francisco A. *Puerto Rico, cinco siglos de historia*. San Juan, Buenos Aires, Guatemala, Lisboa, Madrid, México, Nueva York, Panamá, Bogotá, Santiago y Sao Paulo: McGraw-Hill Interamericana S. A. 1993.
- Schama, Simon. *Embarrassment of Riches*. New York: Vintage Books. 1997.
- Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial. 2002.
- Sepúlveda Rivera, Aníbal. *San Juan: Historia ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898*. San Juan: Centro de Investigaciones Carimar. 1989.
- Tapia y Rivera, Alejandro. *Mis Memorias o Puerto Rico como lo encontré y como lo dejo*. Río Piedras: Editorial Edil. 1979.
- Tapia y Rivera, Alejandro. “Vida del Puerto-Riqueño José Campeche”. *El Bardo de Guamaní: Ensayos literarios*. La Habana: Imprenta del Tiempo. 1862.
- Taylor, René, Lydia A. Quigley y Marimar Benítez. *José Campeche y su tiempo*. Catálogo de exposición. Ponce: Museo de Arte de Ponce. 1988.
- Thesee, Françoise. *Auguste Plée 1786-1825: Un voyageur naturaliste*. Paris: Editions Caribéennes. 1989.
- Tío, Teresa. *El cartel en Puerto Rico*. México: Impresora Apolo, S.A. 2002.
- Torres Martinó, José Antonio. “El arte puertorriqueño de principios del siglo XX”, en *Puerto Rico: Arte e identidad*. San Juan, Puerto Rico: Hermandad de Artistas Gráficos, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1998.
- \_\_\_\_\_. “El Centro de Arte Puertorriqueño”, en *Mirar y Ver: texto sobre arte y artistas en Puerto Rico*. Colombia: Printer Colombiana, S.A., 2001.
- Torres Martinó, José Antonio y otros autores. *José Antonio Torres Martinó: Voz de varios registros*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 2006.
- Trelles Hernández, Mercedes. “La pintura, el gusto y la historia: Reflexiones en torno a la historia de la pintura puertorriqueña”. *Los tesoros de la pintura puertorriqueña*. San Juan, P.R.: Museo de Arte de Puerto Rico. 2000.
- Úbeda de los Cobos, Andrés, editor. *Paintings for the Planet King. Philip IV and The Buen Retiro Palace*. Madrid: Museo Nacional del Prado. 2005.
- Vidal, Teodoro. *Cuatro campeches de regreso en Puerto Rico*. San Juan: Editorial Alba, 2011.
- Vidal, Teodoro. *José Campeche: Retratista de una época*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Alba. 2005.
- \_\_\_\_\_. *Los Espada: Escultores sangermeños*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Alba. 1994.
- Vila Vilar, Enriqueta. *Historia de Puerto Rico. 1600-1650*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla. 1974.
- Weber, Max. *Sociología de la religión*. Madrid: Ediciones Akal. 2017.
- Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Talcott Parson, traductor. Kettering: Angelico Press. 2014.
- Westermann, Mariet. *A Worldly Art, The Dutch Republic 1585-1718*. New Haven: Yale University Press. 1996.



Wilson, Baronesa de. *Americanos célebres: Glorias del Nuevo Mundo*. Tomo II. Barcelona: Tipolitografía de los Suc. de N. Ramírez y Ca., 1888.

Zuazo, Alejandro. “De la diferencia que ay entre el Patrono del Lugar, y el Titular de la Iglesia”, en *Ceremonial según las reglas del Missal Romano (...)*, Cap. VII, Rúbrica VI. § 2, Salamanca: Imprenta de la Ilustre Cofradía de la Santa Cruz. 1753.

## Revistas y periódicos

Alegría, Ricardo E. “Los dibujos puertorriqueños del naturalista francés Augusto Plée (1821-1823)”. *Separata de la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* núm. 68 (julio-septiembre 1975).

Buschiazzo, Mario. “Los monumentos históricos de Puerto Rico.” *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, (8) Facultad de Arquitectura, Universidad de Bs. As., 1955. 78-158. Catedral 84-93. San José, 93-99, San Cristóbal 110-111 y 114, San Gerónimo, 114-115, Casa Consistorial o del Ayuntamiento 118-120, Capilla del Cristo 123-124, Santa Ana.

Calderín, Rafael. “Los adoquines de escoria en San Juan”, 2015. <http://edicionesdigitales.info/biblioteca/adoquinescalderin.pdf> y <https://eladoquintimes.com/2016/07/14/los-adoquines-de-escoria-del-viejo-san-juan/>. Consultados el 7 de agosto de 2020.

Canino Salgado, Marcelino Juan. “La música, músicos y sus instrumentos en el Puerto Rico colonial español: la

aportación europea”. San Juan: *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia* Vols. XXVI-XXX, Nos. 71-80 (enero 2006-julio 2010).

Cortés Zavala, María Teresa. “La Sociedad Económica de Amigos del País en Puerto Rico y las prácticas de la lectura en el primer gabinete de lectura”, *Revista Brasileira do Caribe*, vol. 17, núm. 32, enero-junio, 2016. Universidade Federal do Maranhão. <https://www.redalyc.org/pdf/1591/159148014005.pdf>. Consultada el 20 de julio de 2020.

Dávila Rodríguez, Arturo Virgilio. “La iconografía de San Julián de Cuenca y el retrato del obispo Arizmendi”. San Juan: *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 15, abril-junio 1962.

“Decretum pro Patronis in posterum eligendis” (582) N. 526, 23 de marzo de 1630, en *Decreta Authentica Congregationis Sacrorum Rituum, Typographia Polyglotta*, Roma, 1898, p 129:<https://archive.org/details/decretaauthentic01cath/>. Consultado el 25 de julio de 2020.

Dávila Rodríguez, Arturo V. “El arte en la pintura de Puerto Rico: 1508-1750”. San Juan: *Imagen*, Instituto de Cultura Puertorriqueña. 1979.

Delgado Mercado, Osiris. “Fernando Díaz Mackenna, España, 1873”. *Fernando Díaz Mackenna*. [San Juan]: Galería de Arte Universidad del Sagrado Corazón, [2008]: [s.p.].

“El derribo de las murallas”. San Juan: *La Correspondencia de Puerto Rico* Año VII, Número 2370 (4 de junio de 1897): [2].

Fernando Díaz Mackenna. Recorte de prensa sin título perteneciente a *Puerto Rico Ilustrado* Año V, No. 242 (12 de octubre de 1914). Centro de Documentación del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Gaya Nuño, Juan Antonio. “Precisiones en torno a José Campeche”. Río Piedras: *Revista La Torre, UPR*. Tercera época, (8) 29-30, Julio 2003.

Hostos, Adolfo de. “Historia de la ciudad de San Juan de Puerto Rico”. San Juan: *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 53, ICP, oct - dic. 1971.

*La Ilustración Española y Americana*. Madrid. Año XLII, Número XIX. (22 de mayo de 1898).

*La Ilustración Española y Americana*. Madrid. Año XXXVII, Núm. XVII (8 de mayo de 1893).

*La Ilustración Puertorriqueña*. San Juan: Imprenta de Boletín Mercantil, 10 de mayo de 1892, 5 de junio de 1892, 25 de julio de 1892, 25 de agosto de 1892, 10 de julio de 1893.

Líter Mayayo, Carmen. “El mapa de España”. Málaga: *Péndulo: Revista de Ingeniería y Humanidades*. No.19. 2008.

Márquez, Juan Luis. *Esperanza para el 51: Grupo de artistas boricuas crean entidad sorprendente en El Mundo*.

Márquez, Miguel B. “D. Abelardo de Carlos y ‘La Ilustración Española y Americana’”. España: *Ámbitos* n° 13-14 (año 2005).

Morgan, John Hill. “Miniature by Eliab Metcalf of John Haslett, M.D.” *The Brooklyn Museum Quarterly* Vol. 8, No. 1 (January, 1921).

Negrón, Mara. “¿Ver con sus propios ojos una ciudad deseada?”, Edición especial, *Revista Cupey*, Vol.XV-XVI, Universidad Metropolitana, Río Piedras, páginas 6-14, 2001-2002. En [http://www.marimateroneill.com/mara\\_ciudad.html](http://www.marimateroneill.com/mara_ciudad.html). Consultada el 30 de agosto de 2020.

“Noticias”. San Juan: *La Correspondencia de Puerto Rico* Año VII, Número 2370 (4 de junio de 1897): [2].

Pantorba, Bernardino de. “Alejandro Sánchez Felipe”. *Gaceta de Bellas Artes* (1 de mayo de 1930).

Pérez Losada, J. “Estampas del pasado. Lo que el tiempo se lleva...”. *Puerto Rico Ilustrado* (28 de septiembre de 1935).

Pérez Rivera, Tatiana. “Isabel Bernal: una obrera del arte”. San Juan: *El Nuevo Día* (25 de noviembre 2013). <https://www.pressreader.com/puerto-rico/el-nuevo-dia/20131125/281517928905627>. Consultado el 15 de junio de 2020.

Pérez Ruiz, Antonio. “A 50 años del Centro de Arte Puertorriqueño”. San Juan: *Revista del Instituto de Cultura*, segunda serie, año 1, número 2, julio-diciembre de 2000.

“Puerto Rico. Manifestación popular en honor del general Contreras”. Madrid: *La Ilustración Española y Americana* Año XXXIII, Núm. XXXIII (8 de septiembre de 1889).

Ríos Figueroa, María Esther. “Urbanismo Barroco En Lima Virreinal: Hacia La Recuperación De La Calle De La Amargura.” *Devenir - Revista De Estudios Sobre Patrimonio Edificado*, (1) 2, agosto 2018, doi:10.21754/devenir.v1i2.250.

Rubial García, Antonio. “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (20) 72, UNAM, México, primavera, 1998.

“San Juan de Puerto-Rico. Entrega de las llaves de la ciudad al nuevo Gobernador Capitán general de la Isla, Excmo. Sr. D. Ramón Fajardo Izquierdo”. Madrid: *La Ilustración Española y Americana* Año XXVIII, Núm. XXXIX (22 de octubre de 1884).

Sepúlveda Rivera, Aníbal. “El centro histórico de San Juan”, en *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, Cataluña, España: Universitat Jaume I: Centro de Investigaciones de América Latina (CIAL). 2000. [www.raco.cat > TiemposAmerica > article > download, file:///C:/Users/user/Downloads/105057-Text%20de%20l'artcle-163920-1-10-20081110%20\(1\).pdf](http://www.raco.cat/ TiemposAmerica / article / download, file:///C:/Users/user/Downloads/105057-Text%20de%20l'artcle-163920-1-10-20081110%20(1).pdf). Consultado el 1 de septiembre de 2020.

Szászdi, Ádám. “El movimiento del puerto de San Juan entre 1799 y 1813 reflejado en las escrituras notariales. Comercio interprovincial”. *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia* Vol. XX, Nos. 57-58 (1° de enero-1° de julio de 1999).

“Simpático acto”. *Puerto Rico Ilustrado* (3 de enero de 1925): 17. Centro de Documentación del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Traba, Marta. “El ojo alerta de Campeche”. Río Piedras: *Revista La Torre*, UPR. Tercera época, (8) 29-30, julio 2003.

Valle, Norma. “Centro Nacional de las Artes: Los nuevos artistas reunidos para crear”, Puerto Rico Ilustrado, *El Mundo*, 3 de noviembre de 1974. Disponible en Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



Algunas de las actividades utilizadas en este proyecto fueron financiadas en parte con fondos federales provenientes del Servicio Nacional de Parques, Departamento de lo Interior de los EE.UU., por medio de la Oficina Estatal de Conservación Histórica del Gobierno de Puerto Rico. Sin embargo, el contenido y las opiniones no necesariamente reflejan las opiniones o la política del Departamento de lo Interior, así como la mención de marcas o productos comerciales no constituye endoso o recomendación por el Departamento de lo Interior o la Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico.

*Some of the activities that were used in this project were financed in part with federal funds from the National Park Service, U.S. Department of the Interior, through the State Historic Preservation Office of Puerto Rico. However, the contents and opinions do not necessarily reflect the views or policies of the Department of the Interior, nor does the mention of trade names or commercial products constitute endorsement or recommendation by the Department of the Interior or the Puerto Rico State Historic Preservation Office.*

Autorizado por la Oficina del Contralor Electoral:  
OCE-SA-2020-1827



OFICINA ESTATAL DE  
CONSERVACIÓN HISTÓRICA  
OFICINA DEL GOBERNADOR  
STATE HISTORIC  
PRESERVATION OFFICE  
OFFICE OF THE GOVERNOR



