

# PATRIMONIO

v7 2019  
REVISTA OFICIAL DE LA OFICINA ESTATAL DE CONSERVACION HISTORICA DE PUERTO RICO  
OFICINA DEL GOBERNADOR

**EL INTERIOR  
DE LA HISTORIA**



## 22 PATRIMONIO

Apuntes sobre el interior de la arquitectura vernácula y su representación en el arte puertorriqueño  
María Arlette de la Serna

Manatí (alrededores), Puerto Rico. Esposa de un prestatario de la FSA (Administración de Seguridad Agrícola) que prepara el almuerzo en su casa (traducción nuestra), 1941, fotografía por Jack Délano. Recuperada de la Biblioteca del Congreso, <https://www.loc.gov/item/2017797015/>.

La Oficina Estatal de Conservación Histórica, Oficina del Gobernador recibe asistencia económica federal para la identificación y protección de las propiedades históricas. Bajo el artículo VI del Acta de Derechos Civiles de 1964, la Sección 504 del Acta Rehabilitadora de 1973 y la Ley Contra el Discrimen por Razones de Edad de 1975, según enmendadas, el Departamento de lo Interior de los Estados Unidos prohíbe la discriminación por razones de raza, color, nacionalidad, incapacidad o edad en sus programas que reciban ayuda federal. Si usted cree haber sido discriminado en algún programa, actividad de este proyecto, o si desea información adicional, escriba a: Office of Equal Opportunity, National Park Service, 1849 C Street, NW, Washington, DC, 20240.

*The State Historic Preservation Office, Office of the Governor, receives Federal financial assistance for identification and protection of historic properties. Under Title VI on the Civil Rights Act of 1964, Section 504 of the Rehabilitation Act of 1973 and the Age Discrimination Act of 1975, as amended, the US Department of the Interior prohibits discrimination on the basis of race, color national origin, disability or age in its federally assisted programs. If you believe you have been discriminated against in any program, activity, or facility as described above, or if you desire more information write to: Office for Equal Opportunity, National Park Service, 1849 C Street, NW, Washington, DC, 20240.*

Esta publicación ha sido financiada en parte con fondos federales provenientes del Servicio Nacional de Parques, Departamento de lo Interior de los EEUU, a través de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, Oficina del Gobernador, Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Sin embargo, el contenido u opinión no necesariamente refleja el punto de vista 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.

*This publication has been financed in part with Federal funds from the National Park Service, US Department of the Interior, through the State Historic Preservation Office, Office of the Governor, Commonwealth 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.*



# PATRIMONIO

VOLUMEN 7, AÑO 2019  
*El interior de la historia*

## DIRECTOR

**Carlos A. Rubio Cancela**

ASESOR DE VOLUMEN  
**Santiago Gala Aguilera**

## EDICIÓN GENERAL

**Yasha N. Rodríguez Meléndez**

## DISEÑO ORIGINAL

**Manuel Olmo Rodríguez**

## DIAGRAMADOR

**Aaron Salabarrías Valle**

## PRODUCCIÓN

**Yasha N. Rodríguez Meléndez**

## COLABORADORES

**Lillian M. Lara Fonseca**

## INFORMACIÓN

### DE LA OFICINA

#### DIRECTOR EJECUTIVO

**Carlos A. Rubio Cancela**

#### OFICIAL ESTATAL ALTERNO:

**Gloria Milagros Ortíz**

#### DIRECCIÓN POSTAL:

**PO BOX 9023935, San Juan,**

**Puerto Rico 00902-3935**

#### DIRECCIÓN FÍSICA:

**Calle Norzagaray esquina**

**calle Del Morro, Cuartel**

**Ballajá, Tercer Piso, Viejo**

**San Juan**

**TELÉFONO:**

**787.721.3737**

**www.oech.pr.gov**

**ISSN: 2157-1880**

## 5 MENSAJE DEL DIRECTOR EJECUTIVO

*Carlos A. Rubio Cancela*

## 6 INTRODUCCIÓN

*Yasha N. Rodríguez Meléndez*

## 7 PRESENTACIÓN

*Santiago Gala Aguilera*

## ENSAYOS

## 8 Interiorismos Sanjuaneros

*Arleen Pabón Charneco*

## 14 Detrás de la puerta:

una mirada al interiorismo en

San Juan a través de los retratos del pintor José Campeche y Jordán (1751-1809)

*Luis Moisés Pérez Torres*

## 22 Apuntes sobre el interior de la

arquitectura vernácula y su representación en el arte puertorriqueño

*María Arlette de la Serna*

## 30 Interiores expuestos:

el modelo civilizatorio francés en los espacios domésticos en Puerto Rico (1880-1918)

*Silvia Álvarez Curbelo*

## 38 Interiores en transformación: registro

de quienes queremos ser, 1900-1950

*Enrique Vivoni-Farage*

## 44 RESEÑA OECH

Arquitecto  
**Pablo Ojeda O'Neill**  
*María I Ojeda O'Neill*

## 48 Estilos Art Nouveau y Art Deco: su influencia en Puerto Rico

*Sergio Medina López*

## 52 Duncan del Toro:

industria, materia y estilo

*Arthur Asseo García*

## 58 Gajos de una historia por escribirse...

el diseño de interiores en la década del 60 en Puerto Rico

*Jorge Rigau*

## 66 Boogie Down!

Jaime Cobas, entre dos tiempos

*Santiago Gala Aguilera*

## 72 Illusionistic ceiling frescoes in baroque churches in Rome

*Anna K. Tuck-Scala*

## 80 SECCIÓN OECH

Una mirada íntima al Registro Nacional de Lugares Históricos

*Marel Del Toro Cabrera*

## 88 NOTAS SOBRE LOS AUTORES

# 80 PATRIMONIO

Una mirada íntima  
al Registro Nacional  
de Lugares Históricos  
Marel Del Toro Cabrera



## MENSAJE DEL DIRECTOR EJECUTIVO DE LA OFICINA ESTATAL DE CONSERVACIÓN HISTÓRICA

*Carlos A. Rubio Cancela*

Con gran entusiasmo regreso a la dirección de la revista PATRIMONIO. Con el mismo empeño, deseo y emoción de aquella primera vez, en el año 2010, cuando se gestó su primer volumen. Nueve largos años han transcurrido. Desde entonces, seis acercamientos temáticos han sido plasmados, tanto en papel como en formato digital. El anhelo inicial, desde luego, continua inalterado; legar a presentes y futuras generaciones un compendio temático de aquellos eventos y rasgos significativos de nuestro devenir histórico que con recelo resguardan nuestros recursos patrimoniales, en conjunto con las costumbres y tradiciones que nos definen como pueblo. A su vez, crear conciencia de la necesidad de identificar, conocer y proteger dichos recursos.

En esta ocasión, una mirada al espacio interior nos posibilita una lectura íntima y precisa de las aspiraciones individuales y colectivas de nuestro pueblo puertorriqueño. Nos permite además, hilvanar una historia desde sus orígenes fragmentada por la desigualdad social y más adelante por la diversidad estilística. Si bien las condiciones climáticas de nuestro entorno tropical caribeño y las características geográficas de Puerto Rico influyeron determinadamente en la conceptualización del espacio interior en nuestra arquitectura vernácula, la pluralidad migratoria



diseminada a través de la isla, el acceso a nuevos materiales constructivos, junto a factores de índole económicos y políticos, incidieron progresivamente en el desarrollo de la arquitectura en Puerto Rico, y por ende en la evolución del espacio interior.

Afortunadamente, ilustres pintores, nativos y extranjeros, fueron capaces de plasmar en sus lienzos la intimidad del espacio interior, logrando con ello manifestar la esencia real, o el idealismo imaginario de los hechos reseñados en sus obras pictóricas, y de las familias o personajes en ellas inmortalizados. Asimismo, insignes escritores y fotógrafos cumplieron con su misión al dejar, para nuestro disfrute y escrutinio, un amplio legado de información narrativa y visual que nos permite hoy día, darle vida y forma a *EL INTERIOR DE LA HISTORIA*, tema protagonista en esta nueva edición de la revista PATRIMONIO. En este volumen, como en los pasados, tenemos el privilegio de contar, con excepcionales autores quienes gentilmente comparten con nosotros sus conocimientos y nos ilustran los temas más relevantes del desarrollo del espacio interior isleño. A ellos mi profundo agradecimiento. De igual manera mi agradecimiento va dirigido a todos los colaboradores de este volumen, internos y externos, sin quienes sería imposible realizar este proyecto. ¡Enhorabuena!

Desde un inicio, en la revista PATRIMONIO hemos reconocido la aportación de hombres y mujeres que a través de la historia se han destacado en el campo de la conservación, particularmente en las áreas relativas a los temas esbozados en cada volumen. En esta ocasión, de manera muy particular, me complace reconocer al Arquitecto Pablo Ojeda O'Neill. Amigo al que admiro y aprecio, Pablo, representa para mí la primera referencia que tuve en mis años de estudiante, de lo que es un arquitecto conservacionista en Puerto Rico. Meticuloso y apasionado, estudioso y conocedor del comportamiento de los materiales constructivos, hoy dirige el Programa de Patrimonio Histórico Edificado del Instituto de Cultura Puertorriqueña, gestión para la que le deseamos el mayor de los éxitos.

Espero que este volumen sirva para promover el entendimiento y despertar el interés por la conservación del espacio interior, reconociéndolo como un componente distintivo relevante que ilustra, al igual que los elementos exteriores, el carácter histórico de una propiedad.

**Carlos A. Rubio Cancela**  
Director Ejecutivo OECH/SHPO





Podría decirse que el diseño de interiores es una práctica milenaria. Sitios como Chatal Huyuk en Turquía, Knosos en Creta, las pirámides de Guiza en Egipto, Pompeya en Italia, Bonampak en México, Vizcaya en Florida, y el edificio Chrysler en Nueva York, son solo algunos ejemplos de como el interior es tan intencional e informativo como el exterior. Son innumerables los recursos edificados con interiores de indiscutible valor artístico e histórico. Sin embargo, la disciplina de preservación histórica no ha estado exenta de debates en torno a los interiores. Muchas veces se ha promulgado la conservación de elementos y características interiores, pero también, en otras ocasiones, se ha permitido la completa modificación del interior. En cuanto a edificios, algunas ciudades inclusive optaron por la preservación de la fachada principal y la destrucción del resto del recurso (i.e., *façadism*) a modo de compromiso, y otras han reglamentado solo el exterior sin regular los espacios y elementos interiores.

A través del mundo algunos interiores son objeto de atención educativa y turística (por ejemplo en las casas-museo), mientras muchos otros son menospreciados. En algunos

recursos se han erradicado aspectos como la distribución del espacio original, movimiento del aire y la luz, elementos distintivos de estilos arquitectónicos/artísticos, y acabados o prácticas de construcción asociadas a épocas o estructuras particulares.

En nuestra isla, la designación de sitios y zonas históricas ante la Junta de Planificación se remonta a la primera designación en 1951 de la Zona Histórica de San Juan y actualmente existen trece zonas históricas, junto a más de doscientas treinta sitios designados por su valor histórico (a modo individual o como parte de un distrito). En el ámbito Federal, la designación de recursos históricos por la OECH ha sido muy notable. El Registro Nacional de Lugares Históricos contiene más de trescientas cincuenta propiedades puertorriqueñas, incluyendo edificios que por su importancia individual, o como parte de los más de dieciséis distritos históricos designados, son valioso ejemplo de la variedad de estilos arquitectónicos reflejados no solo en el exterior sino también en el interior. Las agencias correspondientes (el Instituto de Cultura Puertorriqueña y la Oficina Estatal de Conservación Histórica) promueven los estatutos legales y el sistema de permisos y endosos

que regulan las intervenciones fomentando un manejo, conservación y uso adecuado del patrimonio. Si bien estas agencias han realizado el valor de los espacios y elementos interiores, el regular sus cambios ha constituido una tarea más ardua.

Este volumen persigue informar sobre aspectos históricos del interiorismo puertorriqueño, hacer mención de algunos recursos y personas clave, y brindar ejemplos representativos de interiores correspondientes a distintas épocas. También, como ha sido nuestra costumbre, incluimos una aportación del exterior que brinda un ejemplo que consideramos contribuye a la discusión.

Es gracias al Director Ejecutivo de la OECH que una vez más Patrimonio se publica, en esta ocasión presentando un tema sugerido por el Asesor de Volumen. Y es gracias al grupo de escritores colaboradores (locales y extranjeros) que hemos podido hilvanar este volumen en pro de fomentar la educación, discusión, y preservación de nuestro valioso legado histórico. Confiamos que esta aportación se sume a los volúmenes anteriores y sea del agrado de todos.

**Dra. Yasha N. Rodríguez Meléndez**  
Editora General y Productora



El interior de la historia. Finalmente. Inevitable que ese enunciado es lo primero que viniese a mi mente cuando recibí la invitación por parte del Director Ejecutivo de la OECH a asesorarle en la articulación del singular conjunto de ensayos que disfrutarán a continuación. Aunque el esfuerzo realizado por la arquitecta y crítica argentina Marina Waisman, publicado en 1990 bajo ese mismo nombre, se centró en el entendimiento de la historia en sus respectivos tiempos y espacios como instrumento práctico de reflexión, en esta ocasión nos seduce el sentido literal con que nos invita a explorar los rincones menos frecuentados del proceso historiográfico. Un asomo fugaz al ámbito más íntimo de los espacios cuyos significados construimos a destiempo y, mayormente, desde la trinchera pública resulta cada vez más imprescindible. En este volumen resaltamos ciertas inflexiones de nuestro pasado —distante y reciente— que nos definen como habitantes. La estructura del contenido pretende ser cronológica, conscientes de las intersecciones y paralelos que alejan un desarrollo constructivo y estilístico de todo proceso rigurosamente lineal.

Pero antes de abordar las particularidades de una tendencia,

acabado, producto, objeto, marca o persona alguna, es preciso entender la forma que en su momento los contuvo. Y hallamos, mediante la contribución de Arleen Pabón Charneco, una discusión sobre la configuración de espacios domésticos en la ciudad del Viejo San Juan, desde la Conquista hasta las postrimerías de la Ilustración. Respectivamente, Luis Moisés Pérez Torres y María Arlette de la Serna Vázquez nos presentan un atisbo a las influencias del tardo-barroco o rococó y la trascendencia del primitivismo caribeño a través de la obra artística y documental de José Campeche y Jordán, Francisco Oller y Cesteros, Jack Delano y otros. Durante los casi cuarenta años de transición entre soberanías y el fin de la Primera Guerra Mundial, el modelo afrancesado de Napoleón III y la vertiente catalana del Art Nouveau cobraron un auge sin precedentes entre la élite política e intelectual puertorriqueña. Silvia Álvarez Curbelo se adentra en el seno de esas aspiraciones burguesas que exhiben las obras de los hermanos Del Valle Zeno, Alfredo Wiechers y Fernando Trublard. Por su parte, Sergio Medina Loperena nos presenta el contexto europeo que dio pie a la influencia tan breve pero marcada que vio la modernidad puertorriqueña tras la Exposición Internacional de Artes

Decorativas de París en 1925.

Entre tipologías y estilos importados como el cottage, el bungalow, el Craftsman, la Escuela de la Pradera y la persistencia en perpetuar una España idealizada, la pujanza modernizante que matizó la primera mitad del nuevo siglo propició una evolución vertiginosa del diseño. Enrique Vivoni-Farage ilustra esas instancias a través de seis íconos arquitectónicos del periodo cuyo diseño interior equipara la trascendencia de sus atributos externos. Dos de ellos, Casa Klumb y la residencia Calderón Serra, nos anticipan otra intersección presentada por Arthur Asseo García a través de la obra del diseñador industrial Duncan del Toro: la posguerra.

Cierra nuestra mirada al interiorismo de la modernidad el contexto y obra producida en la década de los sesenta, expuestos en el ensayo que nos ofrece Jorge Rigau, al igual que una cándida entrevista a uno de los arquitectos y diseñadores de interiores más destacados de nuestros paradójicos setentas: Jaime Cobas. La aportación internacional por parte de la historiadora del arte Anna Tuck-Scala categoriza y explica el trampantojo (*trompe l'oeil*) del barroco eclesiástico en Roma, de cuyas diversas técnicas y contenidos el interior criollo del siglo XVIII no estuvo ajeno. Finalmente, la Sección OECH, de la autoría de Marel del Toro Cabrera, exhibe una selección de entornos domésticos reconocidos por el gobierno federal por su significado local, estatal o nacional.

Dedicamos el volumen al arquitecto Pablo Ojeda O'Neill y su trayectoria de casi cuatro décadas invertidas en el análisis, conservación y restauración de fábrica interior. Que los esfuerzos y logros alcanzados en ese largo trecho nos inspiren a extender la mirada más allá del paramento.

**Santiago Gala Aguilera,**  
**Assoc. AIA**  
Asesor de Volumen

# INTERIORISMOS SANJUANEROS

Arleen Pabón Charneco, PhD, JD

## INTRODUCCIÓN

La principal diferencia entre una casa y otros tipos arquitectónicos es que la primera es icono de aspiraciones personales. Por ser lugar donde se mora en familia registra la intimidad, sirviendo de orilla al mar de la vida. Aunque primera tipología inventada y escenario de las actividades más significativas del ser humano ha sido estudiada de manera limitada. Los ejemplos del distrito histórico del Viejo San Juan<sup>1</sup> no son excepción a esta regla. Mientras sus elegantes edificios cívicos, impresionantes defensas, azulados y rojizos adoquines, pintorescos callejones y encantadoras plazas capturan la imaginación, los aproximadamente ocho centenares de residencias que sirvieron de hogar a generaciones de puertorriqueños han merecido escasa atención. En las contadas ocasiones en que son mencionados, los comentarios se limitan a descripciones de balcones y detalles decorativos.

El conocimiento es tan superficial como las fachadas que se venden a los turistas que navegan las empinadas cuestas de nuestra ciudad capital. El gobierno, por su parte, otorga carta blanca a la rehabilitación [*sic*] de interiores borrándose, de manera inexorable, los arreglos de paredes que por siglos nos domesticaron (Andrés Zarankin *dixit*). Esta falta de reconocimiento del rol primigenio jugado por la arquitectura doméstica dentro del paisaje histórico urbano que es el

Viejo San Juan limita la actividad fiduciaria de conservación al no entenderse del todo que sin su rico tapiz doméstico el sector sería un desolado panorama.

Se necesita comprender que cada casa —indistintamente de tamaño o lujo— fue por siglos hogar de docenas de personas por lo que, a su abrigo, las más tempranas, duraderas y evocativas relaciones interpersonales fueron forjadas. El filósofo francés Gastón Bachelard describió la casa como el imaginario centro de múltiples círculos concéntricos que expanden hacia el infinito, dando forma al espíritu y dictando nuestra comunión con otros. Todos los interiorismos sanjuaneros sirvieron de ancla existencial a las generaciones que forjaron la sin par cultura sanjuanera. Este ensayo<sup>2</sup> es un brevísimo resumen de la transformación que, con el paso de los siglos, estos interiores evidenciaron.

## LA CASA SANJUANERA

Hasta entrado el siglo XIX no era común para un sanjuanero tener residencia propia, realidad evidenciada por la familia de Alejandro Tapia y Rivera.<sup>3</sup> Recién casados los padres, vivieron en una casa muy pequeña, a tono con sus limitados ingresos y necesidades. Aunque al partir el padre hacia España ya residían en una casona, la misma tuvo que ser abandonada por madre e hijos debido a la escasez de sus recursos financieros. A pesar de su respetada posición, la



Vista de casa en la calle San Francisco.

familia nunca fue dueña de una residencia. De manera contrastante, unas pocas familias habitaron una misma propiedad por generaciones siendo ejemplo la localizada en la calle del Santo Cristo de la Salud 202, ocupada hasta el 1872 por Bibiana y su sobrina Alejandrina Benítez, famosas por sus reuniones literarias. El hijo de Alejandrina, José Gautier Benítez, compuso sus primeros poemas desde la misma. Otro ejemplo es la que sita en la esquina noreste de la intersección de las calles de la Cruz y de la Fortaleza donde nació el 2 de enero de 1851 Manuel de Elzaburu y Vizcarrondo, fundador del Ateneo Puertorriqueño. Por años su bufete, donde incontables grupos políticos y literarios se daban cita para contabilizar sueños y aspiraciones, estuvo localizado en el entresuelo del edificio.

Los interiorismos sanjuaneros son reflejo fiel de aspiraciones individuales, así como las de su grupo social en un momento dado de la historia. José Rizal,<sup>4</sup> quien habitó una casa similar en las Filipinas españolas, estableció que los mortales somos parecidos a las tortugas ya que recibimos reconocimiento social gracias a nuestros caparazones. Cada elemento arquitectónico, en el exterior o interior de una casa, refleja aspira-

ciones individuales y colectivas. En el Viejo San Juan variados interiores actúan como iconos semánticos continuando una silente conversación que, en algunos casos, tiene siglos de duración. Los elegantes portales, imponentes órdenes arquitectónicas, extrovertidos balcones y tímidos antepechos son códigos arquitectónicos que comunican la historia de diversas maneras de entender la vida.

Lo mismo aplica a los interiores domésticos. Una sala seguida por una saleta<sup>5</sup> invitaba a los miembros de la familia a actuar de manera diferente. Estos espacios no existieron en la casa de la Conquista cuando la ciudad se forjaba y cada residencia era una introvertida torre de defensa. Al transformarse el concepto de recreación a partir del siglo XVIII y las veladas tornarse en importantes actividades sociales, la sala —accedida directamente desde la calle— aumentó en importancia. Las casas son registro de la vida de los humanos, de sus aspiraciones, sueños y pesadillas ya que permiten morar de manera íntima, rodeados principalmente de aquellos a quienes estamos unidos por lazos de sangre o legales. Gracias a los interiorismos sanjuaneros podemos leer múltiples historias de mujeres y hom-

<sup>1</sup> El distrito histórico del Viejo San Juan fue alistado al Registro Nacional de Lugares Históricos en 1992, siendo revisada esta nominación en el 2012. Un año más tarde fue declarado *national historic landmark* de los EEUU. Reconocida su relevancia cultural a nivel local, algunas de sus edificaciones son parte de la lista de patrimonio de la humanidad de la UNESCO desde 1984. Arleen Pabón Charneco, “Old San Juan Historic District / Distrito Histórico del Viejo San Juan National Register of Historic Places Nomination” (Tallahassee, Florida, 2012) y Arleen Pabón Charneco, “Old San Juan Historic District / Distrito Histórico del Viejo San Juan National Historic Landmark Nomination” (Tallahassee, Florida, 2013).

<sup>2</sup> Este ensayo se basa en investigaciones llevadas a cabo por la autora que ya duran varios años. Los siguientes trabajos dirimen sobre el tema: *The Architecture San Juan de Puerto Rico: Five Hundred Years of Architectural and Urban Experimentation* (Londres: Routledge, 2017); “Dwelling in Old San Juan” (MS: Tallahassee, en progreso); “The Old San Juan Historic District / Distrito Histórico del Viejo San Juan National Register of Historic Places Nomination” y “The Old San Juan Historic District / Distrito Histórico del Viejo San Juan National Historic Landmark Nomination.”

<sup>3</sup> Alejandro Tapia y Rivera, *Mis memorias o Puerto Rico como lo encontré y como lo dejó* (Río Piedras, Puerto Rico: Editorial El Edil Inc., 1996).

<sup>4</sup> José Rizal, *Noli me tangere* (Venegraf-Grefol S A, 1982).

<sup>5</sup> La palabra sala, del francés *salle*, describe un espacio donde se llevan a cabo las actividades públicas de una familia conjugando los usos de los anglosajones *living room* y *parlor*. En Centro y Sur América existen variaciones importantes. Por ejemplo, en Santa Fe de Bogotá estos espacios tenían diferentes nombres: “sala grande,” “sala del balcón” y la “sala que cae al patio,” siendo la segunda descrita como “la sala de función social.” Patricia Lara Betancourt, “La sala doméstica en Santa Fe de Bogotá. Siglo XIX. El decorado. La sala barroca” *Historia Crítica* (Universidad de los Andes, Número 20), pp. 93-106; 104-105. Publicación digital: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/rhcritica/lara.htm>.

La saleta, por su parte, era utilizada principalmente por las mujeres de la familia. En La Habana es un espacio relativamente pequeño, cercano a la sala. Aunque nunca he oído el espacio sanjuanero identificado de esta manera, utilizo el nombre por ser el correcto. Existe al menos una fotografía histórica que avala el uso antes descrito.



Vista de la casa en la calle del Sol.



Vista de la Casa de los dos Zaguanes.



Vista de casa en la calle san José.

bres, libertos y esclavos, jóvenes y ancianos.

Los análisis arquitectónicos fenoménicos interpretan la fachada de un edificio como una frontera entre el profano exterior donde se lleva a cabo la vida pública y el sagrado interior donde se mora. Con relación a la arquitectura doméstica la frontera establece dos territorios: el tangible de la casa y el intangible del hogar. Esta dicotomía se refleja en los interiorismos por medio del ballet compositivo de aposentos y los significados que a estos se asociaban. Debido a su localización próxima a la calle, la sala era un espacio más público que la saleta –espacio protegido por la sala y el arco o la arcada que les dividía– razón por la cual era reservada para las señoras. El espacio también estaba más cerca del martillo,<sup>6</sup> el característico alineamiento de habitaciones en la parte de atrás del solar que incluía los dormitorios, la cocina y el excusado. Aunque era nexo espacial del interior, controlando visualmente cada espacio relevante, la saleta estaba secuencialmente sujeta a la sala, la provincia del hombre. Entiendo que la saleta ocupó el lugar del centenario estrado peninsular importado a América, del cual no he encontrado evidencia en el distrito. “En el caso de las damas, dentro de la vivienda su espacio era el estrado, un recinto semiprivado, que encuentra su origen en la España medieval y que se traslada con singular éxito a América. Aquí la mujer establece su vida social, mantiene tertulias y descansa.”<sup>7</sup>

La saleta conectaba físicamente con el patio interior o pedazo de cielo como se le conoce en la China. Además de proveer iluminación y ventilación al interior, el mismo era escenario de innumerables actividades, desde el lavado y planchado de ropa hasta la lectura.

Son pocas las casas de esta Ciudad, que no tienen algún patio, o huerto que les sirve de mucho desahogo: en ellos componen sus comidas: sin más cocina, ni hornillos, que el fuego que encienden en el suelo a las sombra de algunos papayos, plátanos o enramadas, cubiertas de calabazas, que siembran para gozar de su sombra, y guarecer a las gallinas comunes, de guineas, patos u otras aves. . . Las casas de esta construcción están a los extremos de la Ciudad, y aunque dentro de los muros, se pueden considerar como arrabales. . .<sup>8</sup>

Si la casa era habitada por varias familias era también el perfecto lugar para platicar con los vecinos. Los patios (interiores, traseros y laterales), traspacios y corrales eran esenciales al discurrir de la vida diaria sanjuanera. Tan relevante son que no hay una sola residencia sanjuanera que no lo posea.

Cada interiorismo sanjuanero es un poema único, reflejo de facetas importante, por lo que no es exagerado establecer que la historia de nuestro pueblo se escribió en y por los mismos. Aunque algunos han perdido su voz todavía quedan otros mediante los cuales podemos conversar con el pasado para conocer misterios arquitectónicos, sociales y culturales que arrojan luz sobre Puerto Rico en general y el Viejo San Juan en particular.

### LA CASA DE LA CONQUISTA

Durante el periodo de 1519 al 1625 surgió la necesidad de formalizar el nuevo escenario urbano que era el Viejo San Juan en aras de impedir la deconstrucción social.<sup>9</sup> Aunque descrito en el Caribe por Joaquín Weiss como “el siglo del bohío,”<sup>10</sup> por aquellas fechas se recrearon históricos patrones peninsulares forjando

lo que llamo la casa de la Conquista. Hubiese sido más fácil inventar nuevos tipos basados en los ejemplos nativos. Esto, sin embargo, fue rechazado ya que los interiorismos sanjuaneros de los primeros tiempos tenían como meta principalísima proteger las tradiciones importadas. Aquellas lejanas casas de ultramar, escenarios del recuerdo, repitieron en San Juan sus históricos patrones condicionando roles individuales y colectivos.

Esta mnemónica naturaleza se evidencia en la descripción más temprana que existe de la arquitectura doméstica del Viejo San Juan, hecha por Juan de Laët en el siglo XVII. Las “espaciosas” casas de la incipiente urbe fueron detalladas como construidas “a la usanza española,”<sup>11</sup> caracterizándose por una personalidad introvertida gracias a sus escasas aperturas al exterior. Cabe recordar que, por aquellos tiempos, la calle era fuente de ruido, contaminación y peligro.

El diseño paradigmático del periodo se caracteriza por los aposentos genéricos alineados abriendo los unos a los otros; el cuarto esquinero, también característico de La Habana; así como el uso de arcos semicirculares y arcadas que abren al patio. Dado el caso que las paredes de tapiería, a pesar de su ancho, no podían sostener balcones volados y aún no se inventaba el concepto de recrearse desde este tipo de palco se preferían los antepechos en las escasas aperturas que, de manera irregular, abrían al exterior. Las proporciones de las mismas, por su parte, tienden a ser menos esbeltas que las utilizadas más adelante.

La casa de los Contrafuertes y la llamada casa de los Ratones, en la intersección de las calles del santo Cristo de la Salud y de la Fortaleza, son excepcionales ejemplos del tipo que denomino la casa de la Conquista.

### LA CASA BARROCA

La arquitectura del periodo entre los años 1625 y 1800 se organizó en torno a los ideales del renacimiento tardío y barroco europeos. El Viejo San Juan se transformó de un diminuto centro, organizado de manera un tanto ad hoc mediante una muy liberal retícula urbana, en uno cohesivo aunque del todo introvertido gracias al cinturón de piedra que poco a poco le fue abrazando. De la ciudad de la paz<sup>12</sup> que fue durante el siglo XVI, San Juan se transformó durante esta época en una ciudad de la guerra. Aunque pocas casas compartían paredes medianeras, el periodo evi-

denció un favoritismo hacia la llamada casa a patios. Los largos y estrechos solares también pueden ser considerados herencia de este tiempo. El término barroco describe un nuevo interés en la elegancia expresado mediante la regularización de la fachada, elementos decorativos (algunos suntuosos como las losas Delft utilizadas en las contrahuellas, imponentes escaleras como la de pórfido descrita por Tapia y Rivera) y la importancia ofrecida a la entrada principal. La construcción de tapiería fue sustituida por la mampostería ordinaria que facilitó el uso de retallos (*encadrements*) y de balcones volados.

El periodo gestó dos tipos de interiorismos que denomino Modelo A y Modelo B<sup>13</sup>. El primero se caracteriza por no tener zaguán y sí una sala seguida por una o varias saletas hasta llegar al patio, enmarcado por un lado por el martillo. El Modelo B posee un zaguán central que conecta visual y físicamente la calle con el patio que también está colocado a un lado del solar. Los estrechos y profundos solares sanjuaneros no favorecen el uso del llamado patio claustral<sup>14</sup> tan característico de La Habana y tantos lugares en la península. La casa Alegría es un magnífico ejemplo

6 El ala que se proyecta de manera perpendicular a la sección principal de una casa es conocida en Puerto Rico como el martillo. En el Viejo San Juan el martillo está compuesto por una serie de habitaciones alineadas (*enfilade*) que abre una a la otra mediante puertas también alineadas. En ocasiones conocida como organización seriada, en los EEUU el arreglo se conoce como *shotgun*.

7 Ministerio de la Defensa Español, *No fueron solos Mujeres en la conquista y colonización de América* (Madrid: Ministerio de la Defensa, 2012), p. 39.

8 Inigo Abbad y Lasiera, *Historia geográfica, civil y política de la Isla de S. Juan Bautista de Puerto Rico* (San Juan de Puerto Rico: Imprenta y Librería de Acosta, 1856), pp. 211-212.

9 Arleen Pabón Charneco, “La ciudad del puerto Rico Reinterpretando los artefactos urbanos y arquitectónicos del Viejo San Juan,” *Patrimonio* (San Juan de Puerto Rico, Volumen 1, 2) y Arleen Pabón Charneco, “En nuestra imagen: Recreating Spain in America” (MS: Tallahassee, Florida, 2000).

10 Joaquín E Weiss, *La arquitectura colonial cubana Siglos XVI al XIX* (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1996).

11 Juan de Laët, *Historia del Nuevo Mundo Descripción de las islas occidentales Escrita en 13 libros (1640)* (Caracas, Venezuela: Universidad Simón Bolívar, 1988), pp. 64-65.

12 Pabón Charneco, Arleen. *The Architecture of San Juan de Puerto Rico: Five Hundred Years of Architectural and Urban Experimentation*. Londres: Routledge, 2017.

13 Pabón Charneco, Arleen. *La arquitectura patrimonial puertorriqueña y sus estilos*. San Juan de Puerto Rico: Oficina Estatal de Conservación Histórica, 2010.



Vista de casas en la Caleta de las Monjas.



Vistas del Edificio Plaza.

del Modelo B, el más raro en el distrito, mientras que la decimonónica casa del marqués de la Esperanza es ejemplo de uno de los escasos patios claustales que existen en el distrito.

El zaguán<sup>15</sup> surgió durante el siglo XVIII como un aposento plurifuncional que proveía elegancia a la entrada y a la principal secuencia espacial, silentemente comentando sobre la distinción y sofisticación de la familia.<sup>16</sup> De los tipos o modelos encontrados en el distrito tan solo el Modelo B posee este espacio. Resulta de interés resaltar que, durante los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX, como resultado del incremento exponencial de residentes, el zaguán se convirtió en un útil instrumento para facilitar que un mayor número de residentes habitara un edificio. Existen, por tanto, múltiples casos de zaguanes irregulares contruidos de manera ad hoc que permitían el alquiler de la parte trasera de una casa.

### LA CASA DE LA ILUSTRACIÓN

Una vez se crearon el Modelo A y Modelo B, los interiorismos sanjuaneros sufrieron pocas transformaciones hasta llegado el siglo XIX, siendo el principal los espacios con usos específicos sustituyendo los genéricos aposentos. La casa de la Ilustración, que se desarrolla durante el siglo XIX, está profundamente

influenciada por este movimiento y sus ideas progresistas. El interiorismo cobró relevancia pues la época entendió que, siendo la casa el lugar donde se forja la familia, núcleo esencial de la sociedad, la misma debía ser cómoda y proveer lugares adecuados para noveles rituales familiares. La preocupación por la privacidad, por otra parte, llevó a la inclusión de pasillos en algunos arreglos, descartándose el antiguo alineamiento de habitaciones abriendo las unas a las otras.

En un plano de esta época para un segundo piso en la calle de la Cruz 152 aparece la palabra comedor describiendo un espacio particular. El mismo conecta con la sala, uno de los dormitorios (descrito como tal y no con el genérico nombre de aposento) y la galería que provee acceso al excusado y a la cocina. De la novedad del espacio habla el hecho de que se utiliza también como entrada principal a la casa. Vale la pena mencionar que el comedor como espacio formal surgió tarde en el siglo XVII, llegando la idea a Puerto Rico probablemente durante el siglo XIX. Para esta última fecha, la condesa de Merlín describió la actividad en La Habana: “La casa de mi tío es muy grande, y está rodeada de altas galerías, que se pierden de vista, cerradas de persianas para evitar los rayos del sol. En una de estas galerías es donde comemos, porque aquí los comedores en el interior de las casas están prohibi-

dos a causa del calor.”<sup>17</sup> Algo similar ocurría en las Islas Filipinas: *If we go up the stairs, we immediately find ourselves in a spacious hallway, called there, for some unknown reason, caida, which tonight serves as dining-room and at the same time affords a place for the orchestra.*<sup>18</sup>

Las fachadas del periodo fueron impactadas por los variados *revivals* historicistas europeos que permitían una silente competencia en una ciudad que cada día se hacia más compacta debido a que se continuaba construyéndose en los traspatios y patios laterales. Los tejados de tejas fueron desapareciendo, como lamentaba Tapia y Rivera, siendo sustituidos por las azoteas de Cádiz, utilizadas en ocasiones como lugar de esparcimiento y especialmente adecuadas para el tendido de ropa. Apareció la doble puerta de persianas de madera que ofrecía muchas más opciones de luz y ventilación a los interiores que la puerta de la Conquista con sus pesadas hojas y pequeñísimas aperturas. Los balcones de metal aumentaron en número y tamaño albergando el lugar perfecto *where, in the evenings, the family sits and chatter in the light, pleasant chit-chat of southern climates.*<sup>19</sup> Los tímidos antepechos de la casa de la Conquista se transformaron en la casa de la Ilustración en elegantes balcones, lugares que toda la familia podía disfrutar. Su rol era también público ya que durante la Semana Santa o a la muerte de un rey se colgaban de paños negros cambiándose estos por otros de colores en ocasiones más festivas.

### CONCLUSIÓN

La última fase de los interiorismos sanjuaneros puede ser fechada entre el 1898 y 1939, año antesala a la Segunda Guerra Mundial. Aunque no abundan, se introdujo el edificio de apartamento tratado usualmente con dos unidades por piso enfatizados por los dos balcones que usualmente componen la fachada principal. Los exteriores incluyen expresiones como el Art Decó e Hispanomediterráneo, considerado por la época un estilo moderno a pesar de sus fuentes de inspiración historicistas.

La declaración del Viejo San Juan como zona *[sic]* histórica durante la década de los años cincuenta del pasado siglo marcó el fin del desarrollo natural de los interiorismos sanjuaneros dando paso a actividades de puesta en valor. Aunque es factible pensar que este detente artificial puso fin a un creativo desarrollo se debe recordar que también dió al traste con los clamores de que se transformara el distrito en “un pequeño Nueva York.” Uno de los efectos negativos de la declaratoria aún pervive ya que muchos entienden que se sabe todo del distrito histórico, no existiendo necesidad de continuar su estudio e interpretación. Nada más lejos de la verdad. Queda mucho por descubrir y aún más por interpretar del pedazo de patria que es el Viejo San Juan. Viajando a sus interiores es un primer e importante paso hacia un mejor entendimiento y apreciación del distrito histórico. ■

14 Un patio claustal es uno rodeado de galerías o logias por sus cuatro costados. Es usual que sea centralizado con relación al edificio.

15 De acuerdo a los expertos, la palabra zaguán proviene del árabe *istawán*. Aunque alberga actividades parecidas al del anglosajón *hall* de entrada, este espacio posee un único carácter arquitectónico y urbano.

16 De acuerdo con Joaquín Weiss, la ausencia de un zaguán en La Habana evidencia limitaciones financieras. Este no es el caso en el distrito sanjuanero donde la mayoría de las casas no cuentan con este espacio debido a la morfología de los solares. Joaquín E Weiss, *La arquitectura colonial cubana Siglos XVI al XIX* y Arleen Pabón Charneco, “The Old San Juan Historic District / Distrito Histórico del Viejo San Juan National Register of Historic Places Nomination,” p. 146.

17 Condesa de Merlín, *Viaje a la Habana* (Madrid: Editorial Verbum, 2006), p. 74.

18 José Rizal, *The Social Cancer* (New York: World Book Company, 1912), no numerado.

19 William Dinwiddie, *Puerto Rico Its Conditions and Possibilities* (New York: Harper and Brothers Publishers, 1899), pp. 182- 183.



## DETRÁS DE LA PUERTA: UNA MIRADA AL INTERIORISMO EN SAN JUAN A TRAVÉS DE LOS RETRATOS DEL PINTOR JOSÉ CAMPECHE Y JORDÁN (1751-1809)

Luis Moisés Pérez Torres

Sin lugar a dudas el género del retrato ocupa en el repertorio pictórico de José Campeche un lugar destacado, al punto de considerársele entre los estudiosos de su obra como uno de los mejores pintores retratistas de la América virreinal de su tiempo. Vistas en su conjunto estas obras comprenden una crónica visual de gran valor para el estudio de la vida y la sociedad del San Juan del último tercio del siglo XVIII y principios del XIX. Periodo que coincide con un cierto crecimiento económico y mercantil, principalmente gracias a liberalización del comercio consecuencia de las reformas borbónicas que tienen lugar para ese entonces en todo el mundo transatlántico. Los retratos realizados por Campeche son obras ricas en detalles, en la mayoría de las ocasiones de factura miniaturista, en los que el pintor captura con fidelidad, no solamente los rasgos fisonómicos de sus retratados, sino también el de sus ricas y elaboradas vestimentas, así como el mobiliario y demás objetos que acompañan a sus modelos.

Siguiendo el gusto del retrato cortesano europeo, los espacios interiores aquí presentes, conforman un lugar escénico y teatral, en el que los elementos que se emplean están en función de apoyar la caracterización del personaje retratado. En la mayoría de los casos, son obras realizadas por encargo de sus protagonistas, entre los que se encuentran: gobernadores, obispos, funcionarios de gobierno, así como miembros de las principales familias acomodadas de la ciudad. De esta manera José Campeche nos lega una formidable galería de personajes notables pertenecientes a este periodo colonial español en San Juan de Puerto Rico. Tanto los criollos puertorriqueños, como los peninsulares aquí retratados, reflejan a través de sus muebles y la decoración de los espacios interiores, sus intereses y sus gustos, sirviéndonos como documentos pictóricos de inestimable valor, los cuales nos permiten adentrar-

nos y explorar cual si miráramos detrás de una puerta abierta, y entrever cómo lucían los espacios interiores y qué usos éstos desempeñaban en el San Juan de aquel entonces.

Al abordar el estudio del interiorismo a través de los retratos pintados por Campeche, es importante reconocer y diferenciar entre dos planos de interpretación y análisis, propios del género pictórico del retrato cortesano europeo y de los cuales se vale nuestro pintor. Uno es el que llamaremos “plano ideal” o de receta composicional, y al que principalmente corresponde el empleo de los pesados cortinajes y la presencia de los pisos ajedrezados de ladrillo o baldosas. Ambos recursos son aprovechados por el pintor como soluciones formales de composición y de perspectiva. A pesar de esto, observamos que en muchos de los casos, la representación de los pisos en estas estancias pudo haber sido tal cual Campeche lo representa en sus obras, sobre todo en aquellos que exhiben baldosas de barro.

Por otra parte están presentes los elementos que corresponden al “plano real”, al cual pertenece el personaje retratado, siempre ocupando el centro de la composición, junto a todos aquellos otros elementos que le acompañan, tales como: la habitación y la representación de decorados y pinturas en las paredes revestidas con frescos y marcos tallados en madera y dorados, la presencia de elementos arquitectónicos como el caso de algunas de las ventanas, el amueblamiento, los instrumentos musicales, libros, tinteros, y demás objetos presentes. En estos casos, todos han sido pintados con tal detalle y corrección que se nos hace difícil pensar que no estuvieron allí, y que sin dudas los mismos fueron exhibidos como orgullosa posesión de sus dueños, quienes escogieron posar junto a ellos como parte de su retrato. El lujo, el decorado y la presencia de sus muebles desempeña en estos retratos un



Retrato de Dama, ca. 1782-1786, óleo sobre tabla, por José Campeche. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

papel activo en la construcción de la imagen que éstos pretenden dar de sí mismos.

El afán por la ostentación comienza a identificarse con el afán de modernidad y el deseo de apuntarse a la moda más reciente. Tanto el tráfico mercantil autorizado por la corona, como el que tenía lugar gracias al contrabando durante todo este periodo, no solo trae consigo a la ciudad bienes de primera necesidad, sino que también llegan telas, trajes, muebles y otros objetos de lujo. Debemos tener presente que los conceptos de lujo y decoración a los cuales la mayoría de nuestros retratados aspiran, fueron transmitidos desde Europa hasta el Caribe y Puerto Rico, principalmente gracias al tráfico de estampas y grabados que circulaban entre los intercambios de ultramar, cada vez más dinámicos para ese entonces. Tal debió ser la cantidad de grabados que entraban por nuestras costas, que para el año de 1793 se envió al Cabildo de San Juan una Real Orden en la que se mandaba “se velara” la introducción a la isla por parte de la nación francesa de alhajas, ropas y específicamente de estampas, sobre todo aquellas “alusivas a la depravada libertad”<sup>1</sup>.

Estampas y demás objetos de lujo, principalmente de influencia francesa, ingresaron de esta manera a incidir en la cultura visual y material de aquellos días. Grabados de moda llegaron a las manos de las damas y costureras de la ciudad, al igual que grabados de muebles y salones decorados también sirvieron a ebanistas y decoradores, quienes adaptarán los nuevos gustos en sus realizaciones. Súmese a esto algunos muebles que también provenían del extranjero, los cuales encontraron aquí un modelo de reproducción y adaptación, tanto de tendencias españolas, francesas, incluso anglosajonas vía el tráfico con la naciente república de las trece colonias de Norteamérica. El amueblamiento y el ajuar doméstico de lujo, es como consecuencia un oficio en los talleres de artesanos, maestros carpinte-

ros, ebanistas, pintores, doradores y decoradores. De estos oficios se creó en la ciudad de San Juan una clase artesanal que satisfacía las demandas por el lujo de sus habitantes, entre éstos los pertenecientes a una nueva clase criolla socioeconómicamente en ascenso.

José Campeche forma parte del principal taller familiar de artesanos en la ciudad de San Juan. Recordemos que al padre de nuestro pintor, Tomás de Rivafrecha Campeche (1707-1780), esclavo liberto, se le reconoce en los documentos de la época de oficio “dorador, adornista y pintor”<sup>2</sup>. De aquí que no es de extrañar pues, que muchos de los decorados y rocallas talladas y doradas, inclusive algunos de los muebles como las mesas de arrimo o consolas doradas, las cuales exhiben algunas de las habitaciones de los aquí retratados, fuesen ejecuciones del propio taller de los Campeche, o bien de algún otro taller con estos conocimientos en la ciudad.

Es importante tener presente que el oficio de pintor durante este periodo, sobre todo en la América virreinal, es un oficio artesanal más, ejercido entre los estratos bajos y medios de la sociedad. Por norma general, sus conocimientos y destrezas no se limitaban solamente al arte de la pintura, y muchos de estos pintores artesanos conocían además otras expresiones relacionadas al oficio, tales como el arte del dorar con lámina de oro retablos, muebles y marcos, así como el de la talla en madera<sup>3</sup>. No olvidemos además que el primer biógrafo de Campeche, Alejandro Tapia y Rivera, afirmó que el pintor también se dedicó a “la arquitectura y el tallado”<sup>4</sup>.

Pero será como consecuencia del arribo a San Juan del pintor español Luis Paret y Alcázar (1744-1799)<sup>5</sup>, quien cumple una orden de destierro en Puerto Rico, y permanecerá en la ciudad desde 1775 hasta el año de 1778, que la obra de José Campeche recibe su más importante transformación. A partir de éstas fechas

1 *Actas del Cabildo de San Juan Bautista de Puerto Rico 1792-1798*, -23 de septiembre de 1793-. Publicación Oficial del Municipio de San Juan, Puerto Rico, 1967, pp. 77-78.

2 Alejandro Tapia y Rivera, *Vida del pintor Puerto-Riqueño José Campeche*, Establecimiento tipográfico de Guasp, Puerto Rico, 1855, p. 5.

3 A manera de ejemplo mencionemos solo algunos pintores de Venezuela que comparten con Puerto Rico el ámbito del Caribe, tales son los casos de figuras como Juan Pedro López (Venezuela, Caracas, 1724-1787) documentado como “Maestro de pintor, escultor y dorador”; Domingo Gutiérrez (Tenerife, España, 1709-Caracas, 1793) quien figura en los documentos como “Ebanista, tallista y escultor” y Juan José Landaeta (Venezuela, Caracas, 1747-1810) “Maestro de pintor y dorador”. Ver: Jorge F. Rivas P.: “Breves comentarios sobre el oficio de pintor en Venezuela 1600-1822” en *De oficio pintor: Arte colonial venezolano*. 2007, Centro León, Fundación Cisneros.

4 Alejandro Tapia y Rivera, Ob. Cit. p. 23. En cuanto a los trabajos de arquitectura encargados a José Campeche, existe prueba documental en el *Pedimento* presentado por sus hermanas ante el Cabildo de San Juan, el 25 de enero de 1810, y del cual se desprende una relación de los encargos que éste realizó: “El ideó los túmulos para las exequias de nuestro rey el Sr. D. Carlos III y del Papa VI; formó sus planes de diseños para remitir a la corte y dirigió la ejecución de aquellos. El trabajó planes distintos, como el de los partidos de Fajardo, Humacao y Loiza encargado por el oidor don Juan Díaz de Sarabia, juez comisario Real de tierras en esta isla; el de la casa de pescadería de esta ciudad que le encomendó el regidor don Félix de la Cruz, comisario por el Superior Gobierno de la misma; y el de los cuarteles de S. M. proyectados para esta plaza...” Alejandro Tapia y Rivera, Ob. Cit. pp. 7 y 8 de los Apéndices. En el caso de algunos marcos de pinturas salidos del taller de la familia Campeche, existe prueba científica que demuestra que los mismos también fueron elaborados en el taller del pintor sanjuanero. Ver: Teodoro Vidal. *Cuatro puertorriqueñas por Campeche*, Ediciones Alba, San Juan de Puerto Rico, 2000, pp. 17-18, y nota 38.

5 Véase: Osiris Delgado Mercado, *Paret y Alcázar*, Universidad de Puerto Rico / Instituto Diego Velázquez de C.S.I.C. y Universidad de Madrid, 1957.



Gobernador don Miguel Antonio de Ustáriz, ca. 1789-1792, óleo sobre tabla, por José Campeche y Jordán. Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.



Las hijas del gobernador don Ramón de Castro, 1797, óleo sobre lienzo, por José Campeche. Colección Museo de Arte de Puerto Rico.

se percibe en nuestro pintor la incorporación y adaptación de los gustos del rococó en sus obras, y con ello la indudable influencia de Paret y Alcázar, quien representa este estilo como ningún otro caso en la pintura española. Si bien la presencia del pintor en la Isla por espacio de tres años tiene una indudable marca en las obras de nuestro artífice, también debió contribuir a afianzar entre los capitalinos, el gusto rococó de influencia francesa que éste promulgaba.

El estilo rococó<sup>6</sup> tuvo su impacto principalmente en los interiores y en la exuberancia decorativa de éstos. Siendo un estilo primordialmente intimista, en el que se prefieren salas de dimensiones acogedoras más que los grandes espacios, las cuales se iluminan con tapizados atrevidos y coloristas en sus muros. Las formas decorativas que le caracterizan están basadas en líneas sinuosas de curvas y contra curvas, cuyo desarrollo parece no acabar, remitiendo a formas orgánicas. Su motivo principal es la “rocaille” o “rocalla”, de donde procede su nombre, una forma ameboide constituida por hojarasca, flores y conchas, que a menudo se utilizan para enmarcar asimétricamente cuadros, frescos, espejos, etc.

Al examinar los distintos espacios interiores presentes en los retratos de Campeche, encontramos a buen número de nuestros retratados en un entorno a la manera del rococó. Buen ejemplo de ello lo son obras como el *Retrato de Dama* (ca. 1782-1786)<sup>7</sup>, y en el que se aprecia una pared al fondo decorada con pinturas en paneles rosados y enmarcada en secciones con las típicas rocallas doradas, así como cuadros también enmarcados en rocallas doradas con escenas que presentan ruinas del pasado grecolatino<sup>8</sup>. El mobiliario aquí presente es una cómoda estilo *bombé* a la chinesca, mueble característico del gusto rococó, sobre la que se observa una partitura musical y un violín. Entre los retratos de

marcada influencia rococó se encuentra también el retrato de *Doña María de los Dolores Martínez de Carvajal* (1791-1792)<sup>9</sup>, situada en una estancia de ambiente íntimo y femenino; adornado con una consola dorada tallada, varias pinturas en marcos dorados y molduras de estilo rocalla que recorren las paredes del salón.

Una constante en las paredes de fondo en buena parte de estas estancias representadas por Campeche, son las consolas en madera dorada de estilo rococó que se integran estilísticamente como parte del decorado a los marcos dorados de los muros. En ausencia de espejos, encontramos que lucen pinturas presentando escenas de paisajes<sup>10</sup>.

Interesantemente también hallamos retratos que han sido realizados con toda probabilidad en dos estancias de la misma casa, tal es el caso del los retratos de los esposos, *Alcalde don Valentín Martínez y Díez de Barrio* (hacia 1791) y *Doña María Manuela Díez de Barrio de Martínez*, (hacia 1791)<sup>11</sup> De igual manera sucede con los salones de La Real Fortaleza de Santa Catalina, presentes en los retratos del *Gobernador Miguel Antonio de Ustáriz* (hacia 1792)<sup>12</sup>, y el de *Las hijas del gobernador Ramón de Castro* (1797)<sup>13</sup>, los cuales nos recuerdan las impresiones recogidas ya por Fray Iñigo Abbad, quien al hablarnos del palacio de los gobernadores, señalaba la existencia de “habitaciones cómodas” y “salones magníficos”<sup>14</sup>.

Por el contrario también otro grupo de nuestros retratados se muestra en habitaciones poco amuebladas, como en el caso del *Retrato de un capitán general* (1782-1786)<sup>15</sup>, donde la austeridad propia de una estancia castrense debe pertenecer a uno de los dos castillos de la ciudad murada, San Felipe del Morro o San Cristóbal. De igual manera sucede en el retrato de *Don José Mas Ferrer*<sup>16</sup>, (hacia 1795), y en el que encontramos

6 Esta tendencia artística surge en Francia a principios del siglo XVIII y cubre los reinados de Luis XV y Luis XVI, encontrando su fin en la Revolución Francesa, donde la burguesía revolucionaria identificará este estilo con el Antiguo Régimen, la cual optará por el nuevo gusto sobrio que promulga el neoclasicismo. En España se introducirá con la nueva dinastía borbón, que inaugura Felipe V, y se confundirá con la tendencia española conocida como “churrigueresco” al unirse los motivos decorativos franceses con los de creación propia española.

7 Óleo sobre madera, 42.1 por 27.6 cm. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico.

8 Estas obras nos recuerdan los hallazgos de Pompeya (1748), cuyas excavaciones se realizaban bajo los auspicios de los Borbones españoles. Marqués de Lozoya, *Muebles de estilo español. Desde el gótico hasta el siglo XIX con el mueble popular*. Barcelona, España. Tercera edición, sf. p. 266.

9 Óleo sobre madera, 45 por 32 cm., ca. 1791-1792. Perteneciente a una colección privada. San Juan de Puerto Rico.

10 Tal es el caso de los retratos de *Doña María Catalina de Urrutia de Dabán*, 1788 (Museo de Arte de Ponce); *Doña María de los Dolores Martínez de Carvajal*, ca. 1791-1792 (Colección privada, San Juan de Puerto Rico); *Alcalde don Valentín Martínez y Díez de Barrio*, ca. 1791 (Colección privada, New Jersey); *Doña María Manuela Díez de Barrio de Martínez*, ca. 1791 (Colección privada, Texas); *Gobernador don Miguel Antonio de Ustáriz*, ca. 1792 (Instituto de Cultura Puertorriqueña) y el retrato de *Las hijas del Gobernador don Ramón de Castro*, 1797 (Museo de Arte de Puerto Rico).

11 Ambas obras pertenecen a colecciones privadas en los Estados Unidos. Reproducidas a color en: Vidal Teodoro. *José Campeche, Retratista de una época*. Ediciones Alba, San Juan de Puerto Rico, 2005, pp. 24 y 25.

12 Óleo sobre madera, 62 por 43 cm. Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.

13 Óleo sobre lienzo, 114 por 81 cm. Colección Museo de Arte de Puerto Rico.

14 Iñigo Abbad y Lasiera. *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. Doce Calles, España, Edición revisada y corregida, 2011. p. 284.

15 Óleo sobre tabla, 43 por 27.6 cm., Colección Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico.

16 Óleo sobre tela, 54 por 41.7 cm. Smithsonian Institution, Colección Teodoro Vidal.



Retrato de un capitán general, ca. 1782-1786, óleo sobre tabla, por José Campeche. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

Don Francisco de la Cuerda y García, 1793, óleo sobre lienzo, por José Campeche. Colección Palacio Arzobispal, Puerto Rico.

Doctor don Juan Alejo de Arizmendi de la Torre, ca. 1803, óleo sobre tabla, por José Campeche. Colección Palacio Arzobispal, Puerto Rico.

una habitación convertida en el despacho de un funcionario, en el cual no hay espacio para la distracción del lujo, sino más bien un lugar ideal para ejercer sus funciones.

La selección de los muebles en estas obras es muy variada, en ellas predomina el mobiliario barroco rococó, del cual podemos señalar el peso, la solidez y la presencia generalizada de la curva, ya sea en las patas o en la superficie, características comunes en la mayoría de los estilos europeos de ese momento, los cuales coexistirán y en ocasiones se conjugarán en una misma pieza. Entre éstos encontramos escritorios dieciochescos o bufetillos, mesas para múltiples usos, cómodas, mesas de arrimo o consolas, incluso bibliotecas. En alguno que otro caso se asoma alguna silla criolla de

influencia anglosajona pintadas de verde, presentes el retrato de *Doña María Manuela Díez de Barrio de Martínez*, así como en el de *Las hijas del gobernador de Ramón de Castro*, frente a la cual nuestro pintor coloca una piña en el suelo.

Hacia finales del siglo XVIII, encontramos muebles que acusan la presencia del gusto neoclásico, entre los cuales vale destacar la mesa tipo velador en madera dorada con tope de mármol, presente en el retrato del *Gobernador don Miguel Antonio de Ustáriz* (1792), de la cual cuelgan guirnaldas talladas en madera muy características de los muebles y decorados neoclásicos. También de gusto neoclásico es la biblioteca del *Obispo don Francisco de la Cuerda* (1791-1792)<sup>17</sup>, la cual también exhibe éstos motivos decorativos<sup>18</sup>.

Si bien ya a principios del siglo XIX, la obra de José Campeche presenta una progresiva orientación hacia las formas neoclásicas, interesantemente el pintor retoma un ambiente rococó al momento de retratar al primer obispo puertorriqueño, *Doctor don Juan Alejo de Arizmendi de la Torre* (hacia 1803)<sup>19</sup>. Nos parecería entrar a un recibidor donde el prelado nos espera mientras teje una canasta<sup>20</sup>. En la pared al fondo observamos una pintura con un elaborado marco en rocallas asimétricas que representa el sacramento del bautismo<sup>21</sup>. Para este momento el palacio episcopal adquiere funciones catedralicias, dado el hecho que la catedral se encontraba en obras, y sería en la capilla episcopal

donde tendrían lugar bautizos, confirmaciones y ordenaciones sacerdotales, impartidos por el obispo.

Como hemos visto brevemente, más allá del mérito artístico de estos retratos, José Campeche nos ha legado el primer registro locuaz de la intimidad sanjuanera. En ellos el pintor nos ofrece un caudal de información visual, tanto de elementos ideales como reales, y que en su conjunto, testimonian una época de grandes transformaciones y cambios acelerados. Con sus obras, surge un retrato que con puntualidad y agudeza se adentra en escena, más allá del personaje y su circunstancia, ofreciéndonos la primera muestra de San Juan de Puerto Rico al interior. ■

17 Óleo sobre lienzo, 190 por 136.5 cm. Colección Palacio Arzobispal de San Juan de Puerto Rico.

18 Marqués de Lozoya, *Muebles de estilo español. Desde el gótico hasta el siglo XIX con el mueble popular*. Barcelona, España. Tercera edición, sf. p. 266.

19 Óleo sobre tabla 40.6 x 27.9 cm. Colección Palacio Arzobispal, Arquidiócesis de San Juan.

20 Arturo Dávila, estudioso de la obra de José Campeche, logró en 1962 descifrar los elementos simbólicos contenidos en este retrato. Ver: Dávila, Arturo V.: "La iconografía de San Julián de Cuenca y el retrato del Obispo Arizmendi", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan Puerto Rico, N. 15 (abril-junio 1962), pp. 53-57.

21 Obras como ésta debieron ser comisiones habituales realizadas por la Iglesia al taller de los Campeche. El Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, posee como parte de sus fondos pictóricos un bautismo pintado por Miguel Campeche y Jordán, hermano de José Campeche, el cual presenta una escena muy parecida, producto ambas de una copia al calco de una estampa alemana.

# APUNTES SOBRE EL INTERIOR DE LA ARQUITECTURA VERNÁCULA Y SU REPRESENTACIÓN EN EL ARTE PUERTORRIQUEÑO

María Arlette de la Serna Vázquez

*Esta idea de fabricar sus casas sobre troncos ó postes de madera, la dicta la necesidad del país, que es muy húmedo, y sus llanuras y vegas se inundan la mayor parte del año con las lluvias y crecientes de los ríos; cuyas consecuencias procuran evitar construyéndolas sobre postes elevados. El mismo método de casas usaban los indios del continente del Norte, islas de Otahití y otras partes de la América.*

—Iñigo Abbad y Lasierra y José Julián Acosta, Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto-Rico, 1866

## LA IDEA DE FABRICACIÓN

En 1788 el monje benedictino, Iñigo Abbad y Lasierra informa cómo las necesidades del entorno dictaban el diseño de las construcciones de la isla de San Juan Bautista de Puerto-Rico. Mencionaba como las casas se fabrican “sobre troncos ó postes de madera” para sobrellevar las inundaciones por las lluvias y la creciente de los ríos durante la mayor parte del año.

En la búsqueda de un marco teórico que definiera los rasgos de la arquitectura vernácula puertorriqueña precisé revisar el concepto de la palabra en sí, asociada a ciertas asimetrías socio-lingüísticas. No existe aún una sistematización de estudios de arquitectura vernácula comparados con las fuentes de estudio de otros estilos arquitectónicos. Como se verá más adelante en el texto, existen esfuerzos individuales y algunos otros institucionales.

Vernáculo es una palabra que proviene del latín. Damos por sentado que el Imperio Romano cambió el mundo de maneras significativas tales como

la manera de construir o la invención del cemento, y que minimizamos el alcance histórico de su influencia. El romano fue el imperio que por primera vez en la historia insistió en que todos bajo su dominio aprendieran un mismo idioma. Roma instruyó que todos aprendieran latín para unificar la cultura en sus territorios. Hablarlo no necesariamente implicaba leerlo y escribirlo —esto era considerado alta educación— mientras duró la fase imperial todos en el mundo romano podían mantener por lo menos una conversación en latín. Es entonces que todos podrían entender cuando alguien mencionaba el adjetivo *vernaculus*<sup>1</sup> (doméstico), primero utilizado para señalar a los esclavos nacidos en la casa de sus amos —quienes disfrutaban de ciertos privilegios—, a diferencia de los que habían nacido fuera de ella. Todos los idiomas que no fueran latín, eran vernáculos, es decir que habían nacido en el lugar conquistado. Siglos de dominación fueron influenciando el idioma de los conquistados, hasta que el latín evolucionó y se convirtió en el idioma vernáculo.

El primero en tomar el término “vernáculo” dentro del contexto arquitectónico y fuera del lingüístico, fue el arquitecto, ingeniero y crítico Dr. Bernard Rudofsky (1905-1988) en 1964 en el catálogo para la exposición *Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture* publicado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York<sup>2</sup>, para la exposición que llevaba el mismo nombre. Como la contraportada informa:

En resumen, *Architecture Without Architects*, introduce al lector a la arquitectura comunal, una arquitectura producida no por especialistas, sino



El velorio, ca. 1893, óleo sobre tela, por Francisco Oller y Cestero. Imagen y autorización cortesía del Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico. Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

por la actividad espontánea y continua de todo un pueblo con un patrimonio común, actuando dentro de una comunidad de experiencia.

La belleza de esta arquitectura “primitiva” a menudo ha sido descartada como accidental, pero hoy reconocemos en ella una forma de arte que resulta de la inteligencia humana aplicada a modos de vida únicamente humanos. De hecho, el Dr. Rudofsky ve la filosofía y el conocimiento práctico de los constructores sin tutor como fuentes de inspiración sin explotar para el hombre industrial atrapado en sus ciudades caóticas. Él siente que la sabiduría que se deriva de ellos va más allá de las consideraciones económicas y estéticas, y toca el problema mucho más difícil de cómo vivir y dejar vivir, de cómo mantener la paz con los vecinos en el sentido parroquial y en el universal también.<sup>3</sup>

Se puede hacer un paralelismo en los campos de la lingüística y la arquitectura respecto a la evolución del concepto de “vernáculo”. El latín culto fue influenciando la manera de comunicarse de las personas hasta que cada uno lo fue adoptando a su propia región hasta convertirse en el latín del vulgo (vulgata). Es un lenguaje no escrito. Igualmente en la arquitectura, las diferentes influencias que vienen de otros lugares, van permeando y se van haciendo propias, hasta que las personas las ejecutan sin necesariamente una base académica. Vernáculo, lo que aprendiste y nadie se sentó a enseñártelo organizadamente.

Muchos arquitectos, estudiosos de la teoría y los conceptos sobre arquitectura, han mostrado interés en estudiar y definir la arquitectura vernácula. Aunque no existe una historia y/o parámetros detallados de los alcances de esta arquitectura, el interés ha crecido en los últimos años. Amos Rapoport arquitecto y uno de los fundadores de los Estudios de la Interacción Persona-Entorno (EBS) menciona: “Es necesario trabajar en el desarrollo de alguna jerarquía, es decir, alguna clasificación de atributos o ponderación de atributos, ya sea general o para varios casos específicos. También es necesario trabajar en el desarrollo de escalas y similares para cada uno de los atributos.”<sup>4</sup> para establecer los parámetros de la arquitectura vernácula. Todos coinciden en hacer la diferencia entre la arquitectura planificada por un profesional frente a la “espontánea”. Mirando la naturaleza de por qué los edificios se construyeron de cierta manera en un lugar y no en otro y en determinado tiempo, ayuda a explicar un estilo arquitectónico único. O tal vez en el estudio de la arquitectura vernácula debiera adecuarse lo que el arquitecto Jorge Rigau menciona —en el caso de la conservación— y citando a Ambrogio Annoni “antes que generalizar, atender los problemas caso por caso”.<sup>5</sup>

## EL INTERIOR VERNÁCULO COMO ESCENARIO DE UN COMENTARIO SOCIAL EN EL ARTE PUERTORRIQUEÑO

La quintaesencia del interior vernáculo se puede ver en la obra monumental *El velorio* de Francisco Oller

1 De *vera-nati* o *ver VER-NACULAR*; aunque Robert Sullivan en la décimo tercera edición de su *Diccionario de derivaciones*, de 1870 menciona que *verna* “esclavo” deriva de “ver” [nacer] según Festus (filólogo romano del siglo dos).

2 La exposición *Arquitectura sin arquitectos*, mostrada en el Museo de Arte Moderno del 9 de noviembre de 1964 al 7 de febrero de 1965, fue encargada por el Departamento de Exposiciones Temporales bajo los auspicios del International Council of the Museum of Modern Art. [www.moma.org/calendar/exhibitions/3459](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/3459)

3 Traducción por la autora.

4 Traducción por la autora. Amos Rapoport, (1999). “A framework for studying vernacular design.” *Journal of Architectural and Planning Research* 16, no. 1 (1999), pp. 52-64.

5 Jorge Rigau (2018). “Frozen: [online] 80grados <http://www.80grados.net/frozen/> [Revisado 1 de noviembre de 2018].



Visitas a 'El velorio' (Homenaje a Francisco Oller), 1991, instalación, acrílico sobre madera, video, objetos manufacturados y encontrados, textil, vinil, plástico y materiales lumínicos, por Rafael Trelles. Museo de Arte de Puerto Rico. Donación de Ford Motor Company y su Asociación de Concesionarios en Puerto Rico. Imagen y autorización cortesía del Museo de Arte de Puerto Rico y el artista.

quien en su descripción entregada al Salón de París de 1895 menciona que “Dentro de la habitación de estructura indígena, los niños juegan, los perros se divierten, los amantes se abrazan, los músicos se emborrachan”.<sup>6</sup> Oller hace una narración visual de un baquiné dentro de un bohío con techo de palma —la base de la vivienda rural del Caribe— sin lugar a dudas un aporte indígena. “[...] El título original de Oller para esta pintura fue “El velorio de un angelito”. Este trabajo, así como la “Escuela del Maestro Rafael Cordero”, se realizó en un estudio rural en la Hacienda Santa Bárbara, cerca del municipio de Ciales, propiedad del amigo de Oller, Manuel Elzaburu y Vizcarrondo, fundador del Ateneo Puertorriqueño que se mudó allí en 1890. [...] El velorio es una pintura monumental, [...]. Es a la vez alegórico y realista, y describe de manera elocuente las costumbres del país mientras ofrece una crítica mordaz tanto de la sociedad de clase trabajadora como del clero. [...] Muestra la sala central de un bohío [...] en el interior montañoso de Puerto Rico. Dos puertas se abren al campo bañado por el sol. Las palmeras se vislumbran a través de la puerta a la derecha [...] Dos niños llorando han volcado sus sillas altas debajo de la pared”.<sup>7</sup>

En la esquina opuesta a estos dos niños vemos un contraste propuesto por Oller al colocar juntos un pequeño taburete con forma del tradicional trono o asiento taíno (dúho) y una silla Windsor. Oller bien pudo haber incluido la silla intencionalmente (no se

ve en el boceto preliminar) para abrir la puerta a un diálogo sobre la realidad colonial en yuxtaposición con la memoria ancestral.

Igualmente en *Visitas a 'El velorio'* (Homenaje a Francisco Oller), el artista Rafael Trelles trata de recoger los cambios que sucedieron entre 1893 y 1991, casi 100 años después de la pintura de Oller. Podemos ver que el piso de madera se ha convertido en loza criolla, las puertas y ventanas abiertas ahora tienen rejas, salvo la que mira al planeta Tierra desde la distancia. Las vigas de madera en el bohío, se han convertido en ductos de acondicionamiento climático; el maíz seco para la siguiente siembra se ha convertido en frutas de plástico con los frutos consumidos por el puertorriqueño hoy, mismos que no son producidos en la Isla: manzanas, peras, uvas sin semillas de California y melocotones son una crítica de Trelles a la falta de producción interna y la excesiva importación de alimentos.

#### EN EL INTERIOR DE UNA ARQUITECTURA SIN ARQUITECTOS (HAMACAS Y COCINAS)

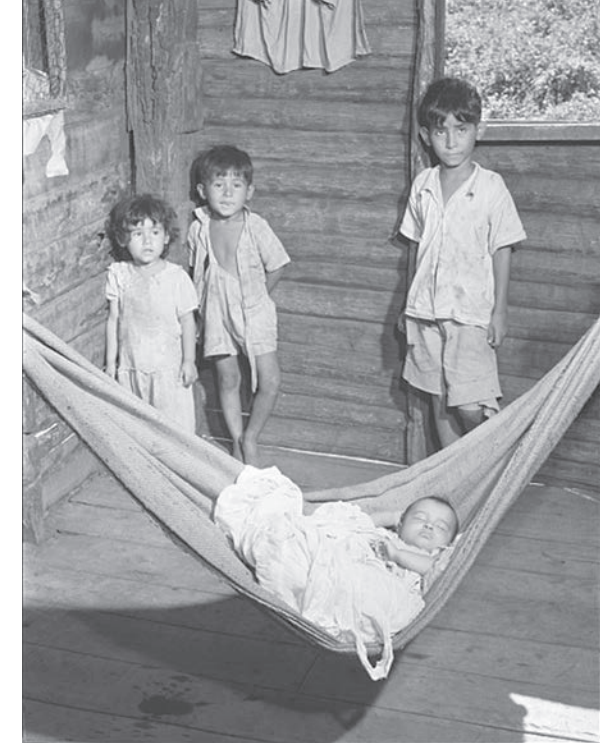
*Los muebles que usaban estos indios eran muy pocos: la hamaca ó jamaca, que hacían de bejuco ó de la corteza del árbol llamado emajagua, ó de cordeles que hacían de pita; y algunas vasijas que por lo común eran de madera, y de la fruta que da el árbol jigüera ó totumo, de que aun hoy se hacen vasos, platos, escudillas, cucharas y otros utensilios de los que componían todo su menaje. No tenían gagullinas ni otra especie de aves ó granjería.*

<sup>6</sup> Transcripción en Marimar Benítez y Haydée Venegas, *Francisco Oller: Un realista del Impresionismo*, Ponce: Museo de Arte de Ponce, 1983, p.193.

<sup>7</sup> Edward J. Sullivan (2014) *From San Juan to Paris and Back: Francisco Oller and Caribbean Art in the Era of Impressionism* (New Haven: Yale University Press) 77, pp. 80-82.



Niño dormido, 1954, linóleo sobre papel, por Carlos Raquel Rivera. Colección Reyes-Veray.



Manatí (alrededores), Puerto Rico. Los hijos de un trabajador agrícola en su casa que se encuentra en un terreno a comprarse por la FSA (Administración de Seguridad Agrícola) (traducción nuestra), 1941, fotografía por Jack Délano. Recuperada de la Biblioteca del Congreso, <https://www.loc.gov/item/2017797038/>.



Manatí (alrededores), Puerto Rico. Esposa de un prestatario de la FSA (Administración de Seguridad Agrícola) que prepara el almuerzo en su casa (traducción nuestra), 1941, fotografía por Jack Délano. Recuperada de la Biblioteca del Congreso, <https://www.loc.gov/item/2017797015/>.



Río Piedras (alrededores), Puerto Rico. En la casa de un arrendatario (FSA Administración de Seguridad Agrícola) (traducción nuestra), 1942, fotografía por Jack Délano. Recuperada de la Biblioteca del Congreso, <https://www.loc.gov/item/2017798875/>.

—Iñigo Abbad y Lasiera y José Julián Acosta, Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto-Rico, 1866

Jack Délano visitó Puerto Rico por primera vez en 1941 con una comisión fotográfica para la Farm Security Administration (FSA). El programa de registro fotográfico que duró nueve años (1935-1943) no tenía la intención de producir arte, sin embargo muchas de las fotografías producto del programa hoy son vistas como obras de arte. Roy Stryker, director de la División de Información de la FSA y jefe de Délano, instruyó a los fotógrafos del programa a buscar familias que fueran representativas de las condiciones en las áreas de tenencia y luego tomar una serie de fotografías de cada una de esas familias, mostrando “la casa, la gente, los niños, la granja, los edificios y las cercas, etc”.<sup>8</sup> La sen-

sibilidad artística de Délano (también músico virtuoso y compositor quien había estudiado viola, composición y solfeo al igual que artes gráficas y fotografía) llevó más allá las expectativas de Stryker enfocándose en la gente. Así pues no retrataba solo la realidad física del interior de los hogares que visitaba, como el espacio sin divisiones y las hamacas de descanso, sino que se proponía captar la emoción del instante de curiosidad de los niños en la foto de Manatí, por ejemplo.

“Aparentemente las casas tenían uno o dos espacios interiores y las funciones de la casa no estaban divididas por áreas; hay que saber que las funciones de cocina y baño se hacían fuera de las estructuras. Herederas de estas simples estructuras, sin embargo, fueron los bohíos rectangulares que hasta hace alrededor de medio siglo eran comunes en nuestros campos. De estos se puede decir que eran hechos de una armazón de troncos y piezas rústicas de madera, forrados por los costados con pencas y tablas de palma real, reforzados con riostras de ramas más delgadas y techados con hojas y pencas de palmas”.<sup>9</sup>

#### ARQUITECTURA VERNÁCULA URBANA (SALA Y ANTESALA)

“Los asentamientos de casas alrededor del área de San Juan años después de su fundación eran casas similares a aquellas existentes en los pueblos del centro y sur de España, pero se fueron criollizando (sic) con el uso de materiales locales como una excelente piedra caliza; el ausubo o moralón como maderas estructurales, y el capá o la caoba para puertas y ventanas. Se pueden identificar como un estilo puertorriqueño”.<sup>10</sup>

Sala y antesala (un espacio más privado, también de estar) se dividían con una pared en las casas más antiguas. En adelante, existe en su lugar una partición decorativa denominada “mediopunto”<sup>11</sup> que el arquitecto Jorge Rigau menciona como “una característica única en la isla”<sup>12</sup> con piezas labradas, torneadas o caladas en madera. ¿Podría considerarse entonces un elemento vernáculo?

Pepón Osorio, artista puertorriqueño, quien emigró al Bronx en 1975 conocido por sus instalaciones a gran escala, utiliza elementos domésticos y comunitarios transformados en exhibiciones multimedia para explorar problemas políticos y culturales. *The Scene of the Crime (Whose Crime)*, un *tableaux* minuciosamente



The Scene of the Crime (Whose Crime), 1993, instalación, medio mixto, por Pepón Osorio. New Museum's 2013 exhibition “NYC 1993: Experimental Jet Set, Trash and No Star”. Fotografía por Benoit Pailley. Imagen cortesía del New Museum, Nueva York. Uso de la imagen autorizado por el artista.

detallado que sugiere las consecuencias de la violencia, fue un punto culminante de la Bienal de Whitney de 1993. Sus abrumadoras instalaciones incorporan múltiples disciplinas: fotografía, serigrafía, video y sonido para generar una reacción incómoda. “¿Vives así?” le preguntan.<sup>13</sup>

En *The Scene of the Crime (Whose Crime)* Osorio recreó de manera muy detallada espacios interiores muy específicos tales como la sala y el comedor separados por un mediopunto para convertirlos en un lugar para la contemplación y la reflexión al separarlos del espectador aislando la escena del crimen; porque al colocar una cinta amarilla donde el público está afuera y no puede entrar, lo único que le queda es reflexionar.

#### ¿CUÁLES SON LOS LÍMITES DE LO VERNÁCULO CUANDO SE CAMINA HACIA LA MODERNIDAD?

El estudio de la arquitectura vernácula puede enfrentar retos tales como determinar si las “construc-



Villa sin miedo, Carolina, 1982, plata sobre gelatina, fotografía por Jack Délano. Reprografía de Puerto Rico Mío, 1990, p. 143. Uso de la imagen autorizado por Pablo Delano.

ciones informales y efímeras pueden entrar en el terreno vernáculo, al ser construcciones sin arquitecto, ni seguro, ni títulos de propiedad, ni inspecciones, a veces hechas con desechos de materiales de construcción y técnicas auto-construccionales y fuera de toda reglamentación. En Puerto Rico “con una tasa de pobreza oficial

8 Stryker a Rothstein, 5 de febrero de 1937, Roy E. Stryker Papers, University of Louisville.

9 Jorge Ortiz Colom (2019). “Esbozo de arquitectura histórica en Puerto Rico. Ensayo analítico resumido. Oficina de Zonas y Monumentos Históricos Región Sureste y Sur-Centro. Instituto de Cultura Puertorriqueña”. [online] *Ediciones Digitales*. <http://edicionesdigitales.info/biblioteca/arquitectura.pdf> [Revisado 5 de diciembre de 2018].

10 Jorge Ortiz Colom, *op. cit.*

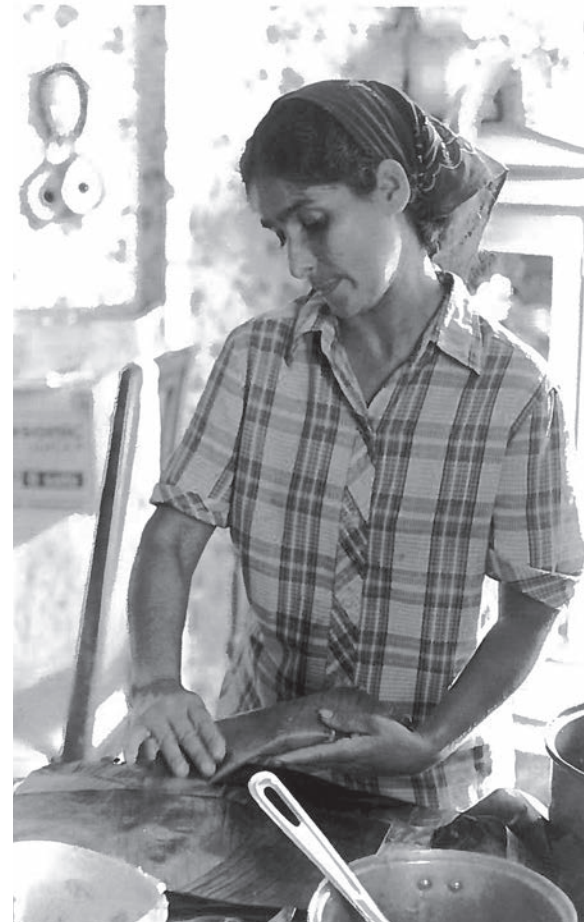
11 Agradezco a la arquitecta Paulette Medina por esta referencia.

12 Jorge Rigau (1992). *Puerto Rico 1900*. (New York: Rizzoli).

13 Pepón Osorio. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7UQtnhaklww> [Revisada 1 enero. 2019].



Julia en la cocina, 1941, óleo sobre tela, por Miguel Pou. Colección Reyes-Veray.



Rosin Casillas en su casa haciendo pasteles para las Navidades. Cidra, 1981, plata sobre gelatina, fotografía por Jack Délano. Reprografía de Puerto Rico Mío, 1990, p. 97. Uso de la imagen autorizado por Pablo Delano.

del 44 por ciento, la construcción de viviendas “informales” ha sido más la regla que la excepción, en particular en ciudades y áreas rurales fuera de San Juan, pero en extensos tramos de la ciudad capital también. Y esa es una de las razones principales por las que el huracán María causó una destrucción tan generalizada y calamitosa a medida que avanzaba a lo largo y ancho de la isla el 20 de septiembre del año pasado”.<sup>14</sup>

En 1955, Miguel Pou mencionaba que “A mi edad, fácil es comprender que soy un hombre del pasado, pero, como aún vivo, también soy del presente. Siendo lo uno y lo otro me doy perfecta cuenta de los cambios que ha venido sufriendo nuestro pueblo desde hace poco más de cincuenta años”.<sup>15</sup>

Hemos visto que la representación del interior

vernáculo en el arte no envuelve únicamente escenarios rurales, nostálgicos, románticos con una visión costumbrista, refleja una realidad a la que Pou, hacía también referencia: “El Arte es además, una modalidad social; una manifestación del alma colectiva de un pueblo y de una época. Es parte de la historia de los pueblos y, como tal, es algo vivo que se agita y evoluciona”.<sup>16</sup>

Estas fotografías por Ruben Natal-San Miguel del interior de una casa destruida por el huracán María en el centenario barrio de la Perla, documentan “la historia de los pueblos” mencionada por Pou, revelando no solo su interior, sino también su realidad, y desafían en términos de este ensayo, una definición de lo vernáculo. ■

14 Miami Herald (2019). “Half of Puerto Rico’s housing was built illegally. Then came Hurricane María”. [online] <https://www.miamiherald.com/news/nation-world/world/americas/article199948699.html> [Revisado 10 de diciembre, 2019].

15 Miguel Pou (1955). “¿Cuáles son mis preferencias en la pintura?” Alma Latina (San Juan, Puerto Rico), p. 4.

16 *Ibid.*



“Home Ruins” (After María) 2017, La Perla, Old San Juan, Puerto Rico. © Ruben Natal-San Miguel. All Rights Reserved. Uso de la imagen autorizado por Ruben Natal-San Miguel.



“Home Ruins” (After María) 2017, La Perla, Old San Juan, Puerto Rico. © Ruben Natal-San Miguel. All Rights Reserved. Uso de la imagen autorizado por Ruben Natal-San Miguel.



# INTERIORES EXPUESTOS: EL MODELO CIVILIZATORIO FRANCÉS EN LOS ESPACIOS DOMÉSTICOS EN PUERTO RICO (1880-1918)

Silvia Álvarez Curbelo, PhD

*El interior refleja la perspectiva del sujeto, su relación consigo mismo y con el mundo.*

- Pierre Bourdieu, **La distinción. Criterio y bases sociales del gusto** (original en francés, 1979).

A lo largo del siglo 19, las estructuras, subjetividades y comportamientos que asociamos a la modernidad burguesa se mundializaron. De la mano de los intercambios comerciales, de los viajeros, de la circulación de libros, del tráfico de imágenes, los modelos “civilizatorios” modernos captaron la imaginación de las élites y los sectores medios emergentes y eventualmente penetraron los inventarios materiales y sensibles del todo social. Un sistema de objetos, estratificado desde los ejes de la moda, la novedad y el confort, periclitó usos y costumbres que pronto pasaron a ser despachados en aras de los “tiempos modernos”.

En América Latina, el período intranquilo de la post independencia, dio paso a partir de 1870 a una modernización desigual y periférica (al decir de Beatriz Sarlo).<sup>1</sup> Países como México y Argentina combinaron regímenes oligárquicos y autoritarios —es el caso de México con la dictadura de Porfirio Díaz— con modernizaciones vertiginosas.

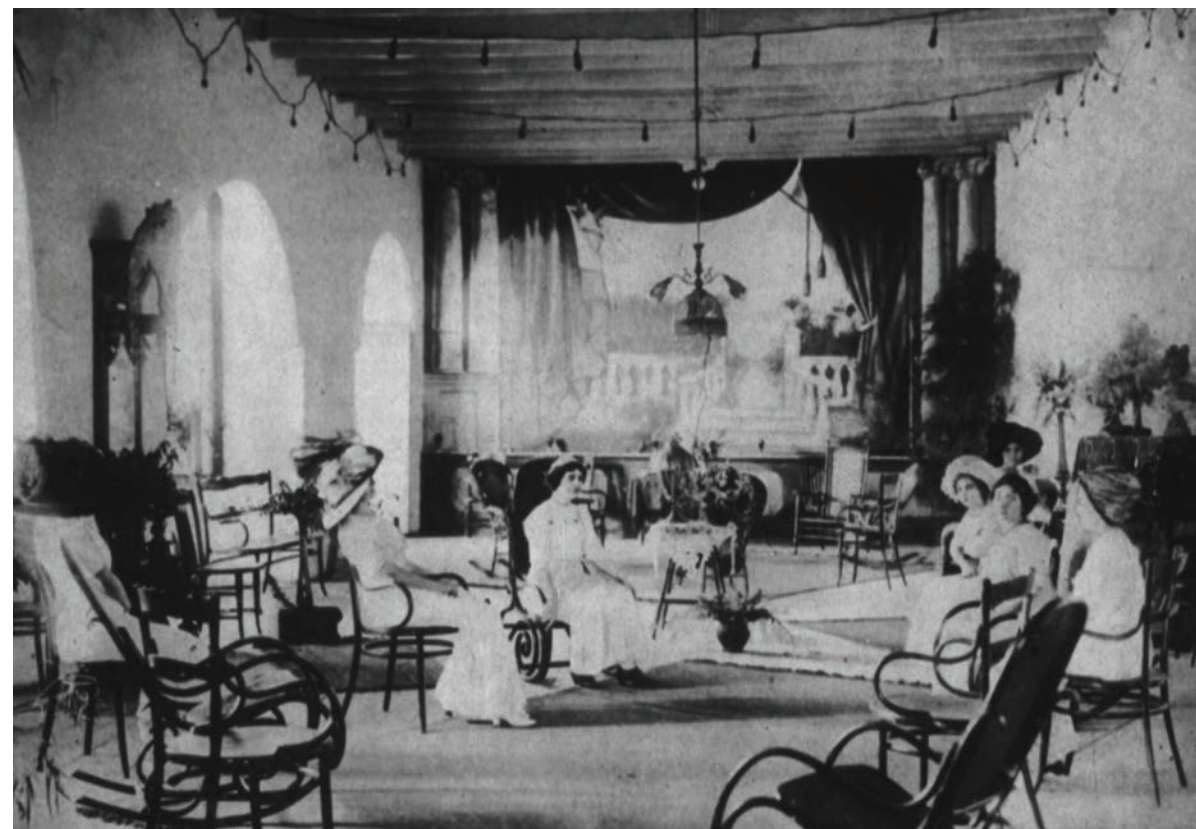
A menudo se adjudica este fenómeno a una cultura de imitación de los modelos metropolitanos que otorgaba a las élites latinoamericanas una diferencia, una “distinción” (concepto de Pierre Bourdieu)<sup>2</sup>, frente a las gentes “bárbaras” al interior de sus sociedades. Hay mucho de eso porque las culturas también comportan

lógicas de subalternidad y racialización que valorizan y devalúan. Justo Sierra, el educador liberal mexicano, prefería hablar de “imitación aplicada”<sup>3</sup>, concepto que encuentro más eficaz porque no oculta la agencia cultural tanto de los artistas, periodistas, arquitectos, urbanistas y políticos nuestros, así como la de los públicos amplios que imbuidos de ideas de progreso anhelaron futuros higiénicos, elegantes y refinados.

La “imitación aplicada”, que implica la “vernacularización” de la modernidad, adoptó en los distintos países latinoamericanos especificidades diversas. Sin embargo, se advierten notas comunes: un énfasis urbanizador que convierte a las ciudades en el *locus* del progreso, la incorporación de tecnologías modernas a las prácticas de la vida cotidiana, un desdén por las tradiciones rústicas vinculadas al atraso rural y una circulación de imágenes y noticias, tanto internacionales como locales, sobre temas que se adentraban en los ámbitos cada vez más públicos de las vidas privadas. También incluye una feminización creciente de las representaciones, si por ello entendemos además de una apertura a esferas tradicionalmente asociadas al *oikos* femenino y a una presencia distinta de la mujer como personaje público.

Otra de las notas comunes es que el rostro de la modernidad deseada y aplicada fue, en la mayoría de los casos, francés. Aun cuando Inglaterra, Estados Unidos, y más tarde Alemania, figuraron como referentes de un mundo crecientemente moderno, fue el modelo francés el que condensó su significación más plena: modernidad como progreso, como refinamiento, como gusto.

En territorios coloniales, acota Norbert Elias<sup>4</sup>, la



El Club de Damas de San Juan se reúne. Reprografía de Puerto Rico Ilustrado, 19 de noviembre de 1911.

civilización constituye una paradoja. Es el rasgo que legitima el dominio metropolitano frente a sus sujetos coloniales; por el otro, es el modelo de vida que se impone a la sociedad dominada. Lo que va a ocurrir en Puerto Rico durante el siglo 19 merece matización: España no representó la modernidad porque ni siquiera la exportó a su colonia de manera sustancial. Fue el afrancesamiento el que representó los dos significados de la civilización burguesa: como paradigma y como horizonte, siempre abierto, de un mundo moderno que se nos negaba.

Este ensayo es un acercamiento oblicuo a los interiores “afrancesados” en Puerto Rico de finales del 19 y comienzos del 20 tal y como se aprecian o adivinan en las escasas fotografías disponibles de los espacios domésticos, algunas de ellas plasmadas en las revistas ilustradas y la experiencia documentada de recuperaciones y rehabilitaciones más o menos recientes de casas construidas entonces, algunas convertidas en museos. Es oblicuo también porque antes de entrar a esos interiores, los circunda con exterioridades significativas y con las miradas de tres arquitectos puerto-

rriqueños contemporáneos. Si se quiere, son interiores penetrados por muchas exterioridades y también donde los interiores esconden muchas interioridades.

Las exterioridades refieren mayormente a cómo las ciudades se convierten en el tablado principal donde se inscribe el modelo civilizatorio y son objeto de reformas —algunas profundas; otras más discretas— en su propuesta urbana. También refieren las exterioridades al mercado capitalista desde donde emergen las mercancías, los materiales, los decorados, los profesionales y peritos que intervienen en la edificación de los espacios y ornamentación de los interiores. Por su parte, las interioridades remiten a un fenómeno que, viniendo de siglos anteriores, alcanza una maduración extraordinaria durante el 19 en la medida en que la cultura dominante en Europa deja de ser aristocrática para tornarse burguesa. Es un proceso de constitución del “yo”, del individuo moderno, cuyas ramificaciones o expresiones se ven en el surgimiento del psicoanálisis, por ejemplo, en la literatura y en la filosofía. El “self” burgués al que refiere Anthony Giddens<sup>5</sup> o el “room of her own” del que habla la escritora Virginia Woolf<sup>6</sup>

1 Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1988).

2 Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1988).

3 Justo Sierra, “Prólogo”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Poesías* (Paris-México, Viuda de Charles Bouret, 1897), p. 9.

4 Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987).

5 Anthony Giddens, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* (Madrid: Península, 1995).

6 Virginia Woolf, *Un cuarto propio* (Madrid: Alianza Editorial, 2003).



Artículos y fantasías. Reprografía de Puerto Rico Ilustrado, 10 de agosto de 1910.

EXTERIORIDADES

1. Las ciudades de la burguesía: el modelo civilizatorio francés se renovó en términos urbanos con la conocida intervención del barón Haussmann durante el período del II Imperio en la ciudad de París. Georges Duby y Robert Mandrou<sup>7</sup> afirman que la renovación se hizo en beneficio de los “nuevos ricos”. La ciudad se redibuja con anchas avenidas, bulevares en torno a hitos escultóricos y edificaciones monumentales. Triunfa el canon del Beaux Arts que aburguesa a la aristocracia y aristocratiza a la burguesía.

En el centenario de su independencia (1910), Buenos Aires se ufana en llamarse la París del Sur y a la Ciudad de México, embellecida y modernizada en su centro por la dictadura de Porfirio Díaz, se le denomina “el París de América”.<sup>8</sup> Apenas un año antes de la invasión norteamericana, San Juan ve como gran parte de sus murallas caen bajo la picota.<sup>9</sup> Al fin, la ciudad puede ensancharse. En poco tiempo, teniendo como modelo al movimiento *City Beautiful* (la adaptación del Beaux Arts en Estados Unidos), la capital adoptó una

cierta monumentalidad arquitectónica a lo largo de la Carretera Central que arranca desde el casco con edificios institucionales. El camino a Río Piedras así como los nuevos barrios de Miramar y el Condado se llenan de residencias diseñadas por los arquitectos de moda. En Ponce, el centro urbano experimenta con casas gemelas y caprichos Art Nouveau.

2. Una cultura de masas y mercancías: En el epicentro de las transformaciones, las fábricas y el trabajo asalariado multiplican el inventario de mercancías. Se amplía la franquicia de consumidores en todos los estratos y el mercado se adecúa a estas realidades. Surgen en Francia los grandes almacenes o galerías que seducen con sus novedades aun cuando no se compre. A la altura del último tercio del siglo 19, los adelantos tecnológicos penetran la vida cotidiana con mercancías que se anuncian en periódicos y hasta se compran por catálogo. Las revistas ilustradas estimulan la ensoñación y el afán por lo nuevo, lo moderno.

3. Las revistas ilustradas: El crítico Ángel Rama destaca en el último tercio del siglo 19 latinoamericano un afán

“apreciador de artes e información”<sup>10</sup> que se expresa en la multiplicación de periódicos, revistas ilustradas y de lectores. La internacional de imágenes que circula en revistas como *Puerto Rico Ilustrado* (fundada en 1910) dará cuenta en esos años de eventos, novedades, extravagancias, exotismos diversos, y de cambios en la socialización y los roles de género, entre ellos, aquellos que conciernen a nuevos lenguajes corporales, valores espaciales nuevos donde colapsan exterioridades e interiores y los sentidos de lo público, lo privado y lo íntimo.

En las revistas también se anuncian los materiales, equipamientos y estilos que las nuevas construcciones privadas en San Juan y otras ciudades del país demandaban. Es una publicidad comercial, pero, como sabemos, el lenguaje publicitario con sus cargas connotativas opera como revulsivo para la concreción del deseo y como generador de nuevas fantasías. Junto a las crónicas sociales ilustradas de las élites puertorriqueñas y mundiales que aparecen en la revista, los anuncios conducen a imaginarios de modernidad y estilo. Para calibrar los interiores afrancesados del cambio de siglo, *Puerto Rico Ilustrado* es imprescindible.

INTERIORIDADES

Graeme Brooker, señala que el interiorismo es “un campo de estudio que se centra sobre todo en la creación de entornos que articulan diversas funciones espaciales e identidades”.<sup>11</sup>

El espacio interior “público”, como salas, antecorredos, pasillos, bibliotecas, salones de billar y música, que no se ve desde el afuera transitado, sigue teniendo una función similar a la fachada, los jardines y otras estructuras a la vista de todos, es decir, la exhibición, pero la experiencia de estos espacios está limitada a los iguales en gusto y en jerarquía social, política y cultural. Es un recinto para desplegar “objetos civilizatorios”: obras de arte, libros, espejos, mobiliario, vajillas. La cámara fotográfica y el cronista social penetran el espacio interior “público”. Más allá de ellos se encuentran los lugares “íntimos” que no se publicitan. Son espacios que resguardan los objetos más sentimentales, el vestuario y los adornos personales y sobre todo acogen las rutinas de los cuerpos.

Recorro los interiores de casas puertorriqueñas construidas en el entresiglos, que siguen los parámetros arquitectónicos y civilizatorios de la modernidad



Derroche y ostentación en la casa de De Diego. Reprografía de Puerto Rico Ilustrado, 20 de noviembre de 1915.

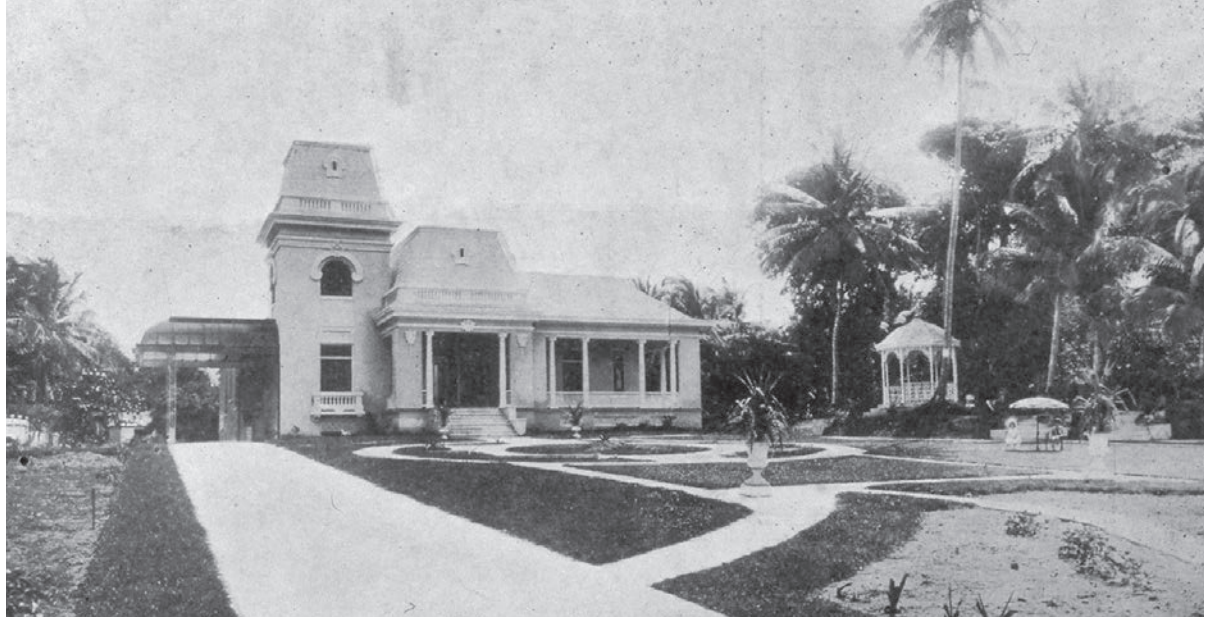
burguesa, acompañada de tres arquitectos que a su vez son historiadores cotizados. Nos adentramos en espacios que reverberan con las imágenes, sonidos, y significantes internacionales de los tiempos del porvenir, pero, a la misma vez, revelan anclajes y sedimentaciones vernáculos y personales. Son viajes al interior en más de un sentido, que incorporan múltiples capas de “interioridad”.

1. La ilusión francesa de Enrique Vivoni-Farage:

El afrancesamiento como discurso civilizatorio moderno en Puerto Rico animó un proyecto de investigación que desembocó en el libro *Ilusión de Francia: arquitectura y afrancesamiento en Puerto Rico* (1997) editado por Enrique Vivoni-Farage y Silvia Álvarez Curbelo y en el que colaboraron el arquitecto Jerry Torres Santiago y la historiadora Mary Frances Gallart. Uno de los temas que examina el ensayo ancla de Enrique Vivoni es la profesionalización de la arquitectura en Puerto Rico que se advierte desde las dos últimas décadas del siglo 19.<sup>12</sup> Se dinamiza en la construcción de casas y edificios cívicos en las principales ciudades a tono con

7 Georges Duby y Robert Mandrou, *Historia de la civilización francesa* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981).  
 8 Julieta Ortiz Gaitán, “La ciudad de México durante el Porfiriato: “el París de América” en Javier Pérez Siller y Chantal Cramausell, coordinadores, *México-Francia. Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX*, vol. II (México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014).  
 9 Aníbal Sepúlveda Rivera, *San Juan: Historia ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898* (San Juan: Carimar, 1989), pp. 236-243.  
 10 Ángel Rama, “La modernización literaria latinoamericana”, *Hispanamérica*, año 12, no. 36 (diciembre 1983), pp. 4-5.

11 Graeme Brooker, *Interiores esenciales desde 1900* (Barcelona: Blume, 2013), p. 6.  
 12 Enrique Vivoni-Farage, “Lo francés en nuestra arquitectura: legitimidad y dignidad profesional en Puerto Rico (1900-1918)” en Enrique Vivoni-Farage y Silvia Álvarez Curbelo, editores, *Ilusión de Francia: arquitectura y afrancesamiento en Puerto Rico* (San Juan: Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico, 1997), pp. 35-90.



Desde el tranvía. Álbum Profesional del ingeniero Rafael del Valle Zeno Colección del Valle Zeno, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.

las estéticas y preceptos académicos del Beaux Arts que permiten para entonces eclecticismos variados.

Vivoni distingue en las primeras décadas del siglo, los proyectos de los hermanos del Valle Zeno, educados en Venezuela según los preceptos franceses. Diseñan –juntos y por separado– obras monumentales que son todavía referentes vivos de arquitectura afrancesada profesional en Puerto Rico como el Colegio del Sagrado Corazón, el hospital Auxilio Mutuo, y el Casino de Puerto Rico. En lo que respecta a su arquitectura residencial, aun cuando Rafael se aventura con otros estilos en boga como el popular “cottage” como es el caso de la residencia González Cuyar (hoy sede del Colegio de Arquitectos y Arquitectos Paisajistas de Puerto Rico), Vivoni señala que aún en esas “fugas”, los elementos franceses aparecen por todos lados.

El álbum profesional de Rafael del Valle Zeno es un tímido compendio de su obra, a la altura de 1918, cuando ya se ha inaugurado el deslumbrante Casino de Puerto Rico.<sup>13</sup> Es también un legado familiar de casi dos décadas de “labor ruda”. En el álbum aparecen algunas de las casas más icónicas que diseñó, entre ellas la casa del prócer De Diego, cuya inauguración fue celebrada en *Puerto Rico Ilustrado*.

Líder del mayoritario Partido Unión, Speaker de la Cámara de Delegados y poeta renombrado, la casa refleja la admiración de su propietario por la cultura francesa y los ideales que encarnaba. Su localización en un corredor donde se ubicaban otras grandes residencias como la de Federico Calaf –también de Rafael del Valle Zeno– era clave, señala Vivoni: “Por la carretera cen-

tral, por el frente del solar, pasaba el tranvía, de modo que la casa podía ser vista por todos los pasajeros que transitaban por la ruta de San Juan a Río Piedras”.<sup>14</sup>

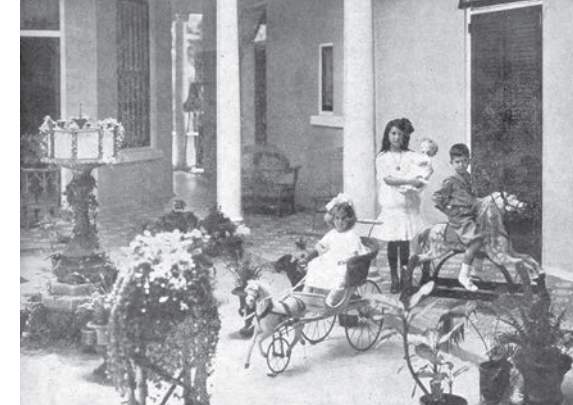
Como muchas de las elegantes residencias en las calles centrales de Ponce estudiadas por Jorge Rigau y la casa Franceschi en Yauco documentada por Jerry Torres Santiago, la residencia de Diego era un lugar para ser expuesto y admirado. La fachada, apunta Vivoni, “se diseñó con lo novedoso y excéntrico en mente, mezclando la arquitectura renacentista francesa con el elemento del art nouveau”.<sup>15</sup>

Entre las fotos del interior de la casa De Diego que aparecen en *Puerto Rico Ilustrado*, hay una que muestra una lámpara Tiffany, un estandarte del lujo del Art Nouveau, en el comedor. Así iluminados, los invitados en fracs y trajes de gala se embelesan con los *bibelots*, la cristalería y los decorados empotrados en las paredes. Y con la conversación que posiblemente versó sobre la amenaza que se cernía sobre el azúcar puertorriqueño si la política de tarifaria de Estados Unidos declaraba libre su entrada para todos los productores mundiales. O quizás hablarían de los rumores de que una guerra de proporciones desconocidas podía estallar en la admirada Europa.

*Puerto Rico Ilustrado* despliega otras fotografías sobre la residencia de De Diego. Una es particularmente sorprendente. En el patio interior, sus pequeños hijos exhiben sus juguetes. Esta viñeta gráfica es un guiño a la presencia infantil, fenómeno tardío en Puerto Rico, y a los objetos para consumo infantil como cunas y juguetes que se publicitan en catálogos y revistas.



Bajo la luz de una Tiffany. Álbum Profesional del ingeniero Rafael del Valle Zeno Colección del Valle Zeno, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.



Juegos infantiles en el patio interior. Álbum Profesional del ingeniero Rafael del Valle Zeno Colección del Valle Zeno, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.

## 2. El eclecticismo interior de Jorge Rigau:

Hay un mantra a lo largo de *Puerto Rico 1900*,<sup>16</sup> el hermoso libro sobre la arquitectura del país en el paso del 19 al 20: el progreso perseguido, buscado, con pasión. La casa y, particularmente, los interiores son punto de encuentro entre el pragmatismo racionalista y la pulsión estetizante, la esencia del afrancesamiento decimonónico.

Son interiores organizados desde un nuevo sentido de lo privado donde se combinan los recatos victorinos con la higiene y la individualidad. En las opciones decorativas para los interiores, Rigau ve oportunidades no sólo de ostentar sino de conformar mundos de la imaginación y de “self-delusion”, y para protegerse del “mundanal ruido” de una cultura de masas que avanza:

*Colored and stained glass, extensively used, succeeded to perfection in distancing, literally and emotionally, inner realms from the menace of the outside world.*<sup>17</sup>

Se trata de un escenario caribeño y colonial, atravesado por una red de apropiaciones y de adaptaciones de la modernidad que avanza en Europa y Estados Unidos, de “imitaciones aplicadas” sui generis. Como ocurrió también en la literatura, en los años comprendidos entre 1890 y 1930, las fachadas y el interiorismo acogieron sentidos de armonía y orden clásico junto a exotismos, opulencias, ornamentaciones, cuya adquisición era posible gracias a la fabricación de imitaciones exquisitas de amueblamientos y decorados. Rigau describe el eclecticismo de las “casas caribeñas” del período, que alcanza su mayor expresividad con el *Art Nouveau* que llega a Puerto Rico en versión catalana. Sus arquitectos o diseñadores no son un grupo homogéneo, nos recuerda Jorge Rigau. En el diseño de su casa en Ponce, un arquitecto como Alfredo Wiechers, mantiene una conversación con la propuesta urbana de la ciudad que la enmarca mientras que casas como las de



Tras los vitrales. Casa Wiechers (hoy Casa Villaronga). Fotografía por Jochi Melero en Puerto Rico 1900, p. 120.

Del Valle Zeno en San Juan, son más auto-contenidas y experimentales. Pero todas disponen nuevos rumbos para la arquitectura del país.

La residencia del ponceño Alfredo Wiechers (en la actualidad Casa Villaronga) ilustra esta innovación. Wiechers era arquitecto egresado de la Ecole Spéciale d'Architecture en París, y estaba familiarizado con la estética modernista a partir de su estancia en Barcelona. De su exterior, Rigau distingue la destreza de Wiechers de observar los lineamientos de orden, simetrías y asimetrías y equilibrios propios de su formación profesional francesa<sup>18</sup>. Al interior, que Wiechers retrata antes de su intempestiva salida de Puerto Rico luego del terremoto de 1918, se despliega una ornamentación controlada,

13 Rafael del Valle Zeno, Álbum Profesional ingeniero Rafael del Valle Zeno (San Juan, Puerto Rico: 1918). Original depositado en la Colección del Valle Zeno, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.

14 Vivoni, *op. cit.*, p. 75.

15 *Ibid.*

16 Jorge Rigau, *Puerto Rico 1900*, (New York: Rizzoli, 1992).

17 Rigau, *op. cit.*, p. 91.

en la que destaca el exquisito medio punto. Con esta pieza funcional, pero a la vez de valor estético, Wiechers crea “nichos adyacentes”, para albergar una creciente segregación de espacios dentro de salas y dormitorios. Más allá de consideraciones utilitaristas, veo en esas particiones una lógica de individuación, una búsqueda de equilibrios propios, que se impone en la mentalidad burguesa doméstica.

### 3. El palacio de Jerry Torres Santiago:

En 1997, el arquitecto Jerry Torres Santiago nos convidó a conocer una casa de Yauco en un ensayo para el libro *Ilusión de Francia*.<sup>19</sup> Para Torres Santiago, la casa exudaba el afrancesamiento que se convirtió en dispositivo de identidad social y cultural de una élite, mayormente localizada en el sur y oeste del país, con vinculaciones estrechas con Francia a través de los flujos migratorios de corsos y franceses, el giro comercial y la adopción de paradigmas asociados al modelo civilizatorio burgués:

*El gusto francés de dicho grupo era una moda muy extendida y una clave de identidad en la creciente indefinición de la sociedad puertorriqueña.*<sup>20</sup>

Recién se ha publicado un libro que corona el viaje por el palacio de Alejandro Franceschi que emprendiera entonces.<sup>21</sup> Jerry Torres Santiago, expande en el libro la idea del “reino privado” mediante un examen minucioso de los espacios interiores de la residencia, tejiendo una imbricación entre interior e interioridad. La casa proclama por todos lados que “el lujo no podía ser ocultado como una vergüenza”.<sup>22</sup>

En el “Pórtico” escrito como prólogo al libro, Jorge Rigau destaca la personalidad multifacética de Alejandro Franceschi, inventor, fabricante, mecenas de las artes, cantante operático, comerciante, excéntrico y ostentoso. Había estudiado en Francia y el diseñador-contratista de su casa era Fernando Trublard-Annenton, francés domiciliado en Ponce. Otros artesanos y artistas provenían también de Ponce; otros, como el pintor Schutka eran europeos. La casa termina de construirse en 1910, año portentoso por muchas razones, siendo el más luminoso el paso del cometa Halley en su visita de cada 76 años.

Según documentación recuperada por Torres Santiago, la residencia costó cerca de \$21,000. Gran parte de ese costo refiere a su interior. Pero la inversión no remite necesariamente a piezas o materiales “únicos”, adquiridos de artesanos o artistas encumbrados de Europa o Estados Unidos. El autor recalca en cómo las industrias de construcción y decoración generan productos asequibles que se producen en Puerto Rico, se encargan por catálogo, o son importados por firmas de San Juan y Ponce.

Si en los baños y en la escalera principal de acceso de la calle se utilizó el mármol, en el resto de los espacios interiores reina la losa hidráulica criolla (sólo las de la terraza se traen de Barcelona). La losa criolla es una maravilla: sólida, versátil en diseño, y módica frente a otras alternativas “nobles”. Lo mismo ocurre con los plafones: Torres Santiago destaca cómo los plafones de estaño martillado y pintado fabricados en Estados Unidos e importados por ferreterías reconocidas, daban la impresión “de un costoso trecho de artesanado esculpido al estilo europeo”.<sup>23</sup> Los hermosos vitrales de la casa son también pre-fabricados. Lo que importaba, a fin de cuentas, era el diseño: en la casa Franceschi hay diseños geométricos sobrios, pero también otros más imaginativos y atrevidos, en estilo Art Nouveau.

Finalmente, el bocado más exquisito de la casa (y del libro de Torres Santiago) lo constituyen las pinturas murales que adornan todos los espacios interiores. Para el autor, “los murales de la casa Franceschi representan la obra decorativa residencial más extensa e importante de Puerto Rico...”<sup>24</sup>. No son escasos los temas y referentes franceses en los murales: la flor de lis en uno de los dormitorios, una recreación “ficcionalizada” de Napoleón en las Tuillerías y los enmarcados arquitectónicos “rococó” en la sala. Pero también hay cabida para temas y motivos puertorriqueños, en la pintura mural que realiza el escenógrafo y pintor ponceño Juan Ríos para el comedor. Y para la interioridad del propietario, desplegada con ilusión y teatralidad en el baño principal.

### CONCLUSIÓN

Junto a las exterioridades que los contextualizan, los registros documentales e interpretativos de tres

18 *Ibid.* p. 127.

19 Jerry Torres Santiago, “Una folie bourgeoise: arquitectura y valores sociales en Yauco y Ponce a principios del siglo XX” en Enrique Vivoni-Farage y Silvia Álvarez Curbelo, editores, *Ilusión de Francia: arquitectura y afrancesamiento en Puerto Rico* (San Juan: Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico, 1997), pp. 129-143.

20 *Ibid.* p. 140.

21 Jerry Torres Santiago, *El palacio de Alejandro: arquitectura de la casa Franceschi de Yauco* (Yauco: Lumenros, 2019), p. 68.

22 Torres Santiago, en *Ilusión*, *op. cit.*, p. 135.

23 Torres Santiago, *op. cit.*, p. 68.

24 *Ibid.* p. 69.



Escenas puertorriqueñas pintadas por Juan N. Ríos. Fotografía por Jerry Torres Santiago en El palacio de Alejandro, p. 79.



Interioridades. Fotografía por Jerry Torres Santiago en El palacio de Alejandro, pp. 85-86.

arquitectos e historiadores puertorriqueños contemporáneos exponen los interiores residenciales burgueses, modelados de acuerdo a las pautas de la modernidad afrancesada en el giro del siglo 19 al 20. Son recuperaciones de un interiorismo que reflejaba las transformaciones industriales, tecnológicas y del

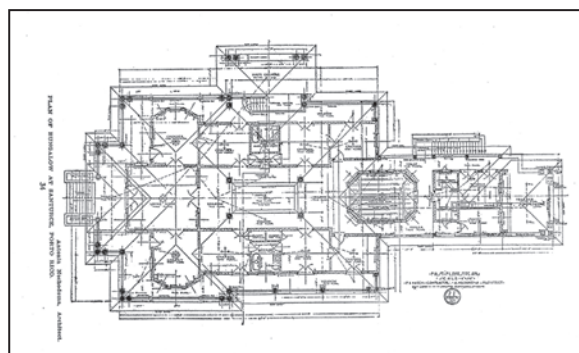
gusto, al calor de una incontenible idea del progreso. Pero también de las —muchas veces turbulentas— interioridades de propietarios, arquitectos y artistas, que prefiguraron en sus estéticas individuales un tiempo de extremos de creatividad y violencia, como lo fue el siglo 20. ■

# INTERIORES EN TRANSFORMACIÓN: REGISTRO DE QUIÉNES QUEREMOS SER, 1900-1950

Enrique Vivoni-Farage, PhD



Residencia José Benítez, sala. Reprografía de la revista *Gráfico de Puerto Rico*, 1912. Colección Antonin Nechodoma, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.



Residencia José Benítez, planta única. Reprografía de William Comstock, *Bungalows, Camps and Mountain Houses*, 1915. Colección Antonin Nechodoma, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.

*La casa no es simplemente las cuatro paredes en que vivimos; es, o debe de ser, algo más que todo eso: nuestra vida misma; ¿acaso no se refleja en ella nuestro íntimo vivir?*

Eugenio Astol,

“Acotaciones” en el *Puerto Rico Ilustrado*, 1926.

El fin de siglo XIX y la Guerra Hispanoamericana facilitaron un cambio drástico en la manera cómo el puertorriqueño prefirió vivir. Si bien antes se prefería vivir bajo la protección de las murallas —en “la losa”—, entonces el atractivo de vivir en “la isla” se hizo patente. Nuevas comunidades o “urbanizaciones” surgieron en los otrora cocotales y cañaverales. Nuevas casas o quintas se desplegaban en solares amplios en contraste con los medianeros de la vieja ciudad. La casa adquirió su jardín en contraposición del patio interior, sus ventanas y antepechos perforaron las paredes exteriores mientras que el amplio balcón las protegía del intenso calor y permitía un interior sombreado y fresco.

Estos nuevos elementos fueron transformándose a través de las primeras cinco décadas del siglo pasado. Y de igual modo se transformó la manera como la sala se comprometía con la arquitectura.

## CASA JOSÉ BENÍTEZ, SANTURCE, 1910.

Heredadas del pasado reciente de sus vidas en la ciudad muradas, las salas de estas primeras quintas santurcinas conservaron el arreglo de los muebles de pajillas de forma apretada frente a una mesa. Presente están los espejos para reflejar la luz solitaria que venía del frente de la casa sanjuanera. Sin embargo, la inundación de luz que la quinta permite a la sala es matizada por los vidrios multicolores de las puertas y travesaños que dan hacia el exterior y patio interior.

*“En abril de 1905 Ramón Gandía Córdova presentó a Eduardo Giorgetti su primera idea: una casa con un esquema tradicional de ‘planta de martillo’. El esquema presentaba una casa con la sala y el comedor en la nave central y a ambos lados las alcobas; en el martillo, la cocina y los criados. Aparentemente, este esquema no fue aceptado ya que se documenta en el expediente de este proyecto una segunda propuesta inspirada en el domus romano. El diseño contaba con un patio interior que se convirtió en el centro de la casa. Alrededor, una galería techada protegía las dependencias de la lluvia. En este esquema, el vestíbulo de la casa romana se convirtió en la sala y el triclinium, al otro lado del atrio, en el comedor. Gandía le incorporó un amplio balcón frontal y un espacioso y profundo balcón posterior. [...] El diseño era muy apropiado para el clima, el patio permitía una ventilación cruzada agradable, entraba luz a todas las dependencias y permitía tener un jardín en el centro de la casa. Las habitaciones, a los lados con baños y water closets, incorporaban la más adelantada tecnología. Sin embargo, parece que no fue satisfactorio, pues hubo un tercer y último esquema para los Giorgetti.*

*En este esquema, Gandía decidió apartarse de los modelos anteriores y trabajar un esquema sin patio interior, pero con una planta en forma de ‘C’, de modo que un jardín estaba rodeado por una galería a lo largo de tres lados interiores de la casa. Al frente, un elegante balcón ancho daba al salón y desde aquí, —y esto era verdaderamente una innovación en el diseño— una galería conectaba con el comedor al fondo de la casa. Por lo general, el comedor era de mayor tamaño que la sala y siempre contaba con una buena ventilación. Al colocar el comedor al final de un pasillo interior, se hace íntima la actividad de cenar y se reserva para los más allegados a la familia. Es probable que esta relación entre sala y comedor sea una contribución de la arquitectura desarrollada durante la Era Victoriana —tanto en Estados Unidos como en Europa— donde el comedor adquirió importancia en la vida de la familia. [...] El comedor era el lugar de las ostentaciones, donde la familia demostraba su poder adquisitivo con el despliegue de sus vajillas, cubiertos de plata, candelabros y fina mantelería.”*

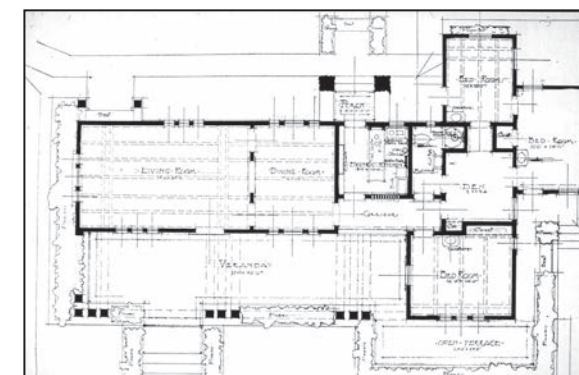
(Enrique Vivoni Farage,  
*Mira la mar, Miramar* (Editorial UPR  
y AACUPR, 2013)

## RESIDENCIA NECHODOMA, SANTURCE, 1913.

El “exceso” de claridad en el interior de las quintas trajo consigo encuentro entre el sol y el calor en el interior de las casas. Veinte años entrado el siglo, un “estadounidense” que había descubierto un nuevo tipo de vivienda en las publicaciones sobre arquitectura, se



Residencia Antonin Nechodoma, sala. Colección Antonin Nechodoma, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.



Residencia Antonin Nechodoma, planta única. Colección Antonin Nechodoma, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.

encontró con un novel problema al tratar de adaptar la arquitectura nortea al trópico isleño. Si bien la arquitectura del norte se abría hacia el calor y la luz solar, acá era lo opuesto. Y para justificar las formas e interiores de la pradera en los contornos puertorriqueños, el arquitecto desarrolló una nueva teoría:

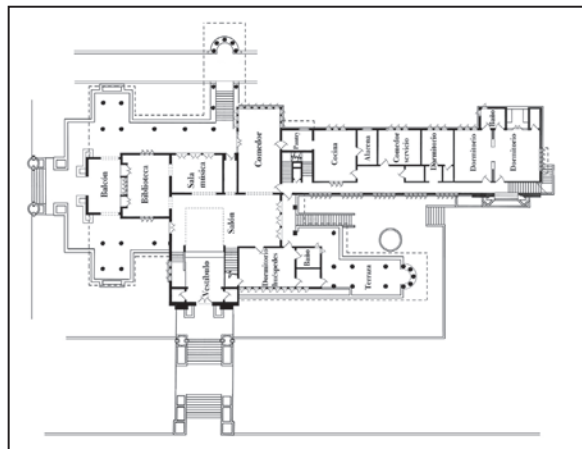
*“Due to the tropical light so injurious to the white races in the tropics, all houses are darkened and the excess of light avoided as much as possible. Instead of glass windows shutters with movable slats are substituted where found practical. Where light is required the glass used is usually colored —light brown or moss green cathedral glass being used”.*

(Antonin Nechodoma “Architecture and Architects in Porto Rico” en el *Libro de Puerto Rico*, 1923)

La sala de su casa fue ejemplo de este nuevo vivir en el trópico. La casa en su exterior —para el arquitecto— parecía querer ser nueva en sus formas, pero en su interior, “continúa siendo un testimonio vivo de los tiempos idos”. En la sala, la rueda representa a su madre y la Venus de Milo sus años de aprendizaje. Pero hay diferencias. Las paredes, antes setos de madera, ahora se incorporan con el frío hormigón; los muebles de pa-



Residencia Eduardo Giorgetti, sala. Colección Antonin Nechodoma, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.



Residencia Eduardo Giorgetti, planta baja. Colección Antonin Nechodoma, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.

jilla —que casas como la de José Benítez desplegaban—, se transformaron en muebles de mimbre y otros aliados al movimiento del “Arts and Craft”.

#### PALACETE GIORGETTI, SANTURCE, 1924.

En contraste con los espacios ultramodernos que el arquitecto Nechodoma les ofrecía a sus clientes, la sala de la casa para Eduardo Giorgetti servía de curio donde los *souvenirs* de los frecuentes viajes al viejo continente se guardaban. Los muebles se transformaron de sillas y sillones de pajillas en butacas acojinadas.

“Si tuviéramos que resumir en unas cuantas palabras lo que es la residencia de los esposos Giorgetti-Balseiro, diríamos que es un museo, donde pueden admirarse estatuas, cuadros, columnas romanas, obras de artistas insignes, lámparas, divanes lujosos, arañas, jarrones japoneses, figuras de alabastro, armoniums, pianos, en fin, cuanto el gusto refinado pueda soñar.

Cada dormitorio contiene su guardarropa de cedro oloroso, y tanto las puertas de ellos como las de los cuartos de baño son de espejos. El salón de estudio y la biblioteca se hallan en el primer piso, donde se respira un ambiente de paz confortadora. Los dos departamentos destinados para los huéspedes se hallan situados en el primer y en el segundo piso; la sala de biblioteca es magnífica; y hay también un salón de billar. El cuarto de Radio, que opera en la parte sur de la casa, es un verdadero salón de teatro.”

(José Pérez Losada, *La Correspondencia de Puerto Rico*, 1924).

#### EL CORTIJO, BARRANQUITAS, 1938.

El arquitecto Rafael Liborio Carmoega Morales, educado en la Universidad de Cornell en Nueva York, aportó su talento en la recuperación de los interiores y exteriores inspirados en la lejana España. Fue una España redescubierta a través de sus estudios y transportada al Puerto Rico sediento de mitigar las diferencias culturales traídas por la Guerra Hispanoamericana. La arquitectura dejó hacia un lado las quintas de madera y los palacetes transportados desde la pradera. Dejó a un lado los balcones y prefirió las terrazas, pesadas butacas, cortinajes densos, plafones en vigas de donde colgaban las arañas.

“La arquitectura preferida por los puertorriqueños durante las próximas dos décadas (1920-1940) se arraigó en la búsqueda de formas inspiradas en España, cónsona con la temática española en la literatura, la pintura y la política. La compleja y crítica circunstancia puertorriqueña de los años treinta permitió que el mismo revival español expresara situaciones diversas y a veces conflictivas.

El referente hispánico cooptado por el proceso de norteamericanización fue asumido por los puertorriqueños educados en las escuelas de arquitectura norteamericanas. Durante la segunda década del siglo los primeros graduados de estas escuelas comenzaron sus prácticas en Puerto Rico. [...] La academia había expuesto a los estudiantes puertorriqueños a los múltiples estilos arquitectónicos validados por la profesión norteamericana. El revival español formó parte del abanico de opciones arquitectónicas. Con la llegada de los arquitectos puertorriqueños a la Isla, se implantaron estos estilos de forma natural, sin que se cuestionara su validez en el lar nativo. La década de los veinte confirmó el éxito de esta práctica. El identificar a Puerto Rico con su herencia española facilitaba la legitimidad del dominio cultural norteamericano.”

(Enrique Vivoni Farage, “La arquitectura de la identidad puertorriqueña,” en Enrique Vivoni

Farage y Silvia Álvarez Curbelo, eds. *Hispanofilia: Arquitectura y vida en Puerto Rico 1900-1950* (San Juan: Editorial UPR y AACUPR, 1998).

Pero para algunos críticos de las nuevas construcciones en Puerto Rico durante fines de la década de 1930, lo español y demás estilos historicistas eran perjudiciales al trópico.

“A juicio de cualquier mediano observador, carente de espíritu crítico, las modernas construcciones de San Juan serán ideales, pero eso es solo en apariencia. Los arquitectos y contratistas de la isla están casi universalmente contestes en el hecho de que las mismas han sido demasiado servilmente imitadas, copias de modelos norteamericanos. Muchas responden al orden barroco, demasiado recargadas de adornos exteriores poco menos que inútiles desde el punto de vista práctico y del buen gusto. Más del 90% de dichas construcciones, como hemos dicho, infringen en lo más elementales requisitos de nuestro clima y son expresivas más bien que de un gusto arquitectónico depurado del impulso imitativo violento que en la actualidad priva en mucho órdenes de la vida puertorriqueña, y que tiende a imitar las modas norteamericanas sin parar mientes en el hecho de que, en el orden de las construcciones, muchas que estuvieron en boga hace años son tenidas hoy por los mismos norteamericanos como cosas de un pasado frívolo.”

(George Holliday, “Resurgimiento de las modernas construcciones en Puerto Rico” *Revista económica*, junio 1938, p. 19)

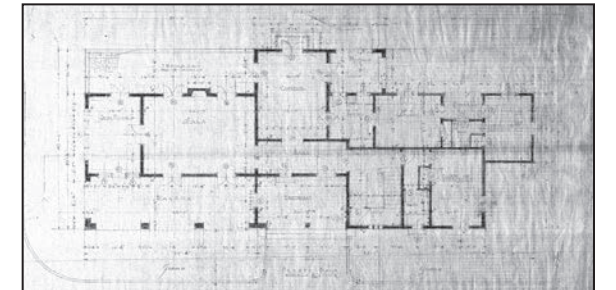
#### CASA KLUMB, 1949.

Para fines de la Segunda Guerra Mundial, la apreciación del trópico, en manos de un arquitecto extranjero, gestó una nueva relación interior-exterior. En su casa, el arquitecto Henry Klumb demostró la versatilidad del interior al empatizar con el exterior. La función del balcón, popular en las quintas de principio de siglo, se convierte en cómplice del interior que lo proyecta hacia el jardín. Los muros exteriores se ausentan y confunden el adentro y el afuera. Los muebles se vuelven otra vez livianos, lejos de ser butacas, se transforman en sencillos soportes de asiento y espaldar tejidos —no en pajilla—, sino en cuero y cordón.

“No obstante, a pesar de que el arquitecto decide intervenir directamente en una estructura existente, en la Casa Klumb la modernización del tipo de hacienda criolla ocurre principalmente mediante un proceso de sustracción de elementos conducentes a nuevas definiciones espaciales. En su casa, Klumb reconceptualizará el tipo arquitectónico mediante



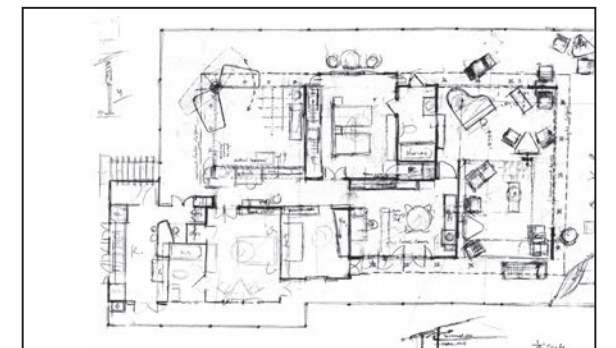
Residencia Secundino Lozana, “El Cortijo”, sala. Colección Rafael Carmoega, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.



Residencia Secundino Lozana, planta baja. Colección Rafael Carmoega, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.



Residencia Henry Klumb, sala. Colección Henry Klumb, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.



Residencia Henry Klumb, planta única. Colección Henry Klumb, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.

*una calculada eliminación y transformación de elementos como paredes, ventanas y puertas, decisión que facilitará la implantación de tecnologías pasivas. [...] Evidentemente, para Klumb la modernidad no era el resultado de la aplicación de alta tecnología en un objeto o construcción, sino que tenía que ver más, como ya hemos mencionado, con la búsqueda de una nueva forma de vida que garantizara la fluidez, la economía de medios y una compenetración más íntima con el entorno natural.”*

(Nataniel Fúster y Heather Crichfield “La Casa Klumb: reciclaje y modernización del tipo,” en Enrique Vivoni Farage, ed. *Klumb. Una arquitectura de impronta social*)

### RESIDENCIA CALDERÓN, SANTURCE, 1959.

El ejemplo de la Casa Klumb resonó con los arquitectos del patio quienes también aplicaron las lecciones de transparencia como se ejemplifica en la casa Calderón de los arquitectos Osvaldo Toro y Miguel Ferrer.

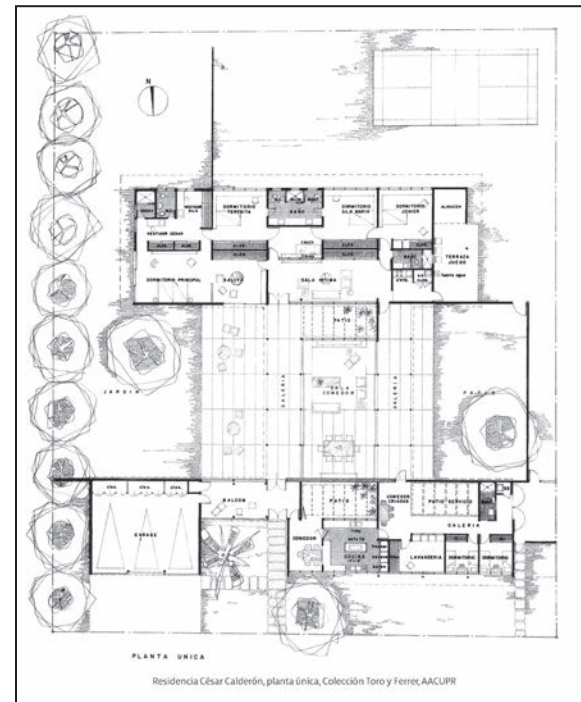
*“La arquitectura privada es la que, a mi juicio, mejor representa el uso de la gramática tropical en la obra temprana de Toro y Ferrer. Las residencias diseñadas por Toro y Ferrer muestran también esa búsqueda por la adaptación de la nueva arquitectura a las condiciones climatológicas locales. En 1946 utilizan la gramática tropical para generar el diseño para la casa de Guillermo Rodríguez. Una estructura abierta, con el uso de estanques en el jardín, puertas con celosías y galerías con persianas fijas utiliza todos los elementos para generar un diseño adaptado a las condiciones tropicales de Puerto Rico. La residencia para César Calderón, en el Condado (1959) es otro ejemplo de la arquitectura de los espacios intersticiales. [...] El espacio interior está intencionalmente desmaterializado con el uso de grandes ventanales de cristal y tabiques de madera. Desde cualquier punto de la casa, el exterior se derrama en el interior.”*

Enrique Vivoni Farage, “La Modernidad y la gramática de la cultura tropical: la arquitectura de Toro y Ferrer, 1945-1965” ponencia en el VI Encuentro de Arquitectura y Urbanismo de las Antillas, San Juan, 20 septiembre de 1994.

Al salir del restringido cinturón defensivo de la vieja ciudad, la arquitectura facilitó una nueva sensación expansiva por el abundante uso de aperturas, la abundancia de luz y ventilación en el interior de la casa y una nueva relación con los espacios públicos de la ciudad. Sin embargo, dos décadas más tarde, se argumentaba que tanta luz solar era perjudicial para los clientes

del arquitecto y las casas comenzaron a mirarse, de nuevo, hacia adentro. Los interiores acortinaron las ventanas y enfatizaron una intimidad aislada. Este sentido de privacidad se transmitió a la arquitectura de los años 20, 30 y 40 hasta que se transgrede gracias a la Segunda Guerra. Para la década de 1950, los arquitectos recobraron la intimidad entre la Arquitectura y la Naturaleza, y rompieron con el paradigma de aislación de décadas pasadas.

Los primeros 50 años del siglo XX transformaron la arquitectura, el mobiliario y la relación entre el interior y el exterior. La sala, que sirvió de curio para el registro de la memoria cultural y familiar, también evidenció los cambios en los gustos del momento. Si es verdad que la casa es “nuestra vida misma” donde “se refleja nuestro íntimo vivir” podemos interpretar, al menos en las élites puertorriqueñas, su visión de mundo y cómo ésta también se transformó. ■



Residencia César Calderón, planta única. Colección Toro y Ferrer, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.



Residencia César Calderón, interior. Colección Toro y Ferrer, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.

# Arquitecto Pablo Ojeda O'Neill

María I. Ojeda O'Neill, PhD

**EL ARQUITECTO PABLO OJEDA O'NEILL** es, sin lugar a dudas, una de las referencias obligadas de la arquitectura moderna en Puerto Rico. Además, su labor ha sido reconocida por su trabajo de conservación, protección y preservación del patrimonio histórico-arquitectónico a nivel local e internacional.

En su travesía profesional, el Arquitecto Ojeda O'Neill, en primera instancia, comenzó su formación académica y profesional en la Universidad de Puerto Rico donde obtuvo un Bachillerato en Diseño Ambiental y una Maestría en Arquitectura de la Facultad de Arquitectura. Su tesis, *La Restauración y Conservación de la Arquitectura Vernácula en Madera en Puerto Rico*, valora el legado histórico de la arquitectura puertorriqueña.

Abrazado a su encanto por la preservación histórica, el diseño, las artes plásticas y las artes aplicadas, luego alcanzó un Post -Grado en Restauración de Monumentos Históricos de la *Architectural Association School of Architecture* en Inglaterra. Su tesis, *La Restauración y Conservación de la Arquitectura en Mampostería de Ladrillo en la Ciudad Colonial de San Juan de Puerto Rico*, estableció los confines que propulsaron su

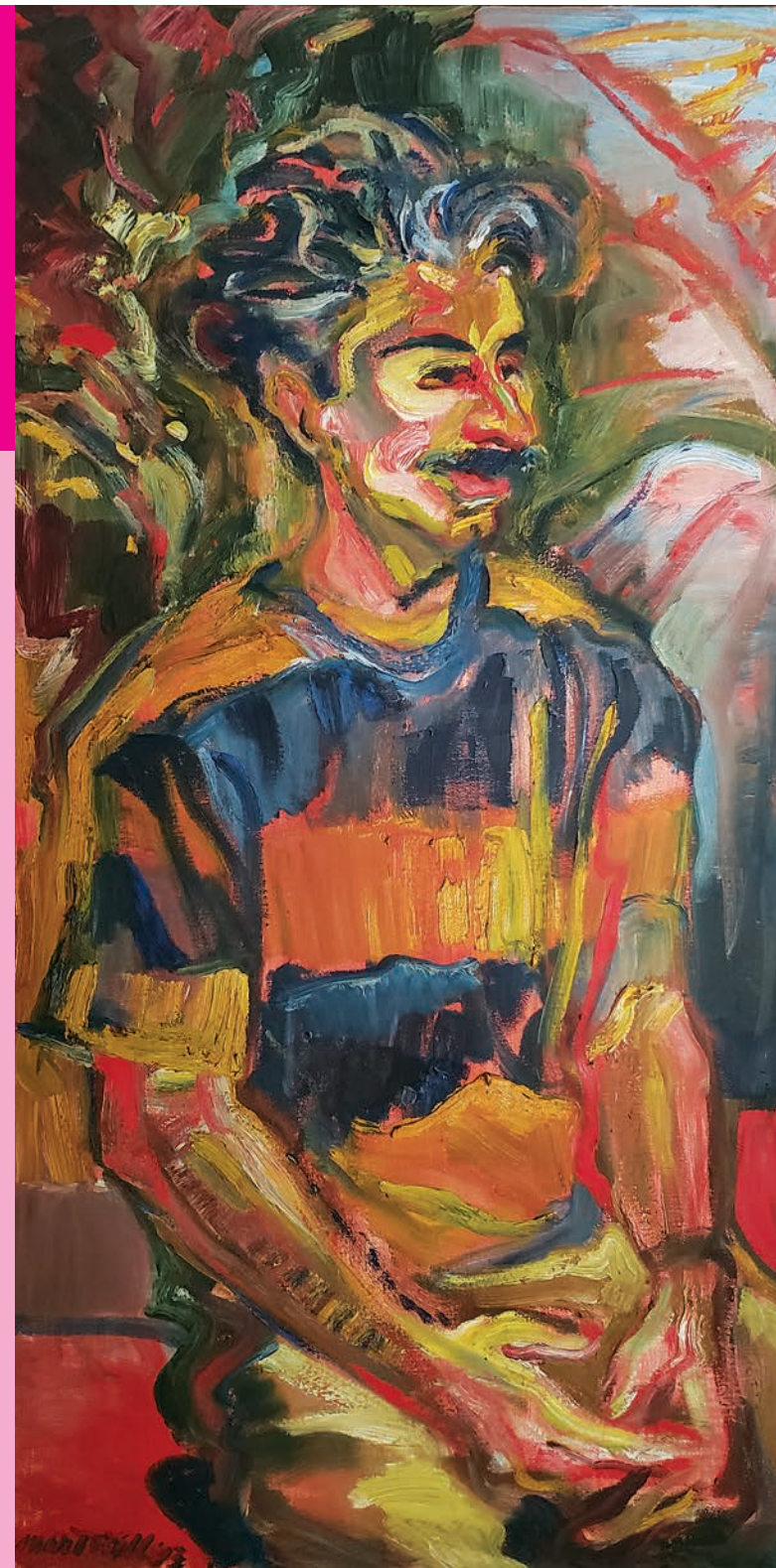
compromiso con la investigación y conservación de los símbolos de identidad atados a la experiencia histórica de Puerto Rico y las voces que así lo conjugaron.

A partir del 1984, su relación simbiótica con la herencia del pasado lo involucró con múltiples proyectos de restauración en Puerto Rico. Se destacan la restauración de la Antigua Iglesia de Nuestra Sra. De Las Mercedes, San Lorenzo, Puerto Rico y la Antigua Capilla Nuestra Sra. De Lourdes en Miramar, Puerto Rico. Dirigió la restauración de la Casa Benítez en Miramar, Puerto Rico como proyecto de recuperación patrimonial de la casa diseñada por el Arquitecto Antonin Nechodoma, discípulo de Frank Lloyd Wright en 1910. Esta restauración tomó en consideración el nuevo uso comercial-corporativo, manteniendo su carácter arquitectónico no solamente en su exterior sino también en su interior.

A partir del 1980, se inició como arquitecto diseñador en los Estudios de los Arquitectos Enver Azizi y Luis A. Torres. Desde esa plataforma, se destacó como Arquitecto Restaurador del Palacio de Hanuman Doka, Katmandú, Nepal para la UNESCO y facilitó el Proyecto

para la revalorización del Casco Antiguo de la Ciudad de Ponce, Puerto Rico para el Centro de Investigaciones Folklóricas de Puerto Rico. Por otro lado, su pasión por la investigación encuentra en el Centro Hermon Dunlop para el Estudio de la Cartografía en el Newberry Library, Chicago, Illinois, la oportunidad de desarrollar un Atlas Cartográfico del Gran Caribe en un esfuerzo conjunto con la República Dominicana. En años subsiguientes, su labor como investigador fue reconocida por la Academia Americana en Roma confiriéndole el Premio de Roma (1996) por un trabajo comparativo entre técnicas de construcción europeas durante los siglos 16 al 18 y la fundación de las ciudades del Nuevo Mundo.

Entre los años 1988 a 1996 su energía creadora se empleó en múltiples Proyectos de Restauración en la Ciudad Señorial de Ponce, Puerto Rico. Se destacan: la restauración del Antiguo Mercado, la Casa Salazar, el Nuevo Museo Histórico, la Casa Paoli, sede del Centro de Investigaciones Folklóricas de Puerto Rico, la Iglesia Catedral de Ponce, Nuestra Señora de la Guadalupe, la Casa Wichers Villaronga, el Antiguo Parque de Bombas



El Arquitecto Ojeda, obra por Antonio Martorell. Imagen cortesía del arquitecto.



Ejemplo de labor de restauración.

y el Teatro La Perla, la Casa Museo de la Masacre de Ponce, Museo del Deporte del Baseball "Francisco Pancho Coimbre", el Antiguo Casino de Ponce, el Cementerio Simón de la Torre, y la restauración del Antiguo Cementerio Católico.

Por varias décadas la trayectoria profesional del Arquitecto Ojeda se ha nutrido de diversas situaciones en las que ha sido consultor y arquitecto restaurador para varias entidades públicas y privadas, en Planes de manejo para propiedades de valor patrimonial. Su irrupción en el panorama del diseño y la restauración atrajo la atención del sector interesado en preservar el patrimonio nacional. La muestra





Arquitecto Pablo Ojeda O'Neill, laborando en una de muchas restauraciones interiores.



El arquitecto junto a estudiantes (izquierda), familia (centro), y sobrinos (arriba).

este maestro de la arquitectura también allanó el camino en la búsqueda de soluciones de planificación y de diseño para el contexto puertorriqueño. Como parte de esta aportación, desarrolló planes maestros como propuestas que integran el enfoque interdisciplinario, según se demuestra en el diseño y creación de los siguientes: Plan Maestro para la Restauración del Antiguo Arsenal de la Puntilla Instituto de Cultura Puertorriqueña; Plan Maestro para la Restauración y Rehabilitación de la Casa Alcaldía de la Ciudad Capital de San Juan. Diseñó de manera innovadora una nueva guía turística para la ciudad capital de San Juan, titulada ‘La Ruta de los Adoquines’, Municipio de San Juan.

Como parte de su proceso evolutivo profesional y pasión por el diseño, el Arquitecto Ojeda O'Neill se enfrascó en proyectos creativos de usos y espacios, maximizando la utilización de detalles y perspectivas para elevar la calidad del funcionamiento de los mismos. Cuenta entre estos, la Casa de Playa, Parguera, Puerto Rico (1989), diseño para el nuevo Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad del Turabo, Caguas (1989-90), la remodelación de la residencia del Sr. Israel Rodríguez (1989-90),

el diseño y construcción de la residencia Fam. Delgado-Dávila en Humacao (1995-2000,) y la Casa Parker, Vieques (1998-2000).

Son muchos los proyectos de preservación histórica en donde su nombre está labrado. Su relevancia abarca confines de envergadura tales como; la redacción del informe sobre las condiciones de los mármoles del Taj Mahal en India, el Palacio de Hanuman Doka en Katmandu, Nepal, el diseño de la Casa Palacio en Riyadh, Reino de Arabia Saudita para la Familia Real y el diseño de los interiores del Restaurante Amrita, Ecija, Sevilla.

Su carrera tomo un giro al fungir como constructor y arquitecto en la restauración de la yesería ornamental del Capitolio de Puerto Rico, proyecto que inicio y que pese a las diferentes administraciones gubernamentales durante más de veinte años y los vaivenes políticos que eso conlleva su trabajo sigue siendo valorado y solicitado. Además de su calidad como arquitecto también ha hecho su incursión como inversionista y adquirió la casa palacio del siglo 18 en Ecija, Sevilla convirtiéndola en hotel boutique llamado Hotel Palacio

de los Granados, el cual fue galardonado con el Premio del Grupo Conde Nast Johansens al Mejor Servicio, Hotel Europeo en el 2007. El Premio URBE a la Excelencia Arquitectónica y el Premio Amigos de Ecija, Sevilla por el proyecto de restauración del Hotel se suman los recibidos.

Toda la experiencia y conocimiento acumulado por tantos le ha valido un espacio muy merecido en la docencia y la consultoría en Puerto Rico, Estados Unidos e Internacionalmente. Ejerció como profesor en la Universidad de Puerto Rico y ha sido representante en Puerto Rico del Fideicomiso Nacional de Preservación Histórica de los Estados Unidos de América además de consultor para Puerto Rico del *National Trust for Historic Preservation* en Washington, D. C.. Ha sido consultor de la Compañía de Turismo de Puerto Rico para el desarrollo del Plan Maestro del Programa de Posadas y el Plan de Desarrollo Sustentable del Turismo para Puerto Rico.

Su vena artística le permitió incursionar en las artes plásticas diseñando piezas únicas de materiales mixtos tales como el ‘‘Altar por la Paz’’, Pieza en Rakú de acero y madera, ‘‘Casa tua e

casa mia’’ (1996) en la Exposición en la Academia de Roma y ‘‘Vertical Heartbeat’’ (2008) pieza en acero y hierro para el Restaurante Amrita, Sevilla, España. Como artista también le ha sido conferido el Premio Casa Candina II de la Segunda bienal de la Cerámica Contemporánea Puertorriqueña.

Sus trabajos más recientes abonan gran prestigio a la ya labrada carrera. La restauración de la escalera del Palacio de Santa Catalina que llevó a cabo durante el 2015 le valió una aportación cualitativa-social en materia de el entrenamiento y empleo de recursos humanos. En él se entrenaron estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas y de la Universidad Politécnica, Facultad de Arquitectura, iniciativa que sirvió de base para el empleo de estudiantes de varias facultades en la restauración de la Glorieta Fabián de la Universidad de Puerto Rico.

En fin, el Arquitecto Pablo Ojeda O'Neill traza en su maqueta de existencia la línea equidistante que une la pasión con la arquitectura preservacionista. Su concepto muy personal de patrimonio cultural aspira a recoger todas las voces de las generaciones que nos precedieron. ■

de ello la restauración de las Casa Franceschi-Antongiorgi, Yauco, Puerto Rico, Casa Aboy-Benítez para el Centro Cultural de la Ciudad de San Juan, el Instituto de Cultura Puertorriqueña, el Castillo Labadie en Moca, Puerto Rico, la antigua Iglesia

de San Fernando de la Carolina, Carolina, Puerto Rico, las Casa Espada Cervoni y Muñoz Marín/ Mendoza ubicadas ambas en el Municipio de Cayey, y el Antiguo Cementerio María Magdalena de Pazzis en el Viejo San Juan.

La expresión creadora de

# ESTILOS *ART NOUVEAU* Y *ART DECO*: SU INFLUENCIA EN PUERTO RICO

DI Sergio Medina Loperena

El Art Nouveau y Art Deco, como estilos decorativos, aportaron mucho al mundo y sociedad moderna. En Puerto Rico al igual que en muchos países, ambos estilos fueron recibidos y dejaron una herencia tangible que aún podemos apreciar. Demos inicio a conocer un poco de estos estilos y sus legados.

Alrededor de 1875 surgen reacciones al excesivo y, según sus precursores, a lo antiguo y caduco de los estilos y la ornamentación ecléctica de las últimas décadas de aquellos días. Lo propuesto como moderno o innovador en esta época pretendía promover esfuerzos para crear nuevas líneas, formas y estilos. Como parte de esta reacción, entre otros movimientos, surge el estilo “Art Nouveau” (1890). Este estilo, se inspiraba principalmente en elementos y motivos góticos y japoneses, y a su vez desarrollaba un vocabulario basado en lo natural y orgánico. Su motivo típico es la línea alargada que termina livianamente en forma estrecha y dinámica similar a un fuste o látigo.

En 1894-1895 el arquitecto Henry Van de Velde exhibe sus creaciones en París y Bruselas. Su estilo fue bien acogido y rápidamente comienzan a copiarse sus diseños, aunque jamás con la misma gracia y calidad. Durante más de una década, su estilo produjo gran influencia en Francia, capital del diseño y la moda. Al mismo tiempo en Inglaterra, Alemania y Austria se estaban desarrollando otros movimientos de nombres similares al Arte nuevo o Art Nouveau. Estos son el Jugendstil (estilo joven) y el Secesión. Sin embargo, sus propuestas no iban encaminadas al decorado u ornato de las piezas, más bien promovían limpieza o sencillez, funcionalidad y calidad de grado artesanal en el diseño. Son estos los movimientos considerados precursores del estilo moderno que conocemos hoy en día.

Algunos promotores del Art Nouveau, además de Van de Velde son: Victor Horta, H. Guimard, V.

Rousseau, Leleu, E. Galle, Fallot, Marinot, Gaudi y en América se destaca, L. C. Tiffany. Podríamos mencionar como proyectos distintivos de este estilo: la casa Tassel en Bélgica, el Parque Güell, la Casa Mila, la Casa Batlló, y la Basílica de la Sagrada Familia en España, y la entrada de la estación del tren Van Buren en Chicago. Otros ejemplos asombrosos de este tipo de arquitectura y sus interiores predominan en ciudades como Bruselas, París, Budapest y Praga.

El Art Deco, como estilo decorativo, surge y alcanza su máximo desarrollo para 1920 a 1940. Evoluciona en Europa, y en corto tiempo llega a América. El estilo desarrolla características particulares o propias en ambos continentes, al igual que en distintas ciudades ya que artistas y diseñadores aportaban su toque cultural y/o interpretaciones a sus creaciones. El término Art Deco no es utilizado en Europa tan ampliamente como en América, donde su desarrollo fue impactante y de gran esplendor. Este estilo se incluye entre los que conforman el *Art Moderne* o Arte Moderno. En algunos países su influencia perdura más allá de los 50, como es nuestro caso.

El estilo surge recibiendo el impacto de momentos y circunstancias trascendentales para la época, como: los hallazgos de la tumba de Tutankamón, en Egipto; el surgimiento del cubismo que enfatiza en las líneas rectas y geométricas y en los ángulos; la Primera y Segunda Guerra Mundial; la escuela de la Bauhaus; y la Revolución Industrial, que para esos momentos había impactado casi todos los países trayendo consigo maquinarias innovadoras, aviación, trenes, autos y barcos veloces y un sistema de imprenta mucho más avanzado.

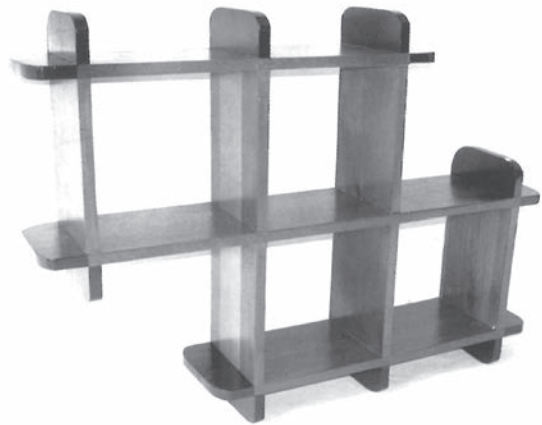
Es este último factor, el sistema de imprenta, dio pie a que por medio de periódicos, revistas y otras publicaciones, la sociedad experimentase una mayor ex-



Hotel Normandie. Imagen y autorización cortesía de la Universidad de Puerto Rico. Colección Periódico El Mundo, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



Mesa futurista de caoba y aceitillo estilo Art Deco. Diseño por Facundo Pacheco (1940). Reprografía de Puerto Rico Clásico: Naturaleza, Forma y Espíritu Legado del Mueble Puertorriqueño, 2005, p. 136. Fotografía por Manolo Díaz Piferer. Mobiliario de la colección privada del Dr. Edgardo Vega. Uso de la imagen autorizado por el Dr. Edgardo Vega.



Tabillero de Caoba estilo Art Deco. Reprografía de Puerto Rico Clásico: Naturaleza, Forma y Espíritu Legado del Mueble Puertorriqueño, 2005, p. 143. Fotografía por Manolo Díaz Piferer. Mobiliario de la colección privada del Dr. Edgardo Vega. Uso de la imagen autorizado por el Dr. Edgardo Vega.



Comadrita de caoba estilo Art Deco (1940). Reprografía de Puerto Rico Clásico: Naturaleza, Forma y Espíritu Legado del Mueble Puertorriqueño, 2005, p. 139. Fotografía por Manolo Díaz Piferer. Mobiliario de la colección privada del Dr. Edgardo Vega. Uso de la imagen autorizado por el Dr. Edgardo Vega.

posición a noticias e imágenes sobre acontecimientos a través de todo el mundo. De esta forma, la divulgación de tendencias de diseño y decoración es acogida y copiada por otros países y culturas. Es por ello que el estilo Art Deco acaparó la atención no solo de las estratas adineradas, sino de toda la sociedad.

Ya para finales de los 20, el estilo es acogido internacionalmente. En la ciudad de Nueva York existen excelentes ejemplos de arquitectura Art Deco. Entre estos, podemos mencionar el edificio Chrysler, el Empire State Building, y el Rockefeller Center. No podemos dejar atrás la ciudad de Miami donde el Art Deco se manifestó de una forma más tropical pero siempre elegante. Muchos de los recursos han sido objeto de gran admiración y estudio por historiadores, arquitectos, y diseñadores.

Al igual que todos, o casi todos los estilos, el Art Deco, cuenta con gran parecido, por no decir influencia, de su antecesor el Art Nouveau. La diferencia es que el Art Nouveau enfatiza en las curvas y formas que evocan la naturaleza y el Art Deco enfatiza en las líneas rectas y formas geométricas, detalles que, aunque simples, establecen la diferencia entre ambos. El Art Deco contó con influencia multicultural. Entre sus muchas influencias culturales podemos mencionar como las más destacadas: Egipcia, Azteca, Maya, Inca, India, Mesopotamia, Japonesa, China y Vikinga. Además de contar con rasgos del estilo Imperio y estrilo Directorio. Este estilo enfatiza glamour, dinamismo, elegancia. Destaca la verticalidad y estilización. Le acompaña una paleta de colores intensos. Además, los acabados metálicos y el lacado forman parte de este lujo desbordante de ornamentación decorativa rica y llamativa. Es este detalle, la ornamentación decorativa, y su presentación en la feria mundial de Artes decorativas de 1925 en París de donde derriba su nombre “Art Deco” (Artes decorativas). Mas adelante para 1968, es oficialmente establecido como estilo o movimiento.

El Art Deco tocó todos los aspectos del diseño, como la arquitectura, decoración, artes gráficas, vestimentas, joyería, artes industriales, industria automotriz y artes plásticas. Algunos de sus principales exponentes son: Eliel Saarinen, Peter Muller, Peter Theodore Frankl, Kem Weber, Eugene Schoen, Donal Deskey y Wolfgang Hoffman. Con las carencias de la Segunda Guerra Mundial, el estilo entra en su periodo de decadencia, pero dejando huella para el desarrollo de nuevos estilos y diseños, que se han utilizado como guía o referencia.

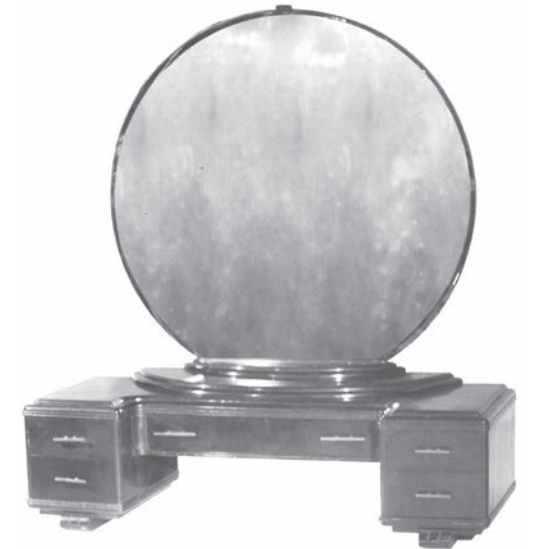
Son muchos los ejemplos de arquitectura en nuestro país principalmente Art Deco. Unos son obvios y

majestuosos, otros simples o livianos, solo tenemos que afinar el ojo y podremos disfrutar de detalles o de estas influencias en diversas estructuras. Sin embargo, los interiores Art Nouveau y Art Deco son escasos en Puerto Rico. Con esto me refiero no tan solo a decorado que ornamente paredes exteriores o interiores, sino al conjunto de detalles interiores, mobiliario y accesorios que logran la totalidad. Es importante mencionar que para las décadas de los 30 y 50 la isla, además de producir mobiliario local, importaba mobiliario de Cuba, Santo Domingo, y Estados Unidos (este último quizás ya en más abundancia para la década de los 50). En estos momentos la decoración se torna más ecléctica, debido a la mezcla o combinación de estilos, los diversos materiales, y los avances en manufactura. Algunos espacios incorporan mobiliario estilo español junto al estilo Art Nouveau, Art Deco y Arts and Crafts igualmente se unen al conjunto muebles y accesorios de los 50, década en que aun éramos impactados por la influencia del Art Deco. En los interiores predominaban accesorios, espejos, mobiliario suelto, decorado pintado a mano en las paredes, hermosos trabajos de herrería para exterior e interior, gran variedad de espectaculares lámparas para techos, paredes y mesas.

Como ejemplo de interiores que muestran rasgos o influencia arquitectónicos, decorado y variedad de mobiliario del Art Nouveau podemos nombrar los siguientes: la Residencia Ortíz Perichi, en San Germán; la Residencia Acosta Torres, en San Germán; la Residencias por el ingeniero Blas Silva Boucher, en Ponce; Residencia Godreau, en Ponce; y varias residencias en la calle Vasallo, en Santurce.

Entre los interiores que ilustran el Art Deco podemos mencionar algunos recursos cuyos exteriores muchos de nosotros apreciamos al traficar calles y avenidas. Entre estos ejemplos están: el Edificio Miami, Condominio en la avenida Ashford, en Condado; El Falansterio, proyecto residencial en Puerta de Tierra; el Edificio de telégrafo, avenida Ponce León, en Santurce; el Puente de Martin Peña, en Hato Rey; la Plaza del Mercado de Ponce; el Edificio del Banco Popular de Puerto Rico, en el Viejo San Juan; el Teatro Metro, avenida Ponce León, en Santurce; el Teatro Guayama; la Urbanización Roosevelt, en Hato Rey; y el Hotel Normandie (en su diseño original exterior e interior), avenida Ponce de León, en Puerta de Tierra

El tiempo pasa... los estilos y tendencias del diseño, arquitectura, decoración y moda cambian. Es maravilloso apreciar y ser testigo de estas transformaciones y como cada detalle contribuye a que el mundo y nuestras sociedades evolucionen. ■



Tocador de caoba estilo Art Deco, obra de Margarida (1940). Reprografía de Puerto Rico Clásico: Naturaleza, Forma y Espíritu Legado del Mueble Puertorriqueño, 2005, p. 142. Fotografía por Manolo Díaz Piferer. Mobiliario de la colección privada del Dr. Edgardo Vega. Uso de la imagen autorizado por el Dr. Edgardo Vega.



Mesa de caoba estilo Art Deco, obra de Filiberto Pérez, Cabo Rojo, Puerto Rico (1940). Reprografía de Puerto Rico Clásico: Naturaleza, Forma y Espíritu Legado del Mueble Puertorriqueño, 2005, p. 138. Fotografía por Manolo Díaz Piferer. Mobiliario de la colección privada del Dr. Edgardo Vega. Uso de la imagen autorizado por el Dr. Edgardo Vega.



Mecedora de Caoba estilo Art Deco. Reprografía de Puerto Rico Clásico: Naturaleza, Forma y Espíritu Legado del Mueble Puertorriqueño, 2005, p. 137. Fotografía por Manolo Díaz Piferer. Mobiliario de la colección privada del Dr. Edgardo Vega. Uso de la imagen autorizado por el Dr. Edgardo Vega.

# DUNCAN DEL TORO: INDUSTRIA, MATERIA Y ESTILO

Arthur Asseo García

En una noche de verano en 1970, un fuego en la esquina de la Avenida Borinquen con la Carpenter Road (hoy la Avenida Barbosa) en el sector de Barrio Obrero de San Juan, redujo a cenizas gran parte de la obra del primer diseñador industrial puertorriqueño, Duncan del Toro (1919-1950).

Del Toro había fallecido en 1950, veinte años antes del fuego, pero su viuda, María Teresa Rullán, había continuado operando la fábrica de muebles. La fábrica, que comenzó a operar circa 1946, había sido la meta de del Toro desde sus años universitarios en el Carnegie Institute of Technology (CIT) en Pittsburgh. Del Toro había regresado a Puerto Rico en 1942, fue parte de la ola de profesionales que llegaron a la Isla en los 1940s motivados por la oportunidad que presentaba un programa de gobierno que le abría las puertas, y sus arcas, a todo aquel que apoyara y aportara a su agenda de modernización.<sup>1</sup> Aunque el panorama parecía ideal, del Toro se enfrentaba a un programa de industrialización enfocado en inversiones extranjeras y en la construcción de infraestructura. Esto coartaba las ambiciones de del Toro de una industria de diseño respaldada por la manufactura local. Identifica entonces una oportunidad en el diseño de interiores como medio para abrirse camino en el mercado y cultivar sus ideas de lo que el diseño moderno podía aportar a la sociedad puertorriqueña.<sup>2</sup>

La obra de del Toro debe mirarse a través de los principios que guiaron su carrera: el compromiso con el desarrollo de una industria de diseño puertorriqueña; el uso de materiales locales para la manufactura de produc-

tos de consumo; y una propuesta estética atemperada a los valores de la vida en un Puerto Rico moderno. Los principios que guiaron la carrera de del Toro no eran únicos de él ni de Puerto Rico; eran parte de un fenómeno cultural. Del Toro era parte de una generación comprometida con la transformación de la Isla a través del diseño. Estos fueron los retos de una generación de diseñadores que buscaban crear una expresión genuinamente moderna sin negar su identidad caribeña.

El desarrollo de del Toro se da en un momento de transformación social tanto en Puerto Rico como en los Estados Unidos. La coexistencia entre los estilos historicistas y el énfasis en los procesos mecánicos definió el ambiente de la época.<sup>3</sup> Por un lado, materiales innovadores, avances en los procesos de manufactura y nuevos acercamientos a la práctica de diseño pintaban un panorama sin límites. Por otro, la premura de la Segunda Guerra Mundial que se aproximaba requería que los diseñadores fuesen ingeniosos pero austeros para poder navegar los obstáculos que imponía su realidad.<sup>4</sup>

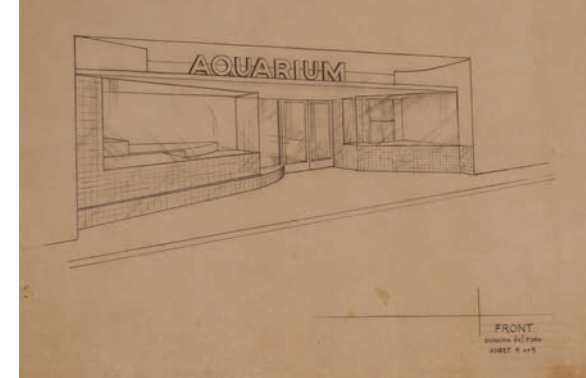
Desde muy temprano, del Toro reconoció las necesidades de la sociedad a la que pertenecía y su rol dentro de esta. Como parte de la semblanza durante la apertura de una exhibición del trabajo estudiantil de del Toro, en el Ateneo Puertorriqueño el 26 de septiembre de 1942, el ex Comisionado de Instrucción Pública, José Padín, le preguntó sobre sus planes en la Isla, a lo que este contestó: “Mejorar la vida portorriqueña.” Del Toro, según lo describe Padín, es el heredero de una tradición familiar de “responsabilidad pública” y dentro de ese contexto, su trabajo como diseñador es más que

arte utilitario, es un símbolo de “valores y esperanzas puertorriqueñas.”<sup>5</sup> Del Toro se propuso actuar sobre su deber cívico mediante el desarrollo de una industria de diseño que supliera el mercado con productos para embellecer el hogar puertorriqueño. Su convicción por una industria de diseño local es el primer principio que guió su trabajo.

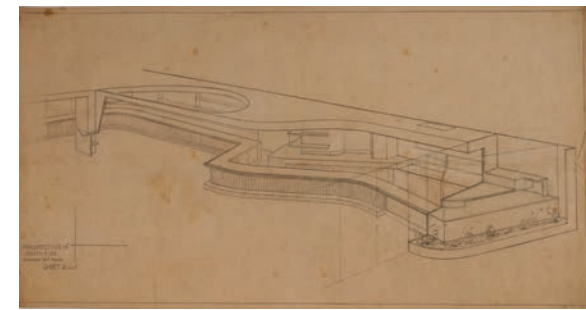
Los programas del gobierno que avanzarían el País hacia la industrialización apenas comenzaban en 1942, sumado a la emergencia de la Segunda Guerra Mundial a la cual ya Estados Unidos entraba en el año de su regreso, y el desconocimiento general del rol del diseñador industrial, obstaculizaron las ambiciones de del Toro en los primeros años de su carrera. Encontró la oportunidad para poner sus planes en marcha en la Compañía de Fomento, la cual recién iniciaba el programa de *Manos a la Obra*. Como parte de la división de Industrias Manuales y Diseño, bajo la dirección del norteamericano Adrian Dornbush, del Toro participó de la investigación sobre la capacidad industrial de la materia prima local. Dornbush, quien llegó a Puerto Rico por invitación del Gobernador Rexford G. Tugwell luego de trabajar con este en la *Resettlement Administration*, manejaba otro proyecto que empleaba a diseñadores para que crearan diseños de productos para ser manufacturados en Puerto Rico para el mercado local y eventualmente la exportación. El proyecto fue abandonado en 1946 debido al cambio de enfoque de Fomento, que para ese momento se movía a la promoción de inversiones extranjeras.<sup>6</sup>

Para ese tiempo, del Toro comenzaba a operar lo que eventualmente sería su fábrica de muebles, *Duncan's Original Furniture*. En sus diferentes localidades—primero en la calle Magnolia en Santurce en la residencia diseñada por Antonion Nechodoma que él y su familia compartían con Henry Klumb y su familia, luego en la calle del Parque, y finalmente en la Avenida Borinquen—su taller de muebles le proveyó el espacio para actuar sobre sus ideas para una industria de diseño puertorriqueña. Es ahí que del Toro podría poner a prueba sus deseos de “hacer de Puerto Rico un sitio puertorriqueño, valiéndome para ello de nuestra propia belleza de panorama y de tradición llevada al diseño” como lo explicase al periódico *El Imparcial* años antes cuando regresaba a la Isla.<sup>7</sup>

En enero de 1946, “sólo en lámparas de pie y para mesa el taller de del Toro llegó a producir 100 uni-



Dibujo en perspectiva de la fachada del Aquarium Restaurant, Duncan del Toro, sin fecha. Colección Familia del Toro Rullán.



Dibujo en perspectiva del interior del Aquarium Restaurant, Duncan del Toro, sin fecha. Colección Familia del Toro Rullán.

dades mensuales,” reportaba el periódico *El Mundo*. En el mismo artículo, del Toro reconoce los retos que ha encontrado en el desarrollo de su empresa, como el periodo en que la producción se vio afectada por las restricciones impuestas por la Oficina de Administración de Precios a raíz de la Segunda Guerra Mundial. Otro reto, del cual hablaba con orgullo de haber superado, era la falta de mano de obra instruida en procesos de fabricación de muebles. Para ello, estableció un programa de adiestramientos pagos para sus ebanistas, a quienes los atendía en grupos de siete, y al final salían siendo “expertos que a su vez podrán entrenar a los que después quieran dedicarse a este interesante y bien remunerado oficio.”<sup>8</sup>

Con una empresa en crecimiento y mano de obra hábil, del Toro comprobó que su sueño de diseñar y fabricar en Puerto Rico era posible. En apenas cuatro años diseñó interiores para restaurantes y tiendas comerciales como el Aquarium Restaurant (1947), Clubman's (1950), y Almacenes González (sin fecha), además de muebles e interiores personalizados para múltiples clientes privados. En su portafolio se destaca el diseño de barras e interiores de clubes (*nightclubs*) para empresas como las destilerías Serrallés (sin fecha), Barceló Marques (sin fecha) y Brugal (1946), el bar El

1 José Bolívar Fresneda, “Un sueño irrealizado: El Banco de Fomento y la industrialización de Puerto Rico, 1942-1948” (disertación doctoral, Universidad de Puerto Rico, 2007), 169, accedido el 27 de julio de 2011. [http://josebolivar.com/archives/2007\\_05\\_04\\_un\\_sueno\\_irrealizado.pdf](http://josebolivar.com/archives/2007_05_04_un_sueno_irrealizado.pdf).

2 Jeff Markel, “El diseño industrial en Puerto Rico,” *Urbe* 6 (septiembre de 1963), p. 36.

3 Oscar Fitzgerald, *Four Centuries of American Furniture* (Wisconsin: Krause Publications, 1982), p. 287.

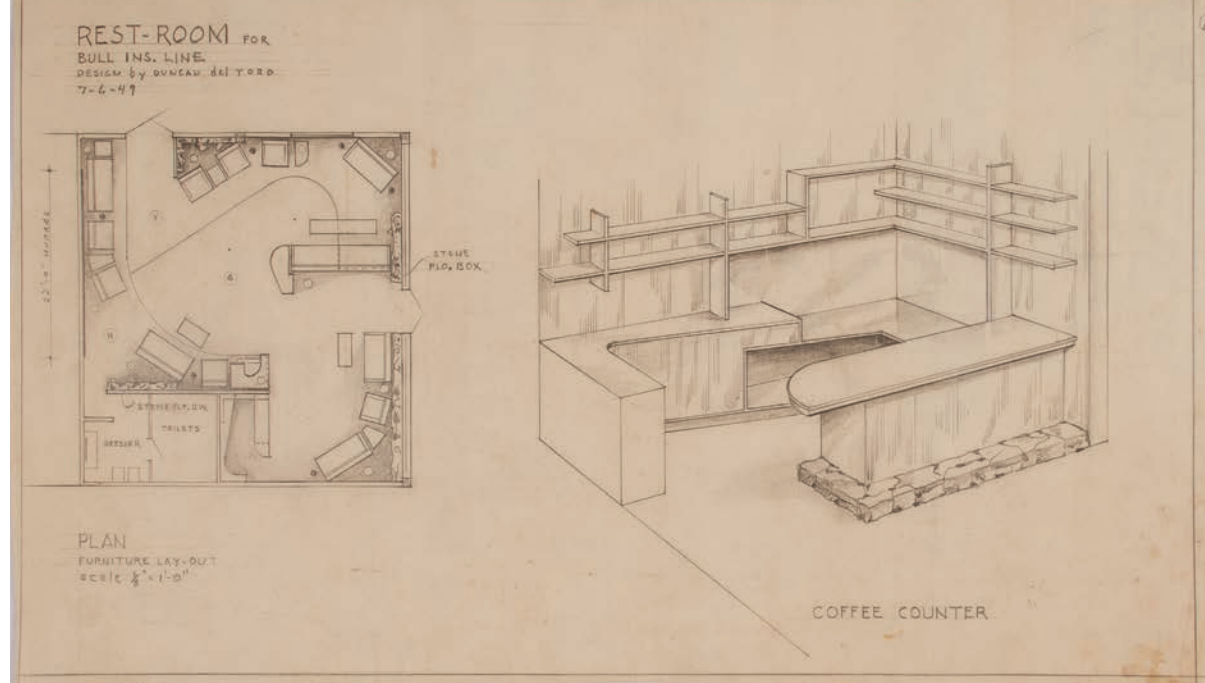
4 Arthur J. Pulos, *The American Design Adventure: 1940-1975* (Massachusetts: MIT Press, 1988), p. 11.

5 José Padín, “Aplicación del arte a la industria: La personalidad de Duncan del Toro,” *El Mundo*, 18 de octubre de 1942.

6 Jeff Markel, *op. cit.*, pp. 36-37.

7 Carmen M. Reyes Padró, “Puerto Rico tiene un diseñador industrial: Duncan del Toro,” *El Imparcial*, 4 de octubre de 1942.

8 José Arnaldo Meyners, “La industrialización del país: Duncan del Toro revela lo que puede hacerse con la flora de Puerto Rico,” *El Mundo*, 6 de enero de 1946, p. 12.



Plano y dibujo en perspectiva para cafetería y sala de espera para Bull Insular Line, Duncan del Toro, 6 de julio de 1949. Colección Familia del Toro Rullán.

Morroco (1943), el Bamboo Bar en el Hotel Condado (1942), el Arecibo Country Club (1947) y Navy Beach Club (1949).

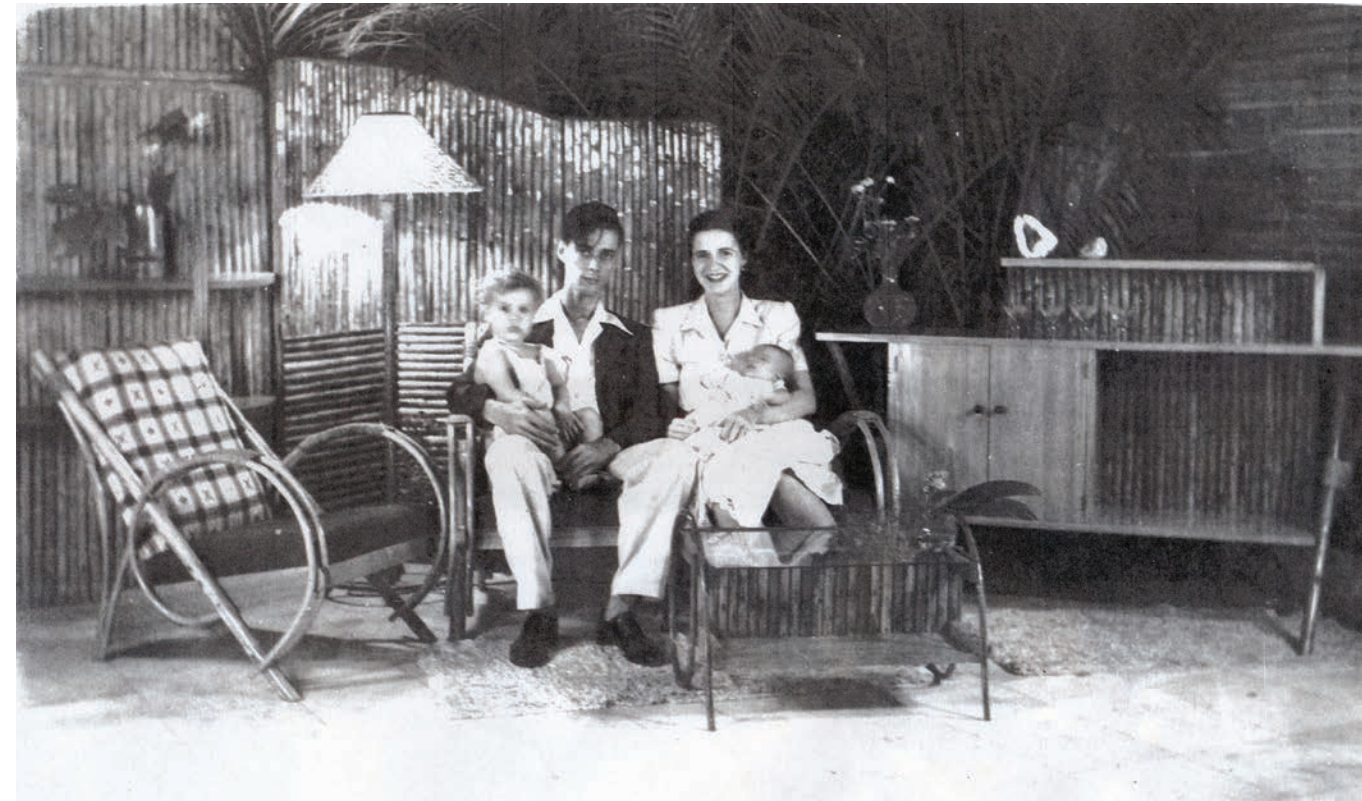
Eventualmente pudo probar también que la calidad del diseño puertorriqueño podía competir en el mercado extranjero. En 1949, la Bull Insular Line—una línea de buques de pasajeros que viajaban entre Puerto Rico, la República Dominicana y Nueva York—le comisionó el diseño de interiores y de muebles para un terminal en Brooklyn, Nueva York. Del Toro pudo elaborar los diseños del proyecto, pero la fabricación fue completada en 1950 bajo la administración de su esposa.

El segundo principio —el uso de materiales locales en sus diseños— va atado a su espíritu emprendedor enfocado en lo que su tierra produce; tanto en talento como en recursos. También, es una solución práctica a las realidades de un contexto dependiente de la importación. Desde el comienzo de su carrera, del Toro estaba convencido de lo que se podía lograr con los materiales locales: “Puerto Rico puede deco-rarse con lo suyo mismo, y para ello hay, desde luego, que demostrar al Pueblo todo lo que se puede hacer con sus materias primas como la arcilla, el bambú, el yagrumo, la fibra y el coco.”<sup>9</sup> Realizó expediciones de investigación a lo más profundo de los bosques y campos puertorriqueños donde decía haber identificado “por lo menos

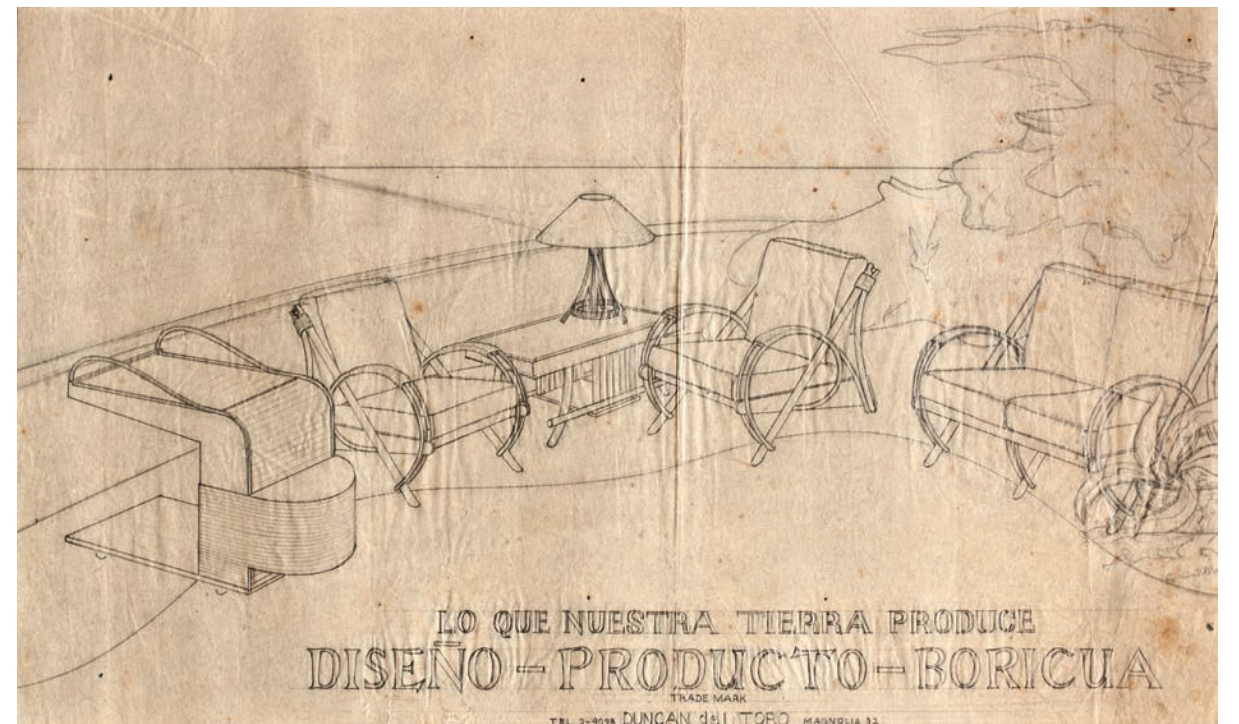
cuarenta especies de fibras y maderas silvestres” con potencial industrial. En una pared de su taller, exhibía un catálogo de los hallazgos de su investigación.<sup>10</sup> La mayoría de estas fibras silvestres, según explica del Toro en 1946, eran un estorbo para los jibaros que trabajaban la tierra quienes agradecían a cualquiera que se ofreciera a podarlas.<sup>11</sup>

En los diseños de del Toro sobresale el uso cañas o bejucos. Menciones en la prensa sobre estudios que realizaba la Compañía de Fomento con diferentes especies de bambú para impulsar la industria de muebles ponen en contexto la predilección del del Toro por este tipo de material. En 1943 Fomento distribuyó 3,790 plantas de bambú de ocho especies distintas, para uso industrial. Los beneficios del bambú incluyen la resistencia a amenazas comunes en contextos tropicales como el salitre, las termitas y otras plagas, y llenaba el vacío creado por la restricción en la importación de ratán.<sup>12</sup> La diseñadora Lelis Marqués le atribuye a del Toro el uso del bejuco de Guilarte, probablemente obtenido de la finca de la familia de su esposa, la familia Rullán, en el pueblo de Adjuntas.<sup>13</sup>

Un juego de sala diseñado para su residencia, y visible en un dibujo promocional del taller, revela lo que del Toro lograba con el bejuco. Una fotografía (circa 1946) de del Toro junto a su esposa y sus hijos muestra a la familia sentada en la sala de su hogar en Santurce



Retrato de la familia del Toro Rullán en su residencia en la Calle Magnolia, Santurce, circa.1946. Colección Familia del Toro Rullán.



Boceto para un anuncio del taller su taller de muebles en la calle Magnolia, Duncan del Toro, sin fecha. Colección Familia del Toro Rullán.

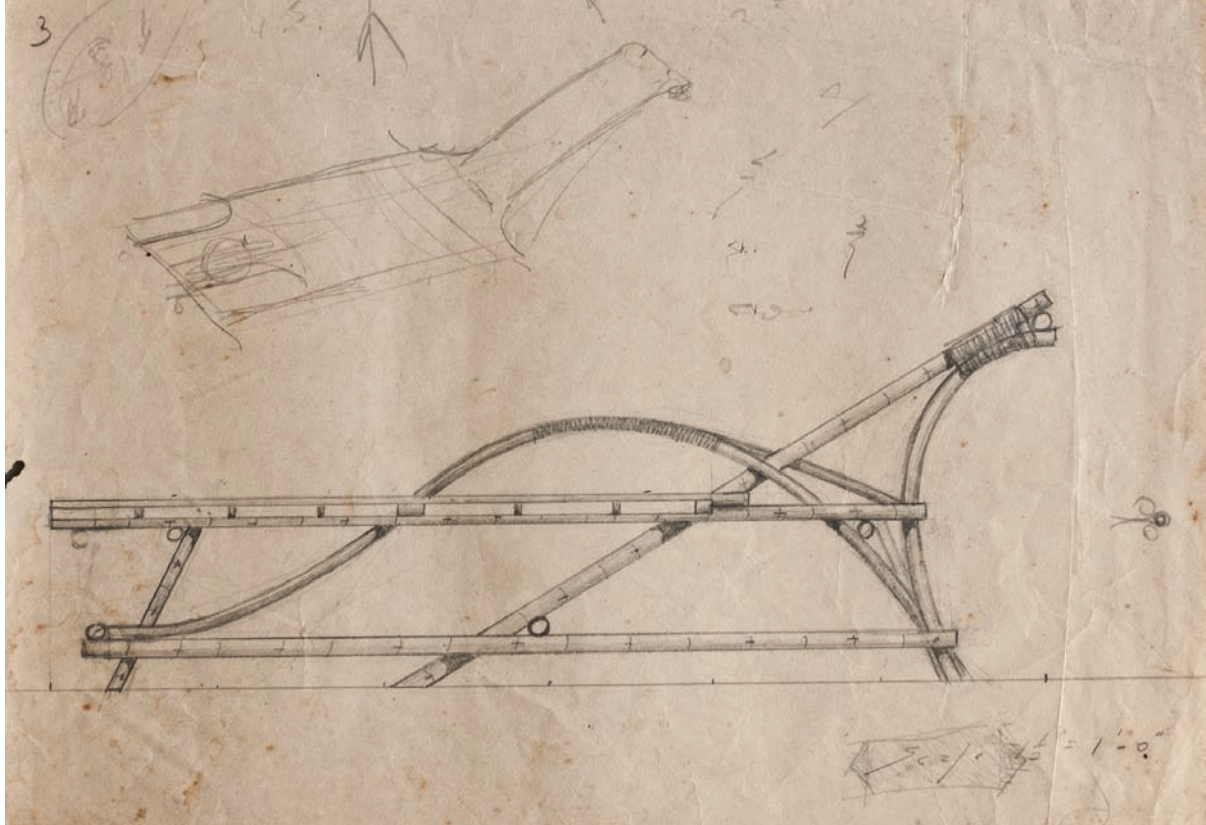
9 Carmen M. Reyes Padró, *op. cit.*

10 Duncan del Toro (hijo), entrevista con el autor, 10 de marzo de 2012, Alexandria, Virginia.

11 José Arnaldo Meyners, *op. cit.*, p. 12.

12 Dan resultados experimentos con el bambú,” *El Mundo*, 8 de octubre de 1944, pp. 1 y 8.

13 Lelis Marqués, entrevista con el autor, 20 de junio de 2011, Manhattan, Nueva York. Marqués estudió el trabajo de del Toro en los 1990s para una exhibición del mueble puertorriqueño organizada por el Concilio de Diseño de la Compañía de Fomento.



Boceto para sillón (lounge chair), Duncan del Toro, sin fecha. Colección Familia del Toro Rullán.

en el juego de piezas que incluye: butaca, sillón doble, mesa de centro, lámpara, barra y un divisor. Visualmente los muebles aluden al uso de acero tubular por diseñadores modernistas como Mies van der Rohe en su silla voladiza (1927) aunque, al menos en su construcción, se acerca más a los diseños de madera curvada de Michel Thonet, y a los muebles en ratán de Paul Frankl. Por otro lado, los muebles de acero tubular buscaban modernizar la estética de la madera curvada a los procesos de manufactura industrial y la simplicidad espacial que predicaba el modernismo.<sup>14</sup> Aunque la opinión generalizada para mediados del Siglo XX era que la madera no se adaptaba a las condiciones de la vida y la industria moderna, la realidad era que los muebles de metal no eran transferibles al trópico dado a su susceptibilidad a la oxidación, por lo tanto, la decisión de del Toro de recrear líneas tubulares en bejuco resulta en una práctica lógica.<sup>15</sup>

Un estudio de la obra de del Toro demuestra cómo su predilección por ciertos materiales fue evolucionando a través de los años. Los diseños con fecha de 1946 muestran mayor uso del bejuco, mientras que en los de 1947 predomina el uso del Weldtex o *plywood* estriado (tratamiento creado y patentizado por Donald Deskey



Una de las pocas piezas de del Toro que han sobrevivido. Demuestra como combinaba el bejuco curvado con planos angulares para lograr un efecto similar al Streamline. Barra con ruedas (bar cart) en caoba y bejuco, Duncan del Toro, 1949. Colección Familia del Toro Rullán.

para la United States Plywood Corporation en Nueva York) y lo que del Toro llamaba en sus dibujos, “piedra nativa.” A partir de 1947 su uso de bejuco se redujo significativamente, y en las obras con fechas de 1948 a 1950 parece haberlo abandonado en su totalidad. Los bejuco, la caoba y los demás materiales locales que del Toro empleaba en sus diseños eran el medio por el cuál expresaba su propuesta estética, tercer principio que guió su corta carrera.

El fin de las restricciones de importación por la Segunda Guerra Mundial, y la popularidad que ganó el *plywood* en los años inmediatos a la Guerra—en parte por el éxito de la silla de *plywood* moldeado de Charles Eames y Eero Saarinen (1940), y la férula diseñada por Charles y Ray Eames para la Marina estadounidense (1942)<sup>16</sup>—justifican la transición en los diseños de del Toro.

Del Toro era fiel creyente en el “diseño inmaculadamente bien hecho, económico, limpio, original y sencillo,” en el cual “su belleza descansa en la proporción que es la base de todas las bellezas,” según él mismo lo describe en 1942.<sup>17</sup> Su inclinación por la combinación de líneas curvas y planos angulares evocan el lenguaje del *Streamline* que se popularizó en los Estados Unidos en la década de los 1930s, y que diseñadores como Peter Müller Munk, quién enseñaba en CIT mientras del Toro era estudiante, lo hicieron su estilo característico.

El *Streamline* surge, en parte, por la prominencia que ganaban las ideas de la mecanización e industrialización de múltiples aspectos de la cotidianidad. El nombre *Streamline* proviene de las formas aerodinámicas de los automóviles, ferrocarriles y otras tecnologías de transportación que los exponentes del estilo replicaban en objetos para el hogar sin función alguna, pero como evocación al espíritu innovador del momento. Los historiadores Sheldon y Martha Cheney lo describen como una metáfora de los estilos de vida de la época; la transportación, la velocidad y la tecnología eran símbolos, como lo era la cruz en la Edad Media.<sup>18</sup>

Un boceto para un sillón (sin fecha) —evocativo del *chaise lounge* de Le Corbusier, Jeanneret, Perriand (1928)— es un buen ejemplo de como del Toro reinterpretó las curvas aerodinámicas del *Streamline* en los primeros años de su carrera. Mientras que las curvas del *Streamline* tradicionalmente eran pesadas y firmes como los vehículos de transportación que emulaban, del Toro logra una curva suave con un aire tropical, sugestiva de la brisa y las olas caribeñas. A través de la combinación de curvas y planos angulares, del Toro logra una propuesta que puede ser descrita como “*Streamline* tropical.” El empleo de curvas, tanto en sus muebles como en sus interiores, evoca un sutil dinamismo característico de un ritmo de vida más relajado típico del Caribe, que contrasta con la velocidad metropolitana que el *Streamline* estadounidense transmite.

Del Toro logra lo que Sheldon y Martha Cheney describen como la tarea más importante para los di-



Otro de los valores de la modernidad visibles en el trabajo de del Toro es la celebración de la cultura del cocktail party, reflejo de los ideales de ocio, consumo y libertad predicados por el modernismo. Más de la mitad de su portafolio consiste en diseños de barras comerciales y residenciales. Dibujo en perspectiva de una barra, Duncan del Toro, 10 de junio de 1946. Colección Familia del Toro Rullán.

señadores industriales trabajando el *Streamline*: diseñar objetos que comunicaran los valores esenciales de lo que es ser moderno.<sup>19</sup> Del Toro consigue, con la unión de los principios que guiaron su carrera, crear una expresión de la modernidad puertorriqueña. Su convicción por una industria de diseño era reflejo de la ambición del País que se movía en esa dirección. El uso de materiales locales para la manufactura industrial manifiesta su búsqueda por innovaciones, como lo era el acero y el plástico para sus contrapartes estadounidenses y europeas. Con su propuesta estética, tradujo las tendencias de diseño de la época al contexto caribeño. Los logros de del Toro y otros diseñadores se dieron gracias a clientes que acogieron los valores de la modernidad como valores de vida.

Las ideas y principios que guiaron la carrera de del Toro eran parte un fenómeno cultural que empezaba a germinar en Puerto Rico en la década de los 1940s. Otros grandes personajes como Henry Klumb, Steve Arneson, Hal Lasky, Bill Boydston, y David Humphrey, algunos con quienes del Toro colaboró en vida, buscaban mejorar la vida puertorriqueña a través de su trabajo como diseñadores.<sup>20</sup> Algunos de ellos también buscaban la forma de integrar materiales locales a sus diseños y lograr una expresión contemporánea y tropical. Una industria de diseño moderno se convirtió en realidad en Puerto Rico en las décadas siguientes a la muerte de del Toro. Aunque éste no haya disfrutado del éxito de lo que ayudó a iniciar, dejó un legado valioso al estar entre los primeros —y entre los pocos puertorriqueños— en responder a la necesidad que tenía Puerto Rico de una industria diseño con visión de futuro y de País. ■

16 Arthur J. Pulos, *op. cit.*, pp. 25-28.

17 Carmen M. Reyes Padró, *op. cit.*

18 Nicolas P. Maffei, “The Search for an American Design Aesthetic: From Art Deco to Streamlining,” in *The Design History Reader*, ed. Grace Lees-Maffei and Rebecca Houze (Oxford: Berg Publishers, 2010), p. 120.

19 *Ibid.*

20 Jeff Markel, *op. cit.*

14 Charlotte Benton, “Le Corbusier: Furniture and the Interior,” *Journal of Design History* 3, no. 2/3 (1990): 104, accedido el 12 de agosto de 2011, <http://www.jstor.org/stable/1315681>.

15 “The Materials of Furniture: Wood or Metal?,” *Journal of Design History* 3, no. 2/3 (1990): 163, accedido el 12 de agosto de 2011, <http://www.jstor.org/stable/1315685>.

## GAJOS DE UNA HISTORIA POR ESCRIBIRSE... EL DISEÑO DE INTERIORES EN LA DÉCADA DEL 60 EN PUERTO RICO

Jorge Rigau, FAIA

Toda historia constituye el fragmento de otra casi siempre más compleja. Por ello, *hacer historia* implica -las más de las veces- arriesgarse a que generaciones subsiguientes reclamen perspectivas más abarcadoras e inclusivas que lo que un asomo inaugural a cualquier tema puede propiciar. No obstante, el entendimiento a largo plazo de procesos, trayectorias o desarrollos siempre requiere de unos primeros pasos, por tentativos que puedan resultar. Así que, sin presunción de hacer planteamientos definitivos sobre la historia del diseño de interiores en Puerto Rico, lanzamos al ruedo algunas consideraciones que estimamos pertinentes, particularmente en relación con el posicionamiento de la disciplina ante la modernidad.<sup>1</sup>

A lo largo de la década de 1960, diversas fuerzas políticas, económicas y culturales fungieron como agente catalítico con influencia directa en la difusión de ideas relacionadas al progreso y la vinculación de éstas a tendencias varias en los campos del diseño. Muchos edificios y espacios concebidos durante la década -también algo antes y poco después- respondieron al frenesí imperante, producto de expectativas amplias respecto a un futuro aún mejor.

Durante esos diez años, la estabilidad financiera y la solvencia económica generalizada entre las clases media y alta de Puerto Rico ayudaron a impulsar prácticamente todas las disciplinas relacionadas al diseño por igual: arquitectura, arquitectura paisajista y diseño de interiores. Sistemáticamente, tanto el gobierno como el sector privado contrataron profesionales de alto perfil en los diversos campos. Los proyectos más importantes incluyeron arquitectos paisajistas en sus equipos de trabajo. Por su parte, los diseñadores de interiores disfrutaron de una visibilidad pública notable. Más aún,

cada disciplina pareció estar cómoda con el alcance y las responsabilidades de los demás colegas, antes que preocupada por los solapes incómodos que hasta el día de hoy resultan habituales en el quehacer diario. Merece crédito particular la revista *Urbe* por informar (y, por lo tanto, registrar para la posteridad) el amplio espectro de iniciativas de diseño de la década, al prestar atención simultánea a trabajos tanto de arquitectura y paisajismo como interiorismo. En 1965 dicha publicación estableció un programa anual de premios de diseño que abarcaba las diferentes disciplinas y que hoy permite acercarnos -aunque sea tentativamente- a un aspecto muy particular del desarrollo del diseño de interiores en Puerto Rico.

En la Isla, contamos con fuentes escasas y documentación limitadísima de figuras y proyectos capaces de articular un hilo conductor sobre el tema a través del tiempo. Por ello, este texto se proclama “gajo” de una historia por escribirse, acompañando el planteamiento de una aclaración adicional: que corresponde a alguien con educación formal en diseño de interiores escribir tal historia cuando llegue el momento. A cada campo profesional le caracterizan temas, abordajes y preocupaciones propias que, desafortunadamente, no respetan los diseñadores que se creen capaces (aunque no estén capacitados) de hacer de todo. Zapatero a sus zapatos.

La mirada al Puerto Rico de los 60 -cuando la modernidad fue promovida no solo como estilo, sino como forma de vida- enfoca en personalidades y proyectos que marcaron ruta en el diseño de interiores. Para entonces, hogares, oficinas y despachos se convirtieron en objeto de una amplia atención pública, tanto en revistas y periódicos, como en la televisión. A diseñadores



Interiores Hotel El Convento, según publicados en el libro de José A. Fernández *Architecture in Puerto Rico*, (1965), p. 113.

como José S. Alegría, Ángela Belaval, Paul Bexon, Bill Boydston, Salvador Casellas, David Rodríguez y Edna Rozas le fueron encargados proyectos de gran envergadura. Curiosamente, los estilos tradicionales y los muebles de época, combinados con tendencias eclécticas, prevalecieron dentro de los edificios que, en contraste,

eran de tenaz corte moderno. En este aspecto se enfoca este texto.

Alegría (apodado “Popi”), estableció su práctica en la calle del Cristo y amuebló muchas casas restauradas en Viejo San Juan, así como también el Hotel El Convento, en estilo colonial español, incorporando habitu-

<sup>1</sup> Agradezco a Rafael Batista y a Smyrna Maurás su interés y apoyo a este trabajo.



La diseñadora Ángela Belaval en su programa de televisión. Nótese la combinación de elementos modernos y ornamentación tradicional. Fotografía provista por familiares de la Sra. Belaval a Elizabeth M. Rodríguez Rivera para su Proyecto de Investigación a Mitad de Carrera, requisito para el grado de arquitectura de la Universidad Politécnica de Puerto Rico, titulado *Contenedor vs. Contenido: dilemas del diseño de interiores en Puerto Rico durante la década del 60*, (2014).

almente piezas de época (o imitaciones) importadas. De otra parte, Ángela Belaval tiene a su haber exaltar entonces el diseño de interiores como un campo profesional. Hasta el presente, los menos informados “despachan” a los interioristas como meros “decoradores”, pero Belaval proyectó su práctica como una amplia y sólida, reconocida más de una vez por la revista *Urbe*. Incluso dirigió un programa para la estación de televisión WAPA sobre el tema del diseño de interiores en lo que, aún hoy, representa un esfuerzo pionero de difusión de la disciplina, aprovechando el medio de comunicación de moda.

Paul Bexon, de Francia, había trabajado en Cuba desde 1955, siendo responsable de diseños para los hoteles Havana Hilton y Havana Riviera; también diseñó jardines de minigolf. En Puerto Rico, Bexon diseñó restaurantes como La Zaragona (en el Viejo San Juan); el Café Pierre (en Santurce) y el Zipperle (en Hato Rey; recién demolido). Bill Boydston fue responsable de los interiores para el Hotel Caribe Hilton, junto con la firma Warner-Leeds. Trabajó para muchos clientes privados, más tarde estableciendo una tienda de muebles y decoración del hogar en Puerta de Tierra.



Fragmento del artículo “El decorador”, de la autoría de Paul Bexon, publicado en la revista *Urbe*, septiembre 1963, Núm. 6, p. 43.



“El Hotel Condado se renueva”, a cargo “del afamado diseñador de interiores de la Escuela Francesa Msr. Paul Bexon”, *Urbe*, junio 1963, Núm. 5, p. 47.

Tanto a Bexon como a Boydston se les reconoce por fomentar en sus diseños una nueva imagen caribeña... “a new Caribbean look”. Edna Rozas, por su parte, atendía principalmente a una clientela privada, residencial y comercial. A otra figura, Roberto Bennet, se le menciona como diseñador de interiores para el Hotel Ponce de León, en Condado, pero aún no contamos con información adicional sobre otros proyectos suyos en la Isla.

Como fue abundante y promovido ampliamente a lo largo de los años sesenta, el trabajo para la industria turística local—en expansión exponencial—agregó fuerza al diseño de interiores en la Isla. Probablemente facilitó (moduló y también complicó) esfuerzos interdisciplinarios entre arquitectos e interioristas. Aunque podemos imaginar que, siendo entonces los profesionales (arquitectos y diseñadores de interiores por igual) poco más que un puñado, prevaleció la congenialidad entre ellos.

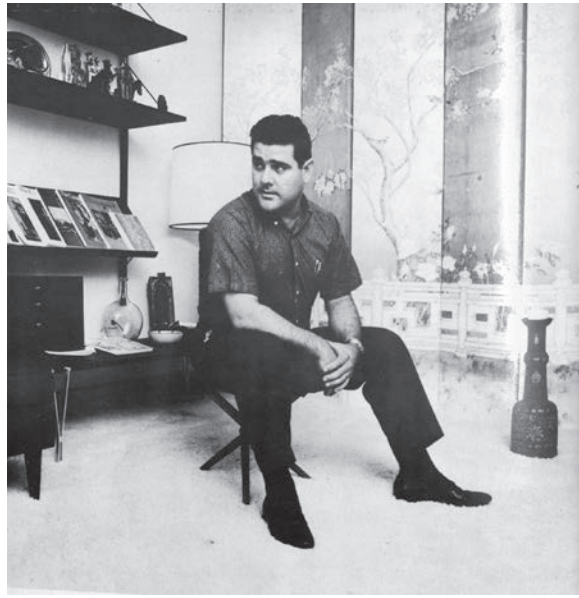
Más allá de las ya antes mencionadas, diversas firmas de diseño de interiores contribuyeron en proyec-

tos privados del período, particularmente hoteles: Henry End Associates (El Conquistador); Ann Hatfield Associates (Playa Dorado); Warner-Leeds (Caribe Hilton); Carlos Lavandero (Ponce de León); y David H. Engel (Sheraton Puerto Rico). Unas y otras no vacilaron en dotar los nuevos espacios de muebles tanto contemporáneos como históricos, *insieme*. La revista *Urbe* publicó muchos de estos proyectos, abundando en descripciones frívolas, excesivamente detalladas, de tales diseños que, ante el juicio contemporáneo, denotan falta de coherencia:

“Para su decoración, se utilizó la técnica de armonizar lo antiguo con lo contemporáneo. El color azul del material de seda que cubre las paredes se repite en el tapizado de las sillas del comedor, de estilo italiano. Sobre el suelo de mármol descansa una alfombra moderna de V’Soske. La lámpara española, los candelabros de estilo Luis XV y el reloj antiguo, del siglo XVII, otorgan un acento de singular elegancia”.<sup>2</sup>

2 *Urbe*. Núm. 26, Vol. 5: diciembre 1967, enero 1968, 32.





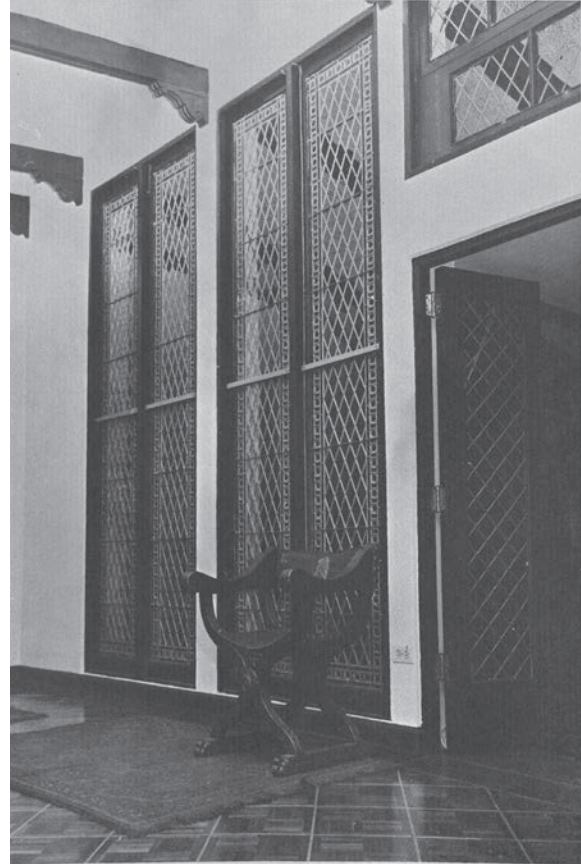
David Rodríguez, fotografiado por Jorge Santana, *Urbe*, marzo 1962, No. 1, p. 32.

Como parte de ese eclecticismo evidente, detalles y características asociadas con la herencia española de Puerto Rico jugaron un papel protagónico en los proyectos locales de diseño de interiores. Cuando a la Residencia de David Rodríguez y Miriam Bobadilla de Rodríguez se le otorgó el Premio *Urbe* de Interiores, los editores lo elogiaron particularmente por sus referencias históricas:

“La forma y la sensibilidad con que el diseñador recurrió a los temas tradicionales de Puerto Rico en un ambiente contemporáneo fueron muy aplaudidos... Elementos antiguos de fenestration, pertenecientes a mansiones de antaño, se adaptaron con gran elegancia en esta nueva residencia de gran belleza y porte”...<sup>3</sup>

“Esta hermosa residencia constituye una integración armoniosa de lo tradicional en un ambiente contemporáneo. Combinando la rica herencia del pasado y el diseño moderno, el arquitecto creó una atmósfera de exquisito sabor y sobria elegancia... Ventanas con balaustres de madera tallada en armonía con una antigua puerta ojival en caoba centenaria”...<sup>4</sup>

La adjetivación excesiva resulta foránea a la sobriedad moderna.



La sala formal se caracteriza por sus imponentes ventanales de vitrales y su piso de color nogal cuyo patrón sigue el diseño de diamante del cristal emplomado de la fenestration

Residencia de David Rodríguez y Miriam Bobadilla, cuya “sala formal se caracteriza por sus imponentes ventanales de vitrales y su piso de color nogal cuyo patrón sigue el diseño de diamante del cristal empleado en la fenestration”. *Urbe*, diciembre, 1967/enero 1968, p. 31.

Proyectos arquitectónicos de gran visibilidad apuntalaron esta alianza estilística basada en un impulso exagerado para validar la identidad hispana de la Isla y al mismo tiempo domesticar el lenguaje moderno, considerado quizás, inescrutable para el público general. El Hotel El Convento de San Juan, restaurado en 1962 por el arquitecto José Firpi y el diseñador de interiores José S. Alegría, estableció el tono para imitaciones subsiguientes, acogiendo muebles antiguos, tapices, cofres y candelabros en los espacios comunes y las habitaciones.<sup>5</sup> El Hotel Americana, en Isla Verde, a pesar de tratarse de un establecimiento completamente moderno, promovió con orgullo sus interiores de inspiración española, con escudos, armaduras y ebanistería muy elaborada en madera.<sup>6</sup> Un anuncio del hotel mostraba bailarinas de flamenco con batas de cola y volantes, asomadas por los balcones modernos de los cuartos de huéspedes. Alma Concepción, destacada bailarina, junto a otros miembros de la com-



Vestíbulo principal y salón comedor del Hotel Americana en Isla Verde, en *Architecture in Puerto Rico* (1965), p. 98.

3 *Urbe*. Núm. 26, Vol. 5: diciembre 1967, enero 1968, 32.

4 *Urbe*. Núm. 21, Vol. 5: Suplemento Especial de Premios de Diseño, febrero 1967, 42-44.

5 *Urbe*. Núm. 26, Vol. 5: diciembre 1967, enero 1968, 30, 31.

6 José A. Fernández, *Architecture in Puerto Rico*, 106.



Soles truncos en la Tienda Velasco de Plaza Las Américas, Arquitectos Amaral y Morales, *Urbe*, febrero/marzo 1969, Núm. 33, p. 40.



Junte de balcones modernos y Ballets de San Juan bailando al ritmo flamenco con motivo de la inauguración del Hotel Americana. *Urbe*, diciembre 1962, Vol. 1, Núm. 4, p. 71.

pañña *Ballets de San Juan*, se desperdiciaron en esta foto promocional de talante *kitsch*.<sup>7</sup> Incluso para los interiores de *Pueblo Supermarket* en Viejo San Juan, esta tendencia a la conciliación de pasado y presente se estimó adecuada, tal cual se evidencia en la descripción para un nuevo supermercado de la cadena en la ciudad vieja: “*El sabor colonial se ha conservado en la disposición del techo y las paredes*”.<sup>8</sup>

¿Se pretendía con todo ello contrarrestar la asimilación norteamericana en proceso? ¿Evidenciar que somos porque fuimos?

Muy admirada en esta época fue la tienda *Velasco* en Plaza Las Américas, el centro comercial construido hacia el final de la década en Hato Rey. La tienda confió sus interiores a la firma Amaral y Morales que, dados sus proyectos anteriores en un lenguaje moderno severo y moderado, debió haber realizado este trabajo con cierta renuencia. No obstante, *Urbe* elogió la solución: “*Es de interés... la insinuación de la arquitectura tradicional puertorriqueña (boricua), expresada en travesaños semi-circulares de vidrio multicolor (“soles truncos”) que se utilizan como acento discreto en las paredes laterales*”.<sup>9</sup> Ni insinuados

7 *Idem*, 98.

8 *Urbe*. Núm. 6: septiembre 1963, 68.

9 *Urbe*. Núm. 33, Vol. 8: Suplemento Especial febrero, marzo 1969, 40.

ni discretos, estos montantes sobre cada puerta estaban resaltados por paneles rojos, azules y amarillos, citando directamente la obra del dramaturgo puertorriqueño René Marqués, *Los soles truncos*. Estrenado en 1958, el drama ha gozado de gran popularidad hasta nuestros días; lo protagonizan tres hermanas que prefieren vivir en el pasado y se suicidan antes de rendirse a la modernización.

Los diseñadores de interiores con muchos trabajos en el Viejo San Juan incluyeron dos figuras destacadas del período: los antes citados José S. Alegría y David Rodríguez. Los espacios de su creación optaron por subrayar, a menudo en exceso, la herencia española de la Isla valiéndose de habitaciones con vigas de madera pesadas, muebles de época, cuadros oscuros, alfombras densas, cofres de gran tamaño y accesorios de iluminación que imitan a las velas, entre otros elementos afines.

La naturaleza paradójica de dichos planteamientos arquitectónico/espaciales no pasó desapercibida por artistas y figuras literarias puertorriqueñas, antes siempre críticos del devenir cultural isleño. Las agencias gubernamentales a cargo de la conservación de preservación fueron cuestionadas públicamente endosar estas tendencias del diseño para atender principalmente al turismo y la inversión, en lugar de respetar la integridad y los intereses de las comunidades residentes. En diferentes formas y momentos, pinturas, serigrafías y xilografías —también cuentos, novelas y dramas— todos advirtieron sobre la afluencia de personas de clase media y alta y el desplazamiento de residentes de clase baja en los vecindarios tradicionales. Si el término *gentrificación* no se esgrimió como tal entonces, ello se debió a que la socióloga británica Ruth Glass acuñó el vocablo en 1964 y aún no se había hecho entendible alrededor del mundo.

Dramaturgos de prestigio como Manuel Méndez Ballester y René Marqués, deploraron enérgicamente lo que ellos (y sus grandes audiencias de teatro) entendieron como la desfiguración del Viejo San Juan y los centros urbanos tradicionales y, con ello, la pérdida implícita de los valores puertorriqueños. Méndez cautivó al público con su obra de teatro *Bienvenido Don Goyito* (1964), en la que la figura paterna de una familia puertorriqueña de clase media defiende la tradición contra las frivolidades de la modernidad. Mucho antes, en la farsa titulada *Carnaval afuera, Carnaval adentro* (1960), Marqués ya reprendía a los responsables de la transformación del Viejo San Juan a través de la preservación. Tamara Holzapfel en “Tendencias evolutivas en el teatro absurdo hispanoamericano” (1980) observa:



Escenografía diseñada por Nina Lejet para *Bienvenido Don Goyito*, estrenada el 6 de mayo de 1965 en el 8vo Festival de Teatro Puertorriqueño, auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Se ilustra la casa del protagonista a inicios del drama en contraste con la transformación del espacio al final de la obra, revelando arcos, ventanas de celosías en madera, el mediopunto tradicional y muebles de madera y paja. Colección de Fotografía del Archivo General de Puerto Rico.

“A través del uso de elementos festivos y ridículos, como la presencia de figuras vejigantes o carnavalescas, música de tambor, absurdos lingüísticos, cambio de roles o identidades, pantomima y otros, René Marqués crea un mundo artístico codificado que refleja y parodia los valores de una sociedad que se somete a tasadores y está dispuesta a venderse al mejor postor”.<sup>10</sup>

Que intelectuales y pensadores profundizaran en la semiótica de los diseños tradicionalistas no impidió que -a nivel público- a muchas personas se deleitasen en las referencias al pasado colonial español local, sin meditar sobre las contradicciones inherentes al matrimonio de ellas y la modernidad que asumimos a través de los Estados Unidos. Privado de contenido, lo histórico se entiende como divertido. Es algo que hoy en día en Puerto Rico aún lastra el quehacer de los diseñadores, arquitectos e interioristas por igual.

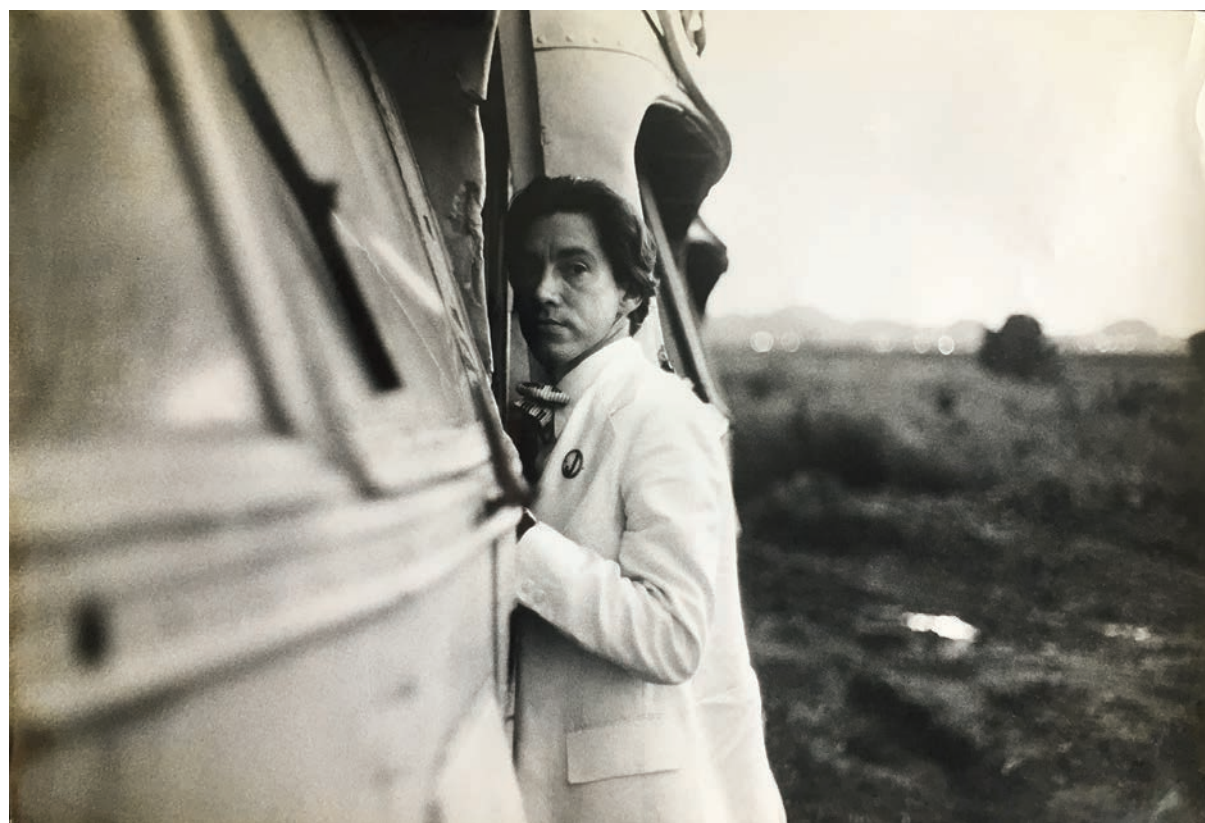
Mal o bien, continúa deleitando a muchos la escena final de *Bienvenido Don Goyito* cuando el protagonista, antes de regresarse al campo en rechazo contundente a la ciudad, reemplaza la decoración moderna que han escogido sus parientes con mobiliario de época de madera y paja del viejo patriciado. No fue ése el único legado de los interioristas de la modernidad, pero ciertamente uno cuya vida extendida amerita auscultarse desde la propia disciplina con mayor rigor y minuciosidad. ■

10 Tamara Holzapfel, “Evolutionary Tendencies in Spanish American Absurd Theatre” in *Latin American Theatre Review*, Vol. 13, No., Summer 1980, 37-42.

# BOOGIE DOWN!

## JAIME COBAS, ENTRE DOS TIEMPOS

Santiago Gala Aguilera, Assoc. AIA



El arquitecto Jaime Cobas en los años setenta. Fotografía por Jochi Melero. Imagen cortesía del arquitecto Cobas.

**Antes de abordar el tema del diseño interior, es preciso establecer su formación en la disciplina de la Arquitectura. Al mirar atrás, ¿cuán trascendental fueron sus vivencias académicas en la Universidad del Cornell bajo la mentoría de figuras como Alexander Kira o Colin Rowe?**

Número uno, siempre estaré muy agradecido al Gobierno de Puerto Rico porque yo estudié con becas.

En esa época, no había escuelas de Arquitectura en la isla por lo que, el entonces Departamento de Instrucción, ofrecía subsidio económico para estudios en el exterior. Una vez graduado y de regreso, la única condición era que trabajara para el gobierno por ese mismo periodo de tiempo. Los cinco años en Cornell fueron muy fructíferos para mí por dos razones. En primer lugar, la acreditación de cursos básicos que ya había tomado en la Universidad de Puerto Rico como

electivas me permitió hacer un *minor* en artes gráficas. Allí trabajé en la biblioteca de arquitectura de la escuela, donde —a través de Colin Rowe, un gran mentor y la figura que más me ha influenciado— conocí la obra del grabadista Paul Letarouilly. Como estudiante de diseño gráfico, me impresionó e influenció mucho. En segundo lugar, el fuerte énfasis en la Historia de la Arquitectura en el currículo, también fue esencial para mi formación. Sir Banister Fletcher era la referencia primordial y los cursos exigían la producción semanal de dibujos, grabados, o serigrafías para desarrollar un “ojo” y destrezas artísticas para la presentación de diseños. Rowe siempre enfatizó que hay que aprender del pasado y mejorarlo. Esa postura me ayudó tiempo después durante el posmodernismo. Para mis interiores, yo siempre estudio precedentes históricos. Quién hizo qué y cuándo y, de ahí, parto. Ya en tercer o cuarto año, recuerdo que se llevaron a cabo estudios sobre la habitabilidad de un albergue en la luna y la NASA visitó Cornell para recibir asesoría sobre tecnologías de eliminación de desechos. Para ese entonces, Alexander Kira había publicado *The Bathroom: Criteria for Design*, que fue tremenda referencia para ellos. Fue otro gran mentor; una persona muy sofisticada para quien presenté un proyecto de sub-tesis sobre una casa de alta costura, tomando en cuenta las aproximaciones de diseño contenidas en ese libro. Aprendí de él, lo que nosotros denominamos *gracious living*, la importancia de un *foyer* o la disposición *en filade*; cómo acoger y dirigir al ser humano en base a su psicología y también las funciones programáticas que exige la obra. Fueron importantes también los *visiting critics* que recibíamos en tercer año y que rotaban cada tres semanas. La exposición a la diversidad cultural fue otra gran influencia. Aprendimos cómo manejar la gente, el público, la familia y los ritos.

**Luego en Yale, ¿qué se llevó de Venturi, Moore y Chermayeff?**

Después de mis estudios en Cornell, regresé a la Isla y me desempeñé como arquitecto en la División de Diseño del Departamento de Obras Públicas —cuya Sección de Arquitectura llegué a dirigir— sobre todo en proyectos para edificios escolares. Muy pronto el gobierno me envió a la Universidad de Yale, para continuar en estudios avanzados. Allí, Serge Chermayeff estaba a cargo de los estudiantes para la Maestría de Arquitectura y su libro, *Community and Privacy: Toward a New Architecture of Humanism*, fue una influencia enorme. Y, por supuesto, las teorías humanísticas de Jane Jacobs, en su libro *The Death and Life of American Cities*. Robert Venturi era crítico visitante y ya estaba

escribiendo su libro con Denise [Scott Brown] *Complexity and Contradiction in Architecture*, un libro seminal donde se introdujeron las ideas del pos-modernismo. Denise era especialista en la obra de Adolf Loos, el pionero del modernismo, quien promulgaba por la ausencia de ornamentación y colaboraba con Vincent Scully, quien dictaba una conferencia semanal sobre arquitectura, atendida por casi la mitad del estudiantado. Allí gravitaban la austeridad del Loos, el barroco de [Charles] Moore... ¡y el Pop art! La teoría del péndulo arquitectónico, de Heinrich Wölfflin que oscila del barroco al clasicismo, del arte moderno al posmoderno y, en la moda, de las mini a los maxi hasta el piso; todos los tuvimos muy presente. Mientras que SOM y otros proponían economía, “Less is More” otros, Venturi y Moore, nos decían, “Less is a Bore”. Enseñándonos la complejidad de Sir John Soane y la complejidad de cambios de escala en precedentes históricos. Algo similar está sucediendo hoy día. Este año, en mi caso dije “*abbondanza!*” porque la austeridad pos-María resulta abrumadora. Y tenemos que liberarnos.

**Durante su trabajo bajo el ala profesional del diseñador de interiores Bill Boydston y, posteriormente bajo el arquitecto Lorenzo Ramírez de Arellano ¿cuál considera usted fueron las mayores enseñanzas que luego implementaría en su práctica independiente? Comencemos con Boydston.**

Boydston fue mi mentor. Era un diseñador *premier* que comenzó en Casa Giusti, lo que le brindó la posibilidad de ofrecer servicios de decoración para las familias más distinguidas del Puerto Rico de aquel entonces. Luego, su oficina estaba en el mismo edificio de las firmas Toro y Ferrer y de HTC Davis. Boydston se unió a los primeros para diseñar los interiores de las Cabañas y luego la Torre del Caribe Hilton. Trabajaba con él en las noches de cinco a nueve, a la vez que laboraba en Obras Públicas de ocho a cuatro y también durante los veranos. Con él aprendí, entre otras cosas, a preparar dibujos de *built-ins* y a relacionarme con materiales y suplidores. La biblioteca de la residencia Rodríguez Axtmayer en San Patricio fue producto de aquellos tiempos, un espacio de gran altura donde especificamos una escalera rodante.

Al terminar mis seis años con Obras Públicas, Davis me invitó a colaborar con él y su entonces asociado, Lorenzo Ramírez de Arellano. Por sus relaciones en el fraternidan AFDA, Ramírez lograba obtener muy buenos clientes para la firma y yo desarrollaba muchos de los proyectos luego de que Davis se retiró a trabajar independientemente. Así fue como se dio el diseño de



Bull's Eye. A la izquierda, el restaurante (1975) y el piano lounge (1976) a la derecha. Fotografía por Jochi Melero. Imágenes provenientes de la Colección Jaime Cobas, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.

Las Carmelitas (1971), porque Ramírez de Arrellano me daba mano libre en la producción y desarrollo de los diseños y los planos de construcción. En asociación con los ingenieros Rodríguez y Del Valle, la firma comenzó desarrollar proyectos *turn-key* para la Corporación de Renovación Urbana y Vivienda (CRUV) en los que se utilizaron formaletas de acero también empleadas por Le Corbusier para la Unité d'Habitation en Marsella. Ese elemento permitía una modularidad que podía aplicarse en proyectos de vivienda para todos los estratos sociales. Me siento particularmente orgulloso del proyecto Jardines de Berwind (1974). El diseño fue producto de mis conocimientos y los preceptos del CIAM (Congrés Internationaux d'Architecture Moderne) y de las ideas de Le Corbusier quienes promovían la arquitectura como un arte social y entendían que a través de ella se podía mejorar el mundo con las edificaciones y el diseño urbano como agente de cambio. Al levantar los edificios sobre *pilotis*, se liberaba el lugar para crear áreas de juego, de asueto y de verdor. Le Corbusier promulgaba la ventilación cruzada, balcones para disfrutar del entorno, y proteger el interior de las inclemencias del tiempo. Implementando estos preceptos, siempre con el humano como elemento principal, regresé a la Isla lleno de ideas innovadoras para el re-diseño de las escuelas públicas y, en la práctica privada, realizamos múltiples edificios residenciales en los que el diseño de interiores asumía al ser humano como punto de partida, integrando los principios psicológicos de privacidad, comunidad y convivencia como hermanos.

### En retrospectiva, ¿qué caracterizó el diseño de interiores durante la década de los setenta y el comienzo de los ochenta? ¿Puede identificar transiciones, si algunas?

La década de los setenta y los comienzos de los ochenta fue una de exuberancia, exageración y hedonismo, donde se buscaba exaltar todos los sentidos en busca de placer. En la música, obedeciendo nuestras alianzas duales, se oían los sonidos del género denominado como “disco” (de la palabra “discotheque”)

con interrupciones aurales inesperadas (síncopadas) acompañados con efectos de iluminación sicodélicos preferidos por algunos. Otros favorecían a El Gran Combo o La Lupe, con sus golpes de pecho, acompañados por arreglos musicales, casi sinfónicos, de violines. Ella, junto a Tite Curet Alonso, sintetizaron lo efímero de esos sentimientos, cuando cantaba: “Eres como un periódico de ayer, sensacional cuando salió en la madrugada, a medio día ya noticia confirmada y en la tarde materia olvidada.” La moda era cambiante y fácilmente descartada y en la decoración de interiores de lugares como restaurantes, bares, discotecas, y otros espacios de entretenimiento, se utilizaban piezas modulares para poder efectuar cambios instantáneos.

Todos estos conceptos utópicos, etnocentristas, se echaron al suelo cuando vino la primera crisis económica de los años setenta. Cuando finalmente se estabilizó el mercado, se comenzó a promover edificios donde el incentivo era el costo del pie cuadrado y no el diseño; la construcción, no los detalles. Los espacios interiores se redujeron y proliferó el uso de paredes de cartón (*gypsum board*). En algunos casos se eliminaron las paredes y terminaciones interiores para crear *lofts* con divisiones de vidrio que no proveían privacidad o permitían ornamentar el ambiente. Hasta se llegó a levantar paredes exteriores fabricadas de bloques de concreto con solo una capa de pintura como terminación lo cual creó problemas de filtraciones y el crecimiento de hogos en el interior. Esa falta de valores estéticos y de detalles de constructivos presentó serios cuestionamientos: ¿Arquitectura o construcción?, ¿Las referencias a la historia y las tradiciones?, ¿Y el diseño humanístico que promueva las relaciones y no la aislación? El resultado es el “condemonio” y no el condominio que promueve espacio, iluminación, ventilación y verdor.

### ¿Puede contarnos un poco sobre el que considera su primer proyecto de diseño de interiores y algunos otros ejemplos de su labor en este campo?

Bueno, realmente, mi primera gran incursión en el campo del diseño de interiores fue con el restaurante

*Bull's Eye* (1975). Ahí, la influencia fue el Pop art. Decidí no integrar el exterior proveyendo un ambiente totalmente cerrado, dominado a la entrada por su célebre barra cubierta de copas que, además de ser funcional, refractaba la luz indirecta cual lágrimas de un *chandelier*. El objeto utilitario se convierte en un elemento decorativo. En alusión al nombre, el círculo fue un tema recurrente en todo el espacio. Gozó de mucha popularidad rápidamente hasta el punto que era necesario remover clientes horas después del cierre. Por tal razón, diseñé una segunda barra (1976) en un espacio adyacente, inspirada esta vez en los interiores para los trenes de Raymond Loewy.

Otro de mis proyectos lo fue el *Penthouse Acosta* en Condominio Stella Maris (1973) que también refleja influencias del Pop art donde predominaba el uso de acero inoxidable y se destacaba un mural de tema deportivo, la butaca-guante de Joe Colombo (1970), un *chandelier* muy moderno en el comedor y piezas Knoll en la sala. Los caballeros llevaban a cabo una “dominada” en la terraza, en la que complementé el guante con una bola a modo de otomana, mientras al otro lado, las damas, usualmente conversaban en una salita aparte... típico puertorriqueño [ríe]. La alfombra era modular y los empapelados del comedor en materiales reflectivos que animaban el lugar. Todo el espacio fue diseñado como área de entretenimiento.

Más adelante trabajé la decoración interior de la Discoteca “Mykonos” en el Hotel La Concha (1985). La misma, localizada bajo una enorme concha de concreto “flotaba” rodeada de agua en una plataforma a la orilla del mar, provista con amplias ventanas transparentes con vista el mar. La intención del diseño era esconder el equipo, que no distrajera del ambiente; todo más calmado. El mobiliario era geométrico, formado por círculos, cuadrados, hipotenusas para sutilmente evocar la arquitectura clásica. En el centro, como un trono, los rojos labios del sofá “Marilyn” en homenaje a Dalí y a Warhol, dos íconos del surrealismo y del arte Pop. En este proyecto como en anteriores, las referencias históricas abundaban; la influencia de Colin Rowe está presente en el hecho de que nuestras selecciones y nuestros diseños no son arbitrarios sino anclados a precedentes históricos.

### La obra escrita de Mario Praz tuvo un profundo impacto global, sobre todo en el diseño y montaje interior de la posmodernidad. Para cualquier diseñador contemporáneo, ¿mantiene relevancia o no el estudio e interpretaciones de referentes históricos al momento de concebir espacios?



Vestíbulo de ascensores, condominio Jardines de Berwind (1974). Fotografía por Jochi Melero. Imagen proveniente de la Colección Jaime Cobas, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.



Sala y comedor, penthouse en el condominio Stella Maris (1972). Fotografía por Jochi Melero. Imágenes provenientes de la Colección Jaime Cobas, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.



Mykonos Discotheque (1985). Nótese las piezas de mobiliario por Mario Botta y Joe Colombo. Imagen proveniente de la Colección Jaime Cobas, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico.

“Aquellos que no pueden aprender de la historia están condenados a repetirla” dijo Santayana. Praz, por su parte, en su libro *An Illustrated History of Interior Decoration*, indicó que es de primordial importancia descubrir los vínculos entre los artistas y creadores con los lugares que habitan. Luego añadió que la producción artística responde al desarrollo de nuevas técnicas de producción, innovación en los materiales y ciertos factores emocionales que afectan al creador, así como del que lo utiliza. Praz postulaba que el derredor se convierte en un museo, un archivo de nuestras experiencias; se convierten en un espejo de nuestros ideales y, por tal razón el mobiliario revela el espíritu de la época y, por consecuencia, el individuo que las habita.

Para todo diseñador es imperativo conocer la historia y el desarrollo de los materiales, métodos de elaboración y su función. Praz nos llevaba paso por paso, describiendo como los métodos de elaboración de nuevos materiales o técnicas influyen cambios en el ambiente y en el comportamiento. De igual manera, debemos conocer cómo manejar los diferentes materiales y que es lo apropiado. Desafortunadamente, el diseño de interiores se ha limitado a unas personas “con gusto” que desean reproducir imágenes publicadas en revistas sin considerar si son apropiadas a nuestro ambiente o si hay personal capacitado para correctamente elaborar esos conceptos.

El diseñador es responsable de que lo escogido sea apropiado al contexto, de cómo instalar y mantener ese

diseño y de si es apropiado para su cliente. No es cuestión de producir una imagen fotográfica que las revistas publiquen. Es deber producir un diseño que sea funcional, con materiales apropiados y duraderos que cumpla su función sin perjudicar a los usuarios y que, por último, sea una obra de arte que otros deseen emular.

Estamos en una era sin limitaciones relativas a materiales o técnicas y, con el internet, todo está literalmente al alcance de nuestras manos. El único freno es el costo, por lo que el diseñador debe referirse al pasado para seleccionar lo que es apropiado, funcional y requerido en términos de las necesidades del cliente y del medio ambiente. Es nuestra responsabilidad crear una obra que responda al individuo, pero que también tome en consideración los recursos de la Isla y del planeta. No es cuestión de ver algo en una revista, y, porque le gustó, tratar de reproducirlas.

Permítame dar un ejemplo. Cuando yo colaboraba con *The San Juan Star*, visité una oficina para un abogado recién decorada. En la misma, me llamó la atención que como sillas para los visitantes se habían provisto unas *wing chairs*, grandes butacas de alto respaldo y unas ‘orejas’ en la parte superior. Las mismas originalmente se utilizaban en los palacios medievales para capturar el calor de las fogatas y resguardar de las ráfagas frías. Son muy populares y apropiadas en las residencias norteamericanas decoradas al estilo colonial. No son indicadas para un espacio de oficina donde se debe promover la conversación y el intercam-

bio de ideas ya que el visitante estará encuevado, prácticamente con gríngolas que interrumpen la visibilidad y el sonido. De haber investigado el origen y propósito de la butaca y ver ejemplos adecuados para oficinas ejecutivas se hubiese evitado este grave error.

### Usted ha subrayado la importancia de un diseño interior para el que se tome en cuenta la permanencia, sobre todo en lo que a selección de materiales se refiere. ¿Puede abundar?

Somos producto del Bauhaus Alemán; la integración de artesanía y bellas artes. Influenciada por el constructivismo ruso y los preceptos de William Morris –quien indicaba que no debe haber diferencia entre forma y función– y, que más tarde, Mies Van der Rohe cambiaría a *form follows function*. El ideal era crear una obra de arte en su totalidad, con ausencia de ornamentación –*God is in the details*– promoviendo producción en masa y la industrialización. Paralelamente, surge en Francia el Art Deco, un estilo de líneas simples elaborado con materiales exóticos cuyos abanderados son Jean Michel Frank y Jacques-Emile Ruhlmann los que utilizaban *shagreen*, marfil, piel de serpiente, lapislázuli, *coquillage d’oeuf*, *parchment*, *marqueterie de paille* y cristal *egломisé*, entre otros. Pausa: recuerdo que Wallis Simpson, Duquesa de Windsor, adquirió una mesita para teléfono recubierta en piel de serpiente que causó sensación en el momento. Mi amigo Antonio Pousa era el florista de la Duquesa y me presentó a su diseñador Karl Springer. Visité su estudio y los talleres de producción. Allí aprendí a manejar, instalar y conservar esos materiales exóticos, que, junto a la educación en Cornell en materiales y métodos, me capacitaron para poder diseñar, alterar y recomendar tales objetos para mis clientes. Más tarde, Ron Seff quien comenzó en los talleres de Springer, se independizó y comenzó a producir otras piezas utilizando esos materiales exóticos y colaboré con él para producir un banco en acero y tubos sólidos de acrílico transparente, una mesa de comedor en *shagreen* y una consola en cromo y baño de oro. Me enorgullezco en saber que he podido colocar muchos de estos que ahora se denominan *modern classics* en varios de mis proyectos.

Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando los ahora veteranos retornaron, surgió una carestía de viviendas y un auge en la construcción y producción de mobiliario. Los diseñadores comenzaron a explorar nuevos métodos de construcción utilizando columnas y vigas de acero expuestas, grandes paredes de cristal y re-utilizando los materiales y métodos de fabricación desarrollados durante la guerra para producir muebles y objetos cotidianos. Saarinen e Eames para Herman



Vestíbulo, condominio Caparra Executive (1971). Imagen cortesía del arquitecto Cobas.



Sala del apartamento en el condominio 80 King's Court (1971). Imagen cortesía del arquitecto Cobas.

Miller, por ejemplo. Los cuales, debido a sus noveles métodos de fabricación y simpleza de líneas, se han convertido en lo que conocemos como “*Mid-Century Classics*” popularizados por Design Within Reach.

### ¿Qué consejo podría ofrecerle a aquellos en su gremio?

En estos momentos de incertidumbre, el diseñador se encuentra en una encrucijada: ¿el pasado o el futuro? En mi opinión, debemos optar por el futuro. Reconocer las limitaciones reglamentarias y económicas y planear con la permanencia en mente. Los tiempos de *planned obsolescence* ya pasaron y el diseñador tiene una responsabilidad hacia el cliente, el planeta y a las generaciones por venir. Debe conocer los beneficios y limitaciones de sus selecciones y recomendaciones. Debe educar al cliente de lo que es apropiado y lo que es una falacia y, sobre todo, tener la valentía de decirle “Yo no hago eso” aunque le cueste dinero. ■

# Illusionistic ceiling frescoes in Baroque churches in Rome

Anna K. Tuck-Scala, PhD



Example of "First style" Roman wall painting, 2<sup>nd</sup> c. BCE, House of the Faun, Pompeii. Image under public domain / Creative Commons License: Dave and Margie Hill.

Viewing *trompe-l'oeil* illusionistic ceiling frescoes on-site is a stunning experience. In Baroque churches in Rome, domes and nave vaults seem to miraculously open up to heaven. Such supernatural visions were created by skilled

artists employing illusionistic techniques which developed over a long time and culminated in the seventeenth century. Before discussing these marvelous works, we shall consider the main ways *trompe-l'oeil* painting evolved.

## BRIEF HISTORY OF TROMPE-L'OEIL PAINTING

The phrase "*trompe-l'oeil*" ("deceive the eye" in French) defines illusionism in which depicted objects appear lifelike and three-dimensional. Although "*trompe-l'oeil*" was first coined in the nineteenth century, the skilled imitation of nature in Western painting can actually be traced back to antiquity.<sup>1</sup> Ancient writers mention Greek artists (late 5<sup>th</sup> to 4<sup>th</sup> c. BCE) who mastered casting shadows for indicating figures and objects in space, shading and highlighting for creating volume, and using perspective for the representation of buildings. Although most of this achievement is lost, many examples of *trompe-l'oeil* Roman wall-paintings on plaster (frescoes) still survive in houses and villas in Herculaneum and Pompeii covered by the eruption of the Vesuvius in 79 CE.<sup>2</sup>

## ANCIENT ROMAN WALL PAINTING

Roman frescoes were painted primarily by anonymous artists for domestic interiors and have a distinctive shine due to burnishing. The earliest Roman murals are done in the "first style" that appeared before the end of the 4<sup>th</sup> c. BCE. Stucco and colors imitate costly materials, such as colored marble found in the monumental ashlar masonry of Hellenistic palaces, making Roman homes appear more luxurious. By the early 1<sup>st</sup> c. BCE, the innovative "second style" comes to fore with an extensive use of shading and perspective: flat walls seem to advance and recede, creating glimpses of the outside world. Solid walls open up with fictive windows, doors, and hallways, creating elaborate, if at times disjointed, scenographic displays of illusionistic architecture. The second style probably derives from painted theatrical sets, which appealed to the cultured classes. Over time the illusion of opening up the wall becomes progressively less important as painters abandon structural realism for ornamental elegance.

## THE RENAISSANCE "OPEN WINDOW" AND ONE-POINT PERSPECTIVE

Roman frescoes became well-known only much later, when sites covered by the Vesuvius were finally rediscovered and excavated in the early 18<sup>th</sup> century. Therefore it is quite impressive that Early Renaissance artists in Florence, such as Filippo Brunelleschi and Masaccio, pioneered the use of one-point perspective. Due to the Renaissance focus on man and an optimis-



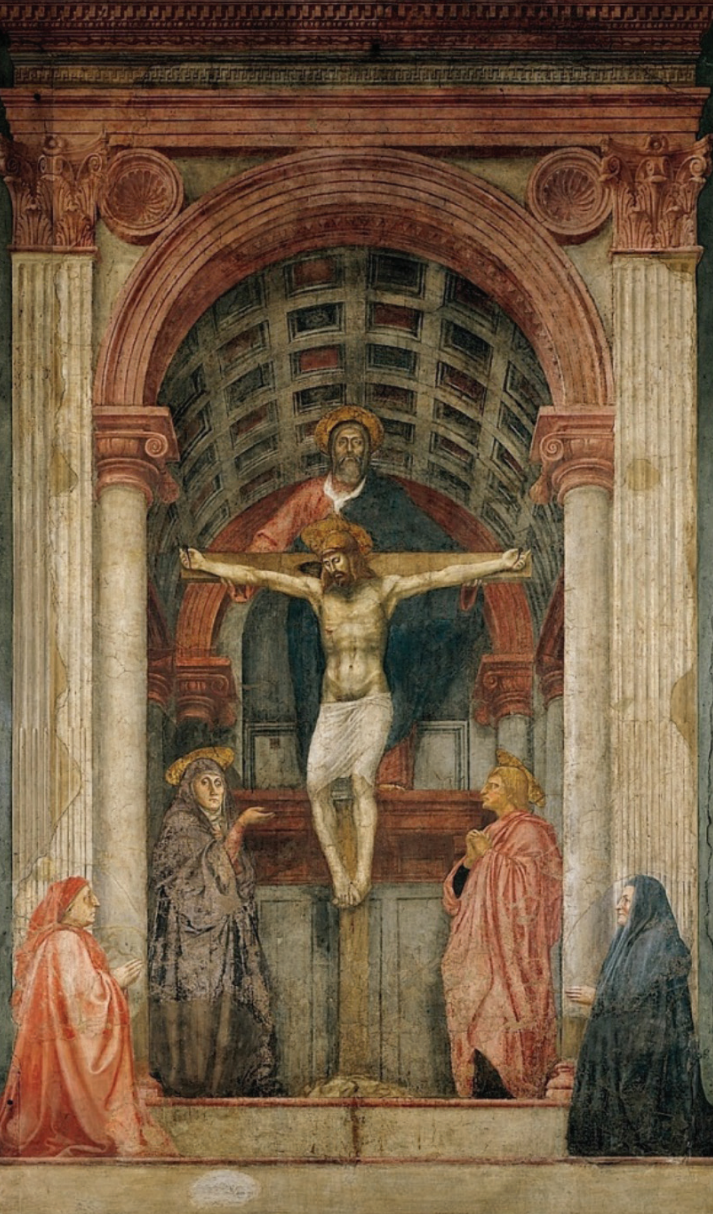
Example of "Second style" Roman wall painting, 43-30 BCE, Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale, Metropolitan Museum of Art, New York. Image under public domain / Creative Commons License.

tic belief in his ability to understand Nature, scientific progress was made in all areas of learning, including mathematics and optics. In *On Painting* (1435), Leon Battista Alberti analyzes the process of vision and then provides detailed instructions for artists to follow for constructing unified, linear one-point perspective. He explains: "First of all, on the surface on which I am going to paint, I draw a rectangle of whatever size I want, which I regard as an open window through which the subject to be painted is seen."<sup>3</sup> A perspectival grid (made with a horizon line, centric point (or vanishing point), orthogonals, and transversals) is placed in the "open window" for figures to be positioned in a proportional and naturalistic way. One-point perspective allows artists to imitate nature, surpass the ancients, create "miracles of painting", and ultimately "feel themselves to be almost like the Creator."<sup>4</sup> Masaccio's *Trinity* fresco (1426-1428) in the Basilica of Santa Maria Novella in Florence and Leonardo da Vinci's *Last Supper* (1495-1498) in Santa Maria delle Grazie in Milan fulfill these aims consummately.

1 Aubin-Louis Millin in *Dictionnaire des Beaux-Arts* (1806): "Trompe-l'oeil: c'est ainsi que l'on désigne l'illusion que produit un objet peint, au point de séduire et tromper les gens, et que les Italiens appellent *inganni*" cited in the useful survey by Omar Calabrese, *L'Arte del Trompe-l'oeil* (Milano: Editoriale Jaca Book spa, 2011), 27.

2 For Roman painting, see Roger Ling, *Roman Painting* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

3 Leon Battista Alberti, *On Painting* (London: Penguin Classics, 1991), 54.



Trinity fresco by Masaccio, 1426-1428, Basilica of Santa Maria Novella, Florence. Image under public domain / Creative Commons License.



Camera degli Sposi by Andrea Mantegna, 1465-1474, Ducal Palace, Milan. Image under public domain / Creative Commons License.

#### DI SOTTO IN SÙ TECHNIQUE ON CEILING PAINTINGS

In Northern Italy, Albertian principles were applied to ceilings in ambitious ways. A well-known example is Andrea Mantegna's frescoes in the Camera degli Sposi (1465-1474) in the Ducal Palace in Mantua. Mantegna creates the impression of greater space by connecting the architectural interior with a fictive oculus on the ceiling, which seems to let in light from an open blue sky. Servants and putti leaning over the edge of the oculus, look playfully below, and are about to drop objects down on the viewer. Mantegna acknowledges the viewer's presence through their extreme foreshortening above. This technique is called "di sotto in sù" ("from below, upward" in Italian). Approximately fifty years later, Antonio da Correggio carried out *di sotto in sù* on a larger scale in a religious context. He painted away the entire dome of Parma Cathedral for the Virgin's Assumption into heaven (1526-1530). Concentric rings of clouds with a multitude of extremely foreshortened soaring figures enrapture the viewer.

#### ILLUSIONISTIC DOMES IN BAROQUE CHURCHES

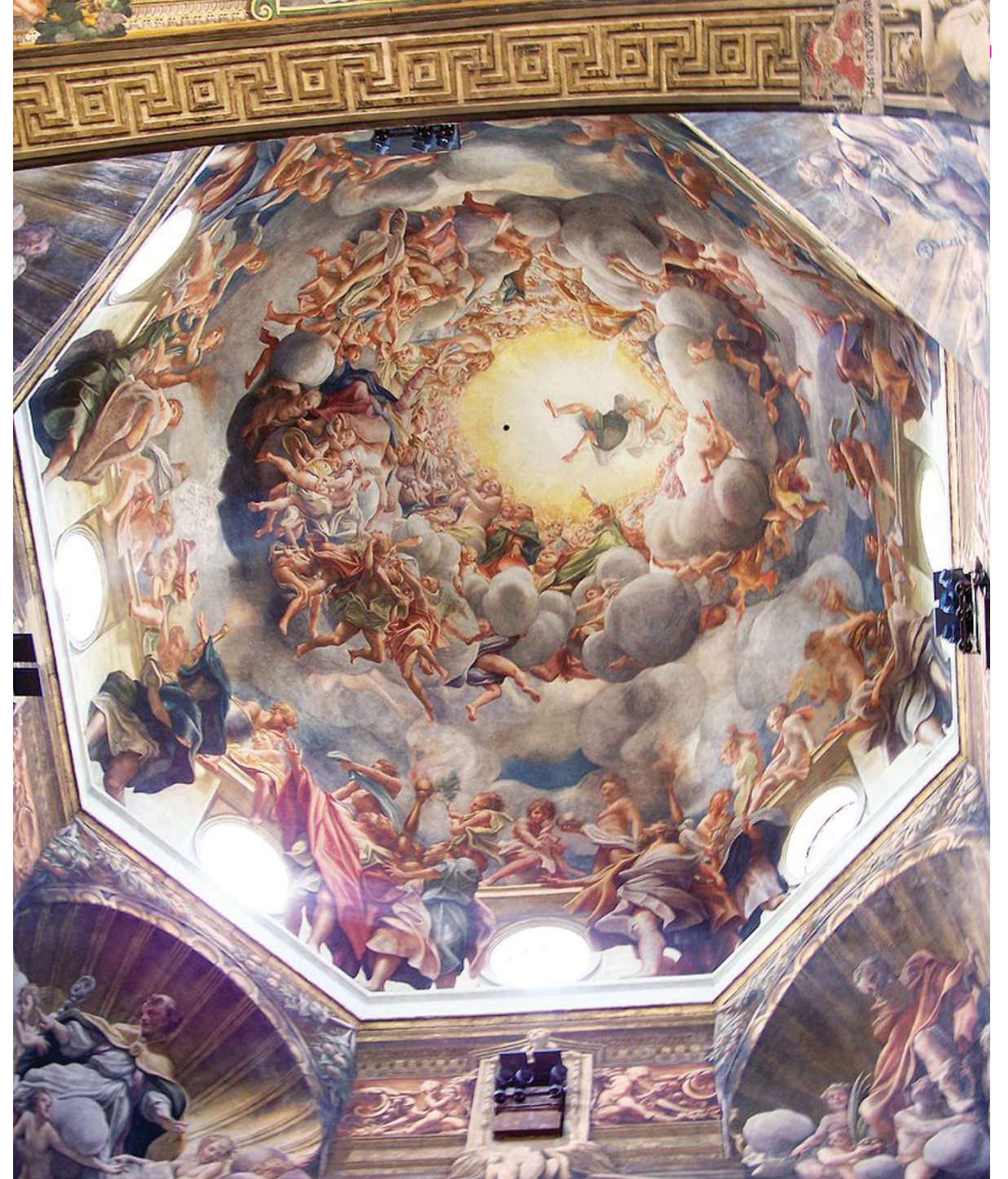
Correggio is the main influence for Giovanni Lanfranco of Parma who painted the first baroque dome in Rome in S. Andrea della Valle (1625-1628).<sup>5</sup> Like Correggio, Lanfranco equates the dome with heaven for the Assumption of the Virgin. As one stands in the aisle and looks up, the Virgin Mary, dressed in pink and blue, can be singled out because the arch of the nave frames the lower edge of the drum where she is located. As one moves up the aisle to stand under the dome, the Virgin Mary seems to disappear among the angels and saints sitting on two great rings of clouds in paradise. Lanfranco achieves a greater sense of unity than Correggio because all the elements blend together softly, creating a golden vision that is larger than the sum of its parts.

Down the street toward the Vatican, Pietro da Cortona looked back to Lanfranco and Correggio in his fresco decoration of S. Maria in Vallicella (Chiesa Nuova).<sup>6</sup> The dome and apse (1647-1651) depict the Holy Trinity in Glory and the Assumption of the Virgin. Although they are painted in separate architectural fields with ornate frames, the apse and dome frescoes relate to each other in a dynamic way. In the apse Mary ascends miraculously toward heaven in the dome, where

4 *Ibid.*, 61.

5 Surveys for Baroque art include Rudolf Wittkower, Revised by Joseph Connors and Jennifer Montagu, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, 3 vols. (New Haven and London: Yale University Press, 1999), and Ann Sutherland Harris, *Seventeenth-Century Art and Architecture* (London: Pearson Prentice Hall, 2005).

6 See John Rupert Martin, *Baroque* (Boulder, Colorado: Westview Press, 1977), 164-165.



Assumption of the Virgin fresco by Correggio, 1526-1530, Dome of Cathedral, Parma. Image under public domain / Creative Commons License.

Christ and God the Father wait to receive her. The Assumption appears to take place from the apse diagonally across the actual space of the crossing into the dome. Standing in the nave one seems to take part in the sacred mystery of the Assumption by sharing the intervening space between the two zones.

Illusionism is used to engage viewers in the Assump-

tion because from the twelfth century on the Virgin was regarded as a symbol of the Church. The Assumption, as the triumph of the Virgin over death and sin, is representative of the triumph of the Church. Seen in the historical context of the Counter-Reformation, the message to the congregation had political as well as theological implications.<sup>7</sup>

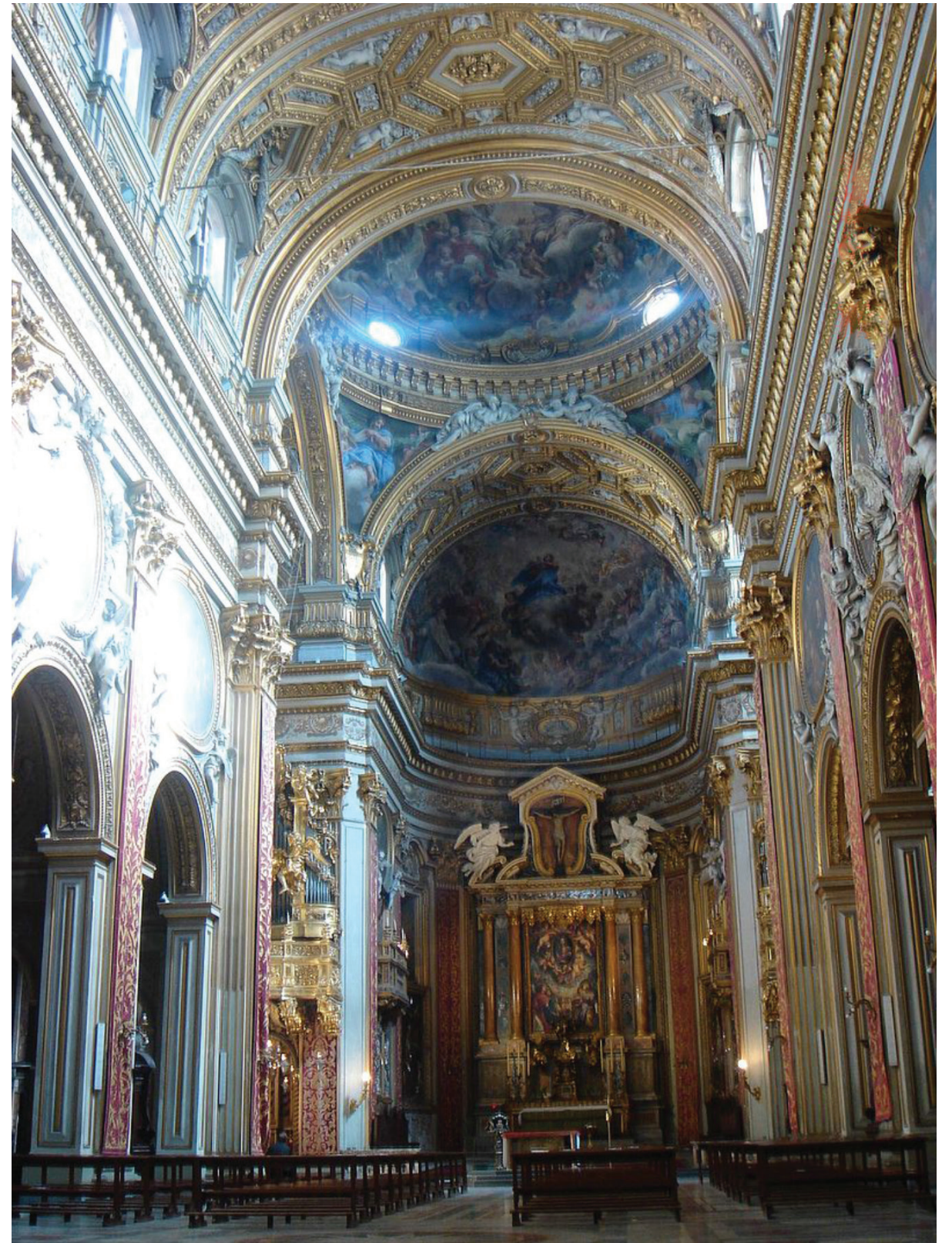
7 For an analysis of this topic, see Carolyn Smyth, *Correggio's Frescoes in Parma Cathedral* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997).



Virgin in Glory fresco by Giovanni Lanfranco, 1625-1628, lower part of Dome, San Andrea della Valle, Rome. Image from Ann Sutherland Harris, *Seventeenth-Century Art and Architecture*, Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall, 2005, p. 64, fig. 1.63.



Virgin in Glory fresco by Giovanni Lanfranco, 1625-1628, Dome, San Andrea della Valle, Rome. Image under public domain / Creative Commons License: Saiko.



Holy Trinity in Glory and Assumption of the Virgin frescoes by Pietro da Cortona, 1647-1651, Dome and Apse, Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), Rome. Image under public domain / Creative Commons License.





Adoration of the Name of Jesus fresco by Giovan Battista Gaulli (Bacciccio), 1676-1679, nave vault, Il Gesù church, Rome. Image under public domain / Creative Commons License.

### BEL COMPOSTO, QUADRATURA AND ILLUSIONISTIC CEILINGS IN BAROQUE CHURCHES

Religious propaganda, indeed, motivated the illusionistic decoration of the following Jesuit churches in Rome: Giovan Battista Gaulli's *Adoration of the Name of Jesus* (1676-1679) for the Gesù, and Fra Andrea Pozzo's *Allegory of the Missionary Work of the Jesuits* (1691-1694) for S. Ignazio. Compared to domes, nave vaults allow more free space to be inundated with celestial visions. In the Gesù, at the center of the ceiling, rays of light from the Jesuit monogram IHS draw up to heaven the blessed and at the same time cast into hell the damned. The most striking feature is the way that certain parts of the fresco break out and over the architectural frame into the domain of the nave. Thick layers of stucco cover the frame and fill deep coffers to provide a smooth surface necessary for painting the cascading figures of the damned. Certain areas of the gilded vault are also overpainted with dark glaze to resemble shadows cast by the figures and clouds. The illusionism is so effective that it is difficult to tell if the shadows are real or not. Sculpture, painting and architecture are blended here in such a sophisticated way so as to persuade the viewer that there is actually a small distance separating heaven from earth. Gian Lorenzo Bernini invented the unity of the three arts (known as *bel composto*) and oversaw Gaulli's work. Bernini's assistant, Antonio Raggi, did most of the stucco sculpture.<sup>8</sup> In contrast, illusionistic architectural painting aimed at

extending real architecture into an imaginary space is known as *quadratura*. Andrea Pozzo is one of the greatest of all *quadratura* painters and in S. Ignazio (1691-1694) he created the most extensive use of it. Through the use of one-point perspective, Pozzo painted an elaborate architectural setting which rises directly on top of the side walls of the nave. The fictive second story, consisting of a roofless construction of open arches supported on pillars, serves as the vertiginous backdrop for a multitude of figures. The subject is the triumph of Saint Ignatius of Loyola's apostolate on earth. At the vanishing point in the center of the fresco, the flame of charity passes from Christ's heart to Saint Ignatius, which will then ignite his disciples to conduct missionary work all over the whole world represented by personifications of the four continents. Pozzo explained the subject in a letter to Prince Liechtenstein: "The idea was taken from the verse of Saint Luke: 'I have come to bring fire upon the earth' to which Saint Ignatius replied: 'Go and light the flame over the world.'" In his treatise on perspective, written for the guidance of painters and architects, Pozzo explains how perspectival illusionism may also carry spiritual meaning: "Therefore, Reader, my Advice is, that you cheerfully begin your work, with a Resolution to draw all the lines thereof to that true Point, the Glory of GOD."<sup>9</sup> Illusionistic painting can legitimize power by persuading viewers to stand in a specific place and believe what they see. *Trompe-l'oeil* also depends, however, on the eye of the viewer being deceived and the viewer's stance. ■

<sup>8</sup> See Robert Enggass, Bernini, Gaulli, and the Frescoes of the Gesù, *The Art Bulletin*, 39.4 (1957): 303-305.

<sup>9</sup> Pozzo's writings are cited and discussed in Ebraia Feinblatt, Jesuit Ceiling Decoration, *Art Quarterly*, 10 (1947): 237-253, and Evonne Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004), 150-160.



Allegory of the Missionary Work of the Jesuits fresco by Fra Andrea Pozzo, 1691-1694, nave vault, Church of Sant' Ignazio, Rome. Image under public domain / Creative Commons License.

# UNA MIRADA ÍNTIMA AL Registro Nacional de Lugares Históricos

Marel Del Toro Cabrera



Casa Márquez, Hormigueros. Fotografías archivo digital de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, propiedad incluida en el RNLH el 1 de junio de 2015.

## CASA MÁRQUEZ, HORMIGUEROS

[Año de Construcción: 1823]

Interior: la residencia tipo casa-torre o casa-fuerte se distingue por extensos balcones que rodean los espacios interiores, un sinnúmero de puertas y ventanas que permiten la entrada de luz, ventilación, visibilidad a la hacienda, la carretera y el pueblo, una escalera principal con piso de mármol ajedrezado en tonalidades de gris, azulejos blancos y azules en los arriñadillos, y dos mediopuntos en caoba que separan visualmente con columnas y estanterías empotradas el foyer de los salones más formales.



Residencia Heyliger, Mayagüez. Fotografías archivo digital de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, propiedad incluida en el RNLH el 12 de julio de 1988.

## RESIDENCIA HEYLIGER, MAYAGÜEZ

[Año de Construcción: 1830]

Interior: la residencia vernácula, que subsistió el incendio de 1841 y el terremoto de 1918, se distingue por un balcón frontal en arcadas, planta en forma de "U" con patio central, policromía de al menos dos tonos en su interior, tabiques de madera, paredes de mampostería, rejillas de ventilación ornamentales en los plafones de madera del techo, molduras que encuadran las puertas dobles con celosías operables, y pisos en losa nativa.

**NOS HEMOS PLANTEADO** presentar una muestra de propiedades incluidas en el Registro Nacional de Lugares Históricos en las que se manifiestan, desde el plano individualista, modalidades, influencias y tendencias del interiorismo doméstico según su época. Raras veces tenemos la oportunidad de conocer lo que nos aguarda tras las fachadas y algunos, de manera casi inconsciente y hasta un poco voyeurista, cedemos ante la curiosidad intentando adentrarnos en el espacio interior a través de alguna fisura, puerta entreabierta o ventana que nos ofrezca la mínima oportunidad de echar un vistazo. A continuación presentamos los espacios íntimos de algunas de nuestras propiedades históricas.



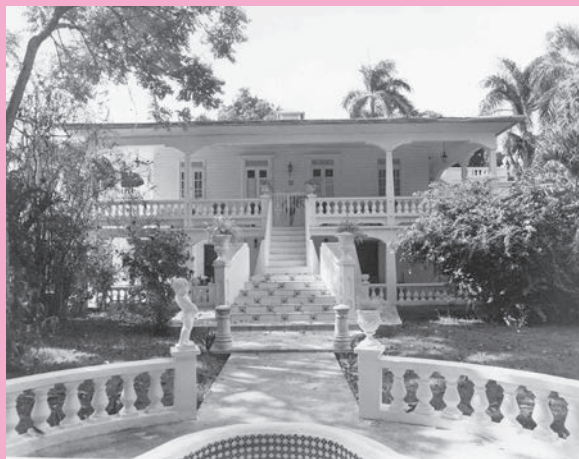
Casa Vives, Ponce. Fotografías archivo digital de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, propiedad incluida en el RNLH el 13 de febrero de 2013.

## CASA VIVES, PONCE

[Año de Construcción: 1860]

Interior: el edificio, en su primer piso históricamente de uso comercial, se distingue por vigas de ausubo, muros en mampostería, piso en losa nativa, y una sección con plafones en latón repujado. El segundo piso, de uso residencial, tiene un zaguán con puertas de madera y portones originales con las iniciales del propietario, decorado de marmoleado en las paredes, techo de diecisiete pies de alto con vigas expuestas, pasamanos en bronce, escalera y pisos en mármol, frontones clásicos a la entrada a cada habitación, sistema de doble puerta en las habitaciones que dan a la galería con vista al patio (puerta de madera doble con

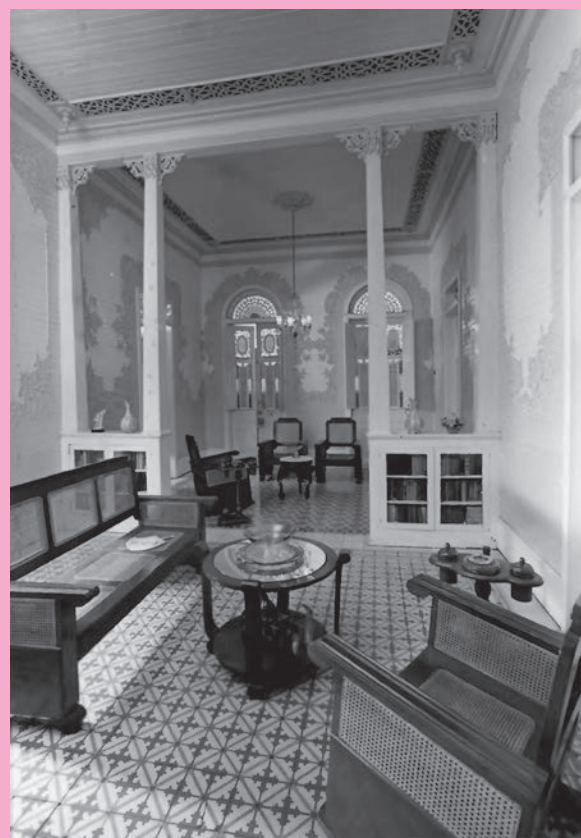
persianas ajustables y travesaño fijo de madera, con panel de vidrio esmerilado y otra puerta doble de caoba maciza), y persianas en la galería que proveen sombra, aire y privacidad. Otros detalles son los techos altos y aberturas en los plafones para la circulación de aire y entrada de luz natural, tablas de madera en el techo en su mayoría decoradas y pintadas a mano con motivos geométricos y diseños estampados, montantes sobre muchas de las puertas para facilitar la circulación del aire (incluso con las puertas cerradas), y pisos en tablancillo de madera, con excepción del piso en losa nativa en la galería.



Hacienda San Francisco, Sabana Grande. Fotografías archivo digital de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, propiedad incluida en el RNLH el 17 de abril de 1995.

**HACIENDA SAN FRANCISCO, SABANA GRANDE**  
[Año de Construcción: 1871]

Interior: la residencia, con un primer piso de mampostería y el segundo de madera, se distingue por la adaptación del diseño al clima tropical, una distribución espacial conforme a la arquitectura tradicional vernácula, balcón que funciona como espacio de estar y de transición, mediopunto victoriano que separa la sala del comedor, habitaciones que separa la sala del comedor, habitaciones con acceso directo a la sala y el comedor, habitaciones frontales con acceso al balcón frontal y las otras a balcones privados, puertas interiores de madera con montantes que permiten que salga el aire caliente (aún con las puertas cerradas), puertas exteriores elaboradas con contrapuestas de madera con cristales y celosías, piso del balcón y de la galería en losa nativa, y pisos y plafones interiores de tabloncillo de madera.



Residencia Nazario Rivera, Mayagüez. Fotografías archivo digital de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, propiedad incluida en el RNLH el 13 de septiembre de 1988.

**RESIDENCIA NAZARIO RIVERA, MAYAGÜEZ**  
[Año de Construcción: temprano en siglo XX]

Interior: la residencia se distingue por un mediopunto en la sala, paredes decoradas con patrones florales y detalles arabescos que evocan el estilo Rococó (originalmente estaban pintados de dorado y las paredes de verde olivo), uso de molduras y plafón en madera con detalle de rejilla ornamental para la ventilación, puertas de doble hoja operables con cristales a dos tonos, y soles trancos calados.

**CASA FRANCESCHI ANTONGIORGI, YAUCO**  
[Año de Construcción: 1907]

Interior: la residencia es un excelente ejemplar del estilo afrancesado (*Beaux-Arts*), se distingue por techos en estaño martillado y pintado, cornisas, pisos de mármol, losa nativa en diferentes patrones, puertas y ventanas de madera con montantes y paños en vitral, superficies de techos y paredes cubiertas con complejos murales de temas ilusionistas y figurativos, patrones y referencias del Rococó como cortinajes, guirnaldas, lazos, cuadros colgantes, personajes, flora y fauna. Muchas de sus terminaciones fueron importadas de Europa.



Casa Franceschi Antongiorgi, Yauco. Fotografía por Ricardo Cedeño, cortesía del Gobierno Municipal de Yauco. Propiedad incluida en el RNLH el 16 de enero de 1985.



Residencia Villaronga, Ponce. Fotografías archivo digital de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, propiedad incluida en el RNLH el 24 de agosto de 1984.

**RESIDENCIA VILLARONGA, PONCE**  
[Año de Construcción: 1912]

Interior: la residencia se distingue por el uso del mediopunto en el área del comedor, modernismo catalán (piezas originales de baño, azulejos y lámparas importadas de Barcelona), friso decorativo estilo Art Nouveau en la parte superior de las paredes en la

mayoría de las áreas interiores, variedad de patrones de piso en losa nativa, madera, mármol y cerámica, puertas en madera dobles con montantes fijos en cristales de colores y plafón en latón repujado en la mayoría de los espacios.

**QUINTA VENDRELL, ADJUNTAS****[Año de Construcción: 1918]**

Interior: residencia que se distingue por una combinación de elementos victorianos y criollos, pisos y techo en madera, losa nativa, puertas y ventanas operables en madera con montantes en vidrios rojos, azules, verdes y transparentes, curios empotrados y uso de paredes dobles para sacar provecho del espacio y dotarles de almacenaje adicional.



Quinta Vendrell, Adjuntas. Fotografías archivo digital de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, propiedad incluida en el RNLH el 9 de febrero de 2006.



Casa Miguel C. Godreau, Ponce. Fotografías archivo digital de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, propiedad incluida en el RNLH el 30 de abril de 1986.

**CASA MIGUEL C. GODREAU, PONCE****[Año de Construcción: 1919]**

Interior: la disposición asimétrica del mediopunto en esta residencia es única en la Isla, uso del *trompe l'oeil* para recrear mármoles en las paredes de maderas variegadas, utilización de armarios empotrados, baños y cocina de un tamaño amplio lo cual es innovador en

el diseño residencial de la época, ventanas de doble hoja con paños de vitrales en la sala, y ventiladores en el techo que se convierten en elementos decorativos de las fachadas exteriores.



Casa Roig, Humacao. Fotografía archivo digital de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, propiedad incluida en el RNLH el 17 de noviembre de 1977.

**CASA ROIG, HUMACAO****[Año de Construcción: 1920]**

Interior: la residencia, construida en el estilo de la Escuela de la Pradera, se distingue por ventanales continuos que enfatizan la horizontalidad, diseños

geométricos de mosaicos y vitrales, mediopunto con libreros integrados, y pisos y plafones cubiertos en madera oscura.



Residencia Duran Esmoris, Mayagüez. Fotografías archivo digital de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, propiedad incluida en el RNLH el 7 de septiembre de 1988.

**RESIDENCIA DURAN ESMORIS, MAYAGÜEZ****[Año de Construcción: 1921]**

Interior: la residencia se distingue por techos altos, plafones en madera en algunas áreas, una gran cornisa en la sala que hace la transición entre las paredes lisas de concreto y el elaborado techo falso en yesería con influencia Rococó, dos mediopuntos (uno de ellos mucho más articulado tallado en madera con elementos decorativos que evocan el estilo clásico), rasgos del estilo Art Nouveau en el uso de puertas y ventanas con vitrales, montantes perforados en madera sobre las puertas que permiten la ventilación cruzada entre los espacios, y pisos con distintos patrones geométricos de mosaicos y losa nativa.



Edificio Miami, San Juan. Fotografías archivo digital de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, propiedad incluida en el RNLH el 23 de agosto de 1984.

### EDIFICIO MIAMI, SAN JUAN [Año de Construcción: 1936]

Interior: uno de los primeros edificios modernos diseñados en la Isla para vivienda multifamiliar, se destaca como uno de nuestros mejores ejemplos de Art Decó, con siete pisos, diseño simétrico en planta y dos apartamentos por piso, construido en hormigón reforzado con ornamentación geométrica, bajos relieves, líneas horizontales y verticales, curvas y bloques de cristal. Posee un vestíbulo principal con escalera central en forma de abanico, ascensor que conduce a una galería abierta que conecta con la entrada de los apartamentos en cada piso, ventanas y puertas originales en madera con paneles de vidrio, pisos en losa nativa y el elemento del mediopunto en los apartamentos para dividir sutilmente sus espacios interiores principales.



El Cortijo, Barranquitas. Fotografías archivo digital de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, propiedad incluida en el RNLH el 11 de septiembre de 2018.

### EL CORTIJO, BARRANQUITAS [Año de Construcción: 1939]

Interior: propiedad veraniega diseñada al estilo Resurgimiento Español, construida en hormigón con techos en tejas, recibidor principal semi-abierto, vigas en ausubo con jácenas y ménsulas decorativas, diseños geométricos y variedad de azulejos en su mayoría de

inspiración mudéjar, chimenea, pisos en terracota con diversidad en patrones y tonalidades, barandas en hierro y madera, puertas y ventanas en caoba con persianas en pino y cristal que permiten la relación con el exterior, iluminación y vistas escénicas de la naturaleza.



Casa Klumb, San Juan. Fotografías archivo digital de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, propiedad incluida en el RNLH el 14 de noviembre de 1997.

### CASA KLUMB, SAN JUAN [Año de Construcción: 1947]

Interior: la residencia es una intervención de estilo Internacional a una estructura vernácula del siglo XIX, sigue la filosofía de arquitectura orgánica con planta abierta para generar una mejor comunicación con la naturaleza y fusionar el interior con el exterior, construcción en madera con columnas en ausubo, dos baños, cocina y una particular mesa de comedor compuesta de dos piezas que pivotean alrededor de una de las columnas originales y se adapta según la necesidad del espacio y la ocasión.



Residencia de Señoritas, San Juan. Fotografías archivo digital de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, propiedad incluida en el RNLH el 23 de julio de 2018.

### RESIDENCIA DE SEÑORITAS, SAN JUAN [Año de Construcción: 1960]

Interior: la residencia se destaca como uno de los mejores ejemplos de arquitectura moderna de mitad de siglo, con nueve pisos de alto, ciento cuatro unidades de vivienda organizadas en pares que comparten área central de servicios (baño, cocina y balcón), mobiliario que funciona como armario y para separar estas zonas, los módulos están apartados el uno del otro para permitir la ventilación cruzada, la circulación vertical principal es alrededor de una escalera abierta que conecta los vestíbulos que se alternan en tamaño y crean espacios de doble altura que integran el uso de *brise-soleils* dotándolo de mejores vistas, luz y buena ventilación.

**ARTHUR ASSEO GARCÍA**

Posee una maestría en Historia de las Artes Decorativas del Smithsonian Institution y George Mason University en Washington, DC, y un bachillerato en Imagen y Diseño de la Escuela de Artes Plásticas de San Juan, Puerto Rico. Actualmente labora como investigador de experiencia para una compañía de tecnología ubicada en Austin, Texas. Cuenta con más de diez años de experiencia en la práctica de diseño en múltiples roles, incluyendo investigador, diseñador, educador, y gerente de proyectos. Su práctica se enfoca en la integración del usuario en el proceso de diseño mediante la investigación contextual y metodologías participativas. Entre sus proyectos se destaca su labor para entidades como la Fundación Luis Muñoz Marín, el Rubberband Design Studio, y la Universidad del Turabo. Ha ofrecido conferencias en múltiples congresos sobre diseño, historia de diseño y tecnología en lugares tan variados como Puerto Rico, Estados Unidos, Finlandia, Chipre, y Argentina.

**SILVIA ÁLVAREZ CURBELO, PhD**

Posee un doctorado en Historia de la Universidad de Puerto Rico. Se especializa en historia cultural y en el análisis del discurso político y del discurso mediático. Entre sus publicaciones se encuentran libros como: *Del nacionalismo al populismo* (1993); *Ilusión de Francia: Arquitectura y afrancesamiento en Puerto Rico* (1997); *Hispanofilia: Arquitectura y vida en Puerto Rico, 1900-1950* (1998, junto a Enrique Vivoni-Farage); *Los arcos de la*

memoria: el '98 de los pueblos puertorriqueños (1999); *Un país del porvenir: el afán de modernidad en Puerto Rico* (Siglo XIX) (2001); *Comunicación, Ciudadanía y Democracia* (2004); *Frente a la Torre* (2005, junto a Carmen Raffucci); *Violencia mediática: los periodistas y la Academia conversan* (2009); *De vuelta a la ciudad: San Juan de Puerto Rico 1997-2001* (2010, junto a Aníbal Sepúlveda); *Los Imprescindibles: ensayos para entender al Puerto Rico de hoy* (2014, junto al periodista Mario Roche); y *Tiempos binarios: la Guerra Fría desde Puerto Rico y el Caribe* (2017, junto al historiador Manuel Rodríguez). Sus ensayos han aparecido en varias antologías y numerosas revistas en Puerto Rico y el exterior. Desde 2014 es Académica Numeraria de la Academia Puertorriqueña de la Historia.

**MARÍA ARLETTE DE LA SERNA VÁZQUEZ**

Es curadora independiente cuyo campo de investigación es el arte de América Latina y el Caribe. Estudió Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México (Academia de San Carlos) simultáneamente trabajando en el Departamento de Educación del Museo Nacional de San Carlos en la Ciudad de México. Desde 1994 ha ocupado diferentes cargos en museos e instituciones culturales tanto en México como en Estados Unidos, entre ellos Blue Door Fine Arts en Florida y el Museo de Arte de Ponce en Puerto Rico donde colaboró con más de treinta y cinco exposiciones. Como curadora asociada organizó, entre otras exposiciones, *Paraíso y palabras: un diálogo entre el arte y la literatura de Puerto Rico*. Trabajó además como asistente del

Editor General para la revista *Arqueología Mexicana Editorial Raíces* y fue co-fundadora del Departamento de Servicios Educativos del Museo Poblano de Arte Virreinal en Puebla en México. Desde finales de 2014 radica en Austin, Texas, donde ha colaborado con la organización Latino Arts, Culture and Education. Actualmente está organizando dos proyectos: uno dedicado al arte cubano y otro sobre arte y activismo en la década de los sesenta.

**MAREL DEL TORO CABRERA**

Posee estudios especializados en conservación, documentación, gestión cultural y prevención de riesgos de desastres. Obtuvo su grado profesional en Arquitectura en la Universidad Politécnica de Puerto Rico y cursó estudios de postgrado en el International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) en Italia y en el Centro de Patrimonio Mundial de la UNESCO en México. Como parte de los esfuerzos del proyecto "Ballajá Plaza Mayor", coordinó y administró los proyectos de techo verde, y tecnología de audio e iluminación de las fachadas, así como la producción de una proyección tridimensional (*3D Projection Mapping*). Ha colaborado y/o manejado diversos proyectos de estudio, documentación, evaluación de condiciones y restauración de estructuras históricas como la Casa de los dos Zaguanes, Residencia de Señoritas, Casa Rosa, Casa Salazar-Candal, Iglesia San José, y la Iglesia Santa Cecilia de Trastevere. También ha impartido clases en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Puerto Rico y en el Museo Casa Roig. Desde el 2009 labora

como Especialista en Propiedad Histórica en la Oficina Estatal de Conservación Histórica.

**SERGIO MEDINA LOPERENA**

Cursó sus estudios en Diseño y Decoración de Interiores en el San Juan School of Design, Puerto Rico. Previo a esto completó una maestría en Psicología Industrial en el Centro Caribeño de Estudios Postgraduados de la Universidad Carlos Albizu, Puerto Rico y un bachillerato en Psicología en el Manhattanville College, Nueva York. Su experiencia profesional incluye un sinnúmero de proyectos comerciales, residenciales y gubernamentales; laboró como profesional independiente y también como diseñador bajo la firma Marvel, Flores, Cobián, Arquitectos. En el ámbito académico ha fungido como profesor por veinte y siete años en el San Juan School of Design de EDP University. En esta institución se ha destacado además como Diseñador Residente y como Director del programa, posición que ocupa actualmente por segunda ocasión. Sus escritos y proyectos han sido publicados en revistas de diseño y periódicos locales. Ha impartido numerosas charlas al público general sobre decoración y diseño, y participado en exhibiciones de arte, individuales y colectivas, de pintura y cerámica escultórica.

**MARÍA I. OJEDA O'NEILL, PhD**

Cuenta con un doctorado en Currículo y Enseñanza de la University of New Mexico en Albuquerque y se ha desempeñado como administradora y educadora por más de veinticinco años. La doctora Ojeda es profesora retirada de la Facultad de Educación de la Universidad

de Puerto Rico donde además de dictar un sinnúmero de cursos, se desempeñó como Decana de Asuntos Académicos y ayudante especial de la rectora del Recinto de Río Piedras. Tiene a su haber la autoría de cuatro libros y más de treinta y cinco ensayos y capítulos en libros. Entre sus publicaciones figuran: *Juegos, Brincos y Volteretas: Movimiento y Aprendizaje* (2016); y *Niños en Movimiento* (2014). Además, ha creado currículos especializados en el movimiento corporal como vehículo de aprendizaje para facilitar la enseñanza y el aprendizaje a nivel preescolar. También ha trabajado extensamente como evaluadora, consultora y conferenciante a través de América Latina, el Caribe, Europa, Asia y el Medio Oriente. En la actualidad continúa su labor y se destaca como *Directora Senior* en AdvancED para América Latina, organización acreditadora de instituciones educativas en todo el mundo.

**ARLEEN PABÓN CHARNECO, JD, PhD**

Posee una maestría en Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, un doctorado del Northwestern University, Illinois y un *juris doctor* de la Universidad de Puerto Rico. Se ha desempeñado como catedrática en la Universidad de Puerto Rico y Florida A&M University, y Decana auxiliar y asociada en ambos centros. Dirigió la Oficina Estatal de Conservación Histórica (en dos ocasiones), presidió la Junta de Directores del Instituto de Cultura Puertorriqueña, y fue fiduciaria del Fideicomiso de Conservación de Puerto Rico. Perteneció a la Junta de Directores del Tallahassee Trust for Historic Preservation y es *Advisor Emeritus* del National Trust for Historic Preservation

y académica correspondiente de la Real Academia de Belles Arts de Sant Jordi de Catalunya. Entre sus publicaciones están: *The Architecture of San Juan de Puerto Rico Five Centuries of Urban and Architectural Experimentation* (2017); *La arquitectura patrimonial puertorriqueña y sus estilos* (2010); *The architectural collaborators of Antoni Gaudí* (1983); *Gaudí i el seu temps* (1989, coautora); *Historia, Arquitectura y Patrimonio* (1995, coautora); y *Guánica: El origen de su memoria* (coautora, 1997). Es autora de varias nominaciones al Registro Nacional de Lugares Históricos y la nominación del Viejo San Juan como *National Historic Landmark*. En la actualidad continúa laborando como profesora y consultora en conservación patrimonial, interpretación cultural e investigación histórica.

**LUIS MOISÉS PÉREZ TORRES**

Obtuvo un bachillerato en Artes con concentración en Historia en el Recinto Universitario de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico. Posteriormente cursó estudios en Historia del Arte en la Universidad de la Sorbona, Francia y también en la Universidad Nacional Autónoma de México. Completó una maestría en Artes con concentración en Historia de Puerto Rico, en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. En esta última institución actualmente trabaja en su tesis doctoral. Desde 2010, se ha desempeñado como profesor dictando cursos de Historia del Arte de Latinoamérica, el Caribe y Puerto Rico en la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico y en la Liga de Estudiantes de San Juan. Ha sido curador de numerosas exposiciones de

arte e historia cultural de Puerto Rico. Entre estas podemos mencionar *José Campeche: Obras de gran formato y Santeros Puertorriqueños: El arte de una tradición viva*. Desde el 2013 hasta la actualidad se desempeña como Director del Museo de San Juan ubicado en el Viejo San Juan.

#### JORGE RIGAU, FAIA

Estudió Arquitectura en Cornell University y obtuvo una maestría en Historia en la Universidad de Puerto Rico. El *Colegio de Arquitectos y Arquitectos Paisajistas* le confirió el Premio Henry Klumb y fue investido como *Fellow* por el *American Institute of Architects* de los Estados Unidos. Su firma coordina proyectos con énfasis en la restauración como el Teatro Oliver en Arecibo, y en Mayagüez la Aduana del Gobierno Federal, la Plaza Colón, la Plaza de Diego y la entrada al Antiguo Cementerio. Fundó *La Nueva Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Puerto Rico* y fungió como su decano por más de una década. Esta institución le nombró Profesor Distinguido y la *Asociación de Escuelas de Arquitectura de los Estados Unidos* le confirió ese título a nivel nacional. Ha dictado cursos y conferencias en Europa y América. En 2015, su libro sobre las murallas de San Juan (2013) y sus intervenciones para revitalizar la peatonalidad en Hormigueros fueron reconocidos por el Capítulo de Puerto Rico del *American Institute of Architects*. Entre sus proyectos más recientes están la restauración del teatro de la Escuela Superior Central en Santurce y la nueva sala familiar del Museo de Arte de Puerto Rico, proyecto galardonado en la Bial de Diseño de Madrid de 2016.

#### ANNA K. TUCK-SCALA, PhD

Posee un doctorado en Historia del Arte de la Pennsylvania State University y una maestría de esta misma institución. Previo a cursar estudios graduados, obtuvo un bachillerato también en Historia del Arte en Cornell University, Nueva York. En ambas instituciones recibió un sinnúmero de reconocimientos. La doctora Tuck-Scala labora como profesora en Italia donde dicta cursos sobre Arte Renacentista, Barroco, y Antiguo en dos reconocidas universidades del país. A saber, John Cabot University y Temple University Rome. Además de laborar como profesora por ya más de dos décadas, ha fungido como consultora y como conferenciante ofreciendo numerosas ponencias sobre estos temas. En el 2012 fue destacada por el Temple University Rome Campus por su excelencia como profesora e investigadora. Entre sus publicaciones existen ensayos en diversas revistas, el libro titulado *Sorrento: Visiting Paradise* (2000, co-editado con Ann Plamondon and Linnea Vacca) y su libro más reciente *Andrea Vaccaro (Naples, 1604-1670): His Documented Life and Art* (2012). En la actualidad continúa su labor como profesora e investigadora experta en Historia del Arte.

#### ENRIQUE VIVONI-FARAGE, PhD

Recibió su grado de maestría de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico y su doctorado en Filosofía y Letras en Arquitectura de Pennsylvania University. Por más de tres décadas fue catedrático en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico donde fundó y dirigió el *Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto*

*Rico* (AACUPR). Fundó además la *Red de Archivos Históricos de Puerto Rico* (ARCHIRED). Entre sus publicaciones se encuentran los libros *Klumb. Arquitectura de impronta social*, (2007, editor), *Los corsos-americanos: ensayos sobre sus arquitecturas, vidas y fortunas en el siglo XIX* (2002), *San Juan siempre nuevo: arquitectura y modernización en el siglo XX* (2000) e *Hispanofilia: Arquitectura y Vida en Puerto Rico, 1900-1950* (1998, junto a Silvia Álvarez Curbelo). Sus exposiciones sobre arquitectura incluyen *La casa de los americanos - Vínculo entre Puerto Rico y Córcega* (2016) y *Henry Klumb y la exuberancia poética en la arquitectura* (2006). También gestó y fue co-investigador junto Mary F. Gallart del documental *Islas entrelazadas. Puerto Rico y Córcega* que fue galardonado en el *Rincón International Film Festival* (2018). En 2002, la *Association of Collegiate Schools of Architecture* le designó *Distinguished Professor*. Es Académico Numerario de la Academia Puertorriqueña de Historia.

#### CARLOS A. RUBIO CANCELA

Obtuvo su grado profesional en Arquitectura en Pratt Institute, Nueva York. Como profesional laboró primero en la empresa privada y luego en la entonces Oficina Estatal de Preservación Histórica, hoy Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico. Ha participado en eventos y foros relacionados al tema de la conservación en Estados Unidos, Francia, Cuba y Puerto Rico. En el 2009, regresó a la OECH, esta vez en calidad de Director Ejecutivo donde se dio a la tarea de transformar el Antiguo Cuartel de Infantería de Ballajá en un edificio sustentable y amigable al ambiente. Entre sus proyectos están el “Jardín Mirador Ballajá”, en la azotea del cuartel, compuesto por jardines, estanques y veredas, y “Ballajá Plaza Mayor”, dirigido a convertir el recinto histórico y sus alrededores en un conjunto cultural y turístico activo. Otro proyecto bajo su dirección es la imponente proyección tridimensional “Puerto Rico, isla del encanto” que utiliza los elementos arquitectónicos de la fachada este del patio interior. Fundó la revista Patrimonio dirigiendo sus primeros cinco volúmenes y este séptimo volumen. Logró la distinción de la Zona Histórica de San Juan como National Historic Landmark, el mayor reconocimiento que ofrece el gobierno de los Estados Unidos, un paso necesario para lograr su sueño inconcluso de ver al Viejo San Juan declarado Patrimonio Histórico de la Humanidad por la UNESCO. En la actualidad se desempeña, por segunda vez, como Director Ejecutivo de la OECH. Además, es miembro y vice-presidente de la Junta de Directores del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

#### SANTIAGO GALA AGUILERA, Assoc. AIA

Posee una maestría en Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico donde su tesis, titulada *Memoria de lo intangible: recuperación interpretativa de los recintos sur y este del perímetro murado*, recibió una mención de honor. Durante seis años formó parte del equipo de trabajo del Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico y desde hace ya casi dos décadas se desempeña como Especialista Principal en Propiedad Histórica en la Oficina Estatal de Conservación Histórica, donde realiza funciones dirigidas a garantizar el cumplimiento de las leyes y reglamentos federales que aplican a la identificación, rehabilitación y manejo de recursos culturales. Ha trabajado en coordinación con otras agencias y entidades, en la promoción de la preservación de los recursos culturales. Se ha desempeñado, además, como asesor y gerente de los proyectos “Rehabilitación del Cuartel de Ballajá y Plaza del Soportal”, “Restauración del Palacio de Santa Catalina”, y “Restauración de los Vestíbulos del Condominio El Monte Sur”. Entre sus escritos figuran *On Antillean Concerns: Passive Design for a Modern Puerto Rico* (1943-1956) (Docomomo US National Symposium 2017); *Caput Modern: iconoclasia y desintegración del pasado reciente* (*Entorno* 2007); y *El Comité para diseño de Obras Públicas, 1943-48* (*Entorno* 2007). En el ámbito académico, funge como profesor conferenciante de la Escuela Internacional de Diseño y Arquitectura de la Universidad del Turabo.

#### YASHA N. RODRÍGUEZ MELÉNDEZ, Ph.D.

Posee un doctorado de la Universidad de Cornell, en Nueva York, y un *juris doctor* de la Escuela de Derecho de la Universidad de Puerto Rico. Por veinte años se ha desempeñado en Arqueología y Preservación Histórica, primero en el sector privado y luego en el público y colaborado con instituciones sin fines de lucro. Ha trabajado en proyectos en Puerto Rico, Centro América, y Estados Unidos. Ha ofrecido además asistencia técnica a investigaciones y proyectos de carácter arqueológico, histórico, museológico, y educativo, en Puerto Rico y Florida. Laboró como Especialista en Propiedad Histórica en la Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico, y dirigió el *Historic Preservation Grants Program* de la División de Recursos Históricos del Departamento de Estado, en Florida. Sus ensayos, algunos de carácter legal y otros académicos asociados a recursos culturales, han sido publicados por la División de Arqueología del Instituto de Cultura Puertorriqueña, el *Business Law Journal* de la Universidad de Puerto Rico, la revista *Direito e Inovacao* de Brazil, y *Ecology and Society* (co-autora) de la Resilience Alliance. La doctora Rodríguez ha ofrecido conferencias en y fuera de la isla y dictado cursos en entidades como el Osher Lifelong Learning Institute, la Universidad de Puerto Rico, y el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. En este último, fue parte del comité para la formación del Programa de Maestría en Arqueología.



Residencia  
Henry Klumb, sala.  
Colección Henry  
Klumb, Archivo de  
Arquitectura y  
Construcción de  
la Universidad de  
Puerto Rico.

## 38 PATRIMONIO

Interiores en transformación:  
registro de quienes queremos  
ser, 1900-1950  
Enrique Vivoni-Farage





OFICINA ESTATAL DE  
CONSERVACIÓN HISTÓRICA  
OFICINA DEL GOBERNADOR

STATE HISTORIC  
PRESERVATION OFFICE  
OFFICE OF THE GOVERNOR

OECH

V7 2019  
REVISTA OFICIAL DE LA OFICINA ESTATAL DE CONSERVACIÓN HISTÓRICA DE PUERTO RICO  
OFICINA DEL GOBERNADOR

PATRIMONIO

