PATRIMONIO

EVISTA OFICIAL DE LA OFICINA ESTATAL DE CONSERVACIÓN HISTÓRICA DE PUERTO RICO
ulio 2011
OFICINA DEL GOBERNADOR

RNAMENTOS ARTES ECORATIVAS

PATRIMONIO

El Mosaico como elemento decorativo en los espacios arquitectónicos: estudio de caso

César Piñeiro González

Neptuno y la sirena por Augusto Marín, 1968. Condominio Surfside Mansions, Isla Verde.

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 3, AÑO 2011

Elementos de lo decorativo

DIRECTOR:
Carlos A. Rubio Cancela
ASESOR DE VOLUMEN:
Jorge L. Lizardi Pollock
EDICIÓN GENERAL:
Yasha N. Rodríguez Meléndez
DIAGRAMACIÓN Y DISEÑO:
Manuel Olmo, OlmoCS
CORRECCIÓN:
Academia Puertorriqueña de la Lengua Española
PRODUCCIÓN:
Yasha N. Rodríguez Meléndez
Wanda Reyes Martínez
COLABORADOR:
Santiago J. Gala Aguilera

INFORMACIÓN DE LA OFICINA

DIRECTOR EJECUTIVO:
Carlos A. Rubio Cancela
OFICIAL ESTATAL ALTERNO:
Berenice R. Sueiro Vázquez
DIRECCIÓN POSTAL:
PO BOX 9023935, San Juan, Puerto Rico 00902-3935
DIRECCIÓN FÍSICA:
Calle Norzagaray esquina Beneficencia, Cuartel Ballajá, Tercer Piso, Viejo San Juan
TELÉFONO: 787.721.3737
www.oech.pr.gov

ISSN: 2157-1880

5 MENSAJE
Mensaje del Director Ejecutivo
Carlos A. Rubio Cancela

6 INTRODUCCIÓN
Introducción de la Editora General
Yasha N. Rodríguez Meléndez
Presentación del Asesor del Volumen
Jorge L. Lizardi Pollock

8 Absolución antillana al Ornamento
Adolfo Norcisa López

20 La «losa criolla»: Historia del mosaico hidráulico en Puerto Rico
Hernán Bustelo Morán

28 El arte del vitral
Luis Arias Montalván

36 SECCIÓN OECH
Arte rupestre precolombino en Puerto Rico
Miguel A. Bonini

38 Los adornos de hojalata de las estructuras de Ponce, ¿perdurarán?
Magda M. Rodríguez Muñoz

44 RESEÑA OECH
Osiris o la voluntad de perpetua Belleza
Giannina Delgado Caro

56 El mosaico como elemento decorativo en los espacios arquitectónicos: estudio de caso
César Piñeiro González

62 Rafael Ríos-Rey: Una vida dedicada al arte En el centenario de su natalicio
Néstor Murray-Irizarry

68 *Suburban Bliss* : Un [re] encuentro insospechado con el pasado reciente
Santiago Gala Aguilera

76 NOTAS SOBRE LOS AUTORES

MENSAJE DEL DIRECTOR EJECUTIVO DE LA OFICINA ESTATAL DE CONSERVACIÓN HISTÓRICA

Arq. Carlos A. Rubio Cancela

Con la aspiración de crear conciencia sobre la necesidad que tenemos como pueblo de entender, identificar y proteger aquellos elementos de nuestra herencia constructiva que marcan y definen nuestra historia contemporánea, y que en ocasiones sufren o se pierden para siempre ante el insólito desprecio que causa el desconocimiento, nos adentramos con este segundo volumen de PATRIMONIO en el valor de lo reciente. Examinamos la importancia de aquellos edificios, estructuras y objetos que han marcado, de manera muy destacada, la historia del desarrollo urbano puertorriqueño a partir de la tenencia del gobierno propio en el año 1952. Veremos como el desarrollo social, económico y político del Puerto Rico moderno ha quedado reflejado en edificaciones, algunas levantadas con métodos constructivos que, ausentes del ladrillo y la mampostería, y lejos de las tendencias historicistas de la arquitectura hasta entonces prevaleciente, proveían al país de una reverdecida personalidad. Se trataba, precisamente, de la necesidad de poner vestido y cara nueva a nuestra entonces transformada realidad política.

La creación del nuevo Puerto Rico, trajo consigo la inserción preeminente de la arquitectura moderna. Las estructuras y edificios industriales, las urbanizaciones, hoteles, edificios institucionales, así como los residenciales públicos, entre otras tipologías, transformaron el panorama de nuestras ciudades, dotando al país en muchos casos, algunos aquí reseñados, de ejemplos extraordinarios que merecen ser reconocidos y conservados de la entonces novel expresión arquitectónica.

En este volumen, reconocemos la valiosa aportación de la Arq. Ivonne María Marcial en el campo de la conservación. La hoy rectora de la Escuela de Artes Plásticas (AEP) y presidenta de la Junta Revisora de la Oficina Estatal de Conservación Histórica (OECH), posee un amplio historial en la defensa y el reconocimiento de la arquitectura del Movimiento Moderno. Entre sus muchas contribuciones se destacan la creación del capítulo de DoCoMoMo en Puerto Rico, y el liderato asumido ante el intento de demolición del Hotel La Concha en el Condado, utilizando la fotografía como arma poderosa y persuasiva. Auguramos a Ivonne María el mayor de los éxitos al frente de la EAP. Enhorabuena!

Por último, conoceremos también los esfuerzos realizados por la OECH, encaminados a otorgar el debido reconocimiento a nuestro pasado reciente. De igual manera, la gran labor que, con el mismo objetivo, han realizado distintas asociaciones profesionales e instituciones educativas y gubernamentales tanto a nivel estatal como federal.

Esperamos que, abordar el valor de lo reciente, sirva para aportar una mirada crítica que permita a la ciudadanía crear conciencia sobre la relevancia de apreciar y proteger los recursos históricos contemporáneos, una tarea constante de la OECH en el cumplimiento de su misión.

Carlos A. Rubio Cancela
Director Ejecutivo OECH/SHPO

El ornamento concebido como parte integral de edificaciones, ya sea en su exterior o su interior es mucho más que un elemento estético. Encierra características funcionales utilitarias en el modo práctico de la palabra o revestidas en identidad a través de iconografía y simbolismo. Mucho se ha escrito de diversos tipos de elementos ornamentales, de sus materiales, de su fábrica, de sus creadores, e inclusive de su uso y desuso y aunque un volumen no sería suficiente para hacerles justicia deseamos resaltar este componente de nuestro legado patrimonial. Lo cierto es que a través de la historia el ornamento ha sido sujeto de exaltación o de descuido, de prácticas que le separan de su contexto original y de aquellas que intentan conservarle como parte de un todo.

En la disciplina de preservación histórica se entiende ideal mantener al ornamento en su contexto original, por el cual fue concebido o al cual fue luego incorporado, a menos que estén presentes condiciones que propicien su daño o destrucción. Así las cosas, el conservarle o restaurarle en su contexto según sea necesario es parte de lo que razona ideal. Este aparente consenso es producto de un largo y controvertible debate bajo el cual evolucionó el concepto de la restauración en arquitectura y se desarrollaron prácticas y estándares en la preservación histórica.

La labor de restauración de obras arquitectónicas es una milenaria y necesariamente ligada al mantenimiento adecuado de las mismas. Podría decirse, sin embargo, que la restauración como práctica respaldada por escritos gubernamentales y académicos comenzó a solidificarse a principios del siglo diecinueve a través de figuras como Louis Vitet y Prosper Merimée quienes ocuparon, uno tras otro, el cargo de Inspector General de Monumentos en Francia. Otras figuras muy influyentes lo fueron el francés Eugene Viollet-le-Duc y el inglés John Ruskin con visiones muy encontradas de lo que significa restaurar y de cómo hacerlo. Ya a finales del siglo el arquitecto italiano Camilo Boito intentó establecer estándares de restauración. Y para principios del siglo veinte muchos países no solo en Europa sino en áreas como Centroamérica mostraban preocupación por sus monumentos y gestionaban proyectos de reparación y en algunos casos de reconstrucción. Trabajos que han recibido, en su gran mayoría, mucha crítica pero que casi siempre respondieron a las ideas y prácticas de su época. Los temas de conservación y restauración cobraron así aun mayor importancia.

En Puerto Rico el Dr. Adolfo de Hostos y el Dr. Ricardo Alegria llevaron a cabo algunos de los primeros proyectos de restauracion. Bajo la dirección del Dr. Ricardo Alegría, y desde entonces, el Instituto de Cutura Puertorriquena fue gestor de preservación a cuyo fin incorporó la restauración de muchas propiedades y por tanto de sus elementos ornamentales. El ICP estableció en 1957 talleres sobre escultura, grabado, mosaicos y vitrales, entre otros. Este proyecto contó con asesores y maestros de la talla de Osiris Delgado, Lorenzo Homar y Arnold Mas. Hoy en día la restauración de estructuras continúa bajo la dirección de personas como los arquitectos preservacionistas Beatriz del Cueto y Alberto del Toro Agrelot. Así también la labor de restauración de ornamentos por personas como algunos de nuestros escritores. En esta práctica es esencial entender las características de cada material, de los métodos de construcción o fabricación original, de elaboración de tratamientos apropiados para conservación y de métodos afines para restauración cuando fuere necesario. Todo esto sumado a consideraciones del contexto particular y a la elaboración de planes de mantenimiento a corto y largo plazo que propicien la conservación del ornamento.

Dra. Yasha N. Rodríguez Meléndez
Editora General

ORNAMENTO E IDENTIDAD

Para ser honesto, nunca he escuchado a ningún profesor emplear la palabra ornamento en medio de alguno de los tortuosos pero frecuentes "jurados de diseño" a los que se someten los estudiantes de arquitectura. En contraste, hablar de la piel del edificio, de los quiebrasoles, de la tectónica, de paredes cortina o texturas es cosa de todos los días. Los segundos parecerían ser los conceptos "políticamente correctos"; mientras que los primeros son aparentemente útiles solo para referirse a las edificaciones concebidas antes del siglo XX. Entre los educadores más jóvenes, la palabra sería un arcaísmo. Para los más veteranos, educados cuando la arquitectura del llamado Movimiento Moderno estaba en la cúspide de su aceptación, el ornamento es un "delito". Todo lo que huele a "adornos", que no parece cumplir con una función asociada directamente al programa o a la estructura de una obra de arte se descalifica como arbitrario o superfluo.

Este aparente divorcio entre la arquitectura y el ornamento tiene una larga tradición. Ya León Battista Alberti (1404-1472), el tratadista más conocido y discutido del renacimiento, consideraba que el mismo, aunque era importante para el decoro o significación, operaba de manera independiente a los edificios. Tres siglos más tarde, el abad y filósofo francés Marc-Antoine Laugier insistiría que la esencia de la arquitectura radicaba en los postes, el dintel y el tejado apuntado. De ahí, imaginaba en 1753, han nacido todas las "magnificencias", no del ornamento. Algo parecido afirmaría Eugene Viollet-le-Duc, arquitecto y pionero conservacionista francés, cuando aseguraba hacia 1860 que todo aquello que no cumpla con una función racional, por bello que parezca, no es sostén de la arquitectura. Las iglesias góticas que el propio Viollet-le-Duc preservaba, deben apreciarse por los procesos racionales que hicieron posible la elevación de sus naves más que por la profusión de sus ornamentos.

A finales del siglo XIX y durante las primeras tres décadas del siglo XX, los arquitectos de las vanguardias como Adolf Loos, Le Corbusier -Charles Édouard Jeanneret-Gris- y Mies van der Rohe fueron más lejos y declararon una "guerra" al ornamento. Loos, un polémico diseñador austriaco, llegó al extremo de afirmar que la ornamentación no era "producto natural de nuestra civilización [...] representa un retroceso o degeneración", y su abandono será un "signo de fuerza espiritual" de la era. El internacionalmente celebrado Le Corbusier afianzaría los argumentos de Loos por medio de una sistemática cruzada por una "nueva" y "verdadera" práctica arquitectónica, liberada de convenciones humanas, de la historia, del clima o de las culturas vernáculas. Arquitectura, en la visión corbusiana, era el "perfecto juego de volúmenes revelados en la luz", cuyas superficies -hasta entonces el pivote de los procesos

When we gaze at the wondrous works of the heavenly gods, we admire the beauty we see, rather than the utility that we recognize. [...] Nature herself, as is everywhere plain to see, does not desist from basking in a daily orgy of beauty - let the hues of her flowers serve as my one example.

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, circa 1452

de diseño- no tendrían otra función que acentuar la belleza de los mismos. El completo abandono de la "decoración" u ornamento ocurriría de manera natural porque esta pertenecía a órdenes sociales elementales, a las "razas simples, los campesinos y los salvajes". Mies, por su parte, abogó por emancipar la práctica de la construcción de los "especuladores de la estética". En el imaginario miesiano, las formas serían una consecuencia -no un objetivo- de los procesos que siguen los arquitectos en su búsqueda de soluciones a problemas específicos de edificación.

Sin embargo, las vanguardias de la modernidad no exilaron el ornamento. Aunque parezca irónico, la andanada en pos de su aniquilación terminó generándole nuevos roles, esta vez invulnerables, porque se asociaban a la estructura o a la función. Desaparecieron las pilastras ornamentales y sus capiteles, pero en su lugar aparecieron columnas estructurales innecesariamente estípites, como ocurre en la Fábrica de Turbinas de la AEG en Berlín, diseñada por Peter Beherens en 1909. Las columnatas o peristilos -de enormes columnas de piedra- fueron re-conceptuadas gracias a los nuevos materiales como el concreto armado y el acero. Le Corbusier por ejemplo, las transformó en pilotis que servían de soportes a las lozas de sus edificios, liberaban de responsabilidad de carga a las fachadas o paredes interiores y permitían la concepción de sus promenades architecturales. La obra Las Nubes, que corona el Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas, es un gran ejemplo de la metamorfosis del ornamento en América Latina. Creadas por Alexander Calder, integran un conjunto de pantallas concebidas para perfeccionar la acústica del auditorio caraqueño. Asimismo, los hermosos brise-soleils de edificios como la Biblioteca Lázaro de la UPR -diseñada por Henry Klumb- o de los anexos del Senado de Puerto Rico -de Osvaldo Toro y Miguel Ferrer- protegen, ciertamente, las fachadas del golpe del sol. Más nadie debe dudar que fueron sus motivos geométricos los que lograron que estos edificios se convirtieran en emblemas de nuestra modernidad.

Aunque se han despreciado como delitos, como pecados o demagogias, los ornamentos fueron y continúan siendo intrínsecos a las obras de arquitectura. Tal vez ahora le llamemos quiebrasoles, paredes cortina o fascias pero, ¿acaso la transformación en vocabularios o tecnologías de construcción los hace distintos en su objetivos a la loza criolla, a los relieves o molduras de escayola, a las guardamalletas, botaguas o plafones de latón repujado del pasado? Alberti aseguraba que los seres humanos admiran y recuerdan la belleza más que la utilidad que reconocen en los edificios. En ese sentido, a los ornamentos les sobran sus funciones. Constituyen la posibilidad de comunicar la identidad de los espacios que habitamos. Por ello, es enhorabuena que el presente número de la revista Patrimonio se dedique al ornamento y restablezca el diálogo en torno a los testimonios que dan cuenta de la incansable exploración de lo sublime.

Jorge L. Lizardi Pollock
Asesor de volumen

Absolución antillana al Ornamento

Adolfo Norcisa López

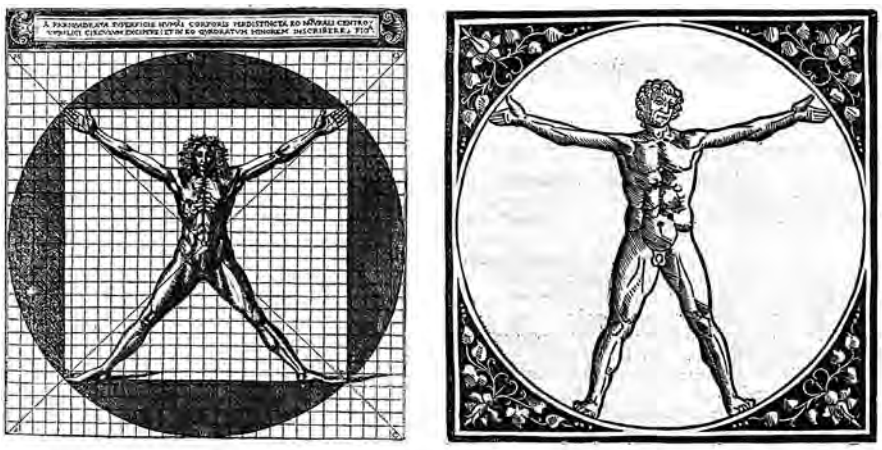
cuando me dices / alma ayúdame
sé que estás condenado / eres materia
y la materia tiende a desfibrarse
[…]
hermano cuerpo eres fugaz
coyuntural efímero instantáneo
tras un jadeo acabarás inmóvil

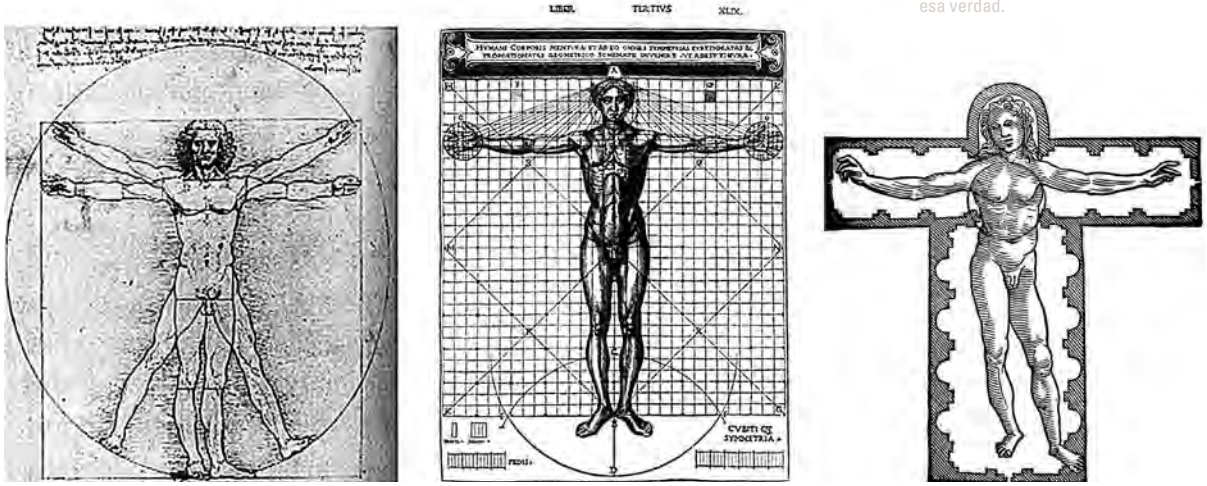
y yo que normalmente soy la vida
me quedaré abrazada a tus huesitos
incapaz de ser alma sin tus vísceras

--*Desde el Alma* de Mario Benedetti

«Ornamentación [...]», nada menos que con esta palabra comenzó Nikolaus Pevsner, distinguido erudito del siglo XX, su disertación sobre la arquitectura moderna en su libro *Pioneers of Modern Design*. Con la mencionada palabra Pevsner inicia una cita de un conocido crítico del arte del periodo victoriano, John Ruskin. La cita concluye diciendo que la ornamentación « [...] es la parte principal de la arquitectura».[1] Por su selección Pevsner, deja entrever que el tema de la ornamentación resultaría medular en la presentación de su libro, aunque no precisamente para exaltarla. Más bien, partiendo de la mentalidad reflejada en la cita, muestra la trayectoria que condujo a lo que él consideraba el cenit de una arquitectura racional y funcional. Esta se traducía visiblemente al arreglo de planos ortogonales con superficies sin decorar. Para Pevsner, la arquitectura moderna surge como reacción a la decadente proliferación ornamental del siglo XIX. Pevsner es solo un ejemplo de que la ornamentación fue un tema constante y candente durante el desarrollo de la propuesta modernista, como antítesis de esta.

Los postulados de Pevsner y sus homólogos modernistas, llenos como estaban de un alto contenido moralista, perfilan una armadura conceptual dicotómica: aquello que es Bueno y lo que no lo es, lo que es Honesto y lo falso, lo Esencial y lo superfluo, el Centro y el margen. Con frecuencia sus disertaciones condenatorias sobre la ornamentación van acompañadas, y tienen como trasfondo, otras relaciones binarias de opuestos que esencialmente se remiten al mismo conjunto valorativo: arte / decoración, artista / artesano, intelectual / manual, concepto / apariencia, ciencia / arte, cuadrícula ortogonal / curva, hombre / mujer, Occidente / Oriente, ciudadano / extranjero, civilizado / primitivo, clásico / barroco, alma / cuerpo, Apolo / Dionisio. La lista se extiende. En el esquema cultural occidental cada uno de estos opuestos está íntimamente asociado a los demás y con frecuencia





Grabados, basados en el "**hombre vitruviano**", ilustran a aquel concepto que ha dominado a un importante sector de la estética occidental, particularmente en la arquitectura. Este concepto relaciona a la belleza con las proporciones del cuerpo humano, cuyo prototipo es el varón. Por considerarse que estas proporciones son perfectas, queda implícito que no necesita de recubrimientos, que sólo arruinarían a la esencia de la belleza. La arquitectura, una vez clasificada como arte liberal, se llegó a visualizar como portadora de conceptos relacionados a la esencia y la verdad. El ornamento, de acuerdo a este punto de vista, progresivamente fue considerado como encubridor de esa verdad.

intercambian posiciones a modo de sinónimos, metáforas y metonimias. Por supuesto, lo mismo sucede con la dualidad antagónica que media entre ellos. [2]

Conceptualmente la antinomia de la teoría de la cultura en Occidente se remite al periodo clásico de la Grecia antigua y debe mucho a la filosofía racionalista de Sócrates y Platón. Deviene de la visión dualista de la misma naturaleza humana que estos filósofos desarrollaron. Apoyándose en su teoría de un alma inmortal en constante dicotomía con el cuerpo, exponen la valía o superfluidad de sus manifestaciones correspondientes. Como resultado de este montaje teórico, los conceptos, las ideas y el intelecto como manifestaciones y procesos asociados al alma resultan superiores a aquellos que se relacionan con el cuerpo, y que consideraban engañosas. Desde esta perspectiva, la Belleza no es asunto de la apariencia, sino exclusivamente del intelecto, que como devenir del alma es reflejo y consustancial con la Verdad, la Virtud y lo Bueno.[3] Por ejemplo, la meta de Platón tras el argumento en el *Gorgias* era probar que la retórica no era un arte, como tampoco lo eran muchas otras manifestaciones culturales de su tiempo, irrespectivamente de lo que pensara la mayoría. Para Platón la retórica, como empresa aduladora de los sentidos, no era arte, sino una mera rutina. De forma similar, lo que la retórica era al oído, la cocina lo era para con el paladar, y la ornamentación para con la vista, todas farsas seductoras:

1 Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design*: *FromWilliam Morris toWalter Gropius* (New Haven: Yale University Press, 2005) 13. La primera edición, titulada Pioneers *of the Modern Movement,* fue publicada por Faber & Faber, en 1936. La traducción al español es de este autor.

2 Jaques Soulillou, «Ornament and Order»; Bernie Miller y Melony Ward, Editores, *Crime and Ornament: The Arts and Popular Culture in the Shadow of Adol Loos* (Toronto; YYZ Books, 2002) 93-95.

3 En el *Fedón o del alma* Platón expone y fundamenta su teoría de un alma inmortal tras establecer lo que es verdaderamente Bello, mientras que en el *Gorgias o de la retórica* hace justamente lo contrario, lo Bello se intuye tras establecer la inmortalidad del alma.

De izquierda a derecha y desde arriba:
Rejas en la **Casa Vicens** diseñadas por Antoni Gaudí.
Enrejado en balcones de la **Casa Batlló**, diseñadas por Antoni Gaudí.
Vallas enrejadas del **Parque de los Colores, Mollet del Vallès**, Barcelona, diseñadas por Enric Miralles y Benedetta Tagliabue.
Puertas de hierro en el **Parque Guell** diseñadas por Antoni Gaudí y realizadas por los hermanos Badía.
Rejas escultóricas en la fachada principal de **La Pedrera**, y diseñadas por Antoni Gaudí.

> A la sombra de la gimnasia se desliza el tocador, práctica falaz, engañosa, innoble y cobarde, que para seducir emplea las farsas, los colores, el refinamiento y los adornos, de modo que sustituye el gusto de una belleza prestada al de la belleza natural que produce la gimnasia […]

Partiendo del mismo hilo argumentativo se llega a la noción de que una arquitectura desnuda de la falsedad ornamental y concebida a través de las relaciones numéricas y de la función utilitaria es lo que la exalta al nivel de un arte.

Con el tiempo, la filosofía platónica consigue su mayor exponente en Occidente a través de ciertos sectores de la cristiandad influidos por el neoplatonismo de Plotino, Orígenes y San Agustín. Estos grupos y el Estado, con quien se habían aliado, encontraron en esta filosofía el discurso ideológico que les permitiría afirmar y sostener su poder. Durante el Medioevo, la escolástica se encargó de promulgar estos valores neoplatónicos y racionales a todo nivel, tomando particular interés en que se reflejaran en aquellas manifestaciones culturales visibles como la arquitectura. Al parecer, los postulados simétricos, racionales y clásicos expuestos en las copias del tratado arquitectónico de Vitrubio les sirvieron de guía en muchos casos. Por supuesto, como en el caso de Platón, se mantuvo una sospecha colateral hacia el ornamento y lo que representaba.

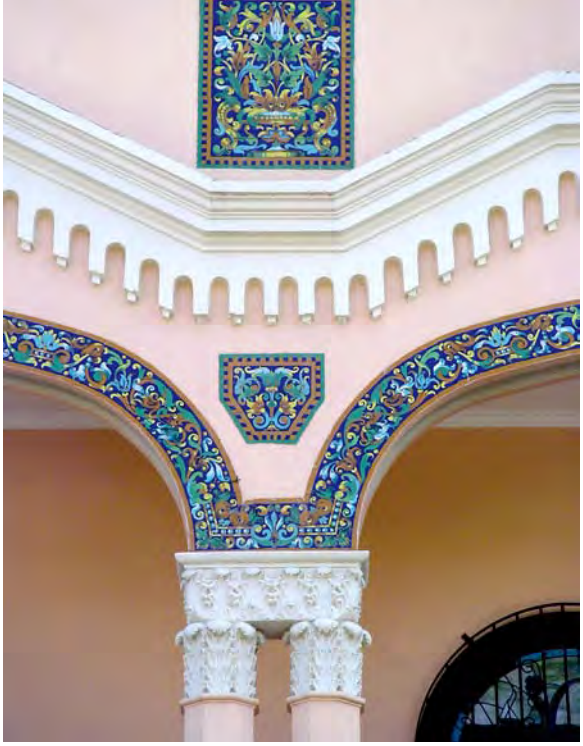
En el Renacimiento los postulados racionales neoplatónicos toman fuerzas renovadas. El tratado de arquitectura de Vitrubio y sus propuesta simétricas adquirieron verdadera vigencia como parte de los manuscritos clásicos que tanto interés suscitaron. Como resultado, le sucedieron un sinnúmero de tratados sobre la arquitectura. Según la plantilla suministrada por Vitrubio, se desdeña al artesano y sus autores hacen un esfuerzo concertado por presentar al arquitecto como un conceptualizador de ideas, un hombre de ciencia y un intelectual, es decir, un «verdadero artista».[4] Uno de los más notorios es el tratado de León Batista Alberti. Es el primero en presentar al ornamento como algo ajeno a la obra arquitectónica. Tan poderosos resultaron los postulados neoplató nicos en la cultura occidental que hasta los arquitectos barrocos defendían sus posturas apoyándose en ellos.

Gradualmente, esta filosofía dualista, que en un momento estuvo al servicio de la religión, encuentra su vocero principal en la ciencia. En el fondo, gran parte de la teoría tras la Ilustración no es sino una nota al calce del racionalismo socrático. Toda esta trayectoria cultural explica, por ejemplo, el porqué siglos después encontramos a un personaje de Shakespeare recitar lo que pudiera ser una cita de Platón: «El ornamento no es mas que una orilla engañosa a un mar sumamente peligroso; [...] la aparente verdad con que se visten los tiempos astutos para entrampar a los más sabios».[5] Note que el ornamento es la orilla de todo un conjunto valorativo, «un mar peligroso». Esta perspectiva cultural también revela cómo y por qué muchos de los lemas modernistas de LeCorbusier y Adolf Loos, entre otros, guardan una relación indiscutible en forma y contenido con los expresados por Platón siglos antes. ¿De qué otra manera pudiese relacionarse al ornamento con un delito[6] y no caer en el ridículo? Sólo tras siglos de semejante acondicionamiento cultural y valorativo podría darse semejante fenómeno.

Esta sinopsis revela que la discusión del ornamento es mucho más que el dilema de si es o no apropiado usar adornos o si es compatible con la arquitectura. Su sentencia criminal tiene implicaciones tanto para la cultura como para su manifestación arquitectónica. Por ejemplo, influye sobre la manera en que abordamos el proceso de diseño y en cómo experimentamos y nos apropiamos del objeto edilicio. Resulta de un sistema valorativo mucho más abarcador que bien merece cuestionarse desde nuestra perspectiva cultural antillana. Cumplido el centenario del seminal ensayo de Adolf Loos *Ornamento y delito*, parece una encrucijada propicia para revalorizar su debido lugar en la obra arquitectónica local.

Ahora bien, en vista de que el modernismo y su conjunto de valores aparentan ser cosa del pasado algunos lectores se cuestionarán la valía de esta discusión. Es verdad que las exigencias funcionales, racionales y honestas en la arquitectura ya no son tan rigorosas y hasta renombradas obras recientes desafían abiertamente los postulados modernistas. Sin embargo, habrá de admitirse que la sociedad occidental difícilmente se ha desprendido de los valores básicos que condujeron a una recriminación tan contundente del ornamento. La misma jerarquía dicotómica y elitista ha permanecido relativamente inalterada en su estructura básica tras

4 En línea con este razonamiento, Filippo Brunelleschi, uno de los primeros y más notorios arquitectos del Renacimiento, rehúsa pagar su cuota al gremio de artesanos argumentando ser un artista.
5 William Shakespeare, *The Merchant of Venice*. Dominio público. Traducción al español es de este autor.
6 Me refiero al famoso ensayo *Ornamento y delito* por el arquitecto vienés Adolf Loos.



Arriba: **Residencia González Giusti** en Caparra del arquitecto Ángel Avilés se vale de patrones ornamentales tanto en el quiebrasol como en las rejas. A la derecha: Detalle arquitectónico de vivienda en Ponce se transforman y mezclan varias influencias estilísticas, entre ellas algunas románicas, modernistas, hispanófilas y del Art Déco.

un periodo helenístico, uno imperial, la Reforma, revoluciones de todo tipo, periodos abiertamente barrocos y hasta a la fachada teórica del modernismo de ser un movimiento para las masas. Consigo, la sospecha al ornamento y lo que representa, siempre latente, resurge ante la menor provocación.

En la actualidad puede corroborarse que algunas obras contemporáneas que parecen exaltar el ornamento continúan privilegiando la mediación de los procesos intelectuales, no el sensual, en el disfrute estético.[7] Otras se limitan a crear pieles comparables a envolturas de caramelos cuyas expresiones consecuentemente evitan los motivos figurados. De la misma manera, en las escuelas de arquitectura se continúa favoreciendo al concepto como normativa *a priori* en el proceso creativo, manteniendo las exigencias estéticas en lugar secundario, en el mejor de los casos. En sus currículos, los principios, la historia y la teoría del ornamento no se discuten concienzudamente. El resultado es un gremio enajenado del tema. En muchos casos, tras un siglo de paredes blancas y desnudas, no se está ni siquiera bien familiarizado con el buen uso del color. Por otro lado, la fascinación con la ciencia y la tecnología (la máquina) como «Luz» del mundo y del futuro no parece haber menguado en nuestros días, tanto así que hasta domina los medios de representación en la profesión. El comentario no intenta ser excluyente con la ciencia, sino más bien mostrar que la tradición occidental es la que tiende a la exclusión de sus contrarios en el esquema binario de valores.

ACLARACIONES SOBRE NUESTRA PLANTILLA FUNDAMENTAL

Ahora bien, en miras de establecer un fundamento para los argumentos por venir resultará valioso disipar algunas falacias relacionadas con ciertas declaraciones antedichas. Debe aclararse que tanto en los griegos presocráticos, como en los cristianos primitivos no existía esta filosofía dicotómica, ni en la naturaleza humana, ni en su visión de las manifestaciones culturales. De modo que ese conjunto de valores no es tan universal en Occidente como generalmente se supone. En el caso de los griegos, el asunto está bien documentado[8] y admitido por el mismo Platón en sus escritos.[9] De ahí sus insistentes y prolongados diálogos. El caso de los cristianos primitivos sucede lo mismo. Por ello pudo decir Miguel de Unamuno que Jesucristo «creía en la resurrección de la carne, a la manera judaica, no en la inmortalidad del alma, a la manera platónica [...]», y luego añadir que «las pruebas de esto pueden verse en cualquier libro de

7 La apreciación estética depende de una experiencia sensorial que redunda en un maravillarse, que es el sentido original en el lenguaje griego. También depende de una pausa intelectual imaginativa sobre el objeto estético, confiriéndole relevancia y significado. Aun así, y aunque existen experiencias puramente intelectuales que pueden ser estéticas, en la mayoría de los casos y para la generalidad de las personas, el exacerbar la importancia del intelecto, realmente empobrece la experiencia. Yi-Fu Tuan, *Passing Strange and Wonderful; Aesthetics, Nature, and Culture* (New Cork: Kondasha Internacional, 1993) 14.
8 E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley: University of California Press, 1951) 139.
9 Platón, *Fedón o del alma*, 553, 554.

exégesis honrada. [...] La inmortalidad del alma [...] es un dogma filosófico pagano».[10] Una lectura de las Santas Escrituras, tanto judías como cristianas, que sea honrada y disociada de la carga ideológica heredada, revelará el asunto.[11] En el caso de ambos grupos, el establecimiento de la ideología prevaleciente no se dio sino después de prolongados y candentes debates, debidamente oscurecidos en los anales históricos, y por supuesto, del uso de la fuerza por la parte privilegiada con el poder. La visión que ambos grupos tenían de la naturaleza humana, y por tanto de la vida, es más cónsona, aunque no idéntica y ni de la misma fuente, con aquella expuesta por Aristóteles en su tratado *Acerca del alma*, a cuya exposición de la unidad del ser humano y su obra se han remitido numerosos grupos vitalistas.[12]

No resultará un mero divertimiento el que nos centremos brevemente en el caso de los griegos, pues a ellos se les atribuye la emergencia de la conciencia occidental y como tal, de ser los precursores de sus principios arquitectónicos. Espero demostrar que, por distante que parezca de nuestra realidad, el ejemplo suministrado por los griegos presocráticos en realidad nos suplirá con las herramientas filosóficas y teóricas sobre la cual sustentar y elaborar una postura antillana, sino es que, más allá de las teorías dualistas, también una propiamente occidental.

El Caribe es [...], a fin de cuentas, una cultura de meta-archipiélago (*sic*) [...] Se dirá entonces que la Hélade no cumple el canon de meta-archipiélago (*sic*). Pero sí, claro que lo cumple. Lo que pasa es que el pensamiento occidental se ha venido pensando a sí mismo como la repetición histórica de una antigua polémica. [...] El pensamiento griego ha sido escamoteado a tal extremo que, aceptándose como margen de tolerancia la versión platónica de Sócrates, se desconoció o se censuró o se tergiversó la rutilante constelación de ideas que constituyó el cielo verdadero de la Hélade, a título de haber pertenecido estas a los presocráticos, a los sofistas, a los gnósticos. [...] Sólo (sic) que ciertas ideas no del todo simétricas escandalizaron a la fe medieval, al racionalismo moderno y al positivismo funcionalista de nuestro tiempo [...].[13]

Afortunadamente hay quienes se han dado al estudio del pensamiento occidental más allá de los límites impuestos por el pensamiento socrático. Nos remitiremos a uno de ellos, los presocráticos, afín con el canon de «metarchipiélago», del cual las Antillas es parte.

Como en el caso de los cristianos primitivos, para los griegos presocráticos el alma (*psyche*) era consustancial con el cuerpo (*soma*) y se le asociaba más con los sentimientos, los deseos y los sentidos corporales que con el intelecto. Ciertamente, no se visualizaba al alma como prisionera del cuerpo ni a estos como en disputa entre sí.[14] Correspondientemente, los procesos mentales no estaban ni por encima, ni en dicotomía con los físicos. El estudio comparativo de documentos antiguos indica que en este periodo se estimaba la sabiduría como destreza para poner en obra y no como la habilidad intelectual abstracta. Como resultado, el artesano (*demiourgos*) era valorado en la sociedad por ser recipiente de este tipo de sabiduría a través de la cual develaba el orden (*kosmos*) del mundo (*kosmos*) en sus obras. Por eso la misma palabra designaba significados análogos: al mundo y al arreglo o adorno en general como manifestación del anterior. También significaba construcción, como la de barcos y edificios, y ornamento, porque todos hábilmente reflejaban el orden superior.

Como los procesos mentales y los sensoriales se consideraban complementarios, el proceso creativo no estaba atado por una idea preestablecida; ni al objeto se le valoraba artísticamente si así lo hacía. Más bien, el desarrollo de la idea era concurrente con la factura del proyecto. El contacto perceptivo que se tenía con el objeto durante su elaboración develaba un orden que retroalimentaba y desarrollaba la idea misma, lo que se traducía en la

10 Miguel de Unamuno, *Obras Completas. Tomo VII. Meditaciones y ensayos espirituales*. Edición a cargo de don Manuel García Blanco. *La agonía del cristianismo* (Madrid: Editorial Escelicer, 1967) 315, 320.

11 *Néfesh y psyque*, del hebreo y griego original, se traducen como «alma» en algunos versículos bíblicos y como «ser viviente» y términos análogos en otros, lo cual se presta a confusión para el lector incauto. Esta variación a la hora de traducir el mismo término muestra que el significado verdadero para las palabras originales es literalmente «criatura que respira». Por ejemplo, la *Nueva concordancia exhaustiva de la Biblia* por James Strong, LL.D>, S.T.D. (Nashville,TN: Editorial Caribe, 2002) para la Versión Valera de 1960 de la Biblia ofrece estos otros significados para el mismo vocablo hebreo en la página 89 de su diccionario hebreo y arameo: «persona, pez, pomito de olor, querer, ser, vida, voluntad, aliento, alma, anhelar, animal, ánimo, antojo, apetito, cadáver, contentamiento, corazón, cordial, cuerpo, dejar, deseo, esclavo, estomago, gusto, hombre, interior, intimo, lujuria, matar, mente, muerte, muerto», y explica que tiene su raíz en el vocablo hebreo *nafásh* que significa «respirar, ser soplado sobre», procesos y conceptos íntimamente conectados a los procesos corporales. Por otro lado, *rúakj*, del hebreo, y *pneúma*, del griego, literalmente «viento», se traducen por analogía de diferentes maneras tales como: ser espiritual, como un ángel, o un estado anímico particular. El espíritu del hombre, para el cual la Biblia usa los mismos términos, no es algo que trasciende con personalidad propia tras la muerte sino la vida del hombre proveniente de Dios, la cual puede extinguirse. (Eclesiastés 3: 19, 20)

12 Tomás Calvo Martínez, «Introducción»; Aristóteles, *Acerca del alma*, (Madrid: Editorial Gredos, 1978) 119.

13 Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite; el Caribe y la perspectiva posmoderna* (Hanover: Ediciones Norte, 1996) xiv, xv.

14 E.R. Dodds, 139.

continuidad evolutiva de su diseño. El orden del objeto y del mundo, como reflejos uno del otro, generaban conocimiento práctico. Desde la perspectiva contemporánea, semejante proceso creativo pudiera parecer arbitrario y caótico. Sin embargo, la realidad es que si lo pensamos bien, nuestros procesos cotidianos, incluido el diseño arquitectónico en la práctica, se ajustan más a esta normativa que a la de un concepto generador preestablecido. El diseño a través de un concepto generador resulta tan poco natural que requiere mucho entrenamiento y esfuerzo por parte de los estudiantes de arquitectura. Aun así, existen arquitectos contemporáneos exitosos que se identifican con el proceso creativo de los presocráticos. El arquitecto catalán Enric Miralles es un ejemplo y a este respecto dijo lo siguiente en entrevista:

Me siento partícipe de la tradición que valora el hacer, el fabricar, como origen del pensamiento. Yo me siento mucho más próximo a esta forma de operar, que a la tradición que busca la idea abstracta como origen de la actividad constructiva. [...] Es una tradición que más que hacerte heredero de unas formas y unas ideas, te enseña a mirar de una manera determinada, ir encontrando las cosas.[15]

Para este arquitecto como para los presocráticos, los modelos y los croquis son parte de la evolución constructiva del proyecto y a través de ella se van desarrollando las ideas. El resultado de semejante visión se refleja en toda su obra, incluso en el uso del ornamento.

Los presocráticos valoraban sus creaciones por el orden evidenciado en la superficie o piel de las cosas y no por una esencia conceptual o contenido abstracto. Visualizaban la construcción como la elaboración de un tejido. Como consecuencia los términos: tectónica, técnica, carpintero (*tecton*, de donde surge arqui-tecto), nacer y tejer se relacionan etimológicamente en el griego. El constructor «hacia nacer» el cosmos a través del tejido de sus obras. Correspondientemente, el término para piel y para color era idéntico. El vocablo contemporáneo «cosmético», el uso de color sobre la piel, porta la raíz griega *kosmos*, trasluciendo los matices de los significados supra citados. Por tanto, el recubrimiento de ornamentos en la superficie de un objeto no era insustancial ni ajeno a este. Por el contrario, el uso que se le da en el lenguaje es indicativo de que el ornamento más bien equipaba o adecuaba apropiadamente a su portador para un uso específico. Esta manera de visualizar el mundo, reflejado en el lenguaje, no es única de los griegos presocráticos. Los diferentes significantes para ornamento en otras lenguas antiguas también están asociados con significados similares.[16] Por ello dirá Antonio Benítez Rojo que los «Pueblos de la Mar», entre los que se incluye a las Antillas, la Grecia presocrática y múltiples pueblos primitivos, se conectan entre sí por un «sustrato de espuma» y que en un momento todas las culturas se remitían de alguna manera a códigos similares: «el canon de meta-archipiélago». Como resultado, inclusive en los idiomas contemporáneos, se entrevé el significado original de estos vocablos. En el castellano aun persisten significados correlativos a los descritos sobre el ornamento, como cuando decimos, por ejemplo, que alguien fue con-decorado. Como resultado de las con-decoraciones el valor relativo del portador es exaltado.

LA PERCEPCIÓN HUMANA: CÓMO VEMOS

Para nuestra argumentación es importante pausar y hacer hincapié en la siguiente observación: que en la dinámica cultural discutida la validación del objeto se establece a través de la experiencia sensorial misma con este y no por medio de una intuición abstracta intelectual. Este proceso es enteramente cónsono con nuestras facultades fisiológicas y psicológicas, con las que percibimos e interpretamos el mundo que nos rodea. Por el contrario los modernistas, al igual que Platón, sostenían que la percepción depende de una recolección intelectual abstracta. Le Corbusier, por ejemplo declaró en su libro *Towards a New Architecture*:

> La decoración es de un orden sensorial y elemental, como lo es el color, y es apropiado para las razas simples, los peones y los salvajes. La armonía y la proporción incitan las facultades intelectuales y atraen al hombre de cultura. Los peones aman el ornamento y decoran sus paredes. […] La decoración es el sobrante esencial, la medida del peón; la proporción es el sobrante esencial, la medida del hombre cultivado. […] Nuestros ojos están hechos para ver formas en la luz; […] cubos, conos, esferas, cilindros o pirámides son las formas primarias que la luz revela para nuestra ventaja; la imagen de estas es distintiva y tangible en nuestro interior y sin antigüedad alguna.[17]

15 Alejandro Zaedra, «Una conversación con Enric Miralles», El Croquis 72 (Madrid: El Croquis Editorial, 2002) 273.
16 Ananda K. Coomaraswamy, *Ornamento*. <http://geocities.com/symbolos/coomara.htm>.
17 Le Corbusier, *Towards a New Architecture* (New York: Dover Publications, 1986) 29, 143. La traducción al castellano es de este autor.

Sobre estas líneas resulta de gran interés el estudio que hace el erudito E. H. Gombrich sobre las estrategias psicológicas de las artes decorativas y del modo en que opera el aparato visual: su reducido cono visual y el todavía más reducido cono de enfoque, que nos obliga a entender el entero a través de la inspección sucesiva y sistemática de detalles. Los resultados de su estudio refutan la cita anterior:

Platón tenía fe en la existencia objetiva de las relaciones geométricas. El alma, no dejándose atenuar por el cuerpo, era capaz de percibirlas todas a la vez en un instante, y existe una tradición de pensamiento metafísico derivado de Platón que atribuye esta capacidad a Dios y a las inteligencias superiores. Estas, se nos dice, no están obligadas a la percepción sistemática en el tiempo, sino que pueden comprender la Verdad entera en la inmediatez de la intuición directa. Estos seres, pudiéramos decir, verían las configuraciones en términos de correlaciones existentes, mientras que nosotros solo podemos usar nuestra mente limitada para comprenderlas en sucesiones. Pero en este caso, nuestra capacidad limitada no es una desventaja, sino una ganancia. Para semejantes Inteligencias superiores que toman el patrón entero de una sola vez, no puede de manera alguna tener interés y belleza que puede tener para nosotros. Hay algo especial en ser humano después de todo.

Es decir, que la capacidad física y sensorial del ser humano nos obliga a percibir el mundo dentro de unos límites, que, no obstante, redundan en nuestro placer estético. Las artes decorativas abundan en estrategias que aprovechan y juegan con estas «limitaciones» visuales para crear una experiencia sensorial remuneradora.

En su libro *Aesthetics in Architecture*, Roger Scrutton remite esta observación al modo en que percibimos la arquitectura:

> Es bien conocido, verdaderamente, que los hombres toleran toda clase de composiciones desproporcionadas y mal pensadas, siempre y cuando sus partes mismas sean vivaces, agradables, e inteligibles; […] En todas manifestaciones, el sentido del detalle será prominente en el entendimiento arquitectónico. […] Es un rasgo descorazonador de mucha de la arquitectura modernista que carezca de este don para el detalle. Verdaderamente, los arquitectos modernos frecuentemente han mostrado una hostilidad hacia aquello que pudiera concebirse bajo el aspecto de ornamento; de esta hostilidad surgi[ó] […] el clasicismo desnudo favorecido por los regímenes totalitarios […].[18]

Por paradójico que parezca, la realidad es que mientras más detallado nuestro entorno, más claro lo entendemos.[19] Es evidente que esta realización apunta a que el detalle decorativo, ornamental, es un elemento, no superfluo, sino indispensable, esencial, para guiar al ojo de modo deleitable a la comprensión ordenada de la totalidad en la obra arquitectónica. Propiamente dicho, el ornamento apunta a su portador. Este era un hecho reconocido por los presocráticos en su validación del objeto a través de la experiencia.

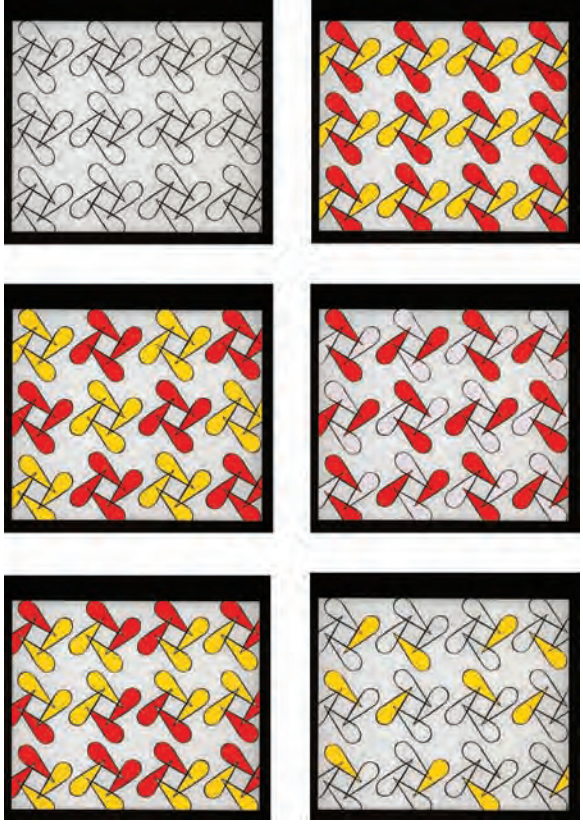
LA FUNCIÓN DECORATIVA DE LA ARQUITECTURA

Esta observación es elaborada por el filósofo alemán Martin Heidegger, cuya ontología se remite a los presocráticos. Sus observaciones son valiosas para entender la arquitectura y su relación con el usuario y su contexto. Su ensayo *Construir, habitar, pensar* ha sido ampliamente comentado y a él nos remitiremos a través de la glosa que de este han hecho algunos de sus más reconocidos estudiantes. Para ello se valen del concepto binario occidental de Centro / Margen y la relación que media entre ambos. El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, por ejemplo, tras definir las obras de arte en términos contemporáneos establece que estas «[...] apunta[n] más allá de sí mismas al conjunto de un nexo determinado por ellas y para ellas», nos añade: «La forma artística más noble y grandiosa que se integra en este punto de vista es la *arquitectura*. [...] Como arte configurador del espacio [...] no sólo comprende todos los puntos de vista decorativos de la conformación del espacio hasta su ornamentación, sino que ella es por esencia decorativa».[20]

Decoración en estos términos no tiene la connotación de diversión superflua y desvinculada de su contexto vital. Más bien, es un instrumento certero que focaliza, contextualiza aquello que le porta. Por lo tanto, la arquitectura en este respecto funciona como elemento decorativo en relación con su contexto. El ornamento, como la arquitectura misma, sin su contexto vital no tiene sentido. Por ello, Gadamer puede concluir:

18 Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture* (New Jersey: Princeton University Press, 1980) 210, 211. La traducción al castellano es de este autor.
19 Yi-Fu Tuan, 45, 98.
20 Hans-Georg Gadamer, «El fundamento ontológico de lo ocasional y lo decorativo»; *Verdad y Método* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2003) 207, 209.

> Es evidente que el concepto de lo decorativo está pensado por oposición a la «obra de arte auténtica» y su origen en la inspiración genial. Se argumenta, por ejemplo, así: lo que solo es decorativo no es arte del genio sino de la artesanía. […] En realidad el concepto de la decoración debería liberarse de esta oposición al concepto del arte vivencial y encontrar su fundamento en la estructura ontológica de la representación […] como modo de ser de la obra de arte. Bastará con recordar que los adornos, lo decorativo, es por su sentido esencial, precisamente lo bello. Merece la pena reconstruir esta vieja idea. Todo lo que es adorno y adorna está determinado por su relación con lo que adorna, por aquello a lo que se aplica y es su soporte. No posee un contenido estético propio que solo *a posteriori* padecería las condiciones reductoras de la referencia a su soporte […] El adorno no es primero una cosa en sí, que más tarde se adosa a otra, sino que forma parte del modo de representarse de su portador. También del adorno hay que decir que pertenece a la representación; y esta es un proceso óntico, es *repraesentatio*. Un adorno, un ornamento, una plástica colocada en un lugar preferente, son representativos del mismo sentido en que lo es, por ejemplo, la iglesia en la que están colocados.[21]



Tal y como la arquitectura contextualiza, enfoca y apunta a su entorno, asumiendo un rol decorativo u ornamental, tal es la función del ornamento o adorno con respecto a la arquitectura misma. Esta relación perceptual es parte del proceso óntico por el cual se valida el objeto.

De modo similar, Gianni Vattimo, filósofo italiano, parte de una frase de Heidegger según la cual el arte es el «posicionar-en-trabajo de la verdad», lo cual se logra cuando la «exhibición del mundo» resulta en la «producción de la tierra».[22] Lo que parecen ser frases opacas, son desveladas progresivamente por Vattimo a través de su análisis, esclareciendo que la *exhibición del mundo* y *la producción de la tierra* no son otra cosa que el juego que el arte desarrolla con su contexto. En otras palabras se está hablando de la relación entre el centro y la periferia. La exposición de esta relación interpretativa, que se valida por medio de la experiencia perceptual, constituye el evento-verdad de todo arte. El evento-verdad de la pieza arquitectónica y que la valida como arte, se produce cuando esta, al exhibirse como mundo (como localidad, como centro), devela o produce a la tierra (a la región, periferia o contexto). Vattimo establece que la interpretación de esta frase conduce a que »[...] la relación entre centro y periferia [...] para Heidegger, parecería [...] buscar [el] reconoc[imiento de] la naturaleza decorativa de todo arte. Igualmente, si se mantiene en mente la insistencia de Heidegger en el sentido verbal del término *Wesen*, o *esencializar*, entonces es posible ver que este cuestionamiento está conectado a esta inversión del centro y la periferia [...]».[23]

Este razonamiento aclara aquel desarrollado por Heidegger en *Construir, habitar, pensar*, donde la arquitectura como centro, para coligar a la cuaternidad de cielo, tierra, mortales y divinos, todo aquello que es periférico al objeto edilicio, ha de funcionar como un objeto que apunta hacia aquello que constituye la verdadera esencia. Partiendo de este entendimiento, la arquitectura (desde su rol central como arte configurador del espacio), al apuntar a la esencia, pasa a asumir un papel marginal y periférico en la experiencia, y por lo tanto decorativo, sin que por ello pierda la importancia que asume como coligador y como elemento central que remite a la esencia. Después de todo, sin esa función decorativa y coligadora

21 Hans-Georg Gadamer, 211.
22 Gianni Vattimo, «The End of Modernity, The End of the Project?»; Neil Leach, Editor, *Rethinking Architecture; a Reader in Cultural Theory* (New York: Routledge, 2002) 156. La traducción al español es de este autor.
23 Gianni Vattimo, 158. La traducción al español es de este autor.

de la arquitectura, el espacio genérico no se constituye en lugar. ¿No desempeña el detalle ornamental, a otra escala, un papel decorativo similar en la arquitectura misma? Aun cuando es marginal a la experiencia como remitidor de aquello que le porta, ¿no asume un papel central sin el cual la obra no resaltaría? Esta es precisamente la conclusión que hace Vattimo de la filosofía de Heidegger, que sin duda es afín al modo en que el ser humano interpreta su mundo:

> Aquello que verdaderamente es (el *ontos on*) no es el centro que está en oposición a la periferia, ni lo es la esencia que está en oposición a la apariencia, ni lo es lo que permanece en oposición a lo accidental y mutable, ni lo es la certeza del *obiectum* dado al sujeto en oposición a la vaguedad e imprecisión del horizonte del mundo. La ocurrencia del Ser más bien es, en la ontología débil heideggeriana, el evento marginal de fondo que no es notado. […] Inclusive si la ocurrencia de la verdad en la obra ocurre en forma de marginalidad y decoración, es aun cierto que «aquello que permanece es establecido por los poetas». Lo que necesita ser enfatizado es que el arte ornamental, tanto como un telón de fondo al cual no se le pone atención y como un excedente que no tiene legitimación posible en una fundación auténtica (esto es, en lo que es *propio* a él), encuentra en la ontología heideggeriana algo más que una justificación propia marginal, porque se convierte en el elemento central de la estética, y en el último análisis, de la meditación ontológica misma.[24]

Es así que «aquello que verdaderamente es», «la ocurrencia del Ser», aquello que constituye el centro y puede considerarse Bello y como Arte, es el elemento marginal y ornamental que contextualiza la esencia.

EL CANON ANTILLANO

Ahora bien, regresando a las Antillas ¿diremos que no se remiten al código binario de Occidente? Para responder me amparo nuevamente a la autoridad de Antonio Benítez Rojo y digo que sí, pero que solo de «cierta manera». El erudito recurre a esta frase enigmática para designar una dinámica cultural barroca no menos enigmática. Es posible que el autor la tome prestada del mismo Platón. En el *Fedón o del alma* Sócrates explica que «al decir de cierto modo, quier[e] dar a entender, por ejemplo, como cuando un hombre, viendo y oyendo alguna cosa, o percibiéndola por cualquiera otro de sus sentidos, no conoce solo esta cosa percibida, sino que al mismo tiempo piensa en otra que no depende de la misma manera de conocer sino de otra».[25] Si esta fuera su fuente, entonces hábilmente Benítez Rojo transmuta tanto el término como el significado a un código opuesto al sugerido por Platón. Para Benítez Rojo las palabras *cierta manera* son las huellas de [su] intención de significar este texto como producto de *otra lectura*.[26] Es así que,

> […] el texto del caribeño […] abre sus puertas a dos grandes órdenes de lectura: una de orden secundario, epistemológica, profunda, diurna y referida a Occidente –al mundo de afuera— […]; otra de orden principal, teleológica, ritual, nocturna y revertida al propio Caribe […]. La cultura del Caribe, al menos el aspecto de ella que más la diferencia, no es terrestre sino acuática. [27]

Por acuática hemos de entender todos aquellos aspectos asimétricos que en la relación binaria de opuestos es consecuentemente desvalorizada en Occidente, algunos de los cuales fueron mencionados al inicio de este artículo. La cultura antillana se enchufa a un código, a unas regularidades, a «una sabiduría otra» que en un tiempo pasado dio origen a muchos pueblos, la Hélade, como hemos visto, incluida.[28] Por ejemplo, ha sido variadamente comentado que la sabiduría que más caracteriza al antillano es la manual, la artesanal, lo cual apunta a una manera particular de mirar, entender y transformar su entorno.[29] Aunque sus manifestaciones no le ganen un Premio Nobel, les caracteriza su *swing*[30], uno seductoramente femenino con el cual resiste o circunvala la controversia. El antillano no se remite a un código apocalíptico de «esto o aquello», sino a la negociación de «esto y aquello». Para el antillano, el rechazo teórico y moralista dirigido al

24 Gianni Vattimo, 159, 160. La traducción es de este autor.
25 Platón, *Fedón o del alma*, 558.
26 Antonio Benítez Rojo, vi.
27 Antonio Benítez Rojo, xxx, xiv.
28 Antonio Benítez Rojo, xvi, xxiii.
29 Arcadio Díaz Quiñónez «De cómo y cuándo bregar»; *El Arte de bregar* (San Juan: Ediciones Callejón, 2000) 28, 29.
30 Juan Otero Garabís, «Introducción: El Caribe entre letra y nota»; *Nación y ritmo; descargas desde el Caribe* (San Juan: Ediciones Callejón, 2000).

ornamento carece de valor alguno a la hora de validar una manifestación cultural.[31]

Ha sido ampliamente comentado que los choques masivos de etnias e influencias suscitados en las Antillas han obligado a un proceso sin precedente de negociación y transculturación, el cual es sinonimizado y adjetivado por el llamado Barroco hispanoamericano. A su vez «equivale a un discurso de identidad a través del espinoso tema del mestizaje [.] [E]ntonces cualquier premisa sobre el Neobarroco (*sic*) postula igualmente una conexión lógica con el tema de la identidad cultural».[32] Es evidente por definición de la referida dinámica barroca[33] que este discurso identitario no solo se caracteriza por el desplazamiento de los valores periféricos tradicionales a una posición central, sino a la exaltación exacerbada de ella en sus manifestaciones culturales.[34] Es fácil ver cómo el proceso óntico descrito anteriormente con respecto al ornamento y su relación con la arquitectura, a través de la cual su posición relativa en la periferia toma relevancia central, es medular en la disposición del antillano y en su manera de abordar la arquitectura.

Paralelamente Antonio Benítez Rojo insiste en su libro *La isla que se repite* que:

> las regularidades que muestra la cultura del Caribe parten de su intención de releer (rescribir) la marcha de la naturaleza en términos de ritmos «de cierta manera». […] [y que] sería un error pensar que el ritmo caribeño sólo (sic) se conecta a la percusión. […] se trata de un meta-ritmo al cual se puede llegar por vía de cualquier sistema de signos, llámese éste (sic) música, lenguaje, arte, texto, danza, etc. […] Así, para lo único que sirve caminar, bailar, tocar un instrumento, cantar o escribir «de cierta manera» es para desplazar a los participantes hacia un territorio poético marcado por una estética del placer […].[35]

Por lo tanto, tras cualquier manifestación antillana se esconde la intención de «releer» y «rescribir» cualquier código a uno de placer estético, apología del placer sensual, y esto muy a pesar de las objeciones que Platón y sus pares contemporáneos tengan a la «adulación de los sentidos corporales». Esto tiene importantes implicaciones en la manera en que el antillano aborda y se apropia del objeto arquitectónico. A este respecto resultan interesantes varios comentarios de Roger Scroutton al decir que «[...] tal vez el rasgo más importante de la arquitectura, el rasgo que más nos sirve para conferirle un estatus peculiar y significativo en nuestras vidas es su continuidad con las artes decorativas [...]». Luego explica y añade que esto se debe a que dichas artes responden a «[...] una preocupación cotidiana de acertar bien en las cosas, una preocupación que tiene poco que ver con las intenciones artísticas de la[s] teoría[s]»[36] sobre el arte. En lo cotidiano buscamos a través de lo decorativo una manifestación apropiada de nuestros valores sociales y culturales. Validamos nuestra identidad personal y colectiva en la propiedad del arreglo (*kosmos*) decorativo de los objetos cotidianos. Este proceso no parece ser muy diferente en la manera en que se aborda la arquitectura. Entonces, son precisamente los aspectos estéticos en esta los que permiten que nos apropiemos de ella al correlacionarlos con nuestros valores identitarios particulares. Esta dinámica es especialmente relevante para el antillano que, como se dijo, busca releer y rescribir cualquier código a uno de placer estético y sensual. Seguramente para una cultura como la nuestra, intuitivamente musical, el ornamento, descrito como música visual, desempeña un rol protagónico en dicha relectura y reescritura.[37]

Se pudieran establecer muchas más correlaciones entre la dinámica antillana y la que se dio en la Grecia presocrática con su consecuente valorización del ornamento. Pero tal vez la mejor manera de corroborarlo es con la inspección ocular en la edificación local. Es evidente que la validación identitaria local está relacionada no con una esencia intelectual sino con la cara de las cosas y su apariencia inmediata, su piel. A todo nivel social y en toda manifestación, la fachada

31 Antonio Benítez Rojo, xiii, xiv.
32 Enrico Mario Santí, «Introducción», Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Madrid: Catedra/ Letras Hispánicas, 2002) 101, 102, 108.
33 Para los detalles sobre el esquema del neobarroco latinoamericano referirse al ensayo de Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco», *América Latina en su literatura.* Edición de César Fernández Moreno (México: Siglo XXI Editores, UNESCO, 1972)
34 Esta dinámica social ha sido utilizada como herramienta artística en la literatura antillana. Refiérase a: Adolfo Norcisa López, «Concierto barroco: contrapunteo entre el espacio apolíneo y el espacio marginal dionísiaco»; *Revista de Estudios Hispánicos* (San Juan: Seminario de Estudios Hispánicos Federico Onís, Universidad de Puerto Rico, 2004) 171.
35 Antonio Benítez Rojo, xxiii, xxv, xxvii.
36 Roger Scruton, 16, 259. La traducción al español es de este autor.
37 René Smeets, *Signs, Symbols &Ornaments* (New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1982) 69.

es el trampolín desde el cual se busca expresar lo que somos o anhelamos ser. Localmente, hasta las expresiones arquitectónicas funcionalistas o minimalistas son atemperadas por el barroquismo que nos caracteriza o transformadas por sus usuarios en los mismos términos. Históricamente el pueblo se ha identificado con las versiones ornamentadas de ultramar. Su selección parece jugar un papel importante en la mencionada negociación antillana, donde se cuecen seducciones y resistencias. Ponce, por ejemplo, como ciudad criolla en contraste con la capital establecida por la metrópoli, se distinguió por soluciones arquitectónicas ornamentadas con influencias de Francia y Barcelona. Curiosamente, Barcelona, cuyas posturas en la arquitectura contrastan con las de Madrid, se encontraba en una relación similar a la de Ponce con el centro de gobierno. Intuitivamente, lo decorativo se resiste a las restricciones del orden establecido y llega a ser representativo de esta dinámica social.[38]

El estilo del *revival* español con alto contenido ornamental ha tenido una larga trayectoria en la isla, con lo que se intenta ostentar y resistir los modelos más racionales.[39] Algunos de sus elementos, como las rejas ornamentadas, influyeron en la manera en que se diseñaban las pieles más ligeras de la arquitectura modernista local, incorporándose en muchos casos abstracciones de motivos figurados, anatemas del rigor modernista. En años más recientes se ha visto una proliferación de motivos posmodernistas, que continúan aun cuando han caído en desuso en la práctica formal del diseño. El ojo local, siempre ávido del detalle y la elaboración, vive pendiente de cualquier modalidad que pueda incorporar a su entorno habitable.

Este barroquismo, por supuesto, es en la mayoría de los casos una execración para el ojo apolíneo del arquitecto, en constante lucha con la influencia dionisíaca. Pero si más allá de rechazarla, entrara en negociación con ella, según se da en toda otra manifestación antillana, tal vez estaríamos en camino de resolver nuestro dilema de producir una arquitectura verdaderamente antillana. La música lo ha hecho con éxito rotundo. Tomando un poco de aquí y un poco de allá han cocido una *salsa* musical cuyo *swing* ha seducido en todo estrato social, tanto local como mundial. No está nada mal. Resultaría, tal y como dijo Nietzsche, que:

En ***Canon***, obra de la artista puertorriqueña Marla Cirino, se nos presenta con un canon estético contrario al que normalmente sostiene Occidente desde los tiempos clásicos. El sugerido por Cirino está más a tono con la perspectiva antillana y está basado en la voluptuosidad acuosa femenina.

> mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no solo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisíaco*: […] tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos […][40]

Efectivamente, más allá de las teorías idealistas, el concepto no tiene por qué estar en absoluta dicotomía con la apariencia, tal y como el ornamento no tiene por qué estarlo con la arquitectura. ¿Escucharemos la amonestación nietzscheana? Occidente, en el ámbito teórico no lo ha hecho, y no existe razón para pensar que lo hará. Las Antillas, por otro lado, en el aspecto práctico, que es la lectura que más nos interesa, pues es la que se vierte sobre sí misma, llevan siglos haciéndolo. Falta que ahora nos preguntemos, ¿del lado de quién serviremos los arquitectos como diseñadores del entorno construido? ■

38 Jaques Soulillou, 89.
39 Jorge Rigau, «La lámpara de Benina: y la ilusión de ostentación en la arquitectura del Caribe Hispano»; Enrique Vivoni Farage y Silvia Álvarez Curbelo, Editores, *Hispanofilia:arquitectura y vida en Puerto Rico 1900-1950* (San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998).
40 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (Madrid: Alianza Editorial, 2002) 41.

La «losa criolla»: Historia del mosaico hidráulico en Puerto Rico

Hernán Bustelo Morán

El mosaico hidráulico, conocido en Puerto Rico con las denominaciones de «losa criolla», «losa nativa» o «losa isleña», se introdujo a la Isla alrededor del año 1900. Las primeras baldosas que llegaron a Puerto Rico procedían de Barcelona. El periódico catalán *La Vanguardia*[1] mencionaba en sendos anuncios de 1894 y 1900 varias compañías fabricantes de mosaicos hidráulicos, como M. C. Butsems y Orsola Sola y Cía., junto a anuncios de viajes de Barcelona a Puerto Rico a bordo de los buques de la Compañía Trasatlántica de Barcelona o los vapores de F. Prats y Cía., o Pinillos, Sáenz y Comp. Es probable que a bordo de estos buques llegara a Puerto Rico la primera prensa hidráulica que dio inicio a esta industria en la isla caribeña.

ORIGEN

El mosaico hidráulico tiene sus orígenes en Italia en el siglo XII, donde se inventó una técnica para la fabricación de baldosas de cemento llamada *banchetto*, que estéticamente imitaba el mármol. En 1859 en Viviers (Francia), Ettiene Larmande ideó un método con el que se lograba una calidad superior de baldosa, muy parecida a la del cemento *portland* creado por John Aspdin en Portland (Inglaterra) casi tres décadas antes (1824). Posteriormente, el empresario Félix Guilhon abrirá las puertas de su fábrica Guilhon-Barthélemy, en Aviñón, donde la técnica fue perfeccionándose y dándose a conocer en el mundo de la construcción. Tras su presentación en sociedad en la Exposición Universal de París (1867) por la firma barcelonesa Garreta Rivet y Cía., el uso del mosaico hidráulico zarpó del continente europeo rumbo a las colonias españolas de América, África y Asia.

MANUFACTURA

Acostumbrados a verlas o a caminar sobre estas losas toda la vida, pocas personas saben que la fabricación del mosaico hidráulico es completamente artesanal. Mediante el uso de un molde, cemento, pigmentos y agua, se producían baldosas que, tras ser compactadas en una prensa hidráulica, podían ser instaladas poco después de haber sido manufacturadas. Al no requerirse el calor de un horno como en la fabricación de ladrillos y azulejos de cerámica, y por el bajo costo de las materias primas, esta nueva técnica de elaboración de baldosas podía ponerse en práctica sin necesidad de grandes instalaciones. El producto final, además de lucir un diseño colorido escogido por el cliente,

1 La Vanguardia, junio 7, 1894 y febrero 19, 1900. Barcelona.

De izquierda a derecha y desde arriba:
Anuncio de Mosaicos Borinquen. Mayagüez, 1949.
Anuncio de Jiménez Ribot & Co. Santurce, 1911.
Anuncio de Ponce Mosaic Co. Ponce, 1912.
Anuncio de Luis F. Nieva & Co. Mayagüez, 1943.
Fotografías suministradas por Hernán Bustelo Morán

presentaba la ventaja de ser más fresco, limpio y resistente a roturas que los viejos pisos coloniales enlosados de piedra, ladrillo cocido o madera.

Las losas hidráulicas se hicieron asimismo muy populares por la gran cantidad de diseños y grecas que presentaban. El dibujo o diseño podía ser escogido de un catálogo o bien podía prepararse uno nuevo a elección del cliente. La cantidad de colores y lo elaborado del diseño aumentaban el tiempo de manufactura y el coste final del producto. Una vez escogido el diseño, se preparaba una rejilla o «trepa» metálica con la que se separaban las diferentes áreas de color. Los colores escogidos se preparaban mezclando cemento blanco, agua y tintes minerales. Así, para un diseño de cinco colores, se preparaban cinco grandes envases de cemento líquido teñido, uno por cada color. La trepa se insertaba en un molde y se procedía a llenar cada área del diseño con cemento líquido al que se le había añadido pigmentos. Acto seguido, se removía la trepa y se aplicaba una capa de cemento seco que ayudaba a absorber parte de la humedad del estrato de color. Se procedía entonces a aplicar una capa final de cemento húmedo que formaría la base o reverso de la baldosa. Para concluir, se colocaba una tapa de metal y se introducía el conjunto en una prensa hidráulica que compactaba las tres capas. Retirada la tapa, se abría el molde y se sacaba la baldosa, que tras ser sumergida en agua se dejaba fraguar o endurecer por veintiocho días antes de ser instalada. Este proceso se repetía para cada una de las losetas que se necesitasen.

FABRICANTES

Alrededor de 1911, Puerto Rico ya no solo importaba baldosas sino que también los fabricaba[2]. Ese año, la firma de ingenieros contratistas Jiménez, Ribot & Co. se anunciaba como «fabricantes de los afamados mosaicos hidráulicos» con fábrica y almacén en Santurce y oficinas en el Viejo San Juan[3]. Un año más tarde, Ponce Mosaic, propiedad de Felipe Salazar, anunciaba la calidad de sus productos en la prensa de la ciudad de Ponce[4]. Durante la investigación de archivo pudimos documentar que Alejandro Franceschi ya había fundado la Puerto Rico Mosaic en Yauco en 1914. En la década de 1920 se publican anuncios de La Mayagüezana de Luis F. Nieva (1923) y Jiménez del Valle & Co. en Santurce (1928).

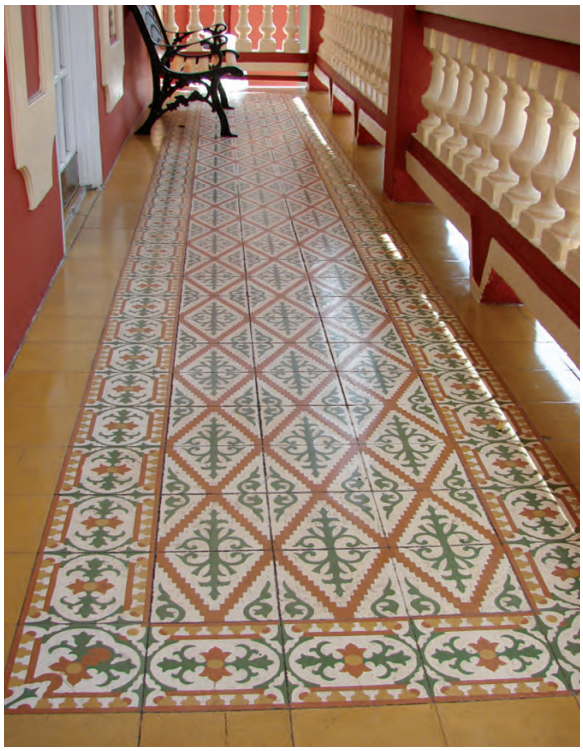
No obstante, fue en las décadas de 1930 y 1940 cuando se registró el auge en la fabricación y el uso del mosaico hidráulico, gracias al establecimiento de Mosaicos Balasquide, en Peñuelas; a La Arecibeña y Mosaicos Kofresí, en Arecibo, y a cuatro fábricas activas en la ciudad de Mayagüez: Mosaicos Borinquen, Mosaicos Cacique, Mosaicos Puerto Rico y Mosaicos Ramírez. La mayoría de los fabricantes se concentraba en la capital, donde en las décadas de 1920 a 1940 encontramos las fábricas de Marcelino Díaz, Bartolomé Fiol, Ramón Lloveras Soler, Escanellas & Molina, Inc., Rogelio de León, Mosaicos Palerm, Santurce Floor Tile, Diago & Porrata, José Jordan Sucs., Mosaicos L.A.M. de Luis Alguacil y Mosaicos Merino[5].

AUGE

El rápido aumento de la popularidad del mosaico hidráulico en Puerto Rico a principios del siglo XX estuvo influido por el desarrollo político y económico, además de por una serie de desastres naturales. A raíz de la Guerra Hispanoamericana de 1898, Puerto Rico pasó a ser posesión de Estados Unidos de América, un cambio que fomentó la llegada de capital extranjero a la Isla. También por aquel tiempo el cultivo de la caña conllevó una época de bonanza económica. Pero antes y durante ese período de crecimiento, Puerto Rico fue testigo de cómo los incendios devoraron manzanas enteras de casas de madera en sus centros urbanos. Las fábricas de mosaicos no dejaron escapar la oportunidad. En 1912, la Ponce Mosaic anunciaba sus mosaicos hidráulicos con la frase «No mas pisos de madera». Asimismo, el terremoto de 1918 afectó el oeste de la Isla y destruyó cientos de casas de madera y ladrillo. Poco después, los huracanes San Felipe (1928) y San Ciprián (1932) azotaron la Isla y destruyeron antiguas casas coloniales de mampostería así como las viviendas de madera de miles de personas. El Gobierno intervino y se aprobaron nuevas normativas de construcción. Esta industria florecía y el mosaico hidráulico se presentaba como el material ideal para suelos.

En sus comienzos, el mosaico hidráulico fue un artículo de lujo importado de España asequible únicamente a la clase pudiente, situación que pronto

2 Lora, Ana Mitila y Carmen Ortega. *El Mosaico Hidráulico, Arte en Evolución*. Santo Domingo, Republica Dominicana, 2008.
3 De Choudens, Juan. 1911, *Guía Postal y Directorio General de Puerto Rico*. Tipografía y Litografía del Boletín Mercantil, San Juan, Puerto Rico.
4 The Puerto Rico Eagle. Diciembre 26, 1912. Puerto Rico.
5 Véase fuentes como León Vicente Jr. (editor). *Directorio Industrial de Puerto Rico, 1949-50*. Asociación de Industriales de Puerto Rico, 1949 y también Cámara de Comercio de Puerto Rico, *Directorio Comercial, Industrial y Profesional de Puerto Rico 1926*.



De izquierda a derecha y desde arriba: Balcón, calle Estrella #56, Camuy. Balcón, calle Méndez Vigo #65 E. Mayagüez. Pasillo y habitación con baldosas de diferente diseño. Chalet Amill-Antongiorgi (1914). Yauco. Mosaicos instalados sugiriendo una alfombra. San Germán. Fotografías suministradas por Hernán Bustelo Morán.

Detalle de losa del balcón y sala, residencia en la urbanización Baldrich, calle Pintor Campeche, San Juan. Fotografía suministrada por Manuel Olmo Rodríguez.

cambiaría. La transición cultural de una sociedad agraria a una industrial produjo una migración del campo a las ciudades que, entre otras cosas, generó una necesidad mayor de construcción de viviendas y, a la vez, un aumento de la mano de obra barata. Pronto proliferarían fábricas en los principales centros urbanos que producirán diseños propios, pero principalmente estos se copiaban de los catálogos de prestigiosas empresas como Escofet, Fortuni i Cia. de Barcelona.

El tipo de diseño, la paleta de colores y la colocación de las baldosas varía mucho de unas viviendas a otras. En las casas de hormigón, se solía utilizar el diseño más elaborado y con más colorido para los balcones y la sala, y diseños más sencillos en las habitaciones privadas. En Puerto Rico, la adición de un balcón de cemento solía ser la primera mejora que se le hacía a una casa de madera y era común decorar con vistosos mosaicos hidráulicos este espacio, mientras que en el resto de la casa se dejaba el piso de tabla. La disposición de las baldosas hidráulicas en estos espacios imita la presencia de una alfombra; un diseño central repetitivo, encuadrado por un borde o cenefa. El espacio restante desde esta «alfombra» hasta los límites del balcón se completaba con baldosas monocromáticas. Esta disposición de los mosaicos imitando una alfombra también se utilizaba en los espacios interiores más importantes de la casa. En los dormitorios, el baño y la cocina es común ver el uso de baldosas de un solo diseño cubriendo en su totalidad el piso de estos espacios. Aunque con menor frecuencia, se constata también el uso de estos mosaicos como revestimiento de paredes, especialmente de baños y cocinas, así como el empleo de baldosas sencillas o grupos de estas empotradas en la fachada de la casa a modo de elementos decorativos. Estas baldosas se han utilizado incluso para embellecer tumbas y panteones.

DECADENCIA

Tras varias décadas de gran popularidad, el uso del mosaico hidráulico comenzó a decaer a principios de la década de 1960. El auge de la construcción en esta época no podía depender de productos artesanales de

Detalle de losa en balcón de residencia en la urbanización Baldrich, calle Pintor Campeche, San Juan. Fotografía suministrada por Manuel Olmo Rodríguez.

lenta manufactura. El surgimiento del terrazo como nuevo material de pavimentación dio la estocada final al mosaico hidráulico. Muchos de los fabricantes de mosaicos comenzaron a producir losas de terrazo; algunos desaparecieron poco después o pasaron a fabricar este último producto exclusivamente. En un anuncio en el *Anuario de las Fiestas Patronales de Mayagüez* de 1966, vemos que Mosaicos Cacique elimina de su denominación comercial la palabra «mosaicos» y bajo Cacique, Inc. ofrece, además de «losetas del país», losas de terrazo y bloques de hormigón como sus productos principales.

RENACIMIENTO

Ya sea por nostalgia o por una nueva apreciación de la estética y la calidad de los «productos de antes», el renacimiento del mosaico hidráulico en Puerto Rico se hace cada vez más evidente. Actualmente la firma de arquitectos Fuster + Partners experimenta con nuevos diseños de baldosas cuya manufactura se realiza en la República Dominicana. Otro ejemplo reciente de este resurgimiento lo encontramos en el uso del mosaico hidráulico que, en 2006, hizo el artista-arquitecto Eric Schroeder Vivas en su obra de arte público «Empapelando la ciudad» para la Estación Universidad de Puerto Rico del Tren Urbano. Ese mismo año, Mario Arturo Hernández, artista grafico y estudioso del mosaico hidráulico me hace un acercamiento para colaborar en un libro sobre los diseños del mosaico hidráulico en Puerto Rico[6]. Puertorriqueño de padres cubanos y radicado en Barcelona, para entonces ya había publicado *Barcelona Tile Designs* (2006) y *Havana Tile Designs* (2007). El libro, *Puerto Rico Tile Designs*, se publica en el 2010 y cubre la historia de esta industria y más de 300 diseños de losa criolla documentados en 46 pueblos de la Isla.

6 Hernández, Mario A. y Hernán Bustelo. ***Puerto Rico Tile Designs***. Agile Rabbit Editions. The Pepin Press, Amsterdam, Holanda. 2010.

Con frecuencia se ven casos en que los dueños de casas, edificios y locales comerciales deciden remover estos pisos durante las remodelaciones. Muchos bellos ejemplos de este arte desaparecen a diario, cubiertos por otro tipo de losetas o por alfombras. Por ignorancia o desinterés, se elimina un elemento que en muchas ocasiones forma parte del diseño original concebido por el arquitecto del edifico. Afortunadamente, cada día aumenta el interés tanto por preservar estos suelos así como por integrar este elemento en nuevas estructuras o en la restauración de antiguos espacios. Dos ejemplos recientes son La Terraza de San Juan Apartment Suites, en el número 262 de la calle Sol en el Viejo San Juan y el nuevo hotel Dorado Beach. En ambos casos las losetas se encargaron a compañías en el extranjero. Con seguridad, existen otros ejemplos que desconocemos y quizá no pase mucho tiempo antes de que esta tendencia lleve al establecimiento en la Isla de la primera nueva fábrica de losas criollas. ■

En esta página y de izquierda a derecha:
Ejemplo del libro *Puerto Rico Tile Designs* por Mario Arturo Hernández y Hernán Bustelo Morán, 2010.
Restaurante *Casa de las tías* en Ponce.
Fotografías suministradas por Manuel Olmo Rodríguez.

De izquierda a derecha y desde arriba:
Documentación de un suelo de losa criolla antes de su destrucción. Antiguo Teatro Ideal (c.1920), Yauco.
Mosaicos hidráulicos importados de España a principios del siglo XX. Casa Wiechers-Villaronga, Ponce.
Cafetería en Mayagüez.

EL ARTE DEL VITRAL

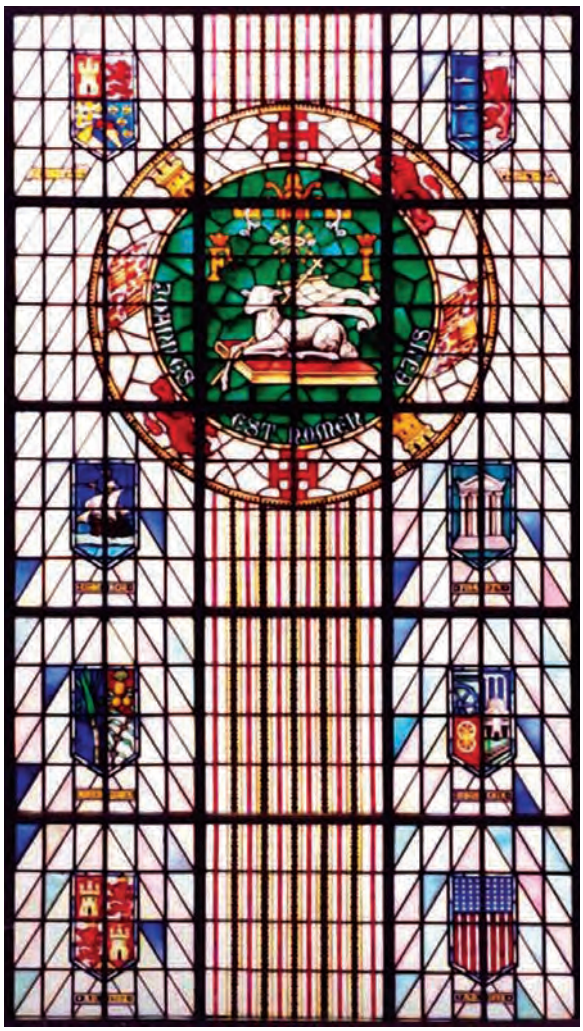
Luis Arias Montalván

EL AMOR AL VIDRIO

Recuerdo con nostalgia mi primer amor al vidrio en mi niñez: tenía apenas cuatro o cinco años cuando visité la casa de mi abuela paterna Dosinda, en Santiago de Cuba. (Mis abuelos eran naturales de Asturias, España y se habían mudado jóvenes, después de casarse, a Oriente, Cuba. Residían en una hermosa casa situada en su finca, cerca de las montañas de la Sierra Maestra. Yo amaba visitarlos con mis hermanos y mis padres Miguel y Hortensia, pues allí tenía además muchos primos con quienes jugar). Recuerdo en una ocasión que, al entrar a la cocina, vi reflejos de brillantes colores rojo y azul capturados sobre unas copas que estaban dentro de un chinero; eran copas talladas en vidrio color escarlata o azul cobalto, colección de mi abuela. Tomé una de las azules y me puse a darle vueltas, acostado sobre el piso, jugando con los colores reflejados como prismas. Para mi sorpresa, mi abuela entró y, en vez de regañarme por haber tomado aquello tan preciado sin permiso, me obsequió la copa. Entonces comenzó mi atracción por el cristal, sus colores y formas.

A mis siete años, se puso de moda jugar con canicas de vidrio. Tan fascinado estaba yo con el vidrio, que las compraba, no para jugar con mis amigos, sino para coleccionarlas —tanto las chicas como los famosos *doblones* o canicas grandes— pues tenían muchos colores en su interior. ¡Y pasaba horas enteras pintando sus destellos con lápices de colores!

Este amor por el cristal o el espejo, lo heredé, en parte, de mi padre Miguel, quien tenía una cristalería llamada *El Bisel* en La Habana. (De donde tuvimos que partir debido al régimen comunista y exiliarnos en Estados Unidos). Muchos años después, ya adolescente, comencé a ayudar a mi padre a pulir e instalar cristales en su nueva compañía *Cristalum*, en Puerto Rico, a donde nos habíamos mudamos.



Vitral en el Edificio Banco Popular, Viejo San Juan, 1939. Archivo Histórico Banco Popular. Fotografía provista por el Banco Popular de Puerto Rico.
A la derecha: Vitral por Marcolino Maas, Salón de los Gobernadores, Palacio Santa Catalina. Fotografía por el arquitecto Santiago Gala Aguilera.

LA MU-
JER QUE
TEME AL
SEÑOR
ESA SERA
CELEBRADA
DEL
SEÑOR
PONCE
DE
POER-
TO
RICO

Mi pasión por el arte y el diseño me llevó a estudiar Arquitectura y Artes Plásticas, en Nueva Orleans, y luego Decoración de Interiores, en Puerto Rico, estudios que formalizaron mi conocimiento del material y las técnicas, me proveyeron oportunidad para el estudio de la historia del arte y sus artistas, y dieron paso a la creación de obras, primero sobre cristal o espejo, y luego en el vitral, medio que conjugó mi amor por el color y la luz.

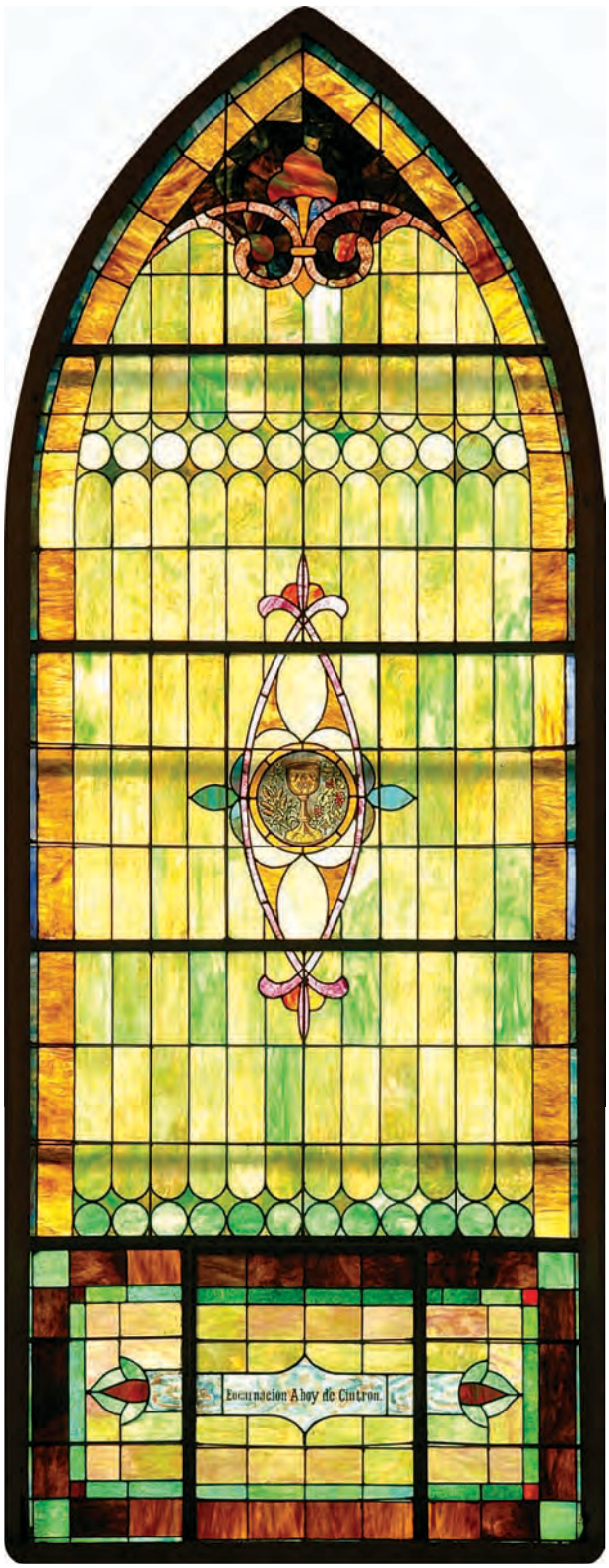
APUNTES HISTÓRICOS

La técnica de colorear cristales fue utilizada por primera vez en Egipto y Mesopotamia hacia el año 3,000 a. C., y mil años más tarde se comenzaron a moldear objetos de cristal transparente. En las ruinas de Pompeya y Herculáneo se encontró que los romanos de la clase alta utilizaron vitrales en sus villas y palacios. Se considera que ellos pueden haber sido los primeros en utilizar el vidrio como elemento arquitectónico. Ya para los tiempos de Constantino, se comenzó a considerar esta decoración como una forma de arte. El ejemplo más antiguo de un vitral parece ser una cabeza de Cristo, fechada como del siglo X, que se recuperó de una excavación en Lorsch Abbey en Alemania.

Durante los siglos IX y X la demanda por la construcción de iglesias aumentaba y de igual forma la producción de vitrales. En este periodo el arte del vitral estaba influenciado por el arte bizantino, por lo que los vitrales se distinguen por sus patrones lineales y frontales. Las imágenes se realizaban mayormente en cristales rojos y azules, rodeados de cristal blanco. Encontramos ejemplos de este periodo en la Catedral de Canterbury en Inglaterra y en la Catedral de Strasbourg en Francia.

Otros monumentos de cierta importancia se remontan a principios del siglo XII y se encuentran en sitios como la Catedral de Augusta en Alemania. La técnica empleada en esta época era cortar los cristales de colores, aplicarles un barniz hecho de óxidos metálicos y someterlos a una cocción en horno para fijar la pintura. Los pedazos de cristal eran unidos con bordes de plomo. Las diferencias en tonalidades cromáticas son muy definidas y se pasa de una zona de color a otra sin ninguna modulación tonal. En Francia encontramos este estilo en la Catedral de Chartres.

En el siglo XIII, vemos cómo el vitral queda enlazado a la arquitectura, aunque aún asociado a las clases pudientes, pues el estilo gótico de construcción permite aumentar el número y tamaño de ventanas, lo que resultó en un extraordinario desarrollo del vitral. En la Saint Chapelle de París, se produjeron ventanales



Ejemplo de vitral en la Capilla Mayor, Universidad del Sagrado Corazón, Santurce, restaurados por Rigoberto Lucca. Fotografía provista por la decana Adlín Ríos Rigau.

En esta página: Detalle de vitral en la Capilla Mayor.
Vitrales en la Capilla Mayor de la Universidad del Sagrado Corazón, Santurce. Los mismos han sido restaurados por Rigoberto Lucca.
Fotografías provistas por la decana Adlín Ríos Rigau.

de dimensiones excepcionales. En este periodo, la influencia francesa se dejó sentir en toda Europa como es visible en la Catedral de León en España, en Canterbury en Inglaterra y en la Catedral de Augusta en Alemania. El rojo y el azul continúan siendo los colores predominantes, pero se observan formas más complejas en la representación, y los bordes decorativos se tornan más naturalistas y detallados.

Hacia principios del siglo XIV, se desarrolla la técnica de la introducción del amarillo de plata, esto es, una sal metálica que al ser cocida adquiría un color dorado y permitía cambiar el color de la superficie del cristal. De este modo, un pedazo de cristal podía representar dos colores, algo antes no visto. Durante el periodo gótico el arte del vitral experimentó la mayor variedad en diseño, estilo, color y sentimiento.

A mediados del siglo XV se comienzan a emplear los esmaltes, la técnica más importante en la historia del vitral. En los siglos XVI y XVII se desarrollan los vitrales civiles suizos –pequeños vitrales con temas profanos, con blasones, retratos, etc.– para decorar edificios públicos o privados. Durante esta época, los problemas religiosos comienzan a afectar el arte del vitral; en la Reforma, la creación de imágenes religiosas fue prohibida. La violación de esta prohibición conllevaba severas penalidades, por lo que los artistas del vitral en los países reformados se resguardaron en los encargos de obras no religiosas. Particularmente en Inglaterra, los ataques a las iglesias católicas resultaron en la destrucción de muchas obras vitrales. En 1547, la disolución de los monasterios ordenó la destrucción de todas las decoraciones en cristales de las iglesias. En 1633, muchas de las fábricas de cristal en Lorraine, Francia, fueron destruidas por la guerra, de igual forma, del 1642 al 1653 el gobierno de Inglaterra destruyó miles de vitarles.

En el siglo XIX, con el Romanticismo, renace el vitral, y artistas famosos como Delacroix e Ingress realizaron diseños para vitrales. El movimiento *art nouveau*, de los años tardíos del siglo XIX y comienzos del XX,

trajo nueva vida al arte del vitral con su estilo romántico de líneas sensuales inspirado en las formas encontradas en la naturaleza.

Virtuosos artistas como Henry Matisse y Marc Chagall elaboraron obras en vitral. Pero uno de los más conocidos, considerado uno de los mejores exponentes de este arte, lo fue Louis Comfort Tiffany quien produjo un nuevo estilo en el vitral. La opulencia de la sociedad industrial en Estados Unidos revivió este arte y se desarrollaron talleres como los de Tiffany y La Farge, cuyos estilos románticos armonizaban con la arquitectura neoclásica de la época.

Frank Lloyd Wright, el arquitecto más famoso de Estados Unidos, fue el gran innovador del movimiento de arquitectura orgánica, que creó excitantes formas evocando la naturaleza, la libertad y la dinámica de la forma en su máxima creatividad. Uno de los elementos característicos del genial estilo vanguardista de F. L. Wright es la utilización del vitral (cortes en vidrios, estaño, dinamismo geométrico) en ventanales, lámparas y otros elementos.

EL VITRAL EN PUERTO RICO

El arte del vitral en Puerto Rico comenzó con temas sacros en catedrales e iglesias en los tiempos de la colonización española. Posteriormente, las influencias de concepto y color, provenientes tanto de Francia como de Alemania, incursionaron criollamente en nuestra cultura caribeña manifestándose en residencias privadas y edificaciones públicas, introduciendo así en nuestro entorno soles truncos, ventanales, portones, divisorios y otros detalles significativos.

Un momento crucial en el arte del vitral en nuestra isla lo fue la fundación del Taller de Vitral del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) en 1960. El Taller fue dirigido por el artista holandés Marcolino Arnold Maas quien no solo instruyó a muchos jóvenes artistas, sino que llevó a cabo obras de gran belleza y calidad que pueden ser aún apreciadas a través de la isla.

El arte del vitral se materializó en Puerto Rico en proyectos tan excelentes como los del Hotel Normandie[1] diseñado por Raul Reichard y ubicado en Puerta de Tierra y la capilla de Nuestra Señora de Lourdes[2] diseñada por Antonin Nechodoma y ubicada en Miramar, ambas consideradas estructuras de valor patrimonial. Otras formas de este arte pueden ser apreciadas en los siguientes ejemplos, el vitral *Escudo de Puerto Rico* del Banco Popular del viejo San Juan (edificio diseñado por Chauncey Riley); los vitrales del Casino[3] de Puerto Rico (edificio diseñado por la firma Del Valle Zeno Hermanos y con decoración interior por el artista José Albrizzio); la Alcaldía de San Juan (con un vitral de mediados de siglo XX por Ernest Rousell, entre otros de autor desconocido); la Casa Roig[4] en Humacao (con vitrales por Antonin Nechodoma quien diseñó y construyó la residencia); la Casa-Museo Armstrong-Toro[5] en Ponce (diseñada por el arquitecto Manuel Víctor Domenech); la Casa Franceschi Antongiorgi[6] en Yauco (por el arquitecto francés André Troublard); la Iglesia del Perpetuo Socorro en Miramar; el restaurante el Zipperle en Hato Rey (cuyos vitrales son de Marcolino Maas); el Hotel Mayagüez Hilton (con vitrales por Marcolino Maas); la Iglesia Antonio de Padua en Barranquitas; la Parroquia San Miguel de Arcángel[7] en Cabo Rojo; la Iglesia San Vicente de Paúl en Santurce (con vitrales elaborados en España) y la Iglesia San Agustín en Puerta de Tierra (cuyos vitrales fueron traídos de Alemania), entre otros.

LA RESTAURACIÓN Y LA NUEVA CREACIÓN

El vitral, como elemento ornamental, es parte de las estructuras a las que se integra, por tanto, la restauración de estas obliga a la restauración de la obra de vitral. Un ejemplo de esta simbiosis en el proceso de

1 El Hotel Normandie, diseñado por Raul Reichard fue construido en 1938/1939 y abrió sus puertas en 1942. Este edificio fue incluido en el Registro Nacional de Lugares Históricos en 1980, designándole así como propiedad histórica (información provista por la Dra. Yasha Rodríguez Meléndez).

2 La iglesia de estilo neogótico y diseñada por el arquitecto checo Antonin Nechodoma se inauguró en 1908. Fue incluida en el Registro Nacional de Lugares Históricos en 1984 (ibid).

3 El antiguo Casino de Puerto Rico diseñado por la firma Del Valle Zeno Hermanos se comenzó a construir en 1913 y se inauguró en 1917, fue designado propiedad histórica en 1977 (información provista por el historiador José Marull).

4 La Casa Roig, diseñada por el arquitecto Antonin Nechodoma para residencia de Antonio Roig data de 1920 y actualmente funciona como casa museo bajo la administración de la Universidad de Puerto Rico. Esta propiedad fue incluida en el Registro Nacional de Lugares Históricos en 1977, designándole así como propiedad histórica. (información provista por la Dra. Rodríguez Meléndez).

5 La residencia Armstrong-Toro construida en 1899, fue diseñada por el arquitecto Manuel Víctor Domenech. Esta fue incluida en el Registro Nacional de Lugares Históricos en 1987 (información provista por Wanda Reyes).

6 La Casa Franceschi Antongiorgi fue construida en 1907 por el arquitecto André Troublard y fue designada propiedad histórica en 1985 (ibid).

7 La construcción de la parroquia San Miguel de Arcángel fue completada en 1783. Esta propiedad fue declarada monumento histórico en 2004 (ibid).

Ejemplo de sección de vitral contemporáneo por Luis Arias Montalván.

restauración es la que comisionó la Universidad del Sagrado Corazón, en Santurce, para su capilla[8]. La capilla, de estilo neogótico, fue diseñada por José Antonio Canals Vilaró y comenzó a construirse en 1910. En 1913 se colocaron allí vitrales al estilo *art nouveau*. A principios de la década de 1980 se realizó un primer trabajo de restauración de los vitrales, al momento presente se está llevando a cabo un nuevo proyecto de restauración mucho más extenso y complejo que comprende la remoción y limpieza del emplomado y enmasillado desintegrado, reemplazo de cristales rotos y la reinstalación de las obras[9]. Con tal propósito, se adquirieron cristales del suplidor original, la compañía *Kokomo Glass*, que ha estado en operación desde 1888. Se estima que las obras puedan perdurar por los próximos cien años[10].

El movimiento del vitral en Puerto Rico continúa con trabajos de artistas contemporáneos como Augusto Marín, Edgard Ferraioli, Antonio Martorell, Herminia Rivera, y el propio autor.

El artista del vitral hoy va integrando a la dinámica de su creatividad y al diseño nuevas e innovadoras tendencias como el *dacrhroy glass* (que se trabaja con destellos que cambian propiamente con la luz), el cristal fundido o *fused glass* y los nuevos vidrios texturizados (*textured glass*). Y como dice el refrán popular: «Todo es según el color del cristal que se mira». ■

8 La capilla de la Universidad del Sagrado Corazón fue designada como propiedad histórica en 1983.
9 El proyecto de restauración está siendo realizado por el restaurados Rigoberto Lucca (información provista por el Sr. Lucca y la Dra. Adlín Ríos, decana de mejoras de la Universidad del Sagrado Corazón).
10 Ibid.

Arte rupestre precolombino en Puerto Rico

Miguel A. Bonini

QUIZÁS LA MANIFESTACIÓN física más duradera de nuestra herencia indígena es el arte rupestre. Utilizando como lienzo la piedra, nuestros antepasados borincanos nos han dejado un legado histórico, artístico y religioso protagónico en nuestro arte popular contemporáneo. Aunque más duradero que otros materiales, por ejemplo la madera, los trabajos en piedra no son inmunes a los ataques climáticos, embates de ríos crecidos u oleaje embravecido, ni a la destrucción por acciones humanas como la mutilación intencional de sus paredes, robo o el desarrollo mal planificado. Por tales razones, se requiere de mayor concientización del público para una más efectiva protección a largo plazo.

Más allá de su aportación artística, el estudio del arte rupestre puede contribuir al conocimiento de la historia, del desarrollo y de la diversidad cultural, política y religiosa de Puerto Rico antes de la llegada de Juan Ponce de León y sus seguidores. El estudio arqueológico del arte rupestre es una tarea compleja. El arte rupestre indígena en Puerto Rico no es homogéneo en su materia prima, localización, estilo artístico o tipo de imágenes ilustradas. La materia prima varía desde piedras de origen volcánico a piedras calizas de formación sedimentaria. Se encuentran en las orillas del mar, en el medio de ríos, en peñones en cimas de montañas, dentro de cuevas sin ninguna luz natural y en piedras que rodean plazas ceremoniales. Aunque el arte rupestre más común es aquel tallado en piedra, dentro de algunas cuevas se encuentran pictografías —imágenes pintadas sobre la piedra— con mayor protección del sol, viento y lluvia.
Las ilustraciones que se observan pueden ser divididas en tres representaciones generales denominadas por arqueólogos en Puerto Rico como: *antropomorfos* para aquellas con características humanas, ya sea con atributos naturales y supernaturales; *zoomorfos* para imágenes que aparentan representar animales reales o imaginarios; y, cuando no es claro que representan se clasifican como *mágico/religioso*, o indeterminado. Siempre hay que tomar en cuenta que las clasificaciones modernas se hacen desde una perspectiva ajena a los que crearon las imágenes.

Uno de los grandes retos del estudio de arte rupestre es el orden cronológico de las imágenes. ¿Cuándo se hicieron? Comúnmente se asocian con la cultura Taína. Pero, aunque el récord arqueológico indica que la ocupación humana en Puerto Rico data desde más de cinco mil años antes de la llegada de Cristóbal Colón al Caribe, ese mismo récord arqueológico sugiere que los que, según Colón, se identificaron como "Taíno" no desarrollaron esa manifestación cultural hasta

Piedra escrita, Jayuya, Puerto Rico.

apenas trescientos años antes de su arribo. Sería sumamente difícil apoyar una hipótesis que sugiere la falta de una tradición de arte rupestre antes de este florecimiento cultural. Desafortunadamente, aunque el descubrimiento y utilización de la técnica de fechamiento de radiocarbono (para la cual se necesita materia orgánica) ha revolucionado el campo de la arqueología, no es aplicable directamente para fechar el "¿cuándo?" se tallaron las imágenes en piedra.

Otra gran incógnita es ¿Con qué propósito se hacían?. Por el esfuerzo necesario para realizarlos, a diferencia de un garabato en una libreta escolar o grafiti con pintura en una pared, es difícil pensar que sean meramente expresiones espontáneas artísticas, aunque no se puede descartar que algunas lo sean. Podrían ser una expresión de comunicación religiosa o para delinear una frontera territorial pero siempre precaviendo que nuestra división secular/religiosa o concepto de territorio no se puede traducir nítidamente al mundo precolombino. Solamente el estudio riguroso de este arte, probablemente milenario, puede ayudar a esclarecer estas preguntas.

La Oficina Estatal de Conservación Histórica (OECH) apoyó, y recibió asistencia económica del programa *Historic Preservation Fund, National Park Service(NPS),* para el desarrollo de una temática de propiedades múltiples sobre el arte rupestre en Puerto Rico con el propósito de facilitar la nominación de propiedades con este arte al Registro Nacional de Lugares Históricos (Registro Nacional), NPS, Departamento de lo Interior. A través de esta nominación de propiedades múltiples se han incluido las siguientes propiedades al Registro Nacional: Quebrada Maracuto, Carolina; La Piedra Escrita, Jayuya; Cueva Lucero, Juana Díaz; La Cueva del Indio, Las Piedras; y Cueva El Espiral, Orocovis. Como seguimiento a estas designaciones, durante el Mes de la Conservación en el 2010, la OECH en coordinación con el Municipio de Las Piedras, realizó una presentación de La Cueva del Indio al público interesado. Se hizo un evento similar durante el Mes de la Conservación 2011 para la Piedra Escrita en Jayuya. Además, en la sección "Off the Grid" de la revista *Archaeology* (edición de marzo/abril 2011), publicación oficial del *Archaeology Institute of America*, se sugirió como alternativa turística el visitar la Piedra Escrita en Jayuya.
La protección de nuestro legado indígena nos beneficia a todos. No solamente en lo cultural y sentido de pueblo, sino en el aspecto económico también.

Los adornos de hojalata de las estructuras de Ponce, ¿perdurarán?

Magda M. Rodríguez Muñoz

En muchas estructuras de la ciudad de Ponce, y en otros pueblos de la Isla, existen adornos de hojalata, particularmente elaborados y a veces casi únicos, que pasan desapercibidos a la mayoría de los transeúntes que discurren a diario por sus calles. Estos adornos resultan ser tan invisibles a los ojos de los ponceños como el Parque de Bombas de su Plaza, acostumbrados como están a verlo allí. Tampoco distinguen los adornos, la mayoría de los visitantes, poco acostumbrados a observar esos detalles de las estructuras pueblerinas. Son adornos que forman parte de una arquitectura popular: con diseños que se utilizaron y extendieron mayormente en casas de clase media baja, pero que también es posible encontrarlos en todo tipo de residencias y en otras estructuras no residenciales.

Son en fin, ornamentos en su enorme mayoría de hojalata, algunos de madera, que se localizan en los techos (en las esquinas y el frente), en la parte superior de las ventanas y las puertas y también en otros lugares de antiguas casas de madera, algunas de ellas centenarias. Estos adornos se encuentran principalmente en residencias cercanas al centro histórico de la Perla del Sur, algunas de ellas ya abandonadas, que están desapareciendo poco a poco, calladamente, como también van eclipsándose sus dueños, sin que nadie se percate de su pérdida.

Como parte de nuestra labor de investigación histórica, hemos documentado la presencia de tales adornos en varios núcleos urbanos de la región suroeste de Puerto Rico como Guayama, Coamo, Peñuelas, Juana Díaz, Yauco y San Germán, pero es muy posible que existieron, o quizás todavía existan, en otras regiones de la Isla.[1] Los hemos visto también en fotografías antiguas de estructuras en Santurce, Manatí, Arecibo y Aguadilla, así como en fotografías de casas de otros lugares del Caribe y en América en general, pero estos últimos seguramente eran de madera, no de hojalata.

LOS ADORNOS

Se distinguen, por lo menos, seis diferentes modelos o tipos de ornamentos que resultan característicos por su localización en determinada parte de la estructura. Los nombres de estos adornos y sus descripciones son las siguientes:

1. **Palometa:** Es un adorno que se localiza en las esquinas superiores de la residencia o edificio. Se fabrica de hojalata, es decir, de zinc galvanizado, que es el metal que se utilizó para la confección de estas ornamentaciones. Existe una gran variedad en el diseño de las palometas; van desde lo sencillo hasta lo más complejo. La palometa es aparentemente un adorno único de la arquitectura de Puerto Rico. Se observa en diferentes estilos de casas, pero mayormente en estilos eclécticos y en el criollo ponceño. En muchas ocasiones forma parte de los tubos de drenaje de las aguas pluviales.

2. **Calado o ribete en el alero:** Ornamento que cubre el primer par en el frente de la armadura en un techo de dos aguas, tapando el borde de la vertiente del techo. Por lo regular es de hojalata, aunque también los hay de madera. Existe una amplia variación en el diseño, en el cual predominan dos o tres modelos. Esta ornamentación puede encontrarse en el techo con las puntas hacia abajo, o hacia arriba, o en ambas direcciones a la vez. Es

1 Los datos del presente ensayo fueron tomados de nuestra tesis en proceso para el grado de Maestro en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.

el adorno de hojalata más diseminado en las casas de Ponce. Se encuentra prácticamente en todos los barrios urbanos y en algunos rurales. Su utilización no se limita tan solo a los techos de las casas, pues también se observa en marquesinas y buhardillas. Es un adorno parecido al denominado «pan de jengibre» (*ginger bread*) de los estilos arquitectónicos de la época victoriana.

3. **Botagua** (cubre ventanas y puertas)**:** Adorno que, como lo indica su nombre, tenía una función práctica además de ornamental. Se utilizaba para evitar la salpicadura del agua de la lluvia. Aunque lo hemos visto de madera, mayormente es de hojalata. El diseño varía de lo simple a lo elaborado. En las ventanas se observan dos formas bien diferentes de botaguas (aparte de los diseños). Este adorno se encuentra en las puertas de algunos edificios de estilo arquitectónico colonial, sobre todo cuando las paredes del edificio están cubiertas de zinc.

4. **Remate superior o adorno central:** Está localizado en la parte superior en los techos de dos aguas, donde se une el primer par de la armadura, al frente. Es siempre de hojalata y se observa una enorme variedad de los mismos, quizás debido al gusto del propietario o al del artesano que lo fabricaba. En muchas ocasiones aparece en combinación con el calado o ribete en el alero, pero también es común encontrarlo solo. Algunos tienen semejanza con alguna figura conocida: un águila, una posible araña, entre otras. No obstante, la mayoría son figuras sin forma definida o se asemejan un poco a figuras geométricas.

5. **Adorno sobre el caballete o cumbrera:** Este es un adorno poco común que se encuentra en la parte superior del techo. Por lo regular es sencillo, pero puede ser doble o triple. Siempre es de metal y aparentemente solo tiene un uso ornamental. El estilo más común es en forma de «cresta de gallo».

6. **Otros:** También existen otros adornos de hojalata que se encuentran muy casualmente en algunas residencias. Entre estos están los cubre-galería, cubre-respiraderos y cubre-extremos de tubos de desagüe, por llamarlos de algún modo. Todos son de hojalata y el ornamento que los acompaña señala claramente un origen común con los otros adornos ya discutidos.

LOS ARTESANOS

La Dra. Socorro Girón en su libro Ponce, *El teatro La Perla y la campana de la Almudaina*,[2] indica que hacia el año 1913 había en esta ciudad una numerosa clase artesanal muy trabajadora. Señala que para entonces había cuatro hojalaterías en la Ciudad Señorial: la de Vicente Coll, en la calle Comercio; la de Salvador Brandi, en la calle Villa; la de Vicente Vasallo, en la calle Mayor; y la de Aquilino Collazo, también en la calle Villa. Asimismo informa que estos hojalateros prepararon la lata repujada para adornar los techos de varias casas.[3]

Naturalmente, estos no fueron los primeros hojalateros en Ponce. Anteriormente, en 1895, Ramón Morel Campos señala que Simón Rojas y Luis Paradizo se dedicaban a la hojalatería en la Perla del Sur.[4] Más adelante, en 1903, Enrique González Mena y Joaquín Tellechea en su *Guía comercial e industrial de la ciudad de Ponce* indican que Simón Rojas, en la calle Comercio; José Paradizo, también en la Comercio; Félix Vassallo, en la Mayor; Francisco Pivacco, en la Rafael Cordero; y Salvador Brandi, también en la Rafael Cordero, se dedicaban al negocio de la hojalatería.[5]

Ante estos antecedentes, nos dispusimos a tratar de localizar algún hojalatero o descendiente de aquellos que trabajaban la hojalata o zinc galvanizado a principios del siglo XX. El señor Andrés Quirindongo, dueño de la Hojalatería Industrial Quirindongo, fue nuestra primera fuente. Quirindongo, de 52 años de edad, indicó que el taller donde trabaja fue fundado por su abuelo, don Manuel Quirindongo Rivera, natural del pueblo de Peñuelas, a principios del siglo XX. El taller era de hojalatería en zinc y todos los trabajos se hacían a mano, cortando las planchas con tijeras, de acuerdo con un molde o patrón, que podía ser un modelo existente o producto de la imaginación del hojalatero, informó el artesano. Por la conversación con don Andrés supimos que a los adornos de las esquinas de las casas y a las «botaguas» se les llamaba «palometas».

Añadió, que el taller pasó a manos de su padre, Cecilio Quirindongo Rivera, quien nació en el año 1914 en Juana Díaz, y murió en 1988, en Ponce. Hacia 1940 el taller contaba con 11 empleados que ganaban aproximadamente $14.00 a la semana, trabajando desde las 9:00 de la mañana hasta las 6:00 de la tarde. Cuando don Andrés llegó a una edad adecuada fue enviado a los Estados Unidos a estudiar y se graduó en 1959 de *Sheet Metal Worker* en el Manhattan Technological College de Nueva York. Entonces regresó a Puerto Rico a trabajar en el taller de la familia. Nos enseñó un manual titulado *Sheet Metal Pattern Drafting and Shop Problems*, del año 1922, con patrones y ejemplos de trabajos en hojalata.

Según don Andrés, todos los adornos que hemos mencionado se fabricaban, tanto en su taller como en talleres similares de hojalatería que había en Ponce. Entiende que estos adornos dejaron de solicitarse, y por lo tanto de fabricarse, para la década de 1950. Finalmente, nos aseguró que la hojalatería como tal llegó a Ponce con los emigrantes italianos.

Estos datos nos guiaron hasta don Efraín Vasallo Ruiz, hijo de Vicente Vasallo Florimonti, quien vino de Italia, junto con el abuelo de don Efraín, Félix Vasallo, hacia el año de 1898, desde un pueblo que se llama San Giovanni Apiro. Señala don Efraín que originalmente se dedicaron a construir iglesias. Pero que aprendieron a trabajar primero el cobre en un taller que tenían en la calle Mayor, frente al antiguo cine Broadway. Casi todo el trabajo que se hacía en el taller era para las centrales azucareras, ya fueran piezas para las maquinarias o tuberías en cobre. De hecho, se consideraban mayormente cobreros, y no hojalateros, por el volumen de trabajo. Luego siguieron trabajando el zinc.

LA CONFECCIÓN DE LOS ADORNOS

Don Efraín trabajó con su padre, y recuerda que existía un muestrario de cada modelo de los diferentes adornos para que el cliente escogiera. Los adornos objeto de nuestro estudio eran confeccionados de planchas de zinc galvanizado, que podían ser de calibre 24, 26 o 28. Se hacía el molde en cartón y luego se calcaba en la plancha para entonces cortarlo a mano, con tijeras especiales, lo que requería mucha fuerza y paciencia.

Los calados, específicamente, se medían y se vendían por pies. Existían entre quince y veinte modelos diferentes que tenían colgados en el taller. El adorno central era a gusto del cliente. Luego que las distintas piezas se fabricaban, eran expuestas afuera del taller para que se oxidaran y así poder pintarlas, pues al zinc galvanizado no se le adhiere bien la pintura. Este proceso también podía hacerse aplicándole ácido a la pieza. También se elaboraban otros trabajos en hojalata, como botaguas o cubre puertas y ventanas, que

2 Gobierno Municipal de Ponce, Ponce, Puerto Rico, Tercera Edición, 1992, pág. 469.
3 Ibid, pág. 470.
4 *Guía local y de comercio de la ciudad de Ponce*, Ponce, Puerto Rico, Imp. "El Telégrafo", 1895, pág. 81.
5 Ponce: Tip. Baldorioty, 1903, págs. 96-97.

se hacían por encargo entre diversos modelos. Estos servían para guarecerse de la lluvia y el sol y para proteger las puertas y las ventanas, evitando que se dañaran. Se hacían, además, diferentes moldes para pastas de frutas y otros propósitos. Don Efraín cree que el adorno en el alero se utilizaba como un cubre-faltas y para que no se colara la lluvia.

El taller se trasladó a la calle Comercio de Ponce, donde don Efraín trabajó desde niño. Recuerda que ganaba cincuenta centavos a la semana cortando piezas. Relata que al principio era tedioso y difícil darle forma al zinc. Lo hacían con unas tijeras especiales, como antes se ha dicho. La mano le dolía, pero se acostumbró. Señala que su padre, don Vicente, tenía una mano desarrollada, grande y fuerte.

Según don Efraín, los adornos dejaron de utilizarse para la década de 1940, cuando Ponce se modernizó. Tiene claro en su memoria detalles de los otros talleres de hojalatería que existían en Ponce en su época, según lo señala la Dra. Socorro Girón, a los que él añade el taller de Vicente Paradizo, otro descendiente de italianos que vivía en Ponce a principios del siglo XX.

UNA NOTA FINAL A FAVOR DE SU PRESERVACIÓN

La evidencia documentada desde finales del siglo XIX, y de manera especial desde principios del siglo XX, indica que ornamentos fabricados en zinc galvanizado, u hojalata, adornan diferentes lugares de muchas de las casas de madera en las calles cercanas al centro histórico de Ponce. Dichas casas, algunas de ellas abandonadas en la actualidad, -y aun las habitadas- lamentablemente son objeto de intervención o de destrucción porque, tanto en los procesos de remodelación -o al optar por la de destrucción- no hay nadie con el interés y conocimiento histórico que abogue por ellas; inevitablemente pasan a ser un estorbo público hasta que al final son demolidas y sus solares se declaran yermos o vacíos.[6] Consecuentemente, podemos observar la continua pérdida de ejemplos que caracterizan la diversidad de estos elementos ornamentales, muchos de los cuales fueron a su vez funcionales, y que son parte integral de las estructuras en las que se encuentran.

Entendemos que ni las autoridades municipales de Ponce ni la ciudadanía en general están conscientes de la historia de estos adornos y su relación con la arquitectura popular ponceña. Todos reconocemos la importancia de los estilos arquitectónicos de muchos de los edificios de la ciudad señorial (neoclásicos, criollos, *art déco*, etc.), pero Ponce no es tan solo esos estilos arquitectónicos vinculados a una clase social alta. Ponce también es arquitectura pueblerina y los adornos de hojalata la representan.

Por tal razón, nos preocupa que desaparezcan completamente estos adornos, como está ocurriendo actualmente, y que con su eliminación se pierda esa parte de la historia ponceña y la de los artesanos que la hicieron. Y pregunto, amable lector: los adornos de hojalata de Ponce, ¿se deben preservar?

Resulta imperativo establecer un plan que lleve a la recuperación de los adornos, determinando su valor cultural, educando a distintos segmentos de la ciudadanía sobre su valor histórico, y en fin, protegiendo el ornamento de hojalata, ya sea como objeto (cuando no se pueda hacer mucho más) o como parte integral de la estructura para la cual fue confeccionado. Para el establecimiento de dicho plan recomendamos, primero, la documentación de las estructuras con sus adornos mediante un inventario de las que poseen los ornamentos para, de esta manera, identificar los mejor logrados y conservados hasta ahora y realizar un censo de tipologías con dibujos, fotografías, etc. A la misma vez, como hemos señalado, se debe orientar a los dueños de las propiedades y al público en general sobre la existencia de estos adornos, y en caso de ser completamente necesaria la demolición de una estructura, rescatar la ornamentación y exhibirla en la sección de Arquitectura del Museo de la Historia de Ponce. De no ser esto posible, recomendamos recoger muestras físicas de estos adornos, además de planos y fotografías, para tener ejemplos de los mismos en el indicado museo o en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Ponce, dándole el espacio que dichos ornamentos se merecen.

El reconocer la existencia de estos adornos, localizando los mejor logrados y conservados en el contexto de las estructuras en las cuales se encuentran, seguramente provocaría una ampliación de los sectores de interés turístico en los actuales recorridos motorizados y peatonales por la ciudad y actuaría en pro de la gestión de su conservación. ■

6 Mediante la Ordenanza Municipal No. 70, Serie 2005-2006 del Gobierno Municipal de Ponce, y la Ley 81 del 30 de agosto de 1991.

OSIRIS o la voluntad de perpetua Belleza

Giannina Delgado Caro

A la entrañable amistad de Mela Pons, Ricardo Alegría, Aida Raquel Caro y Osiris Delgado

(Una noche, niña yo, Osiris cantó el *Capullito de alhelí* de Rafael Hernández para que me quedara dormida. Aún escucho su voz en la oscuridad y la perfecta entonación órfica invitando al sueño. Me rendí de puro dulce. El recuerdo es un acto de conservación.

Algo inescrutable no me hubiese permitido convertir a Osiris en textualidad. Era necesario que se desbordaran las aguas del Nilo. Que el sarcófago llegara por el Mediterráneo hasta las raíces del tamarindo, que la diosa recuperara el cadáver que habría de ser secuestrado y cortado en pedazos, que lo recompusiera con ayuda de los dioses y entonara los cánticos fúnebres porque ya Osiris había experimentado su apoteosis y era dios).

UN NECESARIO RECUERDO PERSONAL

He roto noches y días hasta crear la vigesimoquinta hora y lograr «la cita con un hombre imposible en una hora fuera del cuadrante». Vivir con Osiris era vivir entre olores tan envolventes como un extraño y lejano cariño. Aceite de linaza, trementina, tubitos de pigmento, el taller vedado. Algunos días, libre de colegio, Osiris me subía a una pequeña escalera en la que aprendí gestualidad teatral: brazos sosteniendo una aguja, cabeza inclinada; brazos sosteniendo una caja llena de fresitas criollas, manos tocando un tiple cantándole al santo de palo.

Un día subí a la escalera. Papi colocó un cordón entre mis dedos. Debía hacer malabares con manos, cabeza, dedos, mirada. «Nena, sube un poco el brazo y no bajes la cabeza». Pincelada, pausa, párpados medio caídos, como cuando despiertas. Mirada típica: el cálculo para la línea, la proporción. Mis hermanos y yo le temíamos a aquella mirada. Luego de unos días te veías a ti mismo en el espejo del lienzo. Yo, según papi. Giovanni, Gian Carlo, Piero, según papi. Hoy, aquellos espejos nos devuelven un instante mágico, entonces incomprendido.

Cuando comencé a tener noción cabal de que Osiris era alguien más que mi padre, mi primer ejercicio fue aprender a leerlos individualmente -a mi padre y al otro Osiris- e intentar acomodarlos en el cordón y entre mis dedos. Los concebí en el juego encarnado de una dialéctica apolíneo-dionisíaca: energía vital, íntimos *daimones*, reclamos del genio multifacético, espíritu ansioso de trascendencias y las fuerzas pugnantes entre la ponderación crítico-analítica, razonamiento y logicidad y la espontaneidad que presupone el misterio del quehacer plástico.«La luz quiere ser luz», sentencia él. (Nunca concebí como drama humano y con voluntad propia las más elementales leyes de la física. «Cuánto *pathos* en este querer ser lo que se es, papi»).

Diploma en doctorado otorgado a Osiris Delgado Mercado de la Universidad de Madrid, 1954.

OSIRIS, *A GROSSO MODO*

Tiene personalidad sintética a fuerza de una sola materia prima: su pasión por la vida y la Belleza traducida en una emanación pluridentitaria plena de espiritualidad: pintor, restaurador, catedrático, intelectual, humanista, ateneísta, arqueólogo, poeta, historiador, ensayista, músico, bibliómano, fanático de los deportes, fotógrafo, filatelista, numismático, museógrafo, coleccionista, viajero impertérrito y siempre Maestro.

La condición unigénita -amén del nombre, Osiris-, la sensibilidad de esteta, las precariedades económicas y los avatares domésticos de sus progenitores, una contundente inclinación por el arte, la lectura y la música, condicionaron un existir poblado de luz y sombras, vacíos y plenitudes, añoranzas y ángeles caídos. Ocurrió durante su infancia y su adolescencia en tiempos de una frágil felicidad esencialmente campesina en Aibonito, Humacao, Guayama, Yauco, San Juan, Mayagüez y Río Piedras.

Una salvadora llamada de sus hados orientales habrá de lanzarlo, a sus diecisiete años, al más fascinante periplo en el portal de una Europa convulsa: 1937 a 1941. Italia, España, Bélgica, Holanda, Francia. Su numen lo encauzará por un sendero de miseria y belleza, escasez, noblezas y sublimidad. Durmió entre pordioseros y sobre piedras, como cuando despidió el año de 1938 entre ruinas del Coliseo romano. Vivió hambre y frío, los que pudo conjurar alguna vez ingresando en sindicatos estudiantiles con derecho a boletos de comida. Si la astucia no rendía más, pedía limosna. Viajó en vagones de trenes atestados de judíos y de exiliados españoles que huían y anduvo por terrenos sembrados de minas recogiendo balas como recuerdo de una España atrincherada. Un fortuito mensaje cablegráfico de Puerto Rico, cuando se disponía a alistarse en las Brigadas Internacionales del ejército francés, alejaría a Osiris del frente de guerra.

Regresa a Puerto Rico restaurado y conservado. Con una formación académica clasicista de parámetros establecidos durante siglos. Es aiboniteño y es florentino, erudito de carácter universalista con centro de operaciones en el suelo patrio. Acá estrena la cátedra universitaria y el vuelco en la posible perpetuidad de lo

Osiris vivió su niñez sanjuanera en el piso superior del Edificio Noa, esquina calle de la Fortaleza y calle de San José.

bello: el patrimonio edificado nacional, muy particularmente del Viejo San Juan.

UNA IMPERTÉRRITA PASIÓN: EL SAN JUAN ANTIGUO

Cuando no era modelo, me iba con Osiris a un lugar cuyo nombre escucho desde el vientre de mi madre porque nacimos el mismo año: el Instituto de Cultura Puertorriqueña, o como le he oído decir siempre, familiarmente, el *Instituto*. La sede era el edificio del Antiguo Casino en el Viejo San Juan. « ¿Desde cuándo se llama "Viejo" San Juan?»: «Fue el Instituto de Cultura el que así lo designó para distinguirlo como sector de valor histórico». He vivido enamorada del majestuoso edificio sobre todo cuando, de la mano de Osiris, cruzaba la calle y la Plaza de Colón en dirección a la heladería italiana Capri (hoy Café Puerto Rico) para saborear la favorecida barquilla de limón. Jamás tantos descubrimientos y gozos sensoriales se me habían juntado en una pequeña fiesta infantil, visual, gustativa. El *Instituto*, el Viejo San Juan. La mano de papi.

El niño Osiris había vivido en el hermoso edificio Noa, en la calle de la Fortaleza, esquina calle San José, y había estudiado en la escuela José Julián Acosta. Ya adolescente, tomó clases de dibujo con Alejandro Sánchez Felipe, en la calle de la Cruz. Además, tío Domingo era dueño de la librería Domingo Delgado frente a la Plaza de Armas. Su estancia juvenil sanjuanera me trae a la memoria palabras suyas cuando juntos caminábamos por callejuelas romanas en 1981: «Quien crece entre estos muros tiene que desarrollar obligatoriamente una conciencia única, especial…».

Afianzada una amistad nacida en la década de 1940, Ricardo Alegría, que compra su casa en la calle de San José, le propone a Aída y a Osiris adquirir la casa colindante -hoy el 103, «la Casa Embrujada». Había patio común, «para que los muchachos crecieran juntos», me contó don Ricardo. Éramos prácticamente coetáneos sus hijos y los de Aída y Osiris. Siempre vivirá en mi recuerdo esta amable figura. Sonriente, pausado, Ricardo Alegría era nombre

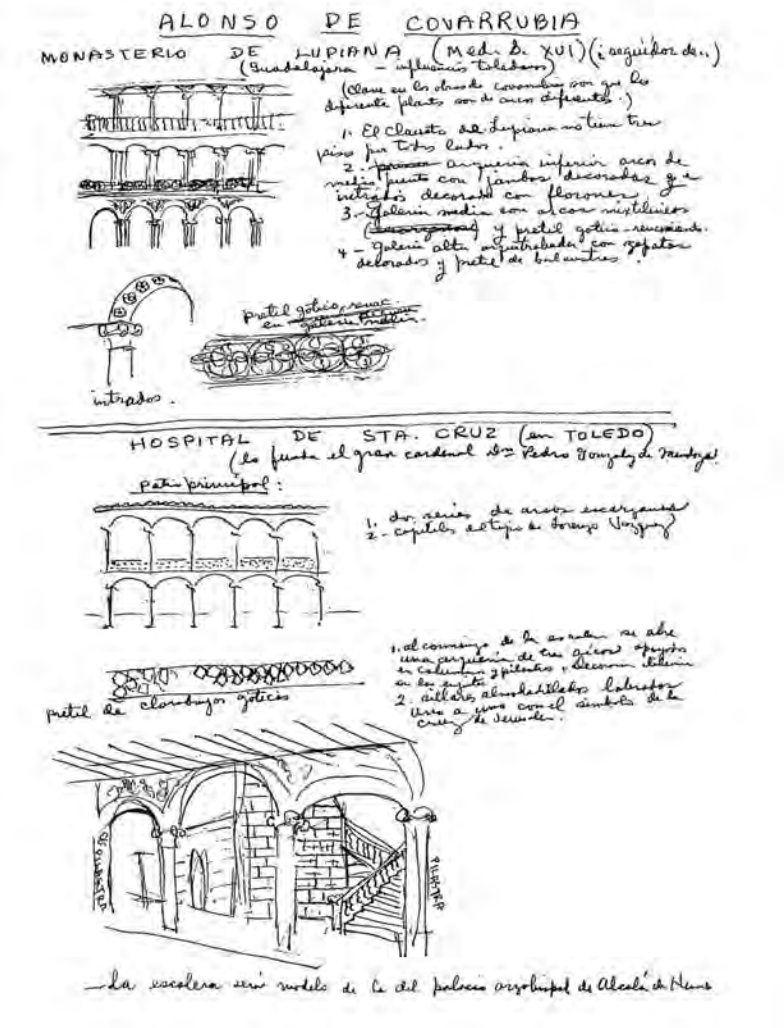
Osiris a los 17 años de edad, en Pisa, Italia. 1937.

cotidiano en nuestro ambiente doméstico. Crecimos con él como con un tío o un padrino así como crecimos con la «familia» de la Universidad de Puerto Rico y la «familia» del Ateneo Puertorriqueño. En cuanto a la casa sanjuanera, prevaleció el pragmatismo: nos quedamos en Hato Rey por la cercanía a la Universidad donde mis padres dictaban cursos de Historia. Mami, de Puerto Rico, papi, de Historia del Arte y Dibujo.

Han pasado los años, las pinturas que han cobrado vida y las que no, los escritos publicados y los inéditos, las fuerzas físicas, los amigos, las nubes, las palomas, los gobiernos y los gatos. Hoy, entrar a la Isleta y al recuerdo de Osiris, son un mismo viaje. Apenas ladeamos el Normandie, le sobreviene la nostalgia de los planes de un malecón a lo largo de la franja de nuestro Atlántico hasta el Antiguo San Juan. Si discurrimos por la calle de San Francisco, aparecen, contra las ordenanzas del Instituto, rótulos que sobresalen hacia la calle: «Impiden apreciar las fachadas de los antiguos edificios», señala Osiris.

Si optamos por subir la Norzagaray: «Nena, desde la esquina del Castillo San Cristóbal en adelante, hasta el Morro, la calle se llama Boulevard del Valle, no Norzagaray», y examina el estado físico de los faroles a lo largo del camino. Al final, al doblar a la izquierda en la esquina del Convento dominico y subir la empinada calle, irrumpe triunfante: «Yo llamo a esta calle la calle Osiris Delgado porque peleé para que la dejaran como tal. Querían eliminarla y juntar la Plaza [del Quinto Centenario] en proceso de construcción, con el edificio del Convento. Hubiese sido un desastre para las estructuras y para el movimiento vehicular».

Huella, contrahuella, mamperlán, aljibes, brocales, atlantes, cariátides, la correcta denominación arquitectónica de cada elemento. Osiris, maestro. Y también los adefesios… estructuras que no armonizan con la ciudad colonial: «Lo nuevo debe ajustarse a lo preexistente». Circunvalando pasamos por el estacionamiento Covadonga, donde estuvo la



Apuntes de Arquitectura Española, Madrid, circa.1950. Osiris Delgado. Archivo-Biblioteca Osiris Delgado Mercado.

estación del tren y lamenta la destrucción de la antigua torre del reloj: «No era necesario». Y a medida que avanzamos por el lado sur del Capitolio recuerda entusiasmado los inmaterializados planes de Rafael Carmoega, de una inmensa avenida entregada a la bahía. Si paseamos por los muelles, la pupila se complace: «Así era como lo visualizábamos».

Y dejando atrás al Viejo San Juan -que nunca queda atrás-, descubro que la mirada de Osiris guarda sueños que resisten el transcurrir del tiempo, como si de las entrañas saturnales hubiese escapado uno de sus hijos digeridos.

OSIRIS DELGADO: SECRETARIO EJECUTIVO DE LA COMISIÓN ASESORA DE MONUMENTOS HISTÓRICOS DEL INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA, 1956-1970

Campesino con estrella y hambre, miedo y magia, había retornado hombre habitado: el Viejo Mundo estigmatiza su pupila y su entendimiento y pareciera que el espíritu milenario de la piedra del Coliseo hubiera transmigrado en el sueño donde dormido recibió al 1939. Así llegó a Puerto Rico. Osiris era idóneo y Ricardo Alegría lo sabía: sólida preparación en Historia del Arte con énfasis en arquitectura colonial; participación en el desmonte de un mural en una capilla románica en Segovia para instalarlo en el Museo del Prado y asistente de restauración en el mismo museo.

En Puerto Rico, bajo el auspicio del Centro de Investigaciones Arqueológicas de la Universidad de Puerto Rico, y antes de la intervención de Ricardo Alegría en 1978, Osiris había comenzado labores de investigación arqueológica y restauración en varias partes de la Iglesia de San José: 1955, en el techo del transepto; 1958, en la Capilla de la Virgen de Belén; 1964, la parte alta del Coro, y posteriormente, en la Capilla de la Virgen del Rosario, desconchando las pechinas de las bóvedas, sin mayores recursos económicos y con la dificultad de tener que acallar el ruidoso ritual arqueológico cuando había ritual católico. Mejor suerte tendría

Viaje de la Comisión Asesora de Monumentos Históricos del Instituto de Cultura Puertorriqueña a Vieques con motivo de la restauración del Fortín de Vieques en 1956. De izquierda a derecha: Osiris Delgado; el ingeniero de la Junta de Planificación; Helen Tooker, secretaria de actas de la Comisión; Acisclo Marxuach; arquitecto Fred Gjessing; y el ingeniero del Departamento de Obras Públicas. Fotografía del Archivo-Biblioteca Osiris Delgado Mercado.

después don Ricardo al quedar suspendidas las ceremonias religiosas en el templo. Corría el 1955. don Ricardo y Osiris -quien recuerda prístinamente- se encontraban en el sótano (Centro de Investigaciones Arqueológicas) del edificio Pedreira, en la Facultad de Humanidades. Alegría había sido designado recientemente director ejecutivo del Instituto de Cultura: «Osiris, necesito tu ayuda con esto de las zonas históricas…».

Osiris habría de quedar unánimemente recomendado como Secretario Ejecutivo de la Comisión Asesora de Monumentos Históricos en la primera reunión de dicho cuerpo el 12 de diciembre de 1955.[1] Constituían las responsabilidades del mismo, cuya asistencia a las reuniones de la Comisión fue de las más constantes[2]: «Poner en efecto los acuerdos de la Comisión, ofrecerle su consejo y decidir sobre aquellas peticiones que por su naturaleza no tienen que ser traídas a la consideración de la Comisión».[3] Ello incluía estudios de planos, aceptación o rechazo de diseños arquitectónicos, decisiones relativas a procesos de restauración así como a propuestas de demolición de estructuras.

La intervención de Osiris, dados sus conocimientos de arquitectura colonial, fue crucial, y tal parece que intransferible, en el proceso de restauración del Fortín de Vieques, en 1956. La Comisión, de hecho, dictaminaba «la paralización de las obras mientras no se hagan efectivas las recomendaciones del Sr. (sic) Delgado».[4] En ocasiones, para la otorgación de permisos, la Comisión resolvía: «Se aprueba en principio sujeto a que el Sr. Osiris Delgado visite la casa y decida finalmente si se debe otorgar el permiso correspondiente», o «se acuerda dejar pendiente este caso hasta que el propietario se entreviste con el Dr. Osiris Delgado y el Sr. José Firpi»[5]. Se encargaba Osiris de estudiar y discutir planos con arquitectos[6],

1 Acta de la Reunión de la Comisión Asesora de Monumentos Históricos. 12 de diciembre de 1955. Asistentes a la reunión: Helen Tooker, secretaria de actas; Sebastián González García, Rafael W. Ramírez, Acisclo Marxuach, Adolfo de Hostos y Santiago Iglesias, hijo. Archivo-Biblioteca Osiris Delgado Mercado. (Este repositorio constituye una corporación cultural sin fines de lucro creada bajo las Leyes de Puerto Rico. Sus fondos documentales y colecciones están accesibles a estudiosos e investigadores interesados en temas de la cultura puertorriqueña y la cultura universal. De ahora en adelante haremos referencia al mismo con las siglas ABODM).

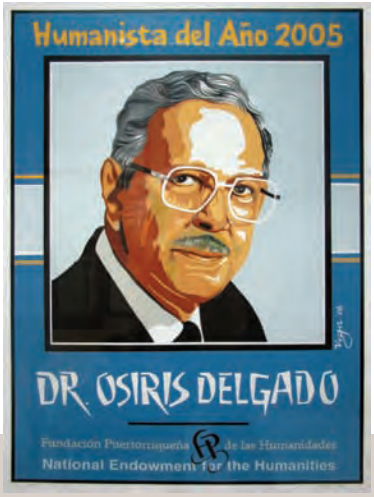
2 De un total de sesenta y nueve reuniones entre 1955 y 1966 de las actas consultadas, Osiris participó en cincuenta. De 1960 a 1961 se hallaba de sabática en España.

3 *Op. cit.*, 8 de julio de 1957. Asistentes: Helen Tooker, Fred Gjessing, José Firpi, Guillermo Silva, Santiago Iglesias, Rafael Benítez Carle y Rafael Carmoega.

4 *Ibid.,* 7 junio de 1956. Asistentes: Helen Tooker, Guillermo Silva, Osiris Delgado, Santiago Iglesias, Eladio López Tirado, Ricardo Alegría, Luis Manuel Rodríguez Morales y Mario Buscchiazzo.

5 Sol 356, para «cambio de paredes de madera por bloques de concreto»; y Fortaleza 317. *Ibid.,* 26 de mayo de 1958. Asistentes: Helen Tooker, Guillermo Silva, José Firpi, Osiris Delgado, Santiago Iglesias, Eladio López Tirado, Ricardo Alegría, Luis Manuel Rodríguez Morales y Mario Buschiazzo.

6 Plaza Provisión, en Fortaleza 104, «sometía nuevamente su caso». Se determinaba que Osiris debía «estudiarlo contra el plano último anterior». *Ibid.,* 10 de marzo de 1960. Asistentes: José Firpi, Eladio López Tirado, Rafael Carmoega, Ramón Gandía Biscombe, Helen Tooker, Luis Manuel Rodríguez Morales y Osiris Delgado.



como fue el caso del Banco de Crédito y Ahorro Ponceño, en San Juan[7], así como también encontrar soluciones para los que habían sido rechazados.[8]

Entendió Osiris igualmente en asuntos de naturaleza estética[9] Uno de ellos fue la solicitud de la alcaldesa de la Capital, Felisa Rincón de Gautier, en 1958, para techar el lado suroeste de la terraza del Municipio. «Se acordó que el Sr. Osiris Delgado vea este caso y asesore a la División de Obras Públicas de la Capital[10]… Sacro en su fuero interno el emblemático patrimonio edificado, Osiris recomendará un acercamiento a la Junta de Planificación «para que enmiende su actual reglamento de Zonas Históricas, entre otras razones, para que se prohíba el uso de las cortinas de material plástico o bien de metal que últimamente han invadido al Viejo San Juan».[11]

Insistió siempre, puntualiza, en el mayor esfuerzo que fuese posible para *preservar* en vez de *destruir* estructuras históricas, no solo en el antiguo San Juan sino en otros pueblos de la isla. Fue el caso, en 1959, de la Iglesia Católica de Cataño, cuya destrucción íntegra se aconsejaba a la Comisión dado el extremo deterioro de la misma. La decisión, y Osiris entre los que así votaron, fue que «bajo ningún concepto deberá autorizarse

7 *Ibid.,* 8 de sept. de 1965. Asistentes: Osiris Delgado, Eladio López Tirado y Luis Manuel Rodríguez Morales.
8 Fortaleza 367. Caso Agüeros. «No se acepta el diseño de Humberto Lorenzo. Que lo resuelva Osiris Delgado viendo al arquitecto».. *Ibid.*, 14 abril de 1960. Asistentes: Santiago Iglesias, Acisclo Marxuach, Eladio López Tirado, Rafael Carmoega, Luis Manuel Rodríguez Morales, Ramón Gandía, Helen Tooker, José Firpi y Osiris Delgado.
9 «El expediente relativo a la construcción de unas torres y remodelación de fachada en la casa nº. 62 de la calle del Sol, pasó a consideración del Secretario Ejecutivo Dr. Osiris Delgado para que recomiende una solución más armoniosa con el conjunto arquitectónico de esa zona". *Ibid.,* 26 octubre de 1961. Asistentes: Osiris Delgado, Ramón Gandía, Santiago Iglesias, Raúl Reichard, Aurelio Tió y Arturo Dávila.
10 *Ibid.*, 4 de agosto de 1958. Asistentes: Helen Tooker, José Firpi, Guillermo Silva, Rafael Carmoega, Eladio López Tirado y Osiris Delgado.
11 *Ibid.*, 16 de junio de 1958. Asistentes: Helen Tooker, Benítez Carle, Santiago Iglesias, José Firpi, Osiris Delgado, Eladio López Tirado.

Osiris Delgado con Ricardo Alegría en la Calle del Cristo. Fotografía por Jorge Ramos Caro.
A la izquierda: "La Casa Embrujada". Calle de San José, 103. Fotografía por la autora con el consentimiento del actual propietario de la casa, el señor Robert E. Bartos.
Cartel Humanista del Año 2005 otorgado al Dr. Osiris Delgado por la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades y el National Endowment for the Humanities.

la destrucción total de la Iglesia».[12] En 1965 se sometía la propuesta de demolición del edificio del Banco de Nova Scotia, en la esquina de la calle San Justo y Tetuán. Se planteaba que «la decisión a favor pueda sentar un mal precedente para la situación de la Zona Histórica en San Juan».[13]

La lectura de las actas levantadas en las reuniones revela que en la Comisión, integrada por arquitectos, historiadores e ingenieros de prestigio y experiencia, era donde se «batía el cobre». Los casos se llevaban directamente a la Comisión y lo que esta determinaba por consenso era concluyente. De ser necesario, se sometía el caso, vía carta, a Ricardo Alegría, y aunque no era la normativa, las decisiones del cuerpo se informaban a la Junta de Directores, explica Osiris.

La lectura también permite, evocando la teoría de la microfísica del poder de Foucault, colegir fricciones o pugnas de mando durante los primeros años, entre la Comisión, la Junta de Planificación, Fomento, la Junta de directores del *Instituto* y Obras Públicas. Por lo que se desprende de estos documentos, el poder decisorio de los asesores era insospechadamente mayor de lo que los textos historiados del Instituto de Cultura Puertorriqueña demuestran. En este sentido se puede concluir que hay una historia inédita en lo que compete a la determinante injerencia de esta Comisión en las pautas establecidas para la restauración y conservación de la antigua ciudad.

Estas pautas que, inequívocamente, han hecho de San Juan la recia, hermosa y retadora dama centenaria que tanto nos cautiva, eran percibidas (todavía hoy) con antipatía. No obstante, había que observar su cumplimiento y ello tuvo precio: en el desempeño de sus funciones, *in situ*, Osiris fue «bautizado» con una sopa que le fuera derramada sobre la cabeza desde un piso alto.

METALECTURA DE LA VISIÓN CONSERVACIONISTA DE OSIRIS

En reunión del 30 de enero de 1956 se discutió «ampliamente el problema de la zonificación».[14] Y tomando como punto de partida los informes para la conservación de las zonas históricas desarrollados por los arquitectos E. Barañano, H.J. Espinoza y Mario Buschiazzo, «se acordó finalmente que es preciso un estudio detallado de la ciudad a fin de poder proceder a la fijación de criterios y normas definitivas de las que

12 *Ibid.,* «Informe sobre la visita a la Iglesia Católica de Cataño». Apéndice al Acta del 11 de mayo de 1959. La decisión fue sometida al Director Ejecutivo, Ricardo Alegría. Asistentes y votantes: José Firpi, Osiris Delgado, Luis Manuel Rodríguez Morales y Eladio López Tirado.
13 *Ibid.,* 3 de nov. 1965. Asistentes: en contra de la demolición, Osiris Delgado, Ramón Gandía, Rafael Carmoega, Acisclo Marxuach y Federico Barreda y Monge; a favor, Luis Manuel Rodríguez Morales y Eladio López Tirado.
14 *Ibid.,* 30 de enero de 1956. Asistentes: Helen Tooker, Acisclo Marxuach, Ramón Gandía, Rafael Carmoega, Santiago Iglesias. Invitados, arquitectos Espinoza y Barañano.

Osiris en la actividad de "La Nación en Marcha". Osiris es la persona de la capa azul en el medio de la fotografía. Fajardo, 1996. Archivo-Biblioteca Osiris Delgado Mercado.

pueda valerse la Junta en la solución de casos sujetos a su dictamen».[15] Osiris recuerda: «Ricardo me encomendó la preparación de ese estudio».

El *Proyecto para la conservación del San Juan Antiguo* aparece en marzo de 1956, y aunque no fue publicado, el autor rememora haber preparado una edición en estarcido. Se significa el mismo en orgullo personal para Osiris «por estar entre los primeros casos en firme para institucionalizar programas de preservación»[16]. De justicia es mencionar, insiste el autor, a Acisclo Marxuach y a Sebastián González García como autores de los primeros estudios realizados -casa por casa- sobre las áreas más antiguas de San Juan.

La parcial reproducción que su autor hace del texto en el primer número de *Patrimonio* va precedida por una síntesis histórica del desarrollo del «frente preservacionista» en Puerto Rico así como por un haz de planteamientos intelectivos del autor en torno al concepto *conservación*. Una ética-estética[17] dirige la visión de Osiris. El amor y la conciencia de lo Bello conducen a la voluntad del conocimiento como imprescindible factor para lograr la perpetuidad (preservación) de esa Belleza. En el caso concreto de los monumentos históricos, estos «no son entes biológicos que hay que dejar morir como parte de un proceso natural…». Al igual que en la pintura, y con ese fin de permanencia, la restauración exige conocimiento científico, conocimiento del «oficio» (materiales y composición de los mismos) el que solo es adquirido volitivamente y el que capacita para la restauración posterior. Restauración, conservación, preservación, «se montan a caballo», explica. «Restaurar implica conservar; para conservar, hay que restaurar. Y es difícil restaurar sin que en algún momento se entre en reconstrucción. Una vez restaurado, hay que preservar y esto está implícito en la idea de conservación». El «rescate» es otro concepto afín, añade.

Al historiar cronológicamente la gesta preservacionista en Puerto Rico, pareciera que, inadvertidamente, Osiris se remite a sí mismo: «Los antecedentes […] se *vislumbran* en la década del treinta del siglo XX: el esfuerzo se *encarrila* durante la siguiente década del cuarenta y establece su *plenitud* en la del cincuenta».[18] Se desprende una esencial noción orgánica en la cual el concepto *conservación* deviene, primigeniamente, tropos de la supervivencia humana. Vislumbre: entre malabares, Osiris conserva su vida y su integridad física, sobrevive al hambre, al frío y a Hitler, salvaguardando la Belleza

15 *Loc.cit.*
16 Delgado, Osiris. "Preservación de monumentos y responsabilidad pública", en *Patrimonio. Revista Oficial de la Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico.* Vol. 1, 2010, pág. 65.
17 Préstamo que hacemos del binomio de conceptualizaciones armonizadas acuñado por el poeta español Juan Ramón Jiménez.
18 *Op. cit.*, pág. 63. (El énfasis es de la autora).

Osiris Delgado y Ricardo Alegría, 2007. Fotografía por Jorge Ramos Caro.

enamorada. Encarrilamiento en los años cuarenta: ingreso como docente a la Universidad y amistad con Ricardo Alegría. Plenitud en los cincuenta: involucramiento total, íntimo y profesional, en la conservación de los monumentos históricos.

«EL MÁS IMPORTANTE ELEMENTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE PUERTO RICO»

Conciencia habida de los valores históricos arquitectónicos y de la responsabilidad contraída con su protección -lo que nunca quedó comprometido con los vaivenes político-partidistas- todo espacio de trabajo se convertía para Osiris en una oportunidad para su ojo avizor. Entre 1993 y 1999 Osiris será presidente de la Junta Revisora de la Oficina Estatal de Preservación Histórica, hoy Oficina Estatal de Conservación Histórica. Durante esos años en los que también fue miembro del Consejo para la Protección del Patrimonio Arqueológico Terrestre de Puerto Rico, despunta lo que habría de convertirse en una de sus más importantes gestiones -o debo corregir, porque fui testigo: una de sus mayores preocupaciones- en el menester restaurador y preservacionista: la Fortaleza o Palacio de Santa Catalina.

En 1995 y 1996 se da el grito de alarma ante el estado precario en que se encontraban algunas dependencias del Palacio. Como miembro de la Comisión Asesora del Gobernador para la Restauración de la Fortaleza, Osiris escribirá repetidamente alertando sobre la situació:

> Me parece que la urgencia del caso va más allá de que el Gobernador permita que los analistas tengan acceso a las facilidades privadas del tercer piso […] A pesar de las dificultades y contrariedades que ello pueda acarrear, me parece imprescindible que a la mayor brevedad posible comiencen las gestiones para que la primera familia se traslade bien al Palacio Rojo u otro lugar de mayor conveniencia […]. Estamos a tiempo para prevenir riesgos y no debemos ceder ante la premisa de que exageramos o somos alarmistas.[19]

Osiris aducía razones de seguridad y salvaguardia de responsabilidades así como también «la conservación del inmueble que es el más importante elemento del patrimonio histórico-cultural de Puerto Rico»[20]. De las gestiones realizadas se limita a decir: «Remiendos. Lo que se llegó a hacer fueron remiendos».

ALLENDE EL MAR:
OSIRIS DELGADO, «NERVIO MOTOR DEL VIEJO SAN JUAN»

Si los afanes conservacionistas de Osiris quedan contextualizados en una macroconciencia ética-estética, no es de extrañar que su inquietud, y el reconocimiento a la misma, trascendieran el lar nativo, particularmente en la antillanía. En 1979 la Fundación García Arévalo, de la República

19 Carta de Osiris Delgado dirigida a Lilliane D. López, Directora de la Oficina Estatal de Preservación Histórica. 26 de agosto de1996. ABODM
20 *Loc. cit.*

Calle Osiris Delgado Mercado, Viejo San Juan, Puerto Rico. A la derecha: Osiris Delgado en su oficina.

Dominicana, publica el ensayo *Arquitectura de Santiago de los Caballeros*, texto de una conferencia así intitulada dictada por Osiris años antes en aquel país. En ella el historiador presentaba, por encomienda del Director de la Oficina del Patrimonio Nacional, un plan de restauración para la totalidad de la ciudad conocido como *Estudio para la restauración y conservación para la ciudad de Santiago de los Caballeros*. En la nota editorial titulada «Patrimonio arquitectónico» el rotativo dominicano *La Información*, luego de identificar al puertorriqueño con el epíteto de «nervio motor del Viejo San Juan», hace síntesis de sus señalamientos y recomendaciones:

> Se trata de un enfoque interesantísimo y docto de nuestro patrimonio cultural que nuestro cabildo debe acoger para bien de los intereses de esta comunidad, y que el gobierno central debe seguir como pautas [...]. Recomienda don Osiris Delgado la creación de un organismo que determine, con fuerza de ley, la zona histórico-arquitectónica de la ciudad, para su defensa y conservación. Este organismo deberá estar integrado por arquitectos e ingenieros de la municipalidad, a más de personajes representativos de los intereses culturales y económicos de Santiago. Y que lo dictaminado por ese organismo tenga más validez aun que lo previsto en el plan regulador del crecimiento de esta urbe cuando se intente lesionar nuestro bien patrimonial en el orden arquitectónico [...].

Santiago, una de las ciudades más antiguas del Continente, carece de testigos arquitectónicos de la época de sus orígenes a causa de las furias de los elementos y de las guerras emancipadoras. Es nuestro deber salvar lo que nos queda de nuestra arquitectura republicana, como sabiamente lo señala una autoridad en la materia como lo es don Osiris Delgado.[21]

Consecuente con su ética-estética, no pudo Osiris abstenerse de comentar en la conferencia, prudentemente, pero no exento de la certeza del conocedor, sobre su extrañeza por cierto uso del ladrillo en la restauración de la Catedral de Santiago. El señalamiento provocó en el mismo rotativo un título en primera plana, a grandes rasgos, en negritas y de extremo a extremo de la página: *«Profesor de PR Censura Aspecto Remodelación Catedral Santiago»*.[22]

21 «Patrimonio arquitectónico», *La Información*, 27 de diciembre de 1979. República Dominicana.
22 *La Información* .3 de mayo de 1975, Año LX, Núm. 18552. Santiago de los Caballeros, República Dominicana.

Fotografía suministrada por Manuel Olmo Rodríguez.

¿COLOFÓN?

En su Archivo-Biblioteca organizadas carpetas guardan evidenciada una vida plena. Aunque las fechas de 1956 a 1970 enmarcan sus años como Secretario Ejecutivo de la Comisión Asesora de Monumentos Históricos en el *Instituto*, su compromiso íntimo ético-estético lo mantendrá todavía casi cuarenta años más, hasta el 2009, con presencia activa en esa institución en calidad de asesor, coordinador, miembro de la Junta de Directores, sin olvidar su gestión en la Oficina Estatal de Preservación Histórica.
Su satisfacción, su orgullo, es contemplar lo logrado, el respeto a esos logros y la continuación de la obra de acuerdo a lo establecido por el *Instituto*. «Atrocidades», «adefesios», «barbaridades», «esperpentos» adjetivaban típicamente (y aún hoy) su contrariedad ante transgresiones pseudo-restauradoras, como las del Fortín de Vieques y las de la Intendencia en San Juan, en 1988.

La Isleta de San Juan es para Osiris otra dimensión. Cuando entramos a ella le veo siempre la mirada de las monumentales estatuas erigidas por los egipcios: hacia el más allá, morada de perpetuidad, mirada asomada a lo imperecedero.
Y pareciera que desde allá -demiurgo y esteta de palabra e imagen- habla, dirige, pontifica, orienta, guía, instruye. Sin fasto, sin pompa. En silencio.

EL MOSAICO COMO ELEMENTO DECORATIVO EN LOS ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS: ESTUDIO DE CASO

César Piñeiro González

ANTECEDENTES

Los primeros antecedentes conocidos de mosaico se sitúan en Turquía, en la región de Anatolia, hacia el siglo VII a. C. y son pavimentos de guijarros (piedras pequeñas, redondas y de superficie lisa). En el siglo IV a.C. en Pella -Macedonia, Grecia- se realizaron pavimentos coloreados y con sombras para dar volumen a las figuras. Posteriormente, en el siglo II a. C. en la ciudad de Pérgamo ya encontramos mosaicos hechos con piedras cortadas que corresponden a una concepción parecida a la actual. Otras excavaciones en áreas de Mesopotamia (Ur y Uruk) y en Grecia y Roma han permitido conocer otros mosaicos de esos tiempos tan remotos. A partir del siglo I a. C., la técnica de los mosaicos se implanta con fuerza, pero siempre se utilizan como pavimento. Marco Vitruvio y Plinio el Viejo nos describen con detalle las técnicas. A medida que se va implantando el cristianismo, los mosaicos pasan también a embellecer las paredes, llenan las bóvedas y las cúpulas de las iglesias. Pero, no solo las iglesias se adornan con mosaicos, también el mosaico vuelve a sus orígenes en el Oriente medio, donde numerosas mezquitas -la Meca, Medina y Damasco- presentan maravillosas decoraciones arquitectónicas hechas de mosaico.

En América, los Olmecas, que desarrollaron la primera cultura en México (1200-600 a.C.), fueron los pioneros en la creación de mosaicos americanos. Dentro de la urbe más antigua del norte de nuestro continente, el recinto ceremonial de La Venta, en Tabasco, México, se encontraron varios pavimentos de mosaico conformados por bloques de serpentina verde que forman diseños abstractos. En esa misma categoría de mosaicos lapidarios, un milenio más tarde fueron elaborados los tableros y frisos que se conservan en Mitla, Oaxaca. El tejido formado por piedras cortadas y ensambladas sobre los muros forman grecas colocadas de tal forma, que logran que las paredes adquieran gran dinamismo con efectos de luz y sombra.[1] El arte del mosaico también fue altamente valorado y utilizado por los teotihuacanos y posteriormente por los mexicas, sin embargo, su uso fue principalmente para la elaboración de objetos suntuarios, como máscaras y pectorales realizados con teselas de turquesa y concha, y montados sobre madera y láminas de oro.

En Europa, en el siglo XV durante el Renacimiento italiano, en la Florencia de los Médicis renace con fuerza la técnica del mosaico, de la que tenemos un impresionante ejemplo en la Anunciación de Ghirlandaio. Más tarde, la decoración de la Basílica de San Pedro en Roma permitió consolidar el importante renacimiento de esta técnica.

La tradición mosaicista se mantuvo por varios siglos, aunque con menor importancia, hasta finales del siglo XIX cuando el modernismo fue un elemento impulsor de primera categoría. El decorativismo, tan característico de este periodo, fue una ayuda importante para el desarrollo de todas las artes decorativas y en particular del mosaico. Es conocido que frecuentemente se define más un edificio como modernista por su decoración que por sus características estructurales. Esto dio una extraordinaria relevancia y riqueza al mosaico que fue un elemento decorativo muy usado. Los elementos decorativos como los pavimentos, los vitrales, yesos, piedra esculpida, la cerrajería, los revestimientos cerámicos y el mosaico, son determinantes para atribuirle este carácter modernista a un edificio.

1 Fernández, Miguel Ángel, «Mosaico en México», Artes de México, 2006, págs. 47-48.

En el mosaico de la época modernista reencontramos dibujos clásicos, en la línea del mosaico romano, así como experimentos de dibujos y colores de nueva creación dentro de los gustos estéticos propios del modernismo que tanto aportó a la renovación artística de las decoraciones exteriores y sobretodo interiores.

En Puerto Rico, a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, las arcadas, los vitrales y los pisos de mosaicos, ya fueran cerámicos o hidráulicos, se convirtieron en decoraciones comunes dentro del repertorio arquitectónico de la Isla. La Casa Roig, en Humacao, es una excelente muestra de la introducción de la corriente modernista en la arquitectura residencial, la cual se caracterizaba por diseños funcionales, simples que integraban elementos decorativos exóticos inspirados en la naturaleza. La casa, diseñada por el arquitecto checoslovaco Antonin Nechodoma, contiene como parte de la decoración interior bellos diseños de mosaicos de formas geométricas y colores vivos. Estos diseños geométricos de mosaicos y vitrales están inspirados en la flora y fauna.

La Casa Georgetti en Santurce, la casa de bombas de Guayama, la Casa Salazar en Ponce y la casa hecha por Enrique Juliá en la calle Vasallo de Santurce, son algunos ejemplos de la utilización del mosaico como elemento decorativo en la arquitectura modernista.

Después de la Revolución Mexicana de 1910, surgió un movimiento artístico conocido como muralismo. José Vasconcelos, filósofo y primer secretario de Educación Pública de México (1920-1924), fue quien después de la Revolución, pidió a un grupo de artistas jóvenes que pintaran en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria de la ciudad de México. Sus principales protagonistas fueron Diego Rivera, David Siqueiros y José Clemente Orozco. Estos muralistas, influidos por su rico pasado precolombino, desarrollaron un arte popular y tradicional y pintaron fundamentalmente en los edificios públicos y en la arquitectura virreinal. Utilizaron técnicas y materiales nuevos. Siqueiros usó como pigmento piroxilina y cemento coloreado con pistola de aire. Los tres emplearon también el mosaico en losas precoladas. Inclusive usaron bastidores de alambre y metal desplegado, capaces de sostener varias capas de cemento, cal, arena o polvo de mármol. El objetivo era buscar materiales que permitieran que los murales perduraran con el tiempo. Después de 1930, el movimiento se expandió por otros países de Latinoamérica y los Estados Unidos.[2]

Detalle en estructura precolombina en la Zona Arqueológica de Mitla, Oaxaca, México.

En Puerto Rico, previo a la época del auge muralista, constan algunas instalaciones artísticas sobre muros, pero la mayoría en residencias privadas o en estructuras religiosas. En 1949, con la creación de la Compañía de Fomento Industrial y el programa de desarrollo industrial conocido como Manos a la Obra, se auspicia la fundación de la División de Educación a la Comunidad (DIVIDECO), la cual reunía a distintos artistas con el propósito de educar a la población sobre el cambio cultural en la Isla. Parte del programa tenía como encargo establecer murales en las fábricas y en las dependencias asociadas al programa.[3] En 1954, la Compañía de Fomento promovió legislación para que aquellos edificios industriales bajo su auspicio incluyesen como parte de su presupuesto de construcción, una obra de pintura o escultura mural desmontable.[4]

En 1962, se firmó una ordenanza administrativa (núm. F5-62) que obligaba a separar un 2% del valor de la obra para «Decoración y Embellecimiento», de las estructuras en consulta con el Instituto de Cultura Puertorriqueña.[5] Desde entonces se acostumbró a decorar una o más paredes importantes del lugar con una expresión artística, algunas de ellas utilizando la técnica del mosaico, tal es el ejemplo del mural en mosaico ejecutado por Rafael Ríos Rey, en uno de los edificios de la Ponce Candy.

2 Del Conde, «México» en *Arte latinoamericano del siglo XX,* p. 22.
3 García Gutiérrez, «Puerto Rico» en *Arte latinoamericano del siglo XX, p. 126.*
4 De la Rosa, «Murales en fábricas de Fomento», El Mundo, suplemento sabatino, 11 de agosto de 1956, p. 4.
5 Pérez Chanis, «Integración de las Artes», Urbe, agosto-septiembre de 1971, p. 9.
Ver también: «El taller de mosaicos del Instituto», Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, año 3, núm. 8, 1960.

En esta página y de izquierda a derecha: Mosaico *Vejigantes* en la Ponce Candy por Rafael Ríos Rey, Ponce. Detalle mostrando alineamiento inapropiado.
A la derecha: *Santísima Trinidad* en la capilla del Palacio de Santa Catalina, por Arnaldo Maas. Nótese que esta obra en mosaico mide aproximadamente diez pies de alto. Fotografía provista por La Fortaleza.

Con posterioridad, en 1970, el artista Rafael (Sonny) Rivera García organizó otro proyecto que promovió la instalación de murales, mayormente en las áreas exteriores, que se conoció como *Arte por el pueblo*. Como resultado de esta gestión, se encuentran proyectos en espacios públicos y fachadas de muchos de los caseríos de la Isla, así como bajo puentes de las autopistas y otras vías.

ESTUDIO DE CASO: LA CONSERVACIÓN DEL MURAL DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD EN EL INTERIOR DEL ORATORIO DEL PALACIO DE SANTA CATALINA.

El arte del mosaico no es una disciplina que haya perdurado exitosamente a lo largo de los siglos. Los movimientos artísticos que han empleado este arte de pequeños elementos como inspiración, han sido siempre superados por el recurso de la pintura o la escultura. Esto, desde nuestro punto de vista, es un dato muy significativo que explica no solo la falta de artistas dedicados al mosaico actualmente, sino la limitada formación que se ofrece a nivel universitario en materia de su conservación y, consecuentemente, la escasez de profesionales especialistas, de investigaciones y de bibliografía específica. Por ello, nos ha parecido interesante compartir este trabajo de conservación de un mosaico poco conocido, que forma parte de nuestro rico patrimonio artístico-cultural.

El mural se encuentra adosado a uno de los muros de la capilla u oratorio del Palacio de Santa Catalina.[6] El oratorio, que se encuentra en la torre de la esquina noroeste y a nivel del patio central, ocupa un espacio circular de 20 pies de diámetro y lo cubre una bóveda semiesférica. En tiempos de España se consideraba como el lugar más sagrado pues servía de oratorio a los gobernantes de turno. Se sabe que los emisarios y navegantes españoles lo utilizaban para dar gracias a Dios ante la imagen de Santa Catalina por haber logrado llegar a salvo. La Capilla ha sido testigo de varias restauraciones y la imagen de Santa Catalina está dentro de la Mansión Ejecutiva; en su lugar se encuentra el mosaico de la Santísima Trinidad.

El mosaico fue comisionado por el gobernador don Luis Muñoz Marín y la primera dama, doña Inés María Mendoza, quien al llegar a la Fortaleza en 1949 se propuso restaurar el antiguo oratorio y rescatarlo de la condición de almacén en que se encontraba desde hacía muchos años. En 1951, recomendado por el escritor don Tomás Blanco, el artista Arnaldo Maas realizó un proyecto de diseño y construcción de un mosaico dedicado a la Santísima Trinidad.[7]

6 Para información sobre el Palacio, ver: María de los Ángeles Castro Arroyo, *La Fortaleza de Santa Catalina*, Patronato de Santa Catalina, 2005.
7 Arnaldo Maas o padre Marcolino Maas fue un artista holandés establecido en Puerto Rico, en 1938. Ordenado sacerdote de la Orden de Santo Domingo en 1936, llega a Puerto Rico desde España. Estudió en la Escuela de Bellas Artes, en Holanda y fue aprendiz del vitralista Joep Nicolas, en Nueva York. Se especializó en el diseño y construcción de vitrales para las Iglesias y colegios dominicos a través de toda la Isla, aunque incursionó en otras disciplinas de las artes plásticas como el dibujo, la pintura, la cerámica y el mosaico.

A la derecha del mosaico aparece la persona del Padre. En una mano lleva el cetro, símbolo del Gobierno y de la majestad; con la otra mano bendice al Mundo que ha creado. A la izquierda, la persona del Hijo, sentado a la diestra del Padre lleva la Cruz, en sus manos y en su costado se ven las llagas de los clavos y de la lanza. Entre las dos figuras se ve la Paloma, símbolo del Espíritu Santo. A cada lado tiene un ángel con un cáliz y un texto que dice: «la sangre de Jesucristo nos limpia de todo pecado». El propio Arnaldo Maas lo diseñó y lo ejecutó, «y la tarea es de santos», según afirmó Carmen Reyes Padró en un artículo publicado en el periódico El Mundo.[8] Continua diciendo, «once meses se tomó el religioso artesano en cortar a mano 95,000 pedacitos de mosaicos. Se le pelaron las manos. Esos miles de pedacitos, en preciosos tonos de verde, rojo, azul, oro, blanco, marrón, etc., fueron después pegados en el papel del diseño colocado al revés, y una vez concluida la delicada labor, el mosaico fue adherido a la pared».[9]

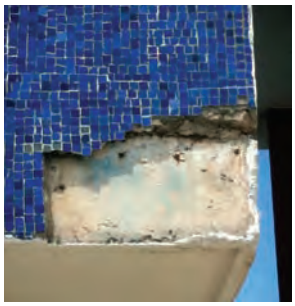
EL PROCESO DE CONSERVACIÓN

La conservación de un mosaico es siempre motivo de satisfacción y de reto para el conservador. Es una pieza importante en la larga fila de objetos artísticos que forman parte de nuestro patrimonio cultural y nos hace sentir responsables de preservarlo como documento histórico para el disfrute de otras generaciones. Las responsabilidades incluyen la documentación, los estudios previos y los procesos de intervención, hasta la puesta en valor, protección y musealización del área para lograr mantener la obra en su lugar de origen.[10]

La etapa inicial el proyecto consistió en un examen pericial sobre las condiciones del mosaico. El estudio incluyó la evaluación estructural para determinar si existían razones para el deterioro en áreas específicas del substrato, es decir en el muro que lo contiene. Este presentaba bolsillos por humedad, grietas, quebraduras y desprendimiento del empañetado. Además, se efectuó una fotodocumentación del mosaico, lo cual permitió determinar las áreas afectadas de la manera más precisa posible.

El tratamiento de un mosaico moderno incluye el uso de diferentes materiales, herramientas y técnicas porque el soporte, que es usualmente concreto reforzado, tiene características diferentes al mortero antiguo. El cemento en su manufactura emplea materiales que se degradan en sales solubles y su comportamiento físico-mecánico es muy distinto al de los materiales tradicionalmente empleados para construir un mosaico. También hay que añadir que el lugar donde se encuentra el mosaico suele ser susceptible a cambios drásticos de humedad y temperatura así como contaminantes ambientales, polvo y microorganismos que aceleran el efecto del deterioro.

8 Reyes Padró, «Padre Maas restaura oratorio del Palacio de Santa Catalina», El Mundo, 11 de diciembre de 1951. (Este artículo fue reproducido en un libro dedicado al padre Maas por sus familiares y amigos, luego de su fallecimiento en 1981).
9 *Loc. cit.*
10 Schneider Glantz, Renata, *Conservación de materiales in situ*, México, 2001.



Neptuno y la sirena por Augusto Marín, 1968, Condominio Surfside Mansions, Isla Verde. Acercamiento a teselas faltantes ilustrando la necesidad de conservación para esta y otras obras en mosaico a través de la isla.

Los principales problemas que presentaba el mural eran faltantes, levantamiento en algunas áreas, costras o eflorescencias y suciedad en toda la superficie, además de intervenciones anteriores que incluían el uso de pegamentos y teselas diferentes e inapropiadas.

Entre los conservadores no existe un punto de vista común en lo concerniente a métodos de limpieza. La mayoría de los talleres han desarrollado sus propias técnicas o intentan adaptar las ya existentes a sus problemas específicos. Entre la gran variedad de métodos de limpieza se incluyen los métodos en seco (cepillos, bisturí, abrasivos al aire) y en húmedo (disolventes orgánicos, agua, gel EDTA).[11] Recientemente se han investigado técnicas especiales como los geles de intercambio de iones o la limpieza con láser.[12] La elección del método correcto para un problema específico viene a menudo dada por la efectividad de la técnica. No obstante, el conservador ha de tener en consideración el riesgo potencial del tratamiento, el cual es difícil de evaluar, especialmente si tenemos en cuenta que dicho riesgo puede llegar a presentarse años más tarde. La elección de una técnica de limpieza apropiada es tan controvertida como la elección del «nivel» de limpieza adecuado. No existe un acuerdo general entre expertos sobre hasta qué punto debe limpiarse la superficie. La sensibilidad de las superficies vítreas durante la limpieza determinará el grado de corrosión posterior y decidirá la efectividad y la estabilidad a largo plazo del tratamiento de conservación que vaya a ser aplicado.

Los fenómenos de corrosión sobre los mosaicos incluyen incrustaciones de polvo y grasa con capas de sales de corrosión que deben eliminarse durante el proceso de conservación a fin de recuperar la estabilidad y el lustre del mosaico. Las costras y eflorescencias de los productos higroscópicos de corrosión aceleran la corrosión del substrato vítreo y han de ser por tanto eliminadas.[13]

Las costras y eflorescencias pueden llegar a estar bastante desprendidas y ser muy porosas, aunque también pueden ser bastante duras y estar firmemente adheridas a la superficie, tanto así que en algunos casos no pueden ser separadas sin cometer daños irreparables. Los fenómenos de corrosión van desde una costra uniforme sobre la superficie hasta distintas fases de picaduras. Mientras que algunas picaduras en forma de minúsculos poros se presentan muy espaciadas, algunas otras constituyen grandes grupos que llegan a agruparse formando zonas blanquecinas y opacas. La mayoría de estas fases cristalinas son sulfatos o carbonatos. De acuerdo con su composición química, estos compuestos son parcialmente solubles en agua, lo que en las operaciones de limpieza y conservación facilita su eliminación, si bien es necesario recurrir además a métodos mecánicos.

11 Newton, R. G. *The deterioration and Conservation of Stained Glass, A Critical Bibliography.* Londres Oxford Press 1982; Newton, R.G., y S. Davison, *Conservation of Glass,* Londres, Butterworths, 1989.
12 Leissner, J., *El efecto de corrosión sobre las vidrieras*, 1994.
13 Romich, H., y D.R. Fuchs, Evaluation of the effectiveness and the potential damage of cleaning methods for the restoration of stained glass Windows, Getty, 1992.

LA LIMPIEZA

Para realizar la limpieza se empleó agua destilada con alcohol y un jabón no iónico para evitar reacciones con los materiales. Sin embargo, hubo ocasiones en que la capa de costra era tan gruesa y estaba tan fuertemente adherida que tuvimos que formular un gel con el mismo material que permitiera reducir la evaporación del solvente y a su vez ser aplicado sobre superficies verticales, sin el problema de escorrentías que pudieran contaminar otras áreas.

Cuando la superficie del mosaico estaba levantada del substrato, fue necesario nivelarla y consolidarla. Esto se logró inyectando con agujas un adhesivo al área y presionando hasta que el adhesivo secara apropiadamente. Si esto no funcionaba, algunas veces fue necesario remover la sección para realizar un aplanado y nivelar la superficie, pero para ello se utilizó una velada. Este proceso consiste en adherir una tela de malla abierta a la superficie con un adhesivo, para mantener unidos los fragmentos del mosaico entre sí. El velado es un proceso complejo ya que requiere que el adhesivo que se aplique para adherir la tela no sea soluble en el mismo solvente del material para el fijado. De otra manera, al retirar el velado se puede desprender el fragmento con todo y tela, y el daño provocado podría ser mayor.

EL ADHESIVO

El P.V.A. o E.V.A. (*Poly vinyl acetate chloride* o *ethylene acetate*) es el adhesivo que se utiliza con más frecuencia; es fácil de aplicar, puede ser inyectado, se adhiere a diferentes materiales y además es reversible. El silicón también es un buen adhesivo pero tiene menor tiempo de manejo y cualquier exceso debe ser removido inmediatamente pues cuando endúrese es muy difícil de remover. Las pegas hechas de goma árabe (*mastic*) también se emplean y funcionan bien en áreas que están mayormente secas como es el caso de nuestro mosaico.

LA CONSOLIDACIÓN

Las teselas faltantes fueron reemplazadas con unas hechas de material y color similar al que se utilizó originalmente. En algunos casos las reparaciones previamente realizadas fueron dejadas en sitio debido a que su remoción podía causar un daño aun mayor e irreversible. Para rellenar los espacios entre las teselas, se utilizó una mezcla comercial de arena fina y cemento con aditivos fungicidas para retrasar el biodeterioro, es decir, la aparición de hongo o bacterias. Durante la intervención tuvimos mucho cuidado en preparar la mezcla y aplicarla adecuadamente de manera que las teselas quedaran firmemente adheridas.

EL RECUBRIMIENTO

Las normas de conservación requieren que los recubrimientos protectores sean reversibles, incluso tras el envejecimiento del material. En el caso de pinturas porosas, la reversibilidad solo puede ser discutida a un nivel académico. Una vez que un consolidante se ha filtrado por los poros de una estructura frágil ya no podrá ser eliminado más tarde. La estabilidad del material de conservación a largo plazo bajo condiciones ambientales tropicales es la exigencia más difícil de cumplir. La exposición del vidrio a ciclos con variaciones de temperatura y humedad en combinación con la luz solar conduce a una deformación, amarilleado y envejecimiento de la mayor parte de los polímeros orgánicos. Por otro lado, los expertos en vidrio advierten que el grado de permeabilidad residual al agua de las capas orgánicas puede crear un espacio intermedio de humedad condensada y atrapada entre la resina (desprendida de la superficie) y el vidrio, lo cual podría incluso llegar a acelerar el deterioro.

Uno de los materiales más utilizado para la fijación de capas pictóricas en casos excepcionales es el Paraloid B72. Este fue examinado en laboratorio[14] y evaluado por un grupo de conservadores con vistas a su aplicación práctica.[15] Algunas de las aplicaciones sobre el terreno de Paraloid B72 como recubrimiento protector fueron realizadas hace treinta y cinco años. Sin embargo, su estabilidad, transparencia y adherencia a diversos substratos lo ha hecho uno de los más utilizados en la conservación.

Hay que recalcar que el resultado de una intervención no depende exclusivamente de la fiabilidad de los materiales utilizados sino también de la precisión de las técnicas aplicadas y la capacidad para reproducirlas, así como de la habilidad de quien las ejecuta. Dada la mayor sofisticación, en ciertos aspectos, en el manejo de los materiales, se hace necesaria una formación práctica de los conservadores, a fin de proporcionarles una base sólida de cara al éxito para la conservación del patrimonio. ■

14 Marschner, H. , «Prufungvon Kunstharzen zur Malschichtkonservierung mittelalterlicher Glasfenster», CVMA Newsletter 37/38, 1984, p.13-20.
15 Mueller-Weinitschke, C., «Practical experiences with new materials for paint consolidation. Preservation of Historic Stained Glass Windows», 6-8 diciembre, Wurzburg, Alemania, 1992.

Rafael Ríos-Rey: UNA VIDA DEDICADA AL ARTE

En el centenario de su natalicio[1]

Néstor Murray-Irizarry

INTRODUCCIÓN

Se cumplen años del nacimiento de alguien a quien considero importante, y como dijo José Martí, «honor, a quien honor merece». Rafael Ríos Reyes —más adelante *Ríos-Rey*— nació un 28 de julio, hace exactamente un siglo; aquí, en la propia isla, en la ciudad de Ponce.

El arte lo llevaba, al parecer, en la sangre; o quizás se le pegó, sin remedio, del ambiente en que se crió: su padre y su abuelo eran artistas...; y nadie puede estar seguro, tampoco, de si a ellos la afición por crear y recrear la belleza les llegó por la vía de los genes o por alguna suerte de contagio social. Pero la llevaban dentro. Al menos estos tres.

Para suerte de todos, y quizás para siempre, estos tres Ríos no solo perseguían y encontraban la belleza, sino también buscaban y perseguían las verdades. Todas las verdades: las de la belleza, las de la naturaleza de la isla, las de las gentes que vivían en el terruño y las de la propia vida. No sé si los tres Ríos eran ejemplares en vías de extinción. Espero que no. Pero son raros en la actualidad, y exponer sus cualidades es una manera de traerlos al presente, con la esperanza de que sus preocupaciones se diseminen entre las gentes de hoy. En todo esto sobresale, muy particularmente, el Ríos menor, que no por eso fue riachuelo. Este es el que nos ocupa hoy.

EL CLAN DE LOS RÍOS

Es prácticamente imposible analizar la historia de las artes plásticas en la isla sin tener en cuenta la obra dejada atrás por el linaje de los Ríos, conocido en su tiempo como «el clan de los Ríos». Se trataba, en efecto, de un clan literal, sin salto alguno, que abarcaba tres generaciones de Ríos, todos ellos artistas plásticos de peso: el abuelo, Juan Narciso (1853-1919); su padre, Octavio (1886-1933); y el propio Rafael, cuyos cuatro tíos por parte de padre —Luis, Felipe, Roberto y Arturo— también resultaron artistas. Por si eso fuera poco, los últimos cuatro le darán cinco nietos pintores: Fernando, Roberto, John, Pedro y Rafael Ríos-Rey. Todo esto complica aún más el enigma de si tanta afición por el arte era por herencia o por contagio...

Tanto el abuelo como el padre se dedicaron principalmente a la escenografía, aunque también pintaron, sobre todo, murales. Según Osiris Delgado Mercado, estos tres artistas ponceños «se proyectan hasta el presente con una dedicación plena a los quehaceres propios de una vocación de probado linaje».

Rafael Ríos-Rey es, pues, el producto de una larga genealogía de artistas, de una dinastía de creadores. El bisabuelo, Buenaventura, había sido artífice de fina técnica. Acerca del padre de este, José —don Pepón— solo sabemos que había nacido en Islas Canarias. Buenaventura era además "cantaor y guitarrista de rosarios" y al parecer dejó una huella muy profunda en su hijo Juan Narciso, quien además de pintor, se hizo músico.

Juan Narciso Ríos jamás viajó muchos kilómetros más allá de su predio natal. En gran medida fue autodidacta, aunque recibió luces de Máximo Meana y de algún que otro artista-escenógrafo o pintores de los que pasaban por Ponce. Al parecer inevitablemente, compartió el arte con sus hijos, especialmente con Octavio, y juntos llegaron a ser los artistas-escenógrafos más notables del país.

Con el tiempo, la fama de ambos trascendió los límites del país. Llegaron a ser solicitados y admirados

1 Discurso pronunciado por el profesor Néstor Murray Irizarry, el jueves 2 de julio de 2011, en conmemoración del centenario del natalicio de Rafael Ríos Rey, en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, viejo San Juan.

Rafael Ríos Rey, ca. 1930.

El cultivo, 1948, antigua residencia de Joe Ferré, Ponce.

en América Latina y Europa. Octavio, padre de Rafael Ríos-Rey, trabajó durante tres años como escenógrafo en la compañía de la muy famosa bailarina rusa Ana Pávlova. Y Juan Narciso, por su parte, luego de hacer los adornos funerales de Cánovas del Castillo, recibió de los Reyes de España la *Cruz de Isabel la Católica* por el mérito artístico de sus esfuerzos.

Miguel Pou Becerra (1880-1968), un pintor boricua de grata recordación en Ponce, decía que Juan Narciso Ríos «era sin duda el más importante escenógrafo de Puerto Rico, hombre verdaderamente genial, bohemio incorregible y notable guitarrista, autor de un método para el estudio de dicho instrumento sin maestro». En 1889, Juan Narciso diseñó una importante fotografía en ocho tintas que fue impresa en Barcelona, conocida como *Panorama de Ponce*; y un *Vía Crucis* hoy considerado una pieza valiosa del arte isleño.

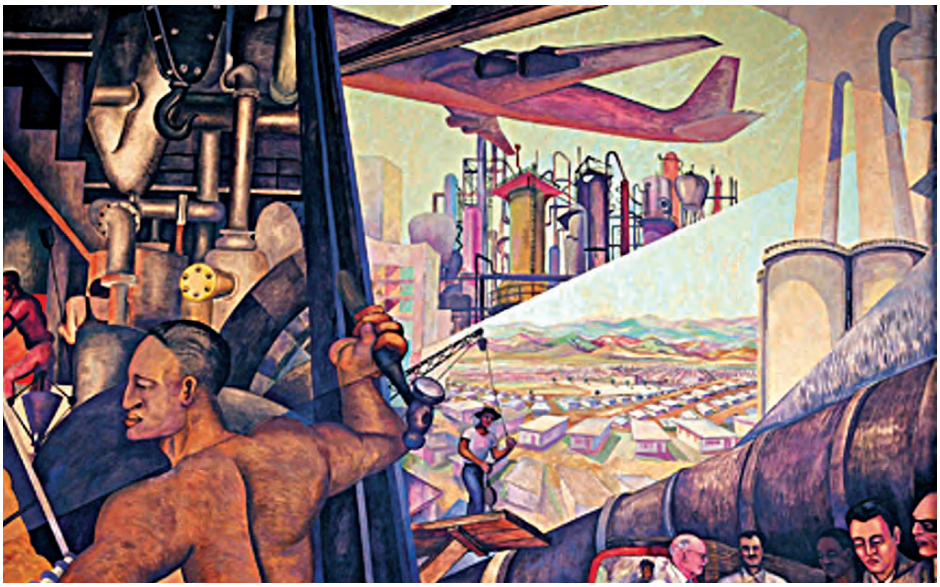
En la época en que el carnaval ponceño constituía todo un acontecimiento insular, Pou comentaba que Juan Narciso «transformaba el teatro La Perla en un verdadero palacio encantado [...] Cuando, en tiempos venturosos venían a Ponce buenas compañías de teatro españolas que traían sus propios pintores escenógrafos, Juan Ríos absorbía con avidez los consejos de esos pintores y la ejemplaridad de sus pinturas escenográficas, siendo éstas las fuentes principales de sus conocimientos».

LA ESCENOGRAFÍA DE RÍOS-REY: LOS SÍMBOLOS Y COLORES DE SU TIERRA...

Ríos-Rey se inició en la escenografía en la década de los treinta, trabajando en el diseño y el montaje de los telones para la comedia *Unidos Vencerán*. Esta comedia recorrió los pueblos y las ciudades de la isla, y resultó un rotundo éxito nacional. Participaban en ella Ramón Ortiz del Rivero (Diplo) y treinta actores adicionales. Arturo Somohano actuaba como pianista; y era, además, el compositor y director musical de la obra.

Francisco Arriví, un viejo amigo de Ríos-Rey y miembro destacado del grupo de dramaturgos para los que este colaboraba en las producciones teatrales, señala que: «Hacia 1937, la farándula universitaria refresca el ambiente teatral con el cuidadoso montaje de *Nuestra Natasha*. Por el mismo año, Ramón Ortiz del Rivero, alias Diplo, acompañado de José Luis Torregrosa y Guillermo Bauzá, organizan *La farándula bohemia*, que ha de representar su «comedia día del arte» antillano durante veinte años. Logran, con las bufonerías del negrito, la mulata, el gallego y los nuevos tipos populares [...], una continuidad de representación hasta entonces desconocida en el país. Esta popularidad abre la interrogante de si es o no posible un teatro nacional sostenido por el gran público».

Ríos-Rey se consagra como artista-escenógrafo en la década del cuarenta, con la obra *Tiempo Muerto*, de Manuel Méndez Ballester. Desde ese momento, y



A la izquierda: ***La industria***, 1948, Antiguo Banco Crédito y Ahorro Ponceño, Ponce
A la derecha: ***La represa*** (detalle) 1953, Edificio Empresas Ferré. Rafael Ríos Rey, ca. 1930

hasta el final de sus días, realizará una increíble cantidad de escenografías, las que competirán, tanto en cantidad como en calidad, con su vasta obra muralista. Comenta Arriví que «Ríos-Rey aportó [desde] temprano un concepto de escenografía puertorriqueña con *Tiempo Muerto*, [y] luego con *Cofresí* (1949), *Festival del Caribe* y *Sinfonía puertorriqueña*. Su estilo inconfundible alcanza [su máxima] expresión en *Vejigantes*». Arriví señala que Ríos-Rey también llevó su autoctonía pictórica al decorado, y que marcó un hito en la escenografía puertorriqueña con la singular concepción de línea y color que aplicó a la obra *Tiempo Muerto*.

La obra escenográfica de Ríos-Rey adquiere gran madurez en México con las enseñanzas y el ejemplo del maestro López Mancera. En 1961 se presentó en el teatro Tapia la obra *María Soledad*, un drama del propio Arriví. Emilio S. Belaval (1903-1972), un consagrado escritor puertorriqueño, destacó la hermosa escenografía realizada por Ríos-Rey en aquella ocasión: «... [es] una de las mejores que hemos visto [...], alternando la pintura escenográfica con la construcción, los cuerpos transparentes con los cuerpos macizos, accesible todo a un efectivo manejo de luces y los útiles escénicos...».

En otro momento, el dramaturgo y autor de *María Soledad* se refiere a nuestro escenógrafo como: «... [un] colorista imaginativo [que] se ha desenvuelto inspiradamente con decorados de motivos exóticos, incluso [con] abstracciones demostrativas de su versatilidad pictórica [...], pero donde ha fijado hitos es [...] en la realización de decorados...».

Entre las escenografías diseñadas por Ríos-Rey destacan, además de las señaladas anteriormente, las preparadas para el *ballet* folklórico nacional *Areyto*: *Esta noche juega el joker*, de Fernando Sierra Berdecía (1959); *Sirena*, de Francisco Arriví (1959); *Giselle* (con Alicia Alonso); *La fille mal gardee* (1964); *Cinderella* (1965); *Il pagliacci de l'Opera '68* (1970) y *La traviata*, presentada en el Festival de Ópera de Puerto Rico, Inc. (1971).

EL IMPULSO POR PINTAR PAREDES

Ríos-Rey, el muralista, vivió en una época privilegiada, la de las décadas de oro del muralismo mexicano. Sin proponérselo, saliéndole de muy dentro, Rafael se encargó —junto con otros pocos artistas plásticos— de hacer que la isla vibrara al compás de aquellas expresiones tan fuertes como imbricadas a las raíces mismas de la sociedad.

Por otro lado, contó con amigos muy especiales, profundamente comprometidos con las sociedades en las cuales les tocó vivir. Desde la época más activa de su abuelo y la de su padre, y siendo todavía un niño, Rafael conocía lo que era y lo que significaba una buena tertulia. Aquellas eran tertulias humanas e intensas que siempre tocaban temas de respetable espesor filosófico. Luego él las continuó, ampliadas, con los numerosos amigos que tenía en Ciudad México y en Puerto Rico. Cuando viajó a México, descubrió las múltiples dificultades que eran compartidas entre aquel país y el suyo, y que los problemas de la isla —incluso aquellos considerados como graves— no eran endémicos en absoluto.

Nadie dude de que aquellos diálogos, polémicas y anécdotas hayan sido los elementos más importantes para energizar y orientar la obra de cada uno de los participantes, y también la de Ríos-Rey. Los amigos profundos son también, inevitablemente, maestros de uno. Y ese tipo de tertulia vale tanto como cualquier universidad. Y quizás más.

La obra de Ríos-Rey cubre un vasto espacio de la realidad plástica puertorriqueña. En Puerto Rico y Nueva York diseñó y realizó más de un centenar de escenografías para óperas, *ballets*, comedias musicales, zarzuelas, operetas y teatro. Realizó, además, unos ochenta murales, tanto en Nueva York como en Arkansas, Baltimore, Haití y República Dominicana y participó en exposiciones, tanto dentro como fuera de Puerto Rico, donde obtuvo distintos premios. El trazo simple de sus dibujos es engañoso: con él agarra las esencias. No por gusto podemos afirmar que una parte de su obra se encuentra diseminada por colecciones privadas de EE.UU., Cuba, México, y por supuesto, Puerto Rico.

Desde 1965 hasta 1977, Ríos-Rey se desempeñó en la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, como profesor de escenografía, de pintura-mural y de mosaico; y entre 1977 y 1980 fue miembro fundador y tesorero del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.

Poderoso ejemplo de voluntad y de fidelidad a las exigencias auténticas del arte, Ríos-Rey puso siempre en primer plano su verdad de artista. El insigne muralista y escenógrafo dejó su huella permanente en un grupo de jóvenes artistas gráficos. Uno de ellos, Luis Felipe López Pérez, preparó una tesis sobre su maestro. Rafael Ríos-Rey es un excelente ejemplo del espíritu de compromiso y sacrificio de los grandes maestros puertorriqueños.

TEATRO Y SOCIEDAD; ANTES Y AHORA

El teatro –la escenografía en particular– fue parte fundamental de la vida y obra de nuestro muralista. Se podría decir que su obra artística giró, sobre todo, en torno a la escena dramática. A la par con Erwin Piscator[2], Rafael Ríos-Rey opinaba que el público asistente a una obra de teatro no constituye un simple conglomerado de individuos, sino que se transforma en un nuevo ser, dotado de sentimientos e impulsos específicos. No obstante, sería erróneo imaginar que el público asistente a cada obra puede estar claramente identificado como clase, o unido por una misma voluntad y una conciencia homogénea.

Para reunir en una misma esfera vivencial a las amplias masas es preciso hacerlas receptivas a las energías que se proyectan desde la escena. Y en esto influyen una infinidad de factores, entre los cuales están, por supuesto, el libreto, la música, la actuación..., pero

2 Erwin Piscator, «Teatro comprometido», p 251-262; En: José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardia*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1999.

Fiesta campestre, 1948, antigua residencia de Joe Ferré, Ponce.

también la escenografía y hasta un «simple» mural de fondo. Si la mayoría de estos elementos dan en el blanco, la obra funde al público en una masa única, suprimiendo las barreras entre el escenario y la sala repleta de butacas, entre el escenógrafo y la escenografía, entre el muralista y el mural... El teatro, cuando es bueno, es capaz de alegrar a toda una multitud de espectadores, de ponerlos a sentir emociones profundísimas, de conminarlos a pensar, o de impulsarlos a ser mejores ciudadanos.

Cuando la fusión ocurre, cada uno de los espectadores deja de ser una unidad, y el colectivismo deja entonces de ser un concepto abstracto o aprendido, y se convierte en verdad viva. En ese momento, las necesidades, los anhelos, las esperanzas, los padecimientos y las alegrías de la escena son sentidos como propios. En el caso que nos concierne, la escenografía —o un mural— puede pasar a ser, por su poder expresivo, un potentísimo factor unificador. En tales casos —que quizás no sean mayoritarios, pero se dan— los actores y artistas participantes, incluido el pintor-escenógrafo, se convierten en altavoces y focos de los problemas y cuestiones de su tiempo, y son capaces de desencadenar las corrientes de ideas y sentimientos que aportan nuevos los materiales que dan vida al organismo que es, o debe ser, la sociedad. Lo hacen fructificar con nuevos contenidos.

SENTIR A TODOS, Y HACER POR TODOS

En 1948, Ríos-Rey le dijo al periodista S. Ramos Alancastro:[3] «Yo no soy orador, tampoco soy músico o político [...] soy pintor nada más, y mi anhelo siempre ha sido ser útil a mi pueblo y contribuir a aliviar su situación, diciendo la verdad con el pincel y señalando los cuadros trágicos de la vida real». La anterior declaración hubiera podido salir también de la boca de cualquiera de sus amigos íntimos, los integrantes de las tertulias. Así de radicales y hermosas eran las ideas que todo el tiempo flotaban en aquella atmósfera. Incluso es posible que dicho sentimiento, expresado así, de manera tan clara y tajante, haya derivado de la fuerte influencia de su amigo y maestro Erwin Piscator—allá en Nueva York, poco antes de terminar la Segunda Guerra Mundial—, quien entendía que el hacedor de teatro:

> *…sólo es capaz de reconocer un compromiso: ser sincero consigo mismo, preparado en todo momento a reconocer el duro ejercicio de la radiografía que proporciona la concepción social de la historia como un paso preparatorio hacia un futuro mejor. Que el teatro pueda tomar posiciones en contra o a favor de esta época es la mejor prueba de que está atado a ella en cadenas inquebrantables.*[4]

Ríos-Rey y sus hijos vivieron durante dos décadas en el teatro Tapia. Fue nombrado Administrador del teatro Tapia en 1949 (hasta 1968) por la alcaldesa Felisa Rincón de Gautier. Allí latió y se formó su

3 Néstor Murray Irizarry *Rafael Ríos Rey, ensayo de ensayo*. Ponce: Casa Paoli, 2001. p. 10.
4 Erwin Piscator, *óp. cit.*, p. 251.

familia, y allí creó un dinámico taller —de primera línea— en el que se desarrollaron, con su buen consejo y múltiples enseñanzas, actores, actrices y técnicos. El teatro Tapia también fue ámbito y testigo de las muchas escenografías, bocetos de carrozas, carteles, grabados y pinturas de caballete que continuamente entregaba, para el deleite de los ojos ajenos.

Fue en ese teatro donde se extendieron las tertulias del abuelo y el padre. En aquel tan grato ambiente —hogar y taller en una sola entidad—Ríos-Rey logró revivir, con creces, las reuniones que con anterioridad se llevaban a cabo en las boticas o restaurantes del viejo San Juan a principios de siglo. De todos aquellos diálogos —amenos, profundos y por diversas vías saturados de humo y caña—, nacieron, nadie lo dude, los más diversos proyectos. Proyectos que más tarde, con la maduración y el tiempo, se transformaron en libros, documentales o poemarios. Las personalidades más destacadas de su tiempo —Salvador Tió, Enrique Laguerre, Francisco Arriví, Luis y Gustavo Palés Matos, Manuel Méndez Ballester, Pepe Buitrago— recalaban constantemente en el hogar-taller de Rafael.

Fiesta de Cruz, 1948, antigua residencia de Joe Ferré, Ponce.

PINTAR, POR SUPUESTO, LA TIERRA

La tierra, la tierra, y también sus habitantes, sobre todo los pobres, son el tema casi exclusivo de la obra plástica de Ríos-Rey: los pobres y su ambiente, los pobres y sus penas, los pobres y sus anhelos. Pintar la tierra tal como es, y la gente tal como es.

Tema y meta..., que no son lo mismo que *tame*[5]. Rafael demuestra que el pincel puede ser tan filosófico como Platón, tan rebelde como Garibaldi, tan temerario como los hermanos Wrigth, y tan enamorado del mundo como Walt Whitman. En cada cosa que pinta o dibuja —sobre paredes enteras, lienzos grandes o pequeños, cartulinas, sobre planchas de los más diversos materiales, o colocando uno a uno pedacitos de mosaico— descarga vida. La de los demás y la propia.

Sus personajes pertenecieron, sin excepción, al universo caribeño, y en particular al boricua; y el ámbito en que se movían y palpitaban también era local. En el caso de Ríos Rey, además de buen artista, es un minucioso cronista; no pinta para entretener la pupila, sino para servir de espejo y permitir así al espectador verse a sí mismo y el entorno que habita. Hay murales con un pueblo entero, con ciertos personajes muy reales y reconocibles, industrias que se levantan, fiestas bullangueras, próceres de traje, jíbaras y jíbaros descalzos, árboles humanizados. Todo ello sin desatender, ni por un momento siquiera, la sensualidad de la hembra y el varón; la piel de los distintos personajes mostrando la gama entera de tintes, desde casi tan blanco como el coco, hasta casi tan negro como el carbón...

Pero Rafael dibujó, además, los nexos que están por debajo de la piel; las linduras que generalmente permanecen quietas, semiescondidas, a la sombra; dibujó las complacencias derivadas de solventar las más básicas demandas de la vida, que son las únicas importantes; y, en arranques en extremo intrépidos, dibujó casi desnudas, muy por las claras, a la recogedora de café, a una compañera de baile sin duda enamorada, a una maraquera voluptuosa, y hasta a la campesina que le trae el almuerzo a su consorte en medio de un corte de caña.

Rafael Ríos-Rey no es un río cualquiera. En el movimiento de su agua, va la vida. ■

5 manso

Suburban Bliss: UN [RE]ENCUENTRO INSOSPECHADO CON EL PASADO RECIENTE

Santiago Gala Aguilera

"El Monte, donde usted puede disfrutar de todo lo bueno…"

Fue ese precisamente el sugestivo eslogan que desde el primer anuncio de prensa, publicado en 1968 en el periódico *El Mundo*, atrajo a cientos de potenciales residentes al enorme conjunto residencial que por los pasados ocho años se venía erigiendo en los terrenos de la otrora barriada Bella Vista en el corazón de Hato Rey.

A finales de la década de los cincuenta, el arquitecto estadounidense Edward Larrabee Barnes comenzó a diseñar el complejo de viviendas para alquiler El Monte por encomienda de su amigo, el desarrollador y también congresista James H. Scheuer. En Puerto Rico, la distinguida firma de arquitectos Reed, Torres, Beauchamp y Marvel fungiría como diseñadora asociada en el desarrollo del proyecto. Tanto impacto causó su estilo audaz, moderno y funcional, que el excelente diseño fue honrado por la *Federal Housing Administration* y la *Urban Renewal Administration* aun antes de culminar la segunda fase de construcción (1963-1968).

Del vasto número de cualidades arquitectónicas que le hicieron merecedor de tales distinciones, los vestíbulos constituían una antesala a las casi setecientas unidades de apartamentos que contienen ambas torres. Entre los detalles decorativos más extraordinarios en estos espacios de recibo se destaca el revestimiento de azulejos vidriados de cerámica, nombrados en los planos originales de Barnes con un apelativo tan simple como enigmático: *French Tile Pattern*. Dada su gran escala, cada torre de apartamentos contendría dos vestíbulos principales (180 y 190 en el caso de la torre sur) y la distinción entre ambos se debió –aparte del paisajismo inmediato diseñado por Hunter Randolph– a la selección de dos colores primarios (amarillo y azul) para ambas carterías (*mail rooms*). Ahí, la totalidad de buzones descansaba sobre un escultórico pedestal de hormigón ubicado en el centro del espacio dejando así exentas las paredes de azulejos a su alrededor. Por su parte, el color seleccionado para revestir las paredes de ambos vestíbulos de ascensores fue el también primario rojo escarlata o bermejón.

A principios de la década de 1980, entonces bajo la titularidad *El Monte Corp.* y la administración de la compañía *Interstate General Corp.*, se llevaron a cabo intervenciones drásticas en ambos vestíbulos que pudieron trastocar para siempre sus ya mundialmente reconocidos atributos de diseño. Con el fin de atraer potenciales compradores al que muy pronto se vendería como *El Monte South Condominium*, una sencilla remodelación (o «lavado de cara») representó la virtual desaparición de estos espacios cuidadosamente pensados: el acabado de piso en cerámica hexagonal negra y hormigón expuesto fue recubierto con nuevas losetas; las macizas barandas de aluminio y secoya en las escalinatas hacia el jardín fueron removidas y reemplazadas; los antiguos *carriage rooms*, fueron transformados en lavanderías adicionales; los pedestales de buzones fueron destruidos y estos últimos vueltos a instalar injuriosamente sobre las paredes murales en ambas carterías y, para completar, las restantes superficies del «psicodélico y obsoleto» azulejo vidriado francés fueron recubiertas también, dependiendo del área, con nuevas losetas verdes y estucado de cemento. En un instante, con la aplicación de terminaciones a tono con el estilo contemporáneo de esa reciente década pero muy carentes de identidad a la misma vez, se esfumó para siempre todo vestigio de aquella simpleza

Torre de apartamentos vista desde el vestíbulo 190. Fotografía cortesía del arquitecto Thomas S. Marvel.

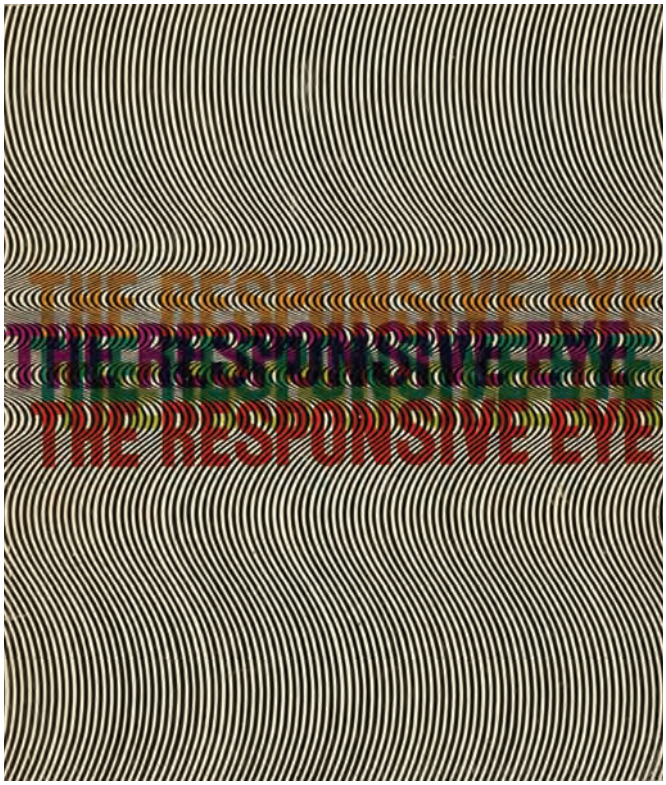
y elegancia con que se integraban armoniosamente los vestíbulos al resto del moderno conjunto.

Hoy, ha recaído sobre el Consejo de Titulares del condominio El Monte Sur, la Junta de Directores y la Administración la desafiante tarea de devolverle a estos espacios una apariencia digna del sitial que ocupa El Monte en la historia de la arquitectura puertorriqueña. El primer gran paso lo ha dado el propio Consejo con la reciente aprobación de la primera fase de restauración de azulejos, una en la que se atienden específicamente aquellas superficies en las carterías y vestíbulos de ascensores que fueron recubiertas con losetas verdes.

DUCATS BRIARE

En 1851, el francés Jean-Felix Bapterosses (1813-1885), pionero de la industria manufacturera de botones de porcelana en Europa, adquirió una antigua fábrica de cerámica fina en la región de Briare cuyos propietarios atravesaban entonces una seria crisis financiera. La modernización de las obsoletas instalaciones, tecnologías y técnicas de producción muy pronto transformó a la que se conocería a partir de ese momento como *Briare Bapterosses & Cie*. en una empresa capaz de producir sobre 1,400,000 unidades de metal y perla al día con una fuerza laboral de 9,000 hombres y mujeres. Briare se convertiría así en «la ciudad de las perlas».

En 1882, la planta comenzó a producir y patentizar mosaicos vidriados que, en un principio, se reservaban solo para artistas y diseñadores de arquitectura institucional, particularmente la eclesiástica. La calidad del nuevo producto tuvo gran difusión en todo el mundo dada su presencia en importantes exposiciones y ferias internacionales: Londres (1851 y 1862), París (1855, 1867, 1878 y 1889), Filadelfia (1876), Sydney (1879), Melbourne (1880) y Chicago (1893). El producto cerámico de *Briare Bapterosses & Cie.* llegó a distribuirse



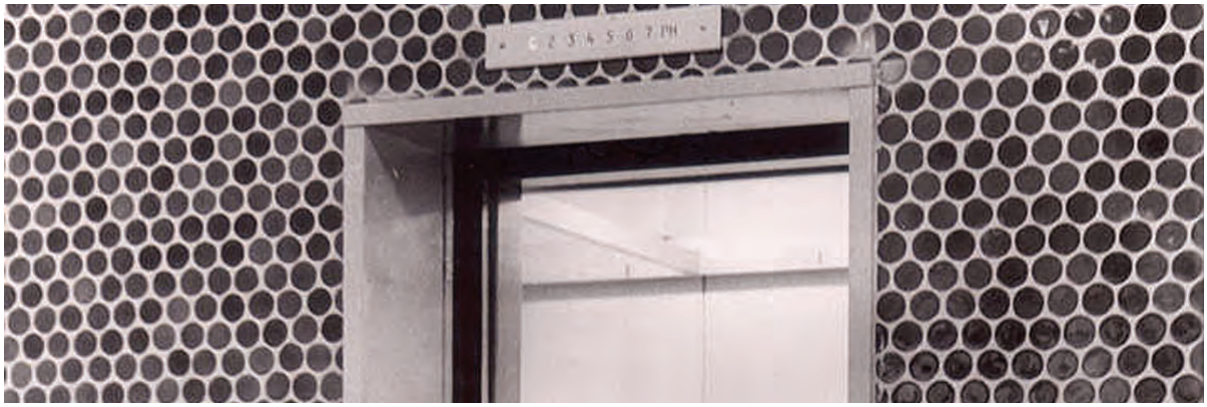
Carlos Cruz-Diez. *Ambientación de color aditivo*, 1974. Dim. 270 m x 9 m Aeropuerto Internacional Simón Bolívar, Maiquetía, Venezuela. Fotografía ©Atelier Cruz-Diez, París.
A la izquierda: Portada del catálogo de la exhibición "The Responsive Eye" que se llevó a cabo en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York en el año 1965.

en países como Japón, Alemania, España, Australia, el Imperio austrohúngaro, Rusia y los Estados Unidos.

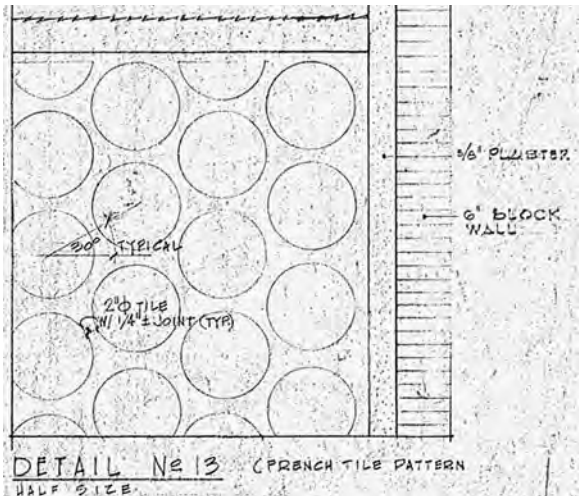
Desde finales del siglo XIX, periodo conocido también como *belle époque*, hasta muy entrada la primera mitad del siglo XX, el azulejo de Briare cobró gran auge entre los arquitectos del momento como material de acabado en fachadas y entradas de muchos edificios europeos, –particularmente parisinos, desde los ejemplos más tempranos del colorido y curvilíneo *art nouveau* hasta los correspondientes a su estilo sucesor el *art déco*– diseñados por exponentes destacados como Pierre Chareau, Robert Mallet Stevens y Michel Roux Spitz. Más tarde, en la década de 1950, con el surgimiento del plástico como nueva materia prima en la industria manufacturera de botones, *Briare Bapteroses & Cie.* se enfocó exclusivamente en la producción de azulejos en cerámica. Bajo un nuevo sello, *Emaux de Briare*, amplió el alcance de su empresa con filiales en Bruselas, Dusseldorf, Ginebra y Nueva York y patentizó modernos diseños que distaban mucho de los estilos y técnicas tradicionales que siempre le caracterizó, entre ellos *Ducats Briare*. El nombre de estos azulejos vidriados –o «pastillas» como también se les ha llegado a conocer– deriva de una reinterpretación contemporánea del ducado o moneda de oro acuñada por vez primera en Venecia en 1284 cuya dimensión y circunferencia emulan las piezas que eligió Barnes para decorar los vestíbulos de El Monte. Con este y muchos otros azulejos de distintas geometrías, colores y texturas, la empresa participó en la puesta en marcha de grandes proyectos de arte mural que se conservan en las estaciones de tren en París, Bruselas y el metro de Montreal al igual que en las terminales aéreas Paris-Charles-de-Gaule, Paris-Orly y la de Maiquetía en Caracas.

SOBRE EL ARTE ÓPTICO

Paralelamente a la producción de novedosos diseños, *Emaux de Briare* se insertó en las nuevas corrientes estéticas y movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, entre ellas el arte óptico. Nacido en Estados Unidos en 1958, este movimiento pictórico es reconocido por su acepción en ingles (*op-art*) que es, a su vez, abreviación de *optical art*. Fue una corriente



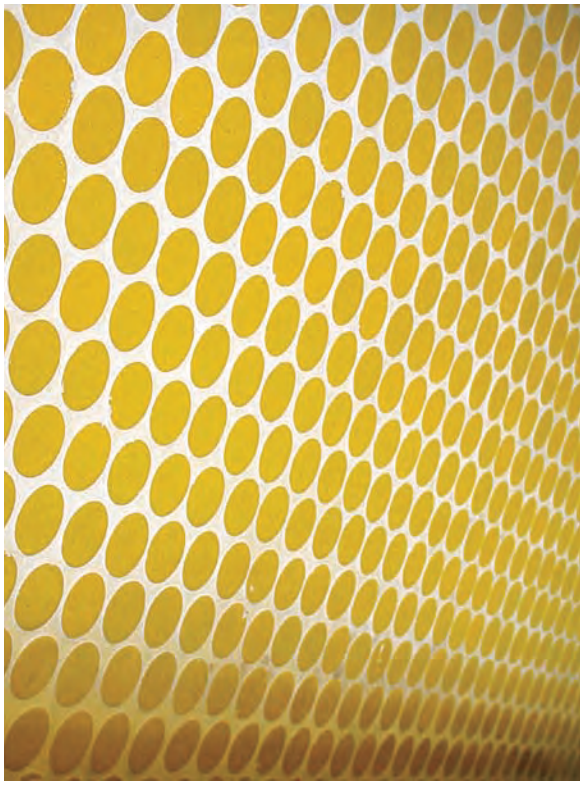
Detalle de vestíbulo de ascensores en la torre de apartamentos norte. Fotografía original propiedad del archivo del *San Juan Star*, 1973.
A la derecha: Detalle constructivo de la instalación de azulejos de cerámica en los vestíbulos de la torre de apartamentos, según diseñada en 1963. Plano propiedad del Condominio El Monte Sur.



fundamentalmente abstracta y bidimensional que tuvo su raíz en la composición gráfica de fenómenos ópticos donde primó la sensación de movimiento y las ilusiones. El orden y la repetición en función de principios científicos produjeron entonces obras con efectos visuales de singular impacto como inestabilidad, vibración o, inclusive, confusión.

En 1964, la revista *Time* publicó un artículo sobre el primer grupo de artistas plásticos que pretendían integrar ilusiones ópticas en sus obras. Las mayores influencias artísticas de este movimiento eran entonces el suprematismo, el constructivismo, el *de stijl* o neoplasticismo y el *Bauhaus*. Un año más tarde, mientras se encuentra en plena obra la torre de apartamentos de El Monte Sur, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) organizó la exhibición *The Responsive Eye* en la que varios exponentes distinguidos como Bridget Riley, Frank Stella, Josef Albers, Lawrence Poons, Kenneth Noland, Richard Anuszkiewicz y Victor Vasarely mostraron sus obras consagrándose así el nuevo movimiento.

Existen varias cualidades distintivas del arte óptico en las paredes murales de los vestíbulos de El Monte Sur. De entrada, el soporte es una superficie físicamente estática carente de movimiento real. Al fijarnos con detenimiento en las superficies del «vestíbulo azul» es posible notar que los azulejos presentan tres tonalidades distintas del mismo color. De manera intencional, los diseñadores pretendieron crear efectos visuales tales como movimiento aparente, vibración, parpadeo o difuminación mediante una policromía no tan evidente. El diseño contrapeado del patrón explora recursos compositivos como líneas paralelas, tanto rectas como sinuosas; contrastes bicromáticos marcados (de ahí, el blanco brillante de la lechada entre los azulejos de vivos colores primarios) y la combinación, repetición y tramado de formas que parten de una figura geométrica simple. El observador participa activamente de la obra moviéndose o desplazándose por los espacios para poder captar el efecto óptico completamente.



Secuencia fotográfica que ilustra el proceso de restauración de unidades amarillas en la cartería del vestíbulo 180. A la izquierda, el retoque de la lechada original e instalación de réplicas. Fotografías por el autor. A la derecha una perspectiva de las paredes de azulejo ya terminada la obra. Fotografía por Marisol Gómez Mouakad.

PROCESO DE RESTAURACIÓN Y RÉPLICA DE UNIDADES

En teoría, el método de restauración aparenta ser sencillo. Sin embargo, en términos prácticos, los tres pasos fundamentales en que se divide debieron llevarse a cabo con la debida precaución de proteger el material cerámico que se aspiraba a conservar.

La remoción de las losetas verdes instaladas en 1981 pudo resultar una tarea relativamente fácil en ciertas zonas porque las mismas se encuentran virtualmente despegadas de la superficie de pared. En este caso es muy probable que los azulejos originales que se encuentraban detrás estuviesen intactos. Sin embargo, en otras zonas el pegamento que se utilizó para llevar a cabo la instalación posterior quedó adherido a la superficie vidriada de los azulejos originales así como también a la lechada blanca original. Al concluir este paso, era lógico anticipar que hubiese zonas que requieran de un nivel de intervención más intenso que otras.

El segundo paso fue el que mayor tiempo, esfuerzo y cuidado le exigió a los restauradores. La remoción de la pega adherida posteriormente a los azulejos originales debió llevarse a cabo con suficiente precisión para evitar que la delicada superficie vidriada o los bordes de cada unidad pudieran afectarse. Una vez removido sustancialmente el material cementoso, se procedió con la limpieza de cualquier remanente fino sobre las superficies mediante la aplicación de ácido clorhídrico diluido y un cepillado leve. Aunque no se anticipó un volumen considerable, en esta etapa fue posible cuantificar el número de unidades afectadas para encargar la producción de réplicas.

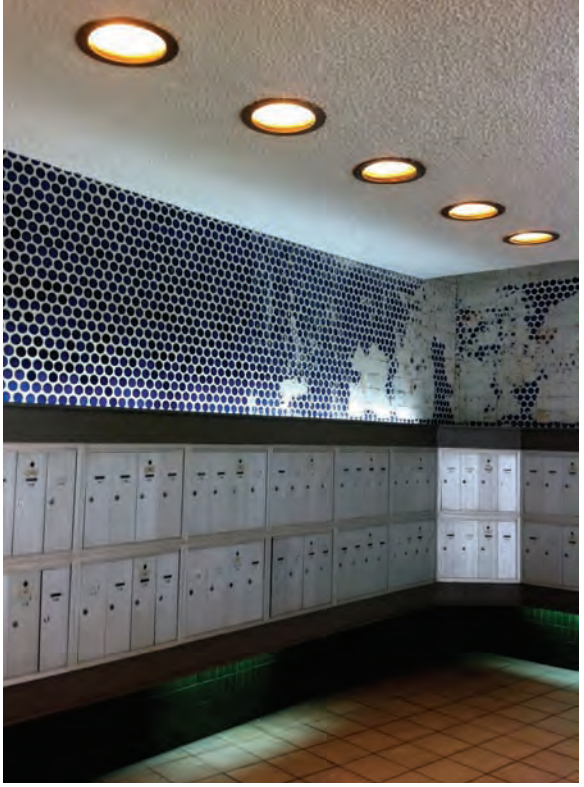
Toda obra de conservación es de naturaleza sostenible. Para los titulares del condominio, el rescate de los ducados en El Monte Sur ha cumplido un propósito dual: preservar la memoria de un acabado único y sólidamente instalado que, en términos prácticos, les eximirá de reemplazarlo por otro incompatible, ya sea a corto o largo plazo. Se ha dispuesto de lo que no se desea de manera responsable con el ambiente. El escombro que generó la remoción de losetas verdes removidas se donó a la compañía local *Cero Design & Built,*

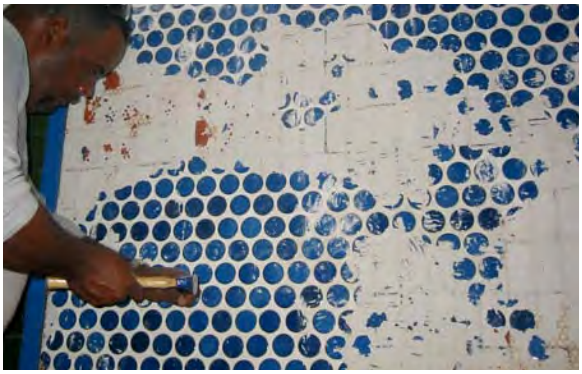
Secuencia fotográfica que ilustra el proceso de restauración de unidades rojas en el área de los ascensores del vestíbulo 190. Fotografías por el autor.

Inc. como materia prima para los impactantes proyectos de arte en mosaico que produce, entre ellos, *Espira/ceremonial* en el Recinto de Río Piedras de la UPR (2006), *El gigante mayor* en Carolina (2007), *Echoes of Ages* en Taipei (2009) y *La india dormida* en Caguas (2008).

La réplica de unidades se logró mediante un proceso sencillo y rudimentario de acuerdo a las técnicas tradicionales de alfarería. En la denominada «técnica de placas» se utilizaron guías y un rodillo para nivelar la arcilla cruda de manera uniforme. Inicialmente, se realizaron de antemano varias pruebas de cocción con muestras de diversas circunferencias para lograr el diámetro exacto del azulejo original ya que la arcilla se reduce en tamaño durante el proceso. La arcilla se coció cruda en hornos de cerámica tipo *kiln* y luego se le aplicaron varias capas de esmalte. Los esmaltes son suspensiones líquidas de minerales finamente molidos que al quemarse nuevamente en el horno, se convierten en un recubrimiento vítreo firmemente adherido a las piezas. El proceso exigió la realización de varias pruebas para igualar los colores (azul, amarillo y rojo escarlata o bermejón) según fue el caso ya que los esmaltes originales han sido descontinuados. Las temperaturas de cocción de las arcillas y los esmaltes variaron según el tipo y color, generalmente se encuentran en el rango de 700 °F. a 1,300 °F.

Existen en muchas partes del mundo –y ahora sabemos que en Puerto Rico también– obras de arte mural realizadas por exponentes de renombre como Carlos Cruz Diez y el propio Vasarely en las que el azulejo vidriado y de vibrantes colores que ha producido Briare constituye el medio primario de expresión artística, por no decir el único. La evidencia gráfica confirma que el arquitecto Barnes y su equipo de diseñadores proyectaron en detalle la manera en que serían instalados –uno a uno– los ducados franceses en los vestíbulos de El Monte. En 1970, la calidad estética y artesanal de estas piezas fue reconocida y premiada por la Sociedad Americana de Diseñadores de Interiores (ASID, por sus siglas en inglés) exaltando además su cualidad innovadora. Mérito artístico aparte, el simple hecho que *Emaux de Briare* cesara la producción de este peculiar azulejo en la década de 1970 y que su

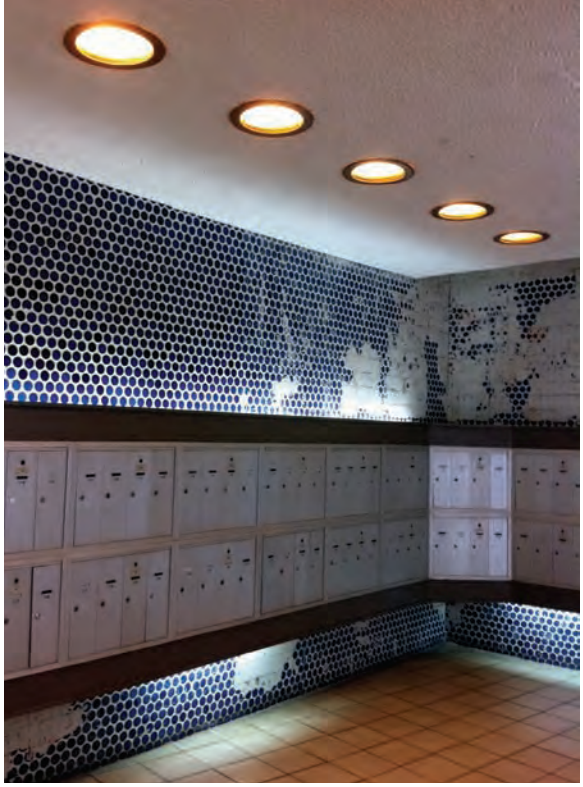


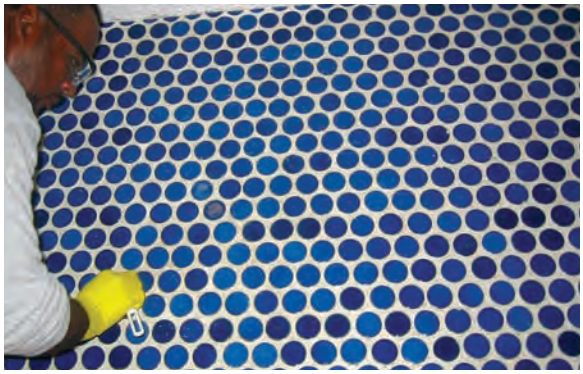


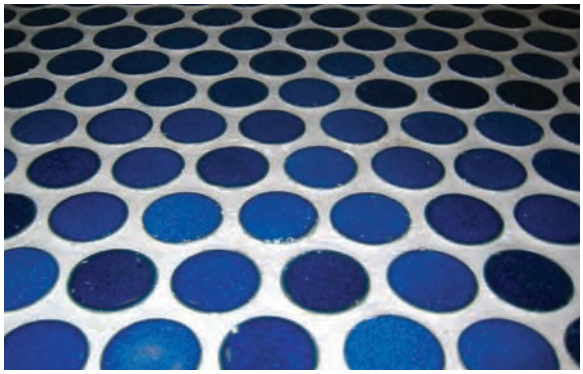
Secuencia fotográfica que ilustra el proceso de restauración de unidades azules en la cartería del vestíbulo 190. Arriba el progreso de la obra desde julio hasta diciembre de 2011. Abajo, los pasos a seguir: demolición de losetas posteriores, remoción cuidadosa de la pega y limpieza química de las superficies. Fotografías por el autor.

distribuidora exclusiva en América –la casa neoyorquina *Three Centuries Antiques*- dejó de existir, le añade aun más valor a esta pieza de la cotidianidad en El Monte Sur cuya restauración el Consejo de Titulares del condominio ha decidido llevar a cabo para el disfrute de presentes y futuras generaciones de residentes y visitantes. Esta determinación no debería sorprender: el pasado año, el Colegio de Arquitectos y Arquitectos Paisajistas de Puerto Rico le otorgó la Medalla de Arquitectura Dr. Ricardo Alegría a los 441 individuos que constituyen el Consejo por «salvaguardar el conocimiento, la obra y la historia de la Arquitectura y Arquitectura Paisajista del Condominio El Monte y sus alrededores, defender el Patrimonio Arquitectónico y fomentar la vida citadina resaltando las bondades urbanas del complejo».

Sin duda alguna, la puesta en marcha de una iniciativa de esta naturaleza contribuye a la valorización de un conjunto arquitectónico tan elogiado como El Monte. La segunda fase del proyecto –que supone la restauración de los casi 1,200 pies cuadrados adicionales de azulejos que fueron recubiertos con estucado de cemento en 1981– fue abrumadoramente aprobada por el Consejo en asamblea extraordinaria celebrada el pasado 25 de agosto y comenzará su ejecución en junio de 2012. Dicha fase es tan solo una de varias tareas que forman parte de una decisión mucho más trascendental: llevar a cabo el resto de la rehabilitación de los







vestíbulos de acuerdo al diseño y especificaciones de Barnes. Más allá de la puesta en valor del patrimonio arquitectónico, este excepcional gesto de apoderamiento comunitario por parte de los titulares demuestra que «volver a ver» lo que de por sí se tiene *es* una opción viable. Para ellos, seguramente, «disfrutar de todo lo bueno» – como bien quedó acuñado en aquel anuncio de *El Mundo*–, en nuestros días ha significado el reclamo del espíritu que una pasada conspiración, oscilante entre la ignorancia y la dejadez, le robó a su lugar. ■

Proyecto:
Restauración de Azulejos (Fase I)
Arquitectos:
Edward Larrabee Barnes
Reed, Torres Beauchamp & Marvel (1958-63)
Construcción:
H.R.H. Construction Corporation (1963-68)
Azulejos:
Emaux de Briare
Dueño:
Consejo de Titulares, Condominio El Monte Sur
Restauración:
Ramón de Jesús Velázquez
José Bastián Cortijo

Equipo de trabajo:
Jose Luis Sánchez
Jonathan Bastián
Ramón Luis de Jesús
Luis Ramón de Jesús
Réplica de azulejos:
Doel Fresse, M Arch
Brenda L. Martínez, M Arch
Gerencia del proyecto:
Santiago Gala Aguilera, M Arch
Área de superficie restaurada:
938 p.c.
Inversión:
$21,574.00
Fecha de comienzo:
16 de julio de 2011
Fecha de terminación:
14 de enero de 2012

LUIS ARIAS MONTALVÁN

Posee una maestría en Arquitectura con concentración en Artes Plásticas de la Universidad de Tulane en Nueva Orleans. Sus estudios continuaron en la San Juan School of Interior Design en Puerto Rico licenciándose en Decoración y en Diseño de Interiores. Fue el primer presidente masculino del Colegio de Decoradores, dentro de tal institución fue miembro del Comité de Protección del hotel Normandie en contra de su demolición y señalándole como pieza patrimonial. Por más de dos décadas ha participado en la enseñanza ofreciendo cursos de dibujo de planos, perspectiva y color, preparación de reválida de Diseño de Interiores, luego como maestro en Historia del Arte y más recientemente también colaborando con el Museo de Arte Puertorriqueño. En la actualidad labora como artista independiente, bajo el seudónimo *Luiso*, creando piezas de vitral para proyectos privados de todo tipo incluyendo residencias, escuelas, oficinas, y restaurantes en Puerto Rico y en las islas de Santa Lucia y Nevis. En su arte utiliza tanto técnicas clásicas e iconográficas como el "Contour Glass". A través de sus obras y esfuerzos educativos contribuye a mantener vivo el arte del vitral en Puerto Rico.

HERNÁN S. BUSTELO MORÁN

Cursó estudios graduados en Psicología Social en la Universidad de Puerto Rico, así también como cursos en museología y conservación de materiales en dicha institución y en el Museo de Arte de Puerto Rico. Desde hace ya más de dos décadas se ha desempeñado en un sinnúmero de investigaciones de documentos históricos y trabajos en el campo de la Arqueología. Ha formado parte de múltiples proyectos culturales realizados para el cumplimiento de leyes federales y nacionales, enfocados en recursos tanto históricos como precolombinos. Entre estos figuran proyectos de reconocimiento terrestre ejecutados en estados como Carolina del Norte, Carolina del Sur, Tennessee, Georgia y Florida, inventarios de recursos culturales como los realizados en Puerto Rico en las municipalidades de Guayama y Toa Baja, y proyectos de excavación arqueológica como los llevados a cabo en municipalidades de San Juan, Ponce y Hormigueros además de en las islas de Santa Cruz y St. Johns, entre otros. Su reciente publicación, *Puerto Rico Tile Designs* (2010), coescrita con Mario Hernández Navarro, versa sobre la "losa industrial" también conocida como "losa hidráulica"o "losa nativa". En la actualidad labora como investigador independiente.

GIANNINA DELGADO CARO

Posee un doctorado en Literatura del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Se ha desempeñado como bibliotecaria en la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez de la Biblioteca General de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras y como funcionaria en el Archivo Luis Muñoz Marín. Es autora del poemario *Pubis de Arena;* poemas suyos se han difundido en revistas puertorriqueñas como *Mairena*, *Renacimiento,* y *La Torre* y en publicaciones del exterior como *Ateneo* de España. Su obra poética ha sido premiada en los Juegos Florales de Manatí (1990) y en el Certamen de Poesía de la Revista Mairena (1991). Su ensayo *Inés Mendoza, el Otro descubrimiento*, fue premiado en el Certamen de Artículos y Ensayos convocado por la Comisión Puertorriqueña para la Celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de Puerto Rico (1992). Su libro *Luis Muñoz Marín y la palabra trashumante: biculturalidad, identidad y poesía (1919-1926*) mereció el Premio Nacional de Ensayo (2010) del Pen Club de Puerto Rico. Forma parte de la Junta Editora de la revista *Cruce* y también colabora como editora en la Enciclopedia de Puerto Rico y el Caribe, proyecto de la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades. Desde 1992 es profesora de Humanidades y Literatura en la Universidad Metropolitana; también ha dictado cursos en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Carolina y en la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico en San Juan.

SANTIAGO GALA AGUILERA

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 una década 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 como gerente de los proyectos Rehabilitación del Cuartel de Ballajá y Plaza del Soportal (2010) y Restauración de los Vestíbulos del Condominio El Monte Sur (en proceso). Entre sus escritos figuran «Como el ave fénix: breve recuento de una obra redimida», *Archivos de Arquitectura Antillana* (2002); «*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 de la Universidad del Turabo.

NÉSTOR MURRAY IRIZARRY

Posee una maestría en Educación con concentración en Administración y Supervisión del Bank Street College of Education de Nueva York y actualmente trabaja en su tesis doctoral en Filosofía y Letras con especialización en Historia de Puerto Rico y el Caribe en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Se desempeñó como profesor de Arte, Historia y Educación en los recintos de Ponce y Bayamón de la Universidad Interamericana de Puerto Rico. Ha trabajado por más de treinta años en las Bellas Artes y la vida cultural puertorriqueña como promotor y organizador de eventos. Es el fundador del Centro de Investigaciones Folklóricas de Puerto Rico y también de la Casa Paoli, en Ponce, la cual preside. Además es escritor, periodista e investigador. Entre sus publicaciones figuran los libros *El caballo de los siete colores y otras narraciones tradicionales de Puerto Rico* (2005); *Rafael Ríos Rey: the First Puerto Rican Muralist* (2003); y *Aristides Chavier: Humanista (*1993). Ha recibido múltiples reconocimientos por su labor en pro de la cultura, entre estos se destacan la condecoración Humanista Residente de Ponce (2003), y el premio al "Mejor Libro de Arte del Año" que en el 2005 le otorgara la Asociación Internacional de Críticos del Arte, Capítulo de Puerto Rico por su libro *Rafael Ríos Rey y el muralismo en Puerto Rico.* En la actualidad es investigador independiente, asesor y conferenciante.

ADOLFO NORCISA LÓPEZ

Es pintor por formación propia y posee una maestría en Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico. Sus obras de arte han sido exhibidas en lugares como el hotel El Conquistador en Fajardo y el restaurante Tepe a Tepe en San Juan. Formó parte del equipo dirigido por el arquitecto John Hertz que trabajó la investigación histórica del antiguo centro de la facultad y antigua escuela de Arquitectura, obra del arquitecto Henry Klumb. Este trabajo fue premiado en la VII Bienal de Arquitectura 2002. Sus estudios de Arquitectura fueron galardonados con la Medalla de Excelencia Académica otorgada por el Colegio de Arquitectos y Arquitectos Paisajistas de Puerto Rico (2005) y la American Institute of Architects Henry Adams School Medal and Certificate of Merit for Excellence in the Study of Architecture (2005). Colaboró como arquitecto en la firma Abruña + Musgrave & Associates, donde realizó diseños arquitectónicos, documentación de construcción y otras tareas relacionadas a edificios residenciales y áreas de parque. Actualmente colabora con la arqueóloga Marlene Ramos en trabajos de documentación de edificios históricos. En la Revista de Estudios Hispánicos publicó «Concierto Barroco: contrapunteo entre el espacio apolíneo y el espacio marginal dionisíaco» (2004) y está en el proceso de publicar su tesis de maestría titulada *Absolución Antillana al Ornamento*.

CÉSAR PIÑEIRO GONZÁLEZ

Posee una maestría en Conservación del Arte de la Universidad de Antioch en Yellow Spring, Ohio y es graduado del Programa de Conservación de Muebles y Objetos de Madera del Smithsonian Institution en Washington, DC. Se ha desempeñado como conservador y consultor al servicio de instituciones locales e internacionales como la Casa Blanca, el Departamento de Estado, el Capitolio en Washington, DC así como la Casa de George Washington en Mount Vernon, Virginia. En México trabajó en el proyecto de preservación y conservación del Museo de Historia Nacional en el Castillo de Chapultepec. En Puerto Rico ha colaborado en la preservación de patrimonio y los bienes culturales para La Fortaleza, el Instituto de Cultura Puertorriqueña, el Capitolio y el *National Park Service*, particularmente en los fuertes El Morro y San Cristóbal. También ha colaborado con instituciones, museos y colecciones privadas. Ha sido profesor del Programa de Honor en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey, donde ha impartido cursos sobre preservación de colecciones y patrimonio histórico. Ha colaborado en exposiciones y ofrecido numerosos seminarios y conferencias sobre la conservación de materiales, el manejo de colecciones y planes de emergencia para la protección de objetos históricos. Actualmente trabaja como conservador en la práctica privada y promueve la preservación y conservación del patrimonio cultural de Puerto Rico y el Caribe.

MAGDA M. RODRÍGUEZ MUÑOZ

Es candidata al grado de Maestro en Artes en Historia de Puerto Rico y el Caribe cuyos estudios realiza en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, en San Juan. Ha trabajado como maestra de Historia y también como coordinadora en asuntos de Retiro en el Departamento de Salud de la región de Ponce. Fue socia fundadora de la Sociedad de Historiadores de Puerto Rico. A raíz de sus investigaciones históricas ha publicado los ensayos «Algunos aspectos sociales y demográficos sobre la emigración corsa en Guayanilla durante el siglo XIX» en el Boletín Sociedad Puertorriqueña de Genealogía (1996) y «La Vida en Cuba, testimonios de emigrantes puertorriqueños durante los años 1908-1926» en la Revista Universidad de las Américas (1997). En la actualidad investiga los adornos de hojalata y aspectos de su producción en la región de Ponce lo cual conforma su tema de tesis de maestría.

MIGUEL A. BONINI

Posee una maestría en Antropología de la Universidad de Tulane. Desde el 1993, labora en la Oficina Estatal de Conservación Histórica (OECH) como Especialista Principal en Propiedad Histórica donde realiza funciones dirigidas a garantizar el cumplimiento con las leyes federales, normas y reglamentos que aplican a la identificación, estudio y evaluación de los recursos arqueológicos. Aunque sus funciones se concentran principalmente en la implementación de la Sección 106 del *National Historic Preservation Act* de 1966, también ha administrado múltiples proyectos arqueológicos subvencionados por *Historic Preservation Fund Grants* del Servicio Nacional de Parques. Ha realizado numerosas charlas educativas sobre arqueología en escuelas a través de la isla y así también en congresos de arqueología. Además ha preparado nominaciones de propiedades históricas al Registro Nacional de Lugares Históricos y revisado nominaciones sometidas a la OECH sobre recursos precolombinos e históricos. Previo a su labor en la OECH realizó trabajos arqueológicos en Puerto Rico, Antillas Menores, Zacatecas, Yucatán y el sureste de los Estados Unidos. Sus intereses incluyen también la historia del desarrollo de la industria y tecnología de la aviación y su impacto mundial.

SANTIAGO GALA AGUILERA

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 una década 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 como gerente de los proyectos Rehabilitación del Cuartel de Ballajá y Plaza del Soportal (2010) y Restauración de los Vestíbulos del Condominio El Monte Sur (en proceso). Entre sus escritos figuran «Como el ave fénix: breve recuento de una obra redimida», *Archivos de Arquitectura Antillana* (2002); «*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 de la Universidad del Turabo.

JORGE L. LIZARDI

El doctor Lizardi cursó sus estudios graduados en El Colegio de México y luego en la Universidad de Puerto Rico. En esta última institución produjo su tesis de doctorado titulada *Espacio, memoria y ciudadanías: la arquitectura y la construcción de las identidades nacionales en México, 1863-1910* (2002). Entre sus labores resaltan el haber sido editor de la Revista *In-Forma* que produce la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico y que al presente es editor regional de la revista *Planning Perspectives*, del International Planning History Society. Asimismo, ha publicado diversos ensayos y ofrecido conferencias en España, México, Santo Domingo, Alemania y Puerto Rico. También tiene a su haber los libros *SJU 7500: de los escepticismos a la reinvención de la ciudad*. (San Juan: CAAPPR, 2006) y *Espacios ambivalentes: memorias e historias de la vivienda social moderna* (San Juan: Escuela de Arquitectura de la UPR y Editorial Callejón, 2012, en prensa). En la actualidad se desempeña como catedrático auxiliar de historia e investigación en la Escuela de Arquitectura de UPR, donde ha dirigido un sinnúmero de tesis de maestría y, desde el 2008 labora como Director del proyecto CIUDAD (Centro Interdisciplinario de Urbanismo, Diseño Ambiental y Desarrollo) de la misma institución.

PUERTO RICO VERDE

El material utilizado para imprimir el interior de esta pieza es: Beckett (Mohawk) Expression Iceberg 80# Texto

1,864 lbs de emisiones de gases de invernadero no generados

2 barriles de gasóleo no utilizados

equivalente a dejar de manejar **1,845** millas en un automovil promedio

equivalente a plantar **127** árboles

MOHAWK

08 PATRIMONIO

Absolución antillana al Ornamento

Adolfo Norcisa López