

53 OPUS HABANA

Oficina del Historiador de La Habana

Vol. XVII / No. 3 abr. / dic. 2018



• JOSÉ MARTÍ, HABANERO UNIVERSAL • ENTREVISTA A NIURKA GONZÁLEZ •

• LA HONRADEZ Y SUS MARQUILLAS CIGARRERAS • ESCULTURAS DE ANNA HYATT HUNTINGTON •



*Dibujo: Jonas Leinier Pérez Piña, 9 años Escuela Primaria Rafael María de Mendive.
Texto: Erika López y Lorena de la Caridad Donet, 10 años Escuela Primaria Rafael María de Mendive.*

" Martí y Mendive "

Decir Martí y Mendive es decir patriotismo,
lealtad, amor a la humanidad y a la patria.
A nuestra tierra que nada la encuadra ni la
encierra, al cubano que se proclama hermano
de los pobres de la tierra.



3 SERENIDAD Y GRANDEZA

por Eusebio Leal Spengler

4 MARTÍ NIÑO, MARTÍ PARA LOS NIÑOS

El rescate de Prado 88 (hoy, 266) para convertirlo en la Escuela Primaria Rafael María de Mendive es un homenaje a este poeta y pedagogo, quien tanto influyó en la vida del Apóstol de la independencia cubana.

8 EL MAESTRO MENDIVE

por Eusebio Leal Spengler

10 EL COLEGIO DE SAN PABLO: ARTE Y MAGISTERIO EN RAFAEL MARÍA DE MENDIVE

por Argel Calcines

ENTRE CUBANOS

14 NIURKA GONZÁLEZ

por Argel Calcines

22 LA HONRADEZ: MUSEO DE ARTES Y MANUFACTURAS

Conocida por sus marquillas cigarreras, esta fábrica habanera significó un hito tecnológico, artístico y promocional en el desarrollo de la industria tabacalera durante el siglo XIX.

por Yadira Calzadilla

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

32 ANNA HYATT HUNTINGTON A LOMO DE CORCEL

por Jorge E. Bermúdez

En portada: Estatua ecuestre de José Martí, emplazada en el Parque 13 de Marzo, frente al Museo de la Revolución. Réplica de la existente en el Parque Central de Nueva York, esculpida por Anna Hyatt Huntington en 1958 (Foto: Joel Guerra).

42 LOS RIELES DE LA HABANA

Con la expansión extramural, surge el «tranvía de sangre» (o sea, por tracción animal) sobre rieles para responder al movimiento de pasajeros hacia barriadas alejadas del recinto intramural.

por Michael González

50 PANORAMA DESDE EL PUERTO

A partir de una imagen panorámica pueden avizorarse los grandes retos que plantea la refuncionalización de la bahía habanera con fines turísticos y comerciales.

por Joan Alemany Llovera

TESOROS DE COLECCIÓN

62 COPA ÁTICA DE NIÑO CON LIRA

por Lizzett Talavera

66 EL ABRA: DULCE REMANSO DE JOSÉ MARTÍ

Este inmueble fue declarado Monumento Nacional en 1949 gracias al apoyo de Emilio Roig de Leuchsenring, primer Historiador de la Ciudad de La Habana.

por Arsenio M. Sánchez Pantoja

71 OBRAS TERMINADAS... SIN TERMINAR

por Emilio Roig de Leuchsenring



Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editores ejecutivos

Mario Cremata Ferrán

Celia María González

Editora artística

Yadira Calzadilla

Diseño gráfico

Lizzett Talavera

Lisandra Alamino

Equipo editorial

Mileny Zamora

Viviana Reina Jorrín

María Grant

Lidia Pedreira

Susell G. Casanueva

Dianet Armenteros

Fotografía

Manuel Almenares

Joel Guerra

Multimedia y web

Osmany Romaguera

Administración

Caridad Pérez

Promoción

Magda Ferrer

OPUS HABANA

(ISSN 1025-30849)

es una publicación seriada de la

Oficina del Historiador de La Habana.

© Reservados todos los derechos.

Redacción

Edificio Santo Domingo.

Calle Obispo, entre Mercaderes

y San Ignacio,

La Habana Vieja.

Teléfonos: (53) 78669281 / 78639343

E-mail: opushabana@opus.ohc.cu

Internet: <http://www.opushabana.cu>

Serialización

RAGGIO COMUNICACIÓN S. L.

Plaza Violeta Parra, S. Plata 1-A

28523, Madrid.

Telf (34) 91 777 30 74



Serenidad y grandeza

Cuando suscribo estas letras hemos ingresado en el año del quinto centenario del asiento definitivo de la Villa de San Cristóbal de La Habana en su actual emplazamiento y junto al puerto del mismo nombre.

Los precedentes han sido meses de intenso bregar, de sinsabores y también de grandes satisfacciones, como lo fue el acto de develación de la réplica del monumento a José Martí situado en el Parque Central de Nueva York, creado por la escultora norteamericana Anna Hyatt Huntington.

Por más de dos décadas, la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana gestionó incansablemente tal empeño. Nos animaba la percepción del carácter excepcional de esa pieza del arte estatuario; la imagen de un héroe en el acto de morir por la causa que había soñado y por la cual fundó, luego del análisis de las experiencias de la gran revolución hispanoamericana, el Partido Revolucionario Cubano, vertebrado en los Estados Unidos.

Desde la cubierta de este número de *Opus* es posible apreciar la minuciosa reconstrucción de un episodio dolorosamente trascendental para Cuba. La autora concibió la obra evocando la convicción del Apóstol de que su sacrificio sería necesario, y muestra, en equilibrio perfecto, al hombre que se inclina al tiempo que el arma se desprende de sus manos, aquel 19 de mayo de 1895. El rostro revela la serenidad y la grandeza del momento. La bestia aparece suspendida y espantada ante el fuego del adversario, y a sus pies crecen las yerbas y las flores, quizás evocando aquel pensamiento martiano: «Mi verso crecerá: bajo la yerba. Yo también creceré».

Reconstruir, restaurar, crear, insuflar vida con energía, impulsar desde cada trinchera una intensa acción cultural, solidaria, participativa... Ese es el llamado en un año crucial como lo es el de este medio milenio de La Habana.

Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad desde 1967
y máxima autoridad para la restauración integral del Centro Histórico



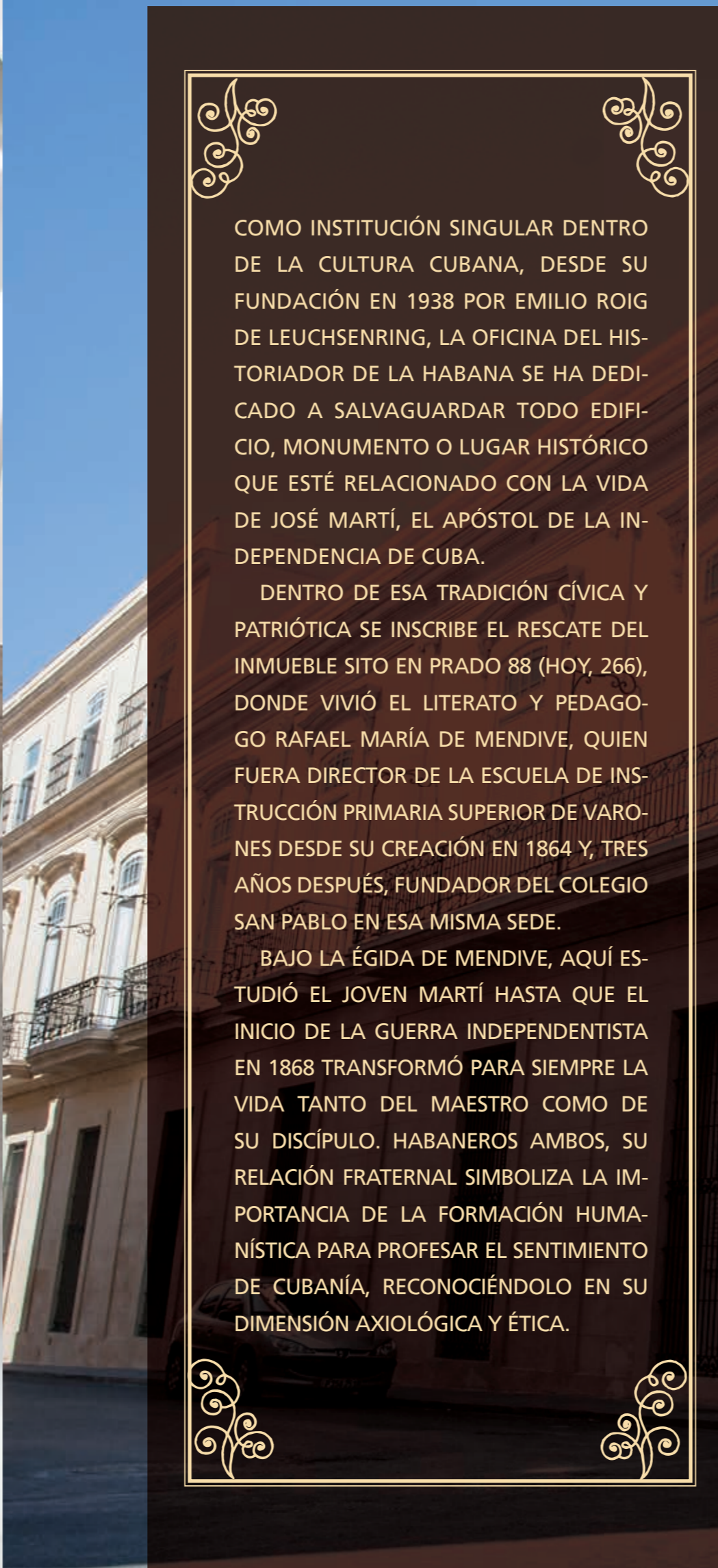
**ESCUELA PRIMARIA
RAFAEL MARÍA DE MENDIVE**

*Martí niño,
Martí para los niños*



La escultura *El maestro y su discípulo*, de José Villa Soberón, se alza en el patio interior de la escuela, cuyos lucernarios tienen dibujos de Ernesto Rancaño. En la foto: alumnos de cuarto y quinto grados junto a instructor de música.

© MANUEL ALMENDRES



COMO INSTITUCIÓN SINGULAR DENTRO DE LA CULTURA CUBANA, DESDE SU FUNDACIÓN EN 1938 POR EMILIO ROIG DE LEUCHSENRING, LA OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA SE HA DEDICADO A SALVAGUARDAR TODO EDIFICIO, MONUMENTO O LUGAR HISTÓRICO QUE ESTÉ RELACIONADO CON LA VIDA DE JOSÉ MARTÍ, EL APÓSTOL DE LA INDEPENDENCIA DE CUBA.

DENTRO DE ESA TRADICIÓN CÍVICA Y PATRIÓTICA SE INSCRIBE EL RESCATE DEL INMUEBLE SITO EN PRADO 88 (HOY, 266), DONDE VIVIÓ EL LITERATO Y PEDAGOGO RAFAEL MARÍA DE MENDIVE, QUIEN FUERA DIRECTOR DE LA ESCUELA DE INSTRUCCIÓN PRIMARIA SUPERIOR DE VARONES DESDE SU CREACIÓN EN 1864 Y, TRES AÑOS DESPUÉS, FUNDADOR DEL COLEGIO SAN PABLO EN ESA MISMA SEDE.

BAJO LA ÉGIDA DE MENDIVE, AQUÍ ESTUDIÓ EL JOVEN MARTÍ HASTA QUE EL INICIO DE LA GUERRA INDEPENDENTISTA EN 1868 TRANSFORMÓ PARA SIEMPRE LA VIDA TANTO DEL MAESTRO COMO DE SU DISCÍPULO. HABANEROS AMBOS, SU RELACIÓN FRATERNAL SIMBOLIZA LA IMPORTANCIA DE LA FORMACIÓN HUMÁNICA PARA PROFESAR EL SENTIMIENTO DE CUBANÍA, RECONOCIÉNDOLO EN SU DIMENSIÓN AXIOLÓGICA Y ÉTICA.



BREVE CRONOLOGÍA MARTIANA (1862-1870)

LAS IMÁGENES CONSERVADAS DE JOSÉ MARTÍ EN VIDA SON ESCASAS Y SE HACE DIFÍCIL SU DATACIÓN, SOBRE TODO DE AQUELLAS QUE CORRESPONDEN A SU NIÑEZ Y ADOLESCENCIA. AQUÍ SE OFRECEN ALGUNOS ELEMENTOS PARA SU COTEJO CRONOLÓGICO.

San Anacleto (1860-1865)

Es posible que Martí haya aprendido las primeras letras entre 1858 y 1859, cuando su familia emigró temporalmente a Valencia, España. Ya de regreso en Cuba, asiste a una escolita de barrio hasta que —según Fermín Valdés Domínguez, quien lo conoció entonces— «pasó a los nueve años al Colegio San Anacleto», o sea, en 1862. Otras fuentes afirman que fue en 1860, pero no existe ningún documento que lo acredite.



Martí debió concluir la escuela primaria elemental en 1864 o 1865, ya que en marzo de este último año ingresa en la Escuela de Instrucción Superior Municipal de Varones, sita en Prado 88, que dirigía Rafael María de Mendive. De ahí se infiere que esta primera foto conservada de Martí fue hecha entre 1860 (o 1862) y 1864 (o 1865), cuando todavía estudiaba en San Anacleto. Existen dos versiones sobre la medallita en el pecho: que es un premio de sobresaliente en las clases de Inglés, o que le pudo ser otorgada al concluir sus estudios en dicha escuela primaria.

Aunque no apareció en Iconografía del apóstol José Martí (1925), de Arturo Carricarte, este retrato ya inicia la Iconografía martiana (1985), publicada luego de la muerte de su autor: Gonzalo de Quesada y Miranda. Este refiere que esta foto fue entregada el 12 de julio de 1902 a Domingo Figarola-Caneda, director de la Biblioteca Nacional de Cuba, por el peluquero Enrique Bermúdez, quien estaba relacionado con actores de teatro. Martí solía acompañarlo a las funciones para verlas tras bambalinas. Una copia fue enviada por doña Leonor Pérez, madre de Martí, a Marcelina de Aguirre, madrina de bautismo del niño, quien escribió una nota al dorso confirmando ese lazo religioso. También aparece la leyenda: E. Mestre, fotógrafo con Real Privilegio, O'Reilly 63, La Habana.

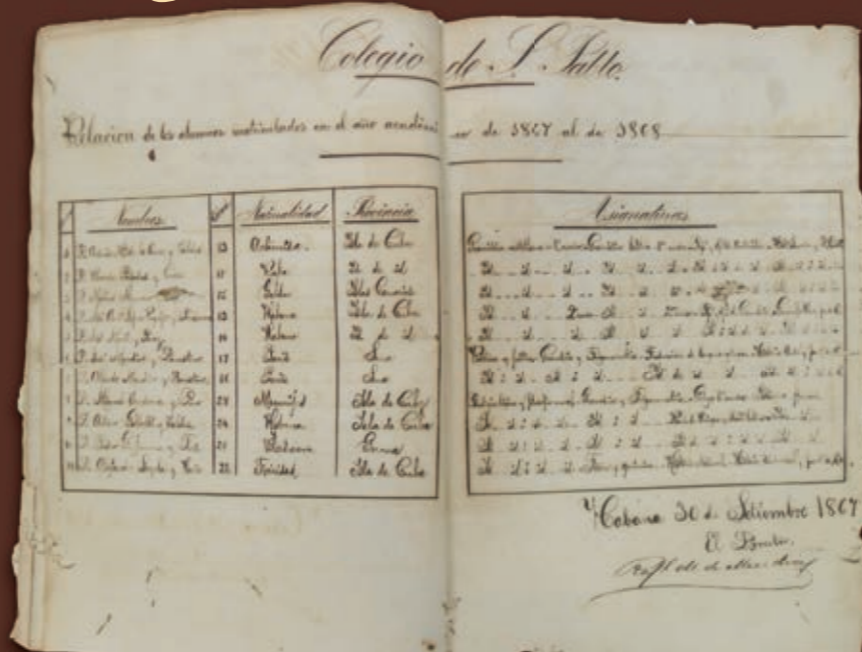


El original de este retrato perteneció a Rafael María de Mendive, según refiere Emilio Roig de Leuchsenring en su libro Martí en España (1938), donde se reproduce este cliché que le obsequió Georgina Arozarena, sobrina de Micaela Nin y Colbard, segunda esposa y viuda de Mendive. El afecto de toda esa familia por Martí era muy grande, al punto de costearle sus estudios de bachillerato. El joven cursó el primer año (1866-1867) en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana, de donde pasó al Colegio San Pablo, enseguida que fue fundado por Mendive. De ello dan constancia las actas de matriculas firmadas por este en calidad de director al inicio de cada año escolar, el 30 de septiembre, durante los dos únicos cursos que funcionó ese plantel: 1867-1868 y 1868-1869.

En el dorso del retrato se indica donde fue tomado: S. A. Cobner, O'Reilly 62, Habana. Rue de Rivoli 79, París, «sin que sepamos la fecha, aunque el señor Arturo R. Carricarte, en su Iconografía del apóstol José Martí, lo sitúa en 1869», acota Roig de Leuchsenring, ya entonces Historiador de la Ciudad, dejando margen para la duda. Esta se mantiene en Iconografía martiana (1985), donde se repite el mismo cliché que Carricarte dio a conocer. Se trata de una copia dedicada por Martí a Luisa Mendive, hermana de Rafael María y esposa de Francisco Nin, quien a su vez era hermano de Micaela:

I
Aunque juzge Vd. sin calma
Que no es nada para mí
Esta ofrenda baladí
Luisa, me sale del alma.

Colegio San Pablo (1867-1869)



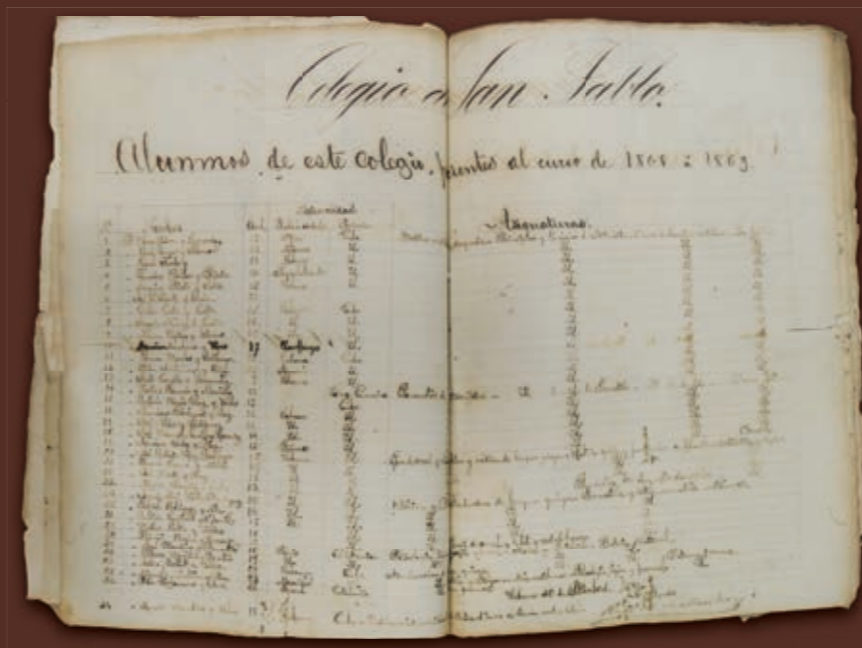
II
En ese horrible «cliché»
Que vea Vd. sólo deseo,
Si bien un mozo muy feo,
Un buen amigo de Vd.

III
Y en escribir no me ensancho
Ni pretendo hacer el oso
Como soy muy repetoso
Le tengo respeto a... Pancho.
J. Martí

Todo hace indicar que Martí se tomó dicho retrato en la galería de Samuel A. Cobner antes de ocurrir los sucesos del Teatro Villanueva, el 22 de enero de 1869. Dos días después, el domingo 24, este fotógrafo estadounidense fue víctima mortal del tiroteo desatado en el café El Louvre por los Voluntarios, militares cubanos al servicio de España.

La suegra de Mendive era copropietaria del Villanueva, de ahí que este fuera detenido el 28 de enero por sospecharse su vínculo con la manifestación separatista en dicho teatro. Permanece encarcelado en el Castillo del Príncipe hasta que sale deportado a España, el 15 de mayo de 1869. Desde el 23 de marzo había sido clausurado el Colegio San Pablo y, como resultado, Martí dejó de estudiar.

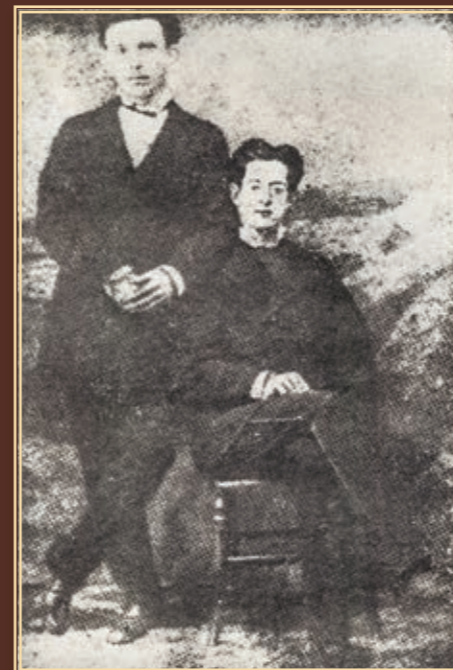
Debido a esos factores aciagos, incluido el asesinato de Cobner, es mucho más probable que Martí haya acudido a su galería para retratarse durante el año 1868 o antes del 24 de ene-



ro de 1869. De esa misma época podría ser su primera foto junto a Fermín, cuya datación es también dudosa. Ya en presidio, Martí le dedicó al amigo un cliché de su retrato en la galería Cobner:

Si en un retrato el corazón se envía,
Toma mi corazón, y cuando llores
Lágrimas de dolor, con ellas moja
La copia fiel de tu doliente amigo.

J. Martí
Presidio, 9 de junio 1870



Reproducido en Martí en España, el original de este retrato también fue regalado a Roig de Leuchsenring por Georgina Arozarena. Tomado en la galería de N. Mestre y Ca., O'Reilly 19, entre Aguiar y Habana, está dedicado a Paulina, hija de Mendive con su primera esposa, Dolores Donestévez y Fuertes:

Si es un símbolo el nombre de Paulina
De paz y de ventura
De religión divina
De amor filial y de la fe más pura,
Como un testigo a su virtud, le envío
Mi pobre canto y el retrato mío.

J. Martí
12 de junio de 1869

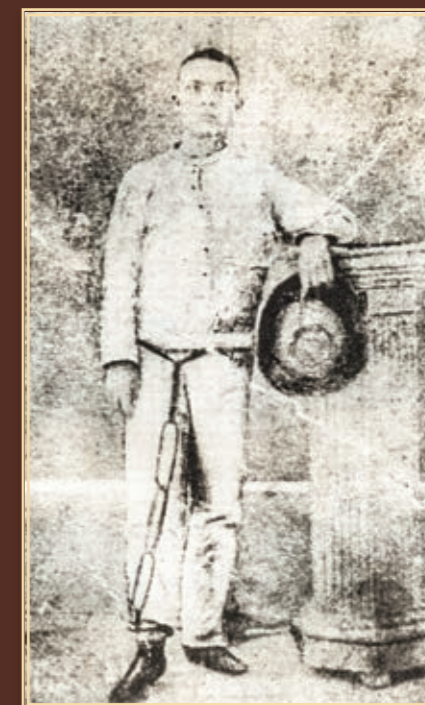
Un encuadre distorsionado de este cliché había sido publicado por Carricarte, notificando que Martí pudo hacérselo antes de ser procesado por infidencia, según creía su hermana Amelia. En Iconografía martiana (1985) se añade que otra copia fue regalada a Fermín con esta dedicatoria:

En mis desgracias, noble amigo, viste
¡Ay! mi llanto brotar; —si mi tirano
Las arrancó de mi alma, tú supiste
Noble enjuagarlas con tu amiga mano,
Y en mis horas de lágrimas, tú fuiste
El amigo mejor, el buen hermano:—
Recibe, pues, con el afecto mío
Este pobre retrato que te envío.

J. Martí
12 de junio de 1869

Dada la fecha de sus dedicatorias y el hecho de que Martí lleva el pelo muy corto, es muy posible que este retrato sea posterior al de la galería Cobner y que Amelia tuviera razón.

Presidio político (1869-1870)



Retrato en traje de presidiario tras ser condenado por infidencia a seis años de prisión y trabajos forzados. Había sido detenido el 21 de octubre de 1869 y, tras permanecer cuatro meses en la Cárcel Nacional, fue enjuiciado el 4 de marzo de 1870 por un consejo de guerra ordinario junto a los hermanos Valdés (Fermín y Eusebio) y Atanasio Fortier, todos por la misma causa. Entonces Martí fue trasladado al Presidio Departamental de La Habana, donde lo destinaron a la Primera Brigada de Blancos y le asignaron el número 113.

Según afirma Roig de Leuchsenring en su libro Martí en España, el original de esta fotografía era conservado por Gonzalo de Quesada y Miranda. Al dorso apenas se veía la dedicatoria que el joven presidiario hizo a su madre:

Mírame, madre, y por tu amor no llores:
Si esclavo de mi edad y mis doctrinas,
Tu mártir corazón llené de espinas,
Piensa que nacen entre espinas flores.

J. Martí
Presidio, 28 de agosto de 1870

En Iconografía martiana (1985), se especifica que la imagen llevaba debajo la inscripción 1 Brigada—113, así como que una copia de la misma fue dedicada a Fermín Valdés con estas palabras:

Hermano de dolor, —no mires nunca
En mí al esclavo que cobarde llora;—
Ve la imagen robusta de mi alma
Y la página bella de mi historia.

J. Martí
Presidio, 28 de agosto de 1870.

Este cotejo cronológico, así como el recuadro (pág. 8), fueron realizados por Argel Calzines y Celia María Rodríguez, teniendo como referente José Martí: 1853-1895. Cronología (2003), de Ibrahim Hidalgo Paz, e Historia de la Educación en Cuba (2008), de Enrique Sosa Rodríguez y Alejandrina Penabad Félix. Los autores agradecen la información documental facilitada sobre el Colegio San Pablo por Yamina Daumy Mojena.

Con el título «Rafael María de Mendive», esta semblanza fue escrita por José Martí y publicada en El Porvenir, el primero de julio de 1891, como carta de respuesta al director de dicho diario neoyorkino, Enrique Trujillo, quien le había pedido: «Desearía, —y los lectores de mi periódico lo apreciarían mucho— que usted lo conociera y amó tanto, escribiera a continuación de esta carta algunas líneas a su memoria, que como pensadas y sentidas por usted, serán dignas del lamentado patriota y poeta».



Sr. Enrique Trujillo

Mi generoso amigo:

Y ¿cómo quiere que en algunas líneas diga todo lo bueno y nuevo que pudiera yo decir de aquel enamorado de la belleza, que la quería en las letras como en las cosas de la vida, y no escribió jamás sino sobre verdades de su corazón o sobre penas de la patria? De su vida de hombre yo no he de hablar, porque sabe poco de Cuba quien no sabe cómo peleó él por ella desde su juventud, con sus sonetos clandestinos y sus sátiras impresas; cómo dio en España el ejemplo, más necesario hoy que nunca, de adquirir fama en Madrid sin sacrificar la fe patriótica; cómo empleó su riqueza, más de una vez, en hermopear a su alrededor la vida, de modo que cuanto le rodeaba fuese obra de arte, y hallaran a toda hora cubierto en su mesa los cubanos fieles y los españoles generosos; cómo juntó, con el cariño que emanaba de su persona, a cuantos, desagradecidos o sinceros para con él, amaban como él la patria, y como él escribían de ella. De la *Revista de La Habana* nada le diré aquí; ni de su traducción de las *Melodías* de Thomas Moore; ni de su cariño de hijo para José de la Luz, y de hermano para Ramón Zambrana; ni de la tierna amistad que le profesaron, aun cuando las contrariedades le tenían el carácter un tanto deslucido, los hombres, jóvenes o canosos, que llevaban a Cuba en el corazón, y la veían, fiera y elegante, en aquella alma fina de poeta. ¿No recuerdo yo aquellas noches de la calle del Prado, cuando el colegio que llamó San Pablo él porque la Luz había llamado al suyo el Salvador?: José de Armas y Céspedes, huyendo de la policía española, estaba escondido en el cuarto mismo de Rafael Mendive; en el patio, al pie de los plátanos, recitábamos los muchachos el soneto del «Señor Mendive» a Lersundi; en la sala, siempre vestido de dril blanco, oía él, como si conversasen en voz baja, la comedia que le fue a recitar Tomás Mendoza; o le mudaba a Francisco Sellén el verso de la elegía a Miguel Angel donde el censor borró «De Bolívar y Washington la gloria», y él puso, sin que el censor cayese en cuenta, «De Harmodio y Aristógiton la gloria»; o dictaba, a propósito de uno u otro Sedano, unas sextillas sobre «los pancistas» que restallaban como latigazos; o defendía de los hispanófonos, y de los literatos de enaguas, la gloria cubana que le querían quitar a la Avellaneda; o con el ingeniero Roberto Escobar y el abogado Valdés Fauli y el hacendado Cristóbal Madan y el estudiante Eugenio Entenza, seguía, de codos en el piano, la marcha de Céspedes en el mapa de Cuba; o me daba a empeñar su reloj, para prestarle seis onzas a un poeta necesitado. Y luego yo le llevé un reloj nuevo, que le compramos los discípulos, que le queríamos; y se lo di, llorando.

O de un poco antes pudiera yo hablarle, cuando lo acababan de hacer director del colegio, y él estaba de novio en sus segundas nupcias, con una casa que era toda de ángeles. Los ángeles se sentaban de noche con nosotros, bordando y cuchicheando, a oír la clase de historia que nos daba, de gusto de enseñar, Rafael Mendive; o nos oían de detrás de las persianas, cuando las expulsaban por traviesas, lo que, ante el tribunal de Valdés Fauli, y Domingo Arosarena, y Julio Ibarra, y el conde Pozos Dulces, y Luis Victoriano Betancourt, teníamos que decir sobre «el funesto Alcibiades» o «el magnánimo Artajerjes» o «los sublimes Gracos». Era maravilloso, y esto lo dice quien no usa en vano la palabra maravilla, aquel poder de entendimiento con que, de una ojeada, sorprendía Mendive lo real de un carácter; o cómo, sin saber de ciencias mucho, se sentaba a hablarnos de fuerzas en la clase de física, cuando no venía el pobre Manuel Sellén, y nos embelesaba. De tarde, antes de que llegasen sus amigos, dictaba a un tierno amanuense las escenas de su drama inédito *La nube negra*, o capítulos de su novela de la sociedad habanera, donde están, como flagelados con rosas, pero de modo que se les ve pestañear y urdir, los héroes de la tocina y del chisme y del falso dandismo.

¿Se lo pintaré preso, en un calabozo del Castillo del Príncipe, servido por su Micaela fiel, y sus hijos, y sus discípulos, o en Santander, donde los españoles lo recibieron con palmas y banquetes?; ¿o en New York, a donde vino escapado de España, para correr la suerte de los cubanos, y celebrar en su verso alado y caluroso al héroe que caía en el campo de pelea y al español bueno que no había querido alzarse contra la tierra que le dio el pan, y a quien dio hijos?; ¿o en Nassau, vestido de blanco como en Cuba, malhumorado y silencioso, hasta que: a la voz de Víctor Hugo, se alzó, fusta en mano, contra «Los dormidos»? ¿o en Cuba, después de la tregua, cuando respondía a un discípulo ansioso: «¿Y crees tú que si, por diez años a lo menos, hubiese alguna esperanza, estaría yo aquí?» ¿A qué volver a decir, lo que saben todos, ni pensar en que los diez años han pasado? Prefiero recordarlo a solas, en los largos paseos del colgadizo, cuando, callada la casa, de la luz de la noche y el ruido de las hojas fabricaba su verso; o cuando, hablando de los que cayeron en el cadalso cubano, se alzaba airado del sillón, y le temblaba la barba.

Su José Martí

EL MAESTRO MENDIVE

Publicado en el diario Granma, el 16 de marzo de 1980, este artículo del Historiador de La Habana fue recopilado en su libro Regresar en el tiempo (Editorial Letras Cubanas, 1986), en el capítulo «Tras las huellas de Martí». Dirigido a un amplio público, se trata del primer llamado a recuperar el inmueble de Prado 88 (hoy, 266) para devolverle su significado patrimonial como la escuela donde ejerció su magisterio ejemplar el fundador del Colegio San Pablo.

por **EUSEBIO LEAL SPENGLER**

Más allá de la cinta pétreo de las murallas se abrió como anuncio de la nueva ciudad en desarrollo, en 1772, el Paseo Extramural. Gobernaba a Cuba Felipe de Fondesviela, marqués de la Torre. En los años que siguieron a su fecundo mandato, las calzadas paralelas circundadas de jardines arbolados y fuentes se prolongaron hasta alcanzar su mayor longitud, desde las inmediaciones del Castillo de la Punta hasta el Campo de Marte. Cafés galantes, casas y palacios y el gran teatro Tacón reunían habitualmente a lo más selecto de una sociedad sobre la cual, como dramática advertencia, se cernían los elevados muros de la cárcel, monumental pretorio con que cerraba el paseo capitulino ya próximo al campo de la Punta.

La novedad del Prado —llamado así popularmente por su analogía con el de Madrid— atrajo también el interés de diversas instituciones culturales, por lo que se abrieron escuelas para atender fundamentalmente a los cientos de niños de la barriada, creciente y populosa. En el número 88 del paseo, esquina a la calle de Ánimas —en la actualidad marcada con el 266—, se inauguró el 19 de marzo de 1865 la Escuela

Superior de Varones, de la que resultó elegido director, por oposición, Rafael María de Mendive.

En el discurso que pronuncia, cuyo original se conserva en el archivo de la antigua biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País, hoy Instituto de Literatura y Lingüística, afirma el maestro: «Hecho, y muy elocuente, es sin duda la inauguración de esta Escuela; sus puertas acaban de abrirse para dar entrada a ese grupo de niños que por pertenecer a las clases menesterosas despiertan mayores simpatías».

Mendive había nacido en La Habana el 24 de octubre de 1821. La temprana muerte de sus padres y la desheredad que compartió con sus menores hermanos le hicieron valorar la importancia de la educación que alcanzó con incontables sacrificios. Tuvo la feliz oportunidad de ingresar como becario en el Real Colegio Seminario de San Carlos y San Ambrosio en 1834, precisamente en la época en que el instituto alcanzaba el punto sobresaliente de su prestigio, para luego pasar a la Universidad Real y Pontificia y obtener el grado de Bachiller con notas de sobresaliente ante el claustro pleno. Poeta de delicada inspiración, en la prensa de la época



Rafael María de Mendive y Daumy (La Habana, 24 de octubre de 1821 - 24 de noviembre de 1886) ya era un poeta ilustre cuando en 1864 gana por oposición la plaza de director de la Escuela de Instrucción Primaria Superior Municipal de Varones. Ese centro escolar fue inaugurado el 19 de marzo de 1865 en el inmueble de Prado 88, donde vive con su familia. Sin embargo, dado que el Ayuntamiento le abonaba su sueldo con grandes atrasos, Mendive fundó allí mismo, en 1867, su propio colegio privado, que denominó San Pablo porque José de la Luz y Caballero había llamado al suyo El Salvador en 1848.

El sistema educativo entonces imperante se dividía en Primaria (elemental y superior) y Segunda Enseñanza (bachillerato en Artes), antes del nivel universitario. En 1865, con 12 años, Martí ingresa en Prado 88, donde termina la primaria superior con Mendive, quien se sensibiliza con el joven y le costea el bachillerato tras obtener el permiso de su padre. Luego de vencer las asignaturas de primer año (curso 1866-1867) en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana, Martí pasa al recién fundado Colegio San Pablo, donde culmina con sobresaliente el segundo año en el curso 1867-1868. A partir de septiembre de 1868, el joven vive en Prado 88 con su maestro y familia, mientras cursa el tercer año (1868-1869). Pero los sucesos del Teatro Villanueva, el 22 de enero de 1869, cambiarían sus vidas para siempre.

se localizan sus colaboraciones; llegó, luego de la publicación en 1847 de la colección impresa de versos, a ser uno de los jóvenes valores intelectuales del momento cubano.

Su primer viaje a otros países le permite conocer en Nueva York al ilustre Félix Varela. En Francia frecuenta a José Antonio Saco; en España es reconocida su obra literaria, y allá alterna con Domingo del Monte. Luego recorrerá Italia para ampliar su cultura visitando las ruinas, los museos y las obras admirables de la antigüedad; de regreso a Cuba, labora incansablemente hasta ese día para él particularmente dichoso en que ejercerá como forjador de hombres, quiere decir, maestro.

Mendive había sido discípulo dilecto de José de la Luz y Caballero, que en el propio Paseo del Prado, en el número 52, y desde 1842, había regido el colegio San Francisco. Aquellas ejemplares relaciones entre maestro y discípulo, que hicieron venerable la ejecutoria de Luz y Caballero, fueron la norma de Mendive, y cuando luego se vio obligado, por el incumplimiento del municipio en el abono de sus haberes, a unir a la Escuela Superior de Varones su Colegio San Pablo, aquel lugar se transformó en una fragua de caracteres.

Allí matriculó a la edad de doce años José Martí. Él nos ha dejado en sus escritos el retrato vivo del maestro, de sus compañeros y de la escuela. Podemos, a partir de ellos, sentir nuevamente la expectación y el entusiasmo de los días de 1868, en que Mendive seguía sobre el mapa de Cuba, apoyado en el plano, la ruta de Carlos Manuel de Céspedes, que se había lanzado a luchar por la libertad de la patria. Compartimos con Martí la noche azarosa de los sucesos de Villanueva, la prisión de Mendive, y comprendemos entonces cabalmente el orgullo con que él y Fermín Valdés Domínguez redactaron la esquila que dirigieron al joven Carlos de Castro y de Castro, que, sordo a su formación patriótica, había ingresado en las filas del nefasto Cuerpo de Voluntarios, esquila en que, luego de recriminarlo por esa acción, expresaban: «Esperamos que un discípulo del Sr. Rafael Ma. de Mendive no ha de dejar sin contestar esta carta». Y aún más, la carta que muchos años después, desde Nueva York, el primero de julio de 1891, dirigiera Martí a Enrique Trujillo, donde se refiere al maestro Rafael Ma. de Mendi-



ve, en la que expresa: «Prefiero recordarlo a solas, en los largos paseos del colgadizo, cuando, callada la casa, de la luz de la noche y el ruido de las hojas fabricaba su verso; o cuando, hablando de los que cayeron en el cadalzo cubano, se alzaba airado del sillón, y le temblaba la barba».

Para los que transitan por el Prado, importante conjunto monumental de La Habana, de singular belleza, lleno de recuerdos y acontecimientos, nada hay en esta esquina contigua al Palacio de los Matrimonios que recuerda a la escuela de Mendive. ¡Qué hermoso sería si en este ámbito se situase el Museo de la Pedagogía Cubana, tras la huella de Martí!

EUSEBIO LEAL SPENGLER, *Historiador de La Habana desde 1967.*

La Escuela Primaria Rafael María de Mendive fue inaugurada el 3 de septiembre de 2018 por Miguel Díaz-Canel Bermúdez, presidente de los Consejos de Estado y de Ministros. En la foto inferior: el aula patrimonial que recrea el mobiliario escolar decimonónico.

EL COLEGIO SAN PABLO

Arte y magisterio en Rafael María de Mendive

Consciente de que el patriotismo no puede solamente proclamarse, sino que debe educarse con esmero, el rescate patrimonial de Prado 88 (hoy, 266), antigua sede del Colegio San Pablo, es una exhortación a estrechar los vínculos entre arte y magisterio para impulsar la sensibilización estética como un objetivo del sistema de enseñanza cubano.

por **ARGEL CALCINES** fotos **MANUEL ALMENARES**



«**Y** ¿cómo quiere que en algunas líneas diga todo lo bueno y nuevo que pudiera yo decir de aquel enamorado de la belleza, que la quería en las letras como en las cosas de la vida, y no escribió jamás sino sobre verdades de su corazón o sobre penas de la patria?». Al iniciar con esta primera pregunta la semblanza de Rafael María de Mendive que —a modo de carta abierta— escribió para el diario *El Porvenir* en 1891, José Martí enuncia las categorías esenciales que signaron su vínculo fraternal de maestro y discípulo: bondad, belleza, verdad y patria.

Ese testimonio revela claves cruciales sobre el lugar ocupado por Mendive entre aquellos intelectuales habaneros que, desde mediados del siglo XIX, habían entendido la importancia de la formación humanística para profesar el sentimiento de cubanía. «¿No recuerdo yo aquellas noches de la calle del Prado, cuando el colegio que llamó San Pablo él porque la Luz había llamado al suyo el Salvador?», se interroga Martí a sí mismo para hacer partícipe de sus remembranzas a Enrique Trujillo, director de aquel periódico neoyorkino, y, por extensión, a todos sus lectores.

La rehabilitación de ese inmueble decimonónico en la calle del Prado, señalado antiguamente con el número 88 (hoy, 266), concita a retomar algunos aspectos de la exégesis martiana que fueron abordados por sus primeros cultivadores, entre ellos Emilio Roig de Leuchsenring.¹ Temas polémicos como las imprecisiones cronológicas en la iconografía de Martí durante su etapa escolar entre la niñez y adolescencia —de 1860 a 1869, aproximadamente— adquieren una renovada connotación cuando se analizan desde la perspectiva patrimonial con fines museológicos y educativos (ver infografía desplegable en páginas 5 y 6). Esta problemática cobró inusitado interés a partir de que en el filme *José Martí, el ojo del canario*, su director Fernando Pérez logró representar verazmente al joven patriota durante el tránsito abrupto desde la infancia hacia la adultez biológica y espiritual.

Si esa película biográfica es una joya del cine histórico o de época, se debe en gran medida al tratamiento de la figura de Martí y su entorno familiar, a sus amigos más cercanos y hasta el ambiente de la ciudad colonial. Ejemplifica cómo la imaginación artística puede suplir cognitivamente los vacíos historiográficos, exhortando al aprovechamiento de las fuentes documentales —la prensa periódica, en primer lugar— para

fomentar una historia cultural que justiprecie las imágenes visuales. De hecho, Martí escribió su semblanza de Mendive para acompañar un retrato de este último, que Trujillo decidió reproducir en *El Porvenir*.

A continuación se ofrecen elementos para destacar el significado del rescate de Prado 88, antigua sede del Colegio San Pablo, como una iniciativa que se inscribe dentro de la tradición cívica y patriótica de la Oficina del Historiador de La Habana desde su fundación en 1938 por Roig de Leuchsenring. Como institución singular dentro de la cultura cubana, entre sus cometidos fundamentales siempre ha estado salvaguardar todo edificio, monumento o lugar histórico relacionado con la vida del Apóstol de nuestra independencia.

Aunque no sea exactamente un «Museo de la Pedagogía Cubana»,² la Escuela Primaria Rafael María de Mendive responde a una concepción extensiva de la gesta rehabilitadora del Centro Histórico, que preconiza la Educación Patrimonial con su despliegue metodológico: la Didáctica del Patrimonio. El hecho de que los alumnos estudien en la misma escuela donde lo hizo Martí bajo la égida de Mendive, pudiera aprovecharse como motivación simbólico-identitaria para combinar metodologías de instrucción artística (música, artes plásticas, teatro y danza) con recursos didácticos que incentiven el amor por la historia y la lectura. Consciente de que el patriotismo no puede solamente proclamarse, sino que debe educarse con esmero, el rescate patrimonial de Prado 88 es una exhortación a estrechar los vínculos entre arte y magisterio para impulsar la sensibilización estética como un objetivo del sistema de enseñanza cubano.

MENDIVE, POETA Y PEDAGOGO

A la pregunta ¿qué sentimientos cultivar en niños y jóvenes?, la propia carta de Martí publicada en *El Porvenir* ofrece una respuesta: aquellos sentimientos dirigidos a interrelacionar las categorías de bondad, belleza, verdad y patria. El vínculo entre Mendive y su joven discípulo ejemplificaría cómo esto puede intentarse mediante el proceso de aprendizaje intelectual y emocional que estimula la apreciación de la obra de arte. Dado que resulta difícil comprender en qué consiste y cómo evaluar la sensibilización estética, el pedagogo debe partir de cuán decisivas son las vivencias en edades tempranas, porque «en la infancia está el germen de todo lo que somos, y así fue con Martí».³

Al elegir para su película solamente esa etapa de la vida martiana, el gran acierto de Fernando Pérez consistió en hacernos partícipes del proceso durante el cual las relaciones emocionales primarias terminan siendo concientizadas como sentimientos que entrañan valores morales y éticos. En principio, el nudo dramático del filme puede sintetizarse como la relación de Martí, en tanto único hijo varón, con su madre y padre biológicos. Mientras ella, doña Leonor, encarna los sentimien-



Desde su inauguración, uno de los objetivos del profesorado perteneciente a la Escuela Primaria Rafael María de Mendive ha sido estimular el conocimiento de la obra martiana con ayuda de la enseñanza artística. Las imágenes aquí reproducidas testimonian el trabajo de los jóvenes instructores de arte Jorge Orlando Guillén García (música) y Lázaro Javier Rosquete Pérez (plástica). Estas actividades vienen acompañadas por la incentivación del amor a la lectura en los educandos, a cargo de las bibliotecarias Martha Vaillant Díaz y Maidolis Barrueta Muñoz. Agradecemos a la directora del centro, Mariluz Valdivieso Bermúdez, el apoyo brindado a *Opus Habana* para dejar constancia de esta hermosa labor pedagógica.

tos de protección para con el siempre niño, sin olvidar a sus hermanas, don Mariano ejerce su fuerte autoridad paterna para exigir al adolescente que reconozca el sentido del deber como segundo hombre de la casa.

La influencia educativa de Mendive tensionará hasta el máximo ese nudo dramático, incidiendo sobre el sentimiento de amistad que se profesan Martí y Fermín Valdés Domínguez desde que cursaban la primaria elemental en el Colegio San Anacleto. Pero en el caso de Martí, la relación entre discípulo y maestro se caracteriza por un componente añadido que podría clasificarse como «ósmosis poética». Su relevancia es sugerida en el filme cuando, al aparecer por primera vez en esce-

LA GOTA DE ROCÍO

Rafael María de Mendive

*Cuan bella en la pluma sedosa de un ave,
o en pétalo suave, / de nítida flor,
titila en las noches serenas de estío
la diáfana gota de leve rocío, / cual vívida estrella
de un cielo de amor.*

*El álamo verde que el aura enamora,
el sauce que llora, / el verde palmar;
el mango sombroso, la ceiba sonante,
cual fúlgido rayo de níveo brillante
la ven en sus hojas inquieta temblar.*

*Resbala entre rosas tan rápida y leve,
tan frágil y breve, / tan blanca y sutil,
cual son de la vida los sueños de amores,
y el beso de almíbar que en copa de flores
nos brinda gozosa la edad infantil.*

*Acaso de un ángel la lágrima sea,
que amor centellea / con luz celestial,
la gota de aljófara de un niño que llora,
la perla más blanca que vierte la aurora
y lleva en sus alas el suave terral.*

*Soñando ternezas gallarda hermosura,
el cáliz apura / de aromas y miel:
y el lago sus ondas azules levanta;
el cisne se queja de amores y canta,
y todo en la tierra respira placer.*

*¡Oh, noche!, ¡oh, misterio de eterna armonía!
¡oh dulce poesía / de sueño y de paz!
¡poema de sombras, de nubes y estrellas,
de rayos de oro, de imágenes bella
suspenso entre el cielo, la tierra y el mar!*

*¡Oh, cómo gozoso en las noches de Mayo
al trémulo rayo / de luna gentil,
sentado en el tronco de un sauce sombrío
tras gota apacible de suave rocío
pensé de mi madre las huellas seguir!*

*Y allí con mis versos en paz deleitosa,
mis hijos, mi esposa, / mis libros y Dios,
he visto las horas rodar sin medida,
cual rueda esa perla del cielo caída,
temblando en el cáliz de tímida flor.*

*¡Feliz si muriendo, mis tristes miradas
de llanto bañadas se fijan en ti!
¡Feliz si mi lira, vibrante y sonora,
cual cisne amoroso, con voz gemidora
su queja postrera te ofrece al morir!*

*Tú al menos podrás, en gélida losa,
con luz misteriosa / mi nombre alumbrar;
¡y el ave sedienta verá con ternura
de un pobre poeta la lágrima pura,
allí sobre el mármol tranquila brillar!*

na, Mendive sorprende en la biblioteca de Prado 88 al adolescente con apenas 13 años de edad traduciendo *A Mystery*, de Lord Byron.

«Hay libros a los que no se puede llegar tan temprano, Pepe... Tampoco se puede llegar demasiado tarde. Y quizás sea yo quien haya demorado un poco en descubrir el misterio de Lord Byron», reprende suavemente el preceptor a su pupilo, aunque termina diciéndole para su consuelo: «Mañana te ayudo en la traducción. Ahora, a casa... que es un poco tarde para los dos». Si bien es una escena imaginada, se basa en uno de los pocos testimonios de Martí sobre sus primeros intentos literarios. Define en pocas palabras el estro romántico de Mendive, cuyas traducciones de las rimas del inglés Byron y del irlandés Thomas Moore fueron muy apreciadas como versiones legítimas por sus contemporáneos.

Esas llamadas «imitaciones» fueron recogidas en el cuaderno *Poesías de Rafael Mendive (poeta desterrado)*, publicado en La Habana en 1883 con el mismo prólogo que el español Manuel Cañete escribió en 1860 para la más conocida antología del bardo cubano, dada a la estampa casi al mismo tiempo en Madrid y París. Aquella tercera edición habanera contiene el último retrato del poeta (ver recuadro pág. 8), así como su primera biografía, a cargo de Vidal Morales y Morales. Entre otros pormenores de la vida de Mendive, se hace referencia a las tertulias literarias que organizaba en su casa, a las que asistían intelectuales de disímiles profesiones, entre ellos Ramón Zambrana. «No titubeo en afirmar que Mendive es el cubano que después de Domingo del Monte ha contribuido más a que entre nosotros no se apague el entusiasmo por el arte», afirma ese médico y filósofo en sus *Trabajos académicos*.⁴

La consagración del mérito literario le valió a Mendive que en 1864 fuera designado director de la Escuela de Instrucción Primaria Superior Municipal de Varones, donde ingresa Martí al año siguiente. Sin embargo, no faltaron maestros españoles que combatieron el nombramiento, considerando que un poeta no tendría aptitud para ese cargo. Esto movió al conde de Pozos Dulces a publicar en su periódico *El Siglo* un artículo en defensa del elegido, además de propugnar un tipo de magisterio, según el cual «en todos los estadios de la enseñanza, pero principalmente en la primera edad, el preceptor debe instruir por medio de combinaciones en que la sensibilidad debe tener la mayor parte».⁵

Aunque los motivos económicos tuvieron un peso considerable, ya que el Ayuntamiento se demoraba en abonarle el sueldo a Mendive, su iniciativa privada de fundar el Colegio San Pablo en 1867 respondió indudablemente a ese ideal pedagógico. Es cierto que era el mismo programa de estudios que el Instituto de Segunda Enseñanza, donde Martí cursó el primer año de bachillerato en el curso 1866-1867. La diferencia consistía en que el claustro profesoral de San Pablo había sido

escogido por el propio fundador, incorporando a varios de sus antiguos contertulios que pensaban como él.

A partir de entonces, desde 1867 a 1869, Prado 88 se convierte en un cenáculo donde arte y magisterio se funden en la persona de Mendive. Al relatar que dictaba su drama inédito *La nube negra* o capítulos de una novela sobre la sociedad habanera a «un tierno amanuense», Martí se refiere como tal a sí mismo en tercera persona. Puede asumirse que, de esa manera, operaría el mecanismo de ósmosis poética, como un toma y daca de variados sentimientos (morales, intelectuales y estéticos) hasta concientizarse en forma de valores compartidos: el amor a la patria, la mujer, la poesía... La sensibilización estética y/o artística resultaría de ese intercambio que estimula en el discípulo los sentimientos de asombro, duda, animación, expectación y admiración por su maestro.

Un bello ejemplo de esa empatía ha sido señalado por Salvador Arias, comparando los poemas «La gota de rocío» y «A Micaela». ⁶ Este último fue dedicado por Martí a la segunda esposa de Mendive, con motivo de la muerte de Miguel Ángel, el primer hijo de ambos, con apenas un año de nacido. Apareció en *El Álbum. Periódico local, de ciencias, literatura y anuncios*, de Guanabacoa, el 26 de abril de 1868. Por tanto, es la primera obra impresa de Martí, antecedendo a su artículo político en *El Diablo Cojuelo* (19 de enero de 1869), y a la tragedia «Abdala» en *La Patria Libre*, cuyo único número salió el 23 de enero, al día siguiente de los sucesos del Teatro Villanueva.

«Más que una mera influencia, ¿no estaría ofreciéndole Martí un homenaje a la poesía de su maestro?», se pregunta Arias al notar que el discípulo emplea los mismos elementos metafóricos «gota de rocío» y «perla». En cualquier caso, el sentimiento de ternura compartido prueba el acto de sensibilización estética. Algo similar podría intentarse con un programa educativo en lectura de las imágenes (literarias, visuales y sonoras) para tratar de construir metáforas como: «de la luz de la noche y el ruido de las hojas fabricaba su verso». Con el nombre de «Martí, niño; Martí para los niños», este proyecto pedagógico tendría entre sus objetos de estudio a *La Edad de Oro* en su carácter de revista ilustrada. ¡Qué hermoso sería implementarlo en la Escuela Primaria Rafael María Mendive, en el mismo ámbito donde estuvo el Colegio San Pablo!

¹ Emilio Roig de Leuchsenring: «Martí, niño; Martí para los niños». Prólogo a la edición de *La Edad de Oro*, publicada por Cultural S. A. en 1932.

² Eusebio Leal Spengler: «El maestro Mendive». Ver en este mismo número de *Opus Habana*, pág. 8.

³ Argel Calcines: «La Habana es mi lugar. Confesiones de Fernando Pérez», en *Opus Habana*, Vol. XIII, No.1, feb./ jul. 2010, pp. 14-23.

⁴ Vidal Morales y Morales: *Poesías de Rafael Mendive (poeta desterrado)*, Miguel de Villa, Editor, Habana, 1883, p. 28.

⁵ Ibid., p. 31.

⁶ Salvador Arias García: «“A Micaela”, el primer poema publicado de José Martí», en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, No. 38, 2015, pp. 247-250.

ARGEL CALCINES es profesor de Interpretación del Patrimonio en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.

A MICAELA

José Martí

*Cuando en la noche del duelo
Llora el alma sus pesares,
Y lamenta su desgracia,
Y recuerda sus afanes,
Tristes lágrimas se escapan
Como perlas de los mares;
Y por eso, Micaela,
Triste lloras sin que nadie
Tu dolor consolar pueda
Y tus sollozos acalle;
Y por eso, Micaela,
Triste en tu dolor de madre,
Lloras siempre, siempre gimes
La muerte de Miguel Ángel.*

II

*¡Allí está! Cual fresca rosa,
Blanco lirio de la tarde,
Sentado en el verde musgo,
Yace tu Miguel, tu ángel,
La imagen de tus delirios;
La noche de tus afanes,
El alma de tus amores,
Consuelo de tus pesares,
Pura gota de rocío
Que al blando beso del aire
Casta brotó de tu seno
Convertida en Miguel Ángel.*

III

*¡Allí está! Lágrimas tristes
Anublan tu faz de madre,
Porque le falta a tus ojos
Algo bello, algo tan suave
Como las nubes de oro,
Rosa y grana de la tarde;
Y en el aire que respiras,
Y en las hojas de los árboles
Ves cruzar cual misteriosa
Sombra, de tu amor imagen,
A la perla de tus sueños,
Al precioso Miguel Ángel.*

IV

*¿Pero no ves, Micaela,
Esa nube y esos ángeles?
Mira! ¿No ves cómo suben?
¿Los ves? ¿Los ves? ¡Triste madre,
Ya se llevan a tu hijo
De tus delirios la imagen;
El alma de tus amores,
La noche de tus afanes,
Pura gota de rocío,
Linda perla de los mares!...
¡Llora, llora, Micaela,
Porque se fue Miguel Ángel!*

LAS MUSAS ESCUCHAN A
Niurka González



AL INSUFLARLE UN SOPLO DE CUBANÍA A LA FLAUTA TRAVERSA,
ESTA SUERTE DE MUSA HABANERA ASUME EL RIESGO DONDE RADICA
LA MARAVILLA, EL VERDADERO SENTIDO DE LA INTERPRETACIÓN DE
LA MÚSICA EN VIVO Y LO QUE NOS ACERCA AL ARTE.

por **ARGEL CALCINES**

Ya sea como solista bajo la batuta del creador de *La espiral eterna*, o acompañando al famoso juglar por los arrabales de la urbe capitalina, Niurka González parece esforzarse siempre por reivindicar el origen divino del instrumento al que ha dedicado su vida como intérprete y pedagoga. Tal vez fue por una jugarreta del semidiós Pan que perdió su clarinete cuando era una niña en el conservatorio. Pero quiso el destino que, a manera de desagravio, la flauta arrojada con furia por Palas Atenea terminara cayendo en sus manos.

La mitología grecorromana insiste en que la diosa de la sabiduría se arrepintió de haberla inventado, dado que le hinchaba las mejillas al tocarla, deformándole el semblante. Aristóteles considera más acertado afirmar que ese gesto de despecho obedeció a que el estudio de la flauta no tenía ninguna eficiencia pedagógica sobre la inteligencia. Sin embargo, Niurka González pudiera ser una émula de Euterpe, musa de la música y de la poesía lírica, que siempre lleva consigo una flauta doble como símbolo.

Al insuflarle un soplo de cubanía a la flauta travesera, esta suerte de musa habanera es capaz de sorprender a sus homólogas mitológicas. Ella asume el riesgo donde radica la maravilla, el verdadero sentido de la interpretación de la música en vivo y lo que nos acerca al arte: «El sonido de la flauta es aliento, por tanto vida; es la posibilidad de revelar una voz interior... Y al pensar de esta forma, todas esas leyendas alrededor de la flauta se aparecen y contribuyen a enriquecer la creación de esa voz».

¿Cuáles fueron las circunstancias o motivos que te llevaron a dedicarte a la música?

Desde pequeña he sentido fascinación por la música. Recuerdo que mi tío me llevaba al ballet y, además de admirar la función, las maravillosas suites musicales me provocaban una especie de embeleso. También me recuerdo devorando las colecciones de discos de vinilo que había en la familia. La mayoría

eran rusos (por entonces soviéticos); había algunos checos y unos pocos de Deutsche Grammophon, Philips o RCA.

A los seis años y sin tener ninguna tradición musical en mi familia, le dije a mi madre que quería «cantar». Ella contactó con María Álvarez Ríos, a través de mi tío abuelo Enrique Núñez Rodríguez. María, por esa época, dirigía un proyecto musical con niños, llamado Meñique. Luego de una prueba de aptitud, formé parte de esa experiencia colectiva que, además de musical, abarcó lo referente a la escena y también influyó en mi educación general, porque ella era una pedagoga excelente.

Cuando se acercaba la edad reglamentaria para hacer la prueba de ingreso en el conservatorio, María habló con mis padres y les dijo que ella consideraba que sería bueno que me presentara a la oposición. Así fue como entré en el Conservatorio Manuel Sautell, cursando el sexto grado de enseñanza primaria.

Siempre tuve la ilusión de tocar la flauta, pero en las pruebas de aptitud —no en la de musicalidad, sino en una prueba física que se aplica para cada instrumento— la puntuación que tuve no fue suficiente para obtener una plaza en el escalafón. Entonces ingresé a estudiar clarinete.

¿Qué cualidades se necesitan para el dominio de la flauta? ¿Cómo pudiste combinar su estudio paralelamente al del clarinete, hasta lograr graduarte de ambos instrumentos, algo hasta ese momento inédito en Cuba?

La primera cualidad imprescindible para el dominio de la flauta es tener aptitudes musicales; me refiero al sentido de la entonación y del ritmo. Tan importante como la anterior, es la capacidad de concentración y enfoque, condiciones indispensables para avanzar en el aprendizaje. En lo que concierne a la parte física, considero que una condición relacionada con la fisionomía bucal puede impedir la ejecución del instrumento. Podría ser algún defecto de los dientes o un problema con la movilidad de la lengua que impida la



Con apenas 16 años, Niurka González (La Habana, 21 de marzo de 1977) hizo su debut con la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, bajo la dirección del maestro Leo Brouwer. Todavía entonces cursaba estudios en el Conservatorio Amadeo Roldán, que culminó en 1995, graduándose de flauta y clarinete al mismo tiempo. Entre otros lauros, había ganado en 1991 y 1994 el Gran Premio del Concurso Amadeo Roldán.

articulación. Por ejemplo, el frenillo que impide la pronunciación correcta de determinados fonemas que se utilizan en la articulación. También se debe revisar que no existan impedimentos en los brazos, que todos los dedos tengan la movilidad y la longitud apropiadas y, por supuesto, que no haya un mal funcionamiento en el aparato respiratorio.

Como mencioné antes, no entré al conservatorio por flauta, pero obtuve una plaza por clarinete. No fue hasta pasados dos años que comencé con la flauta por la combinación de varias circunstancias, una desafortunada: me robaron el clarinete. Otra: mi deseo siempre presente de tocar la flauta y la generosa actitud de la profesora del conservatorio, Luisa Mercedes Hernández, que accedió a darme clases. De esa forma, luego de ganar en ambos instrumentos el Concurso Amadeo Roldán, fui oficialmente una alumna con doble carrera y la seguí hasta el primer año del Instituto Superior de Arte (ISA), cuando decidí enfocarme en la flauta, aunque ocasionalmente sigo tocando el clarinete.

Son fascinantes las tradiciones y leyendas grecolatinas relacionadas con el origen divino de la flauta. Es significativo cómo al sonido de ese instrumento se le otorgan cualidades mágicas, así como la capacidad

de influir sobre los estados de ánimo y reacciones de personas y animales. Cuando los piratas tirrenos intentaron esclavizar a Dionisio, este acudió a la flauta para convertir a esos piratas en delfines y los remos de su barca en serpientes. Para exacerbar la fertilidad de los campos y los rebaños era empleada la siringa, el instrumento de viento creado por el lujurioso Pan con la mata de cañas en que decidió transformarse la náyade Siringe para que aquel no pudiera poseerla.

Ambos semidioses —Dionisio y Pan—, junto a ninfas y sátiros, son invocados en la novela Dafnis y Cloe, escrita durante la segunda mitad del siglo II d. C. La relación ancestral entre la flauta y el mundo pastoral se manifiesta a través del idilio de ambos protagonistas: el pastor y la también jovencísima pastora que tocan ese instrumento para guiar a cabras y ovejas, cuyo comportamiento varía en dependencia de cuál sea la melodía.

¿Durante tu formación artística a través de los años, cuánto valor has concedido a la incursión en las fuentes literarias y pictóricas relacionadas con la música? ¿Qué otras referencias mitológicas sobre la flauta primitiva, ya sean literarias o iconográficas, te resultan interesantes o útiles por su connotación poética o metafórica?

Las fuentes iconográficas son un recordatorio de la belleza estética de la flauta, porque ella misma es bella como objeto y, a la vez, tiene la peculiaridad de hacer más bello al que la porta. Hacen notoria la hermosura de las manos agarrando el instrumento, ese balance armonioso de brazos y cuerpo. También transmiten el sentido de lo divino de la música y el arte, esa sensación de formar parte de algo que es eterno.

El sonido de la flauta es aliento, por tanto vida; es la posibilidad de revelar una voz interior... Y al pensar de esta forma, todas esas leyendas alrededor de la flauta se aparecen y contribuyen a enriquecer la creación de esa voz. La flauta tiene un sonido tan hermoso que conmueve y trasciende lo físico.

La relación con las fuentes literarias es importante porque los músicos también trabajamos con el lenguaje, cuando estamos interpretando un texto musical. Y así, como cuando leo palabras, voy creando una imagen en mi mente; cuando descifro una

partitura hago lo mismo. La literatura es la forma más económica de viajar y de conocer universos. Y de alguna forma todas esas referencias te habitan y contribuyen al proceso de interpretación de una obra, porque te dan más elementos para recrear y para que emerja tu propio sonido.

Las dos preguntas anteriores nos remiten al más reciente disco del Dúo Ondina, que integras junto a la pianista María del Henar Navarro. Titulado Habana-París, su repertorio incluye piezas de influjo simbolista como La flauta de Pan, de Jules Mouquet, y el Andante pastoral, de Paul Taffanel, entre otras joyas del repertorio francés académico, en su mayoría compuestas especialmente para el Concurso de Premios (Concours de Prix) del Conservatorio Superior de París.

¿Es acaso este fonograma un tributo a tu formación académica en esa institución? ¿Cuánto debes como intérprete y pedagoga a la escuela de flauta traversa francesa?

Definitivamente este fonograma es un tributo a mi formación académica en esa institución, desde mi condición de cubana. Es un acercamiento, partiendo de mi esencia insular, a ese repertorio. Una apropiación que no consiste en modificar el texto musical, sino en acrecentar sus límites y así enfrentarlo con desenfado.

La escuela francesa de flauta es legendaria y ha sido muy influyente en el desarrollo del instrumento a nivel mundial. En Francia se juntaron varios escenarios: estaban los pedagogos, que hicieron un gran trabajo en las aulas, y también estaban los compositores, quienes con sus creaciones universalizaron un lenguaje que se expandió por varios conservatorios europeos y, luego, americanos.

En mi experiencia en el Conservatorio, constaté la responsabilidad y plena conciencia con la que trabajan todos los aspectos del instrumento. Por otra parte tuve la suerte de tener profesores muy generosos, para nada mediocres, que no se guardaban nada para sí. También viví la competencia brutal que existe en una clase de conservatorio, en la que hay un combate silencioso diario.

En mi tiempo en París, obtuve herramientas técnicas que me permitieron pro-

fundizar en la construcción y concepción del sonido que quería para mi flauta. Me hicieron una mejor flautista, lo que me permitió con el tiempo poner esa cualidad al servicio de la música. Este fue todo un proceso. Comprender que mi objetivo no era ser flautista, sino ser músico a través de la flauta, es algo que puede sonar parecido, pero no es lo mismo.

En varias ocasiones, al referirte a los compositores, has afirmado: «Me inspira la música que soy capaz de entender. Necesito encontrarle una lógica a las obras que voy a interpretar para poder desentrañar sus misterios. Por tanto me inspiran los compositores que tienen cosas que decir y que saben cómo decirlas».

¿Podrías desarrollar con algún ejemplo esa necesidad tuya de «entender» como intérprete, en el sentido de cuánto tiene de cognitivo y cuánto de emocional? Ponemos por caso Sonata para flauta sola, de Leo Brouwer, una de las piezas incluidas en tu primer CD en solitario: Flauta virtuosa (2002).

Cuando toco una obra estoy proponiendo una tesis. Cada interpretación es una suerte de investigación, una indagación en el texto musical, y el performance es la presentación. En ese momento, el

En el Pont des Arts, durante su estancia en el Conservatorio Superior de París (CNR), entre 1996 y 1997. Entonces obtuvo el Premier Prix en el concurso de flauta de dicha institución. En 1999 se graduó del Instituto Superior de Arte (ISA) con diploma de oro en la especialidad de Licenciada en Música con perfil en flauta. Desde entonces es profesora de este alto centro de estudios.





A partir de 1996, Niurka González y la pianista María del Henar Navarro formaron el Dúo Ondina.

En 2002 grabaron su primer CD: *Flauta virtuosa*, que obtuvo el premio a la mejor ópera prima en el certamen Cubadisco al año siguiente. Su más reciente producción musical es el CD *Habana-París* (2018).

En la foto superior, con la Orquesta Sinfónica de Santo Domingo.

intérprete debe convencer al que escucha de que le está proponiendo «su» verdad. Si yo misma, como intérprete, no estoy convencida de lo que estoy planteando, considero que no estoy haciendo bien mi trabajo. Es por eso que prefiero tocar músicas que entienda, lo cual no sucede en todos los casos. Cuando me enfrento con alguna música con la que no me llevo muy bien, trato de sacar lo más que puedo del texto que tengo, y de apoyarme en toda la experiencia que tengo para extraer el mejor resultado, aunque en estos casos lo haga con menos placer.

Pongamos como ejemplo el segundo movimiento de la *Sonata para flauta*

sola, de Leo Brouwer. Es una tonada y tiene que ver con el imaginario que viene del campo, con la influencia española que esto conlleva; en contraposición con el primer movimiento, en el que se puede sentir una evocación de lo africano. Entonces se comienza el trabajo cognitivo, evocando la sonoridad de las tonadas españolas, y se organiza en consecuencia el fraseo. Luego ocurre una segunda parte más contrastante, en compás irregular, también con influencia hispana, pero desde otro estado de ánimo en la expresión, hasta que finalmente se retoma la tonada. También trabajo en el modo de articulación, la dramaturgia armónica de la obra, y la organización de las respiraciones, que dependen de la capacidad física y de la estructura musical de las frases. Asimismo, analizo los riesgos que voy a tomar en la interpretación. Al tocar, mientras más nos alejamos de lo cognitivo y nos acercamos a lo sensorial, tenemos más riesgo como intérpretes, mayores posibilidades de fallar. A mi juicio, es en esa área de riesgo donde radica la maravilla, el verdadero sentido de la interpretación de la música en vivo y lo que nos acerca al arte.

Roberto Ondina, Heriberto Rico, Richard Egües... son algunos legendarios flautistas cubanos del siglo XX que dirigieron sus propias orquestas y contribuyeron al desarrollo e internacionalización de nuestros géneros populares como el danzón y el cha-cha-chá, además de incursionar en el jazz. A grandes rasgos, ¿cuál es el significado de la flauta dentro de la música cubana? ¿Existe algún referente de la enseñanza e interpretación de repertorios clásicos para dicho instrumento en el siglo XIX?

Cuando pienso en la flauta cubana, lo que podría ser una definición de la flauta en Cuba, me traslado directamente al danzón, a la formación orquestal de la charanga, que colocó a la flauta en el paisaje sonoro popular de la Isla. Ahí se creó una forma de tocar, un estilo y una técnica específicos, que han evolucionado junto con la inclusión de este instrumento en otros géneros y formatos musicales. En ese contexto tenemos nombres de intérpretes cubanos que están inscritos en la historia universal de la flauta: los más

conocidos son Richard Egües y Antonio Arcaño, pero la lista de nombres es extensa. Este fenómeno marca, en mi opinión, un momento crucial dentro del desarrollo de la flauta en Cuba.

Paralelamente, en la segunda mitad del siglo XIX, nos encontramos casos como el de Ramón Solís, flautista nacido en Sagua la Grande, que fue aclamado por la crítica de la época en París, Madrid y Estados Unidos por su prodigiosa manera de tocar y por su extraordinario virtuosismo. En la primera mitad del siglo XX, sobresale la figura de Roberto Ondina, quien fuera principal en la Filarmónica de La Habana. Aunque existen referencias del desempeño de estas figuras, considero que está por hacer un estudio profundo sobre esta etapa de la historia de la flauta en Cuba.

Es una regularidad histórica que los músicos cubanos no han tenido ningún problema en interpretar paralelamente repertorios de música erudita y popular, sin menoscabo de esta última cuando es genuina y de calidad. ¿Hasta qué punto esta dualidad interpretativa es provechosa y ha incidido en la propia evolución de la música cubana, así como en su reconocimiento universal? ¿Cuál es tu experiencia en ese sentido?

La música es una sola. Una melodía de Mozart puede tener el mismo poder de fascinación que una de Sindo Garay, y ambas pueden ser igual de horrorosas si no están interpretadas correctamente. La música que se crea en Cuba, sea «popular» o de «concierto», es nuestro patrimonio sonoro y debe tener un lugar en la formación de los instrumentistas. ¿Cómo un flautista cubano no va a estar familiarizado con la sonoridad de la flauta en el danzón o con el lenguaje de una sonata escrita por compositores más académicos? Creo que el buen músico debe ser capaz de abarcar todos los estilos, aunque se especialice en unos más que en otros. Es imprescindible que enfrente su trabajo con responsabilidad, porque el hecho musical influye todo el tiempo en el paisaje sonoro y, de esa forma, tiene una incidencia constante en la cultura del país. Por lo que los conocimientos académicos siempre se pueden poner en función de que suene música bien realizada.



Haber obtenido el Primer Premio del Conservatorio de París en 1997, debió representar un impulso decisivo en tu carrera como solista. Sin embargo, es obvio que no eres dada a la búsqueda de protagonismo, a pesar de otros premios que has conseguido, sino que cultivas el trabajo en equipo con el mismo nivel de entrega y responsabilidad. ¿No te sientes tentada por obtener más reconocimiento o fama internacional?

La verdad es que no me siento tentada. Definitivamente me provoca mucho participar en buenos proyectos, tengan el reconocimiento que tengan; no perder los deseos de indagar, de mejorar siem-

Arriba: junto a su esposo, el cantautor Silvio Rodríguez, en una de las giras por los barrios de La Habana. Debajo: tocando con la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la batuta de Leo Brouwer.



© DANIEL MORDZINSKI

pre, de tomar riesgos y hacer cosas nuevas. Y sobre todo de que ese reconocimiento, más que para afuera, sea hacia dentro de uno mismo. Disfruto mucho escuchar que formo parte de un buen hecho musical. También tener el privilegio de ser parte de la formación de los jóvenes flautistas cubanos. Eso es una maravilla.

Suelen catalogarte como una persona «con un profundo sentido de la autocrítica». ¿En qué momentos específicos se manifiesta con mayor vehemencia ese rasgo de tu personalidad? ¿Cómo te sobrepones al sentimiento de insatisfacción que embarga a un artista consecuente cuando considera fallida su actuación? ¿Cuán importante es para ti percibir o establecer un mecanismo de retroalimentación con el público asistente a tus conciertos?

La consecuencia más visible de mi sentido de autocrítica es que me cuesta mucho tomar la decisión de hacer un disco. Y es que ese hecho significa perpetuar un momento, mas siempre me cuestiono si vale la pena, porque nunca estoy conforme. Siempre creo que se puede llegar más lejos, y esto —que dicho así, puede sonar tan bien— resulta una limitante en cierta medida. Creo que ser inconforme es una posición ante la vida.

En cuanto al sentimiento de insatisfacción tras los conciertos, es porque lógicamente no tenemos la misma disposición todos los días. La cuestión de ser profesional como intérprete consiste en prepararse para un rendimiento de un 120 %. Eso quiere decir que aun cuando bajes un 25 %, estarás en un 95 %. Ahí radica, a mi juicio, el secreto de la calidad.

El público, en tanto receptor, juega un papel fundamental. Es responsabilidad del artista crear una empatía para que los presentes se sientan parte del hecho artístico.

En varias entrevistas has afirmado que el momento que más disfrutas es cuando te «sientas en la casa a estudiar». Sin embargo, parece que también te complace mucho tu labor como pedagoga. ¿Consideras que has formado o podrías formar discípulos? ¿A qué profesores tuyos recuerdas con gratitud?

Soy profesora desde hace veinte años de una de las clases de flauta en el ISA, actual Universidad de las Artes, y la relación que he tenido con esta actividad durante todo este tiempo es muy especial. La docencia constituye una de las partes más estimulantes de mi carrera como músico. Disfruto ense-

ñar porque resulta un aprendizaje constante. Cada alumno es un ser único, que entiende el universo a su manera. El profesor debe descifrar cada día, en cada momento, de qué forma enfocarle los aspectos a trabajar, para que el resultado sea el deseado. Es, por tanto, una labor creativa, cambiante, en la que circula el pensamiento y el conocimiento, en tanto se confrontan experiencias en ambas direcciones.

En cuanto a los profesores que recuerdo con gratitud, mencionaré a Luisa Mercedes Hernández, Halina Kusiak, Jorge Miguel Bueno, Alain Marion y Sophie Cherrier como los nombres fundamentales de la lista. Luego me gustaría decir que agradezco profundamente a todos, absolutamente a todos los profesores que he tenido, aunque de algunos apenas aprendiera lo que no debía hacer. Y aquí subrayo la magna responsabilidad de los maestros: poseen llaves para abrir puertas y ventanas, potenciales universos maravillosos para los alumnos, pero como mismo tienen esa posibilidad de abrir, también pueden hacer lo contrario. Espero haber aprendido a ser de los profesores que abren.

Además de tu labor como intérprete y pedagoga, entre tus intereses también se encuentra la proyección académica y musicológica. Una vez cursada exitosamente la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, ¿cuál consideras fue el principal aporte de tu trabajo de tesis «Siete sonatas cubanas para flauta (1961-2012): pautas para una interpretación históricamente informada»?

Creo que el principal aporte de mi trabajo de tesis de maestría ha sido la adquisición de nuevas herramientas para estructurar mi pensamiento. La capacidad de organizar las ideas de una forma lógica, basada en una metodología científica, ha contribuido no solo a mi desarrollo como pedagoga, sino también a mi eterno aprendizaje como intérprete. Concretamente, la tesis rescató y reunió en ella un corpus documental: las partituras de las siete sonatas estudiadas, que estaban dispersas en archivos personales, tanto de intérpretes como de compositores. A lo anterior se suma la información recopilada sobre los autores, los contextos históricos y culturales, y, por último, el estudio de la experiencia de la interpretación de estas obras desde la perspectiva autoetnográfica. Esta investigación nos deja un volumen de información muy relevante para la ejecución de las obras y, además, unas pautas interpretativas basadas en el concepto de «interpretación históricamente informada».

Atendiendo a que los resultados de ese trabajo académico fueron altamente valorados por su «originalidad» y «rigor científico», ¿has pensado en con-

tinuar estudios de doctorado que profundicen en la aplicación de ese criterio musicológico a la interpretación de los repertorios de compositores contemporáneos, no ya solamente cubanos?

Tengo la intención de continuar una investigación doctoral. Estoy aunando fuerzas y sobre todo planificando disponer de tiempo para ello. Lo ideal sería con esta misma línea de indagación ampliar horizontes hacia otros repertorios. Espero que pueda lograrlo.

Habanera de nacimiento... ¿cuáles son los lugares preferidos de tu ciudad?

La Habana es una ciudad esplendorosa, de ensueño. Particularmente encantadora. Conozco varios de sus municipios porque de niña viví en La Víbora y, luego, en Arroyo Naranjo. Estudiaba en El Veda-do; después en el Conservatorio Amadeo Roldán, en Centro Habana, y luego en Playa, en el ISA. Siempre he admirado su hermosa arquitectura, tanto la de los primeros siglos de creación de la villa, hasta la de los años 50 del siglo XX. La vida que contiene esta urbe es muy diversa y rica.

Particularmente, en los últimos años, disfruto pasear por el Centro Histórico, en la Habana Vieja. Así voy descubriendo cómo poco a poco va creciendo ese proyecto de rehabilitación de la ciudad, que de la mano de ese prócer nuestro, el Dr. Eusebio Leal, aumenta respaldado por un criterio ético y estético impecable.

Paralelamente, en los últimos ocho años he conocido lugares más apartados y precarios de la ciudad, acompañando a Silvio en su gira por los barrios. En esos y otros muchos lugares no tan lejanos, duele esta Habana nuestra que a veces pareciera sufrir la desidia y el desamor de algunos. Claro que sé que hacen falta recursos, pero sobre todo hace falta mucho amor para revivirla, atenderla y mimarla como merece en sus próximos 500 años... y de esa parte somos responsable todos.

¿Qué significa decir «familia» para Niurka González?

Mi familia es el núcleo de energía en mi vida. Desde niña ahí se originó todo y ahora que tengo la mía propia, sigue siendo el centro gestor de todo lo que hago. Uno viene de la familia y va hacia ella; es una suerte de Patria.

ARGEL CALCINES, editor general de Opus Habana.

LA HONRADEZ MUSEO DE ARTES Y MANUFACTURAS



PROPIEDAD DE JOSÉ SUSINI, LA HONRADEZ FUE LA PRINCIPAL EMPRENDEDORA DEL USO DE LA MARQUILLA CIGARRERA COMO MODELO COMERCIAL QUE, APROVECHANDO LA CROMOLITOGRAFÍA, SENTÓ UN PRECEDENTE TECNOLÓGICO, ARTÍSTICO Y PROMOCIONAL. EL ESTUDIO DE ESAS ETIQUETAS CORROBORA EL AVANCE INDUSTRIAL Y PUBLICÍSTICO DE LA PRODUCCIÓN CIGARRERA EN CUBA. AL ESTAR DIRIGIDOS A UN AMPLIO PÚBLICO, ESOS ENVOLTORIOS DE CIGARROS PUEDEN REVALORIZARSE ICONOLÓGICAMENTE COMO UN PORTAL GRÁFICO DEL COSTUMBRISMO CUBANO DENTRO DE LAS PRÁCTICAS CULTURALES DEL SIGLO XIX.

por **YADIRA CALZADILLA**

En la actualidad, a casi ochenta años de que Fernando Ortiz hiciera una llamada en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) al rescate y estudio de las representaciones gráficas de la litografía tabacalera, comienza a entenderse la importancia de las cajetillas de cigarros del siglo XIX como testimonio visual de las expresiones populares en la sociedad cubana de esa época. Planteada desde las «ciencias del folklore» por ese sabio cubano, esta temática puede abordarse mediante el estudio de las prácticas culturales, específicamente del «costumbrismo» como movimiento artístico y literario que se dedicó a tipificar los colectivos humanos (raza, etnia y nación), diferenciándolos entre sí por región geográfica o país concreto.

Una vez lograda la sistematización de las llamadas «marquillas cigarreras» en colecciones gubernamentales y privadas, resulta indudable que fue la fábrica La Honradez, propiedad de José Susini Ruiseco, la principal emprendedora de un modelo comercial que, aprovechando la cromolitografía, sentó un precedente tecnológico, artístico y promocional. En este artículo se aborda, mediante el análisis iconológico, la revalorización de esos envoltorios de papel como patrimonio histórico-artístico y documental en dos vertientes: como testimonio del avance industrial y publicístico alcanzado por La Honradez, y como portal gráfico del género costumbrista que venía manifestándose a través de la literatura y las artes. Y es que por ser el cigarrillo un producto dirigido al amplio público, sus cajetillas fueron el soporte de una prolifera colección de imágenes pintorescas que recogen tipos, personajes y escenas de la Cuba decimonónica.

CONTRAPUNTEO DE MARQUILLAS Y HABILITACIONES

Como primer paso, resulta imprescindible establecer una distinción entre los cigarrillos (picadura envuelta en papel) y los llamados «puros» (tabaco torcido). En correspondencia con esas tipologías, aprovechando el desarrollo de la impresión cromolitográfica, durante la segunda mitad del siglo XIX proliferaron tanto las marquillas cigarreras como las etiquetas para las cajas de habanos (juegos de habilitaciones).

Esta gráfica vinculada al comercio de tabacos y cigarrillos comenzó siendo monocromática y cumplió siempre una función legitimadora. Surgió ante la necesidad de proteger los productos de los fraudes y las falsificaciones que venían ocurriendo desde el fin del estanco del tabaco en 1817,¹ cuando se liberó el cultivo y tráfico de esta solanácea y, por ende, crecieron la producción y el consumo tabacaleros. Sus primeras imágenes eran a una sola tinta y fueron realizadas por la Litografía del Gobierno y la Imprenta Litográfica de la Real Sociedad Patriótica de La Habana, talleres que se dedicaron desde su inauguración en 1839 al grabado de ilustraciones, partituras, planos y etiquetas comerciales.² La creciente

competencia entre productores tabacaleros, así como el auge de las marcas, enriquecieron la presentación y funcionalidad de los envases de cigarros y habanos, apareciendo nuevos diseños de cara al consumidor.

La cromolitografía llega a Cuba precisamente gracias a la iniciativa de José Susini, quien implementa esa técnica de impresión a varios colores en su fábrica La Honradez hacia 1860.³ A partir de ese momento aparecen sus marquillas cigarreras polícromas, que fueron imitadas por otras marcas, incluidas firmas mexicanas que imprimían en Cuba y se llevaban esas cajetillas a su país.⁴ También es importante destacar que no es hasta 1884 que se declara de manera oficial el uso obligatorio del «juego» o «conjunto de habilitaciones» para las cajas de puros,⁵ con lo cual se produce un incremento de la impresión cromolitográfica de estas etiquetas, empleándose el troquelado y el llamado «pan de oro». Este dorado característico siguió aplicándose cuando el *offset* desplazó a la cromolitografía a inicios del siglo XX.

Mientras el juego de habilitaciones de las cajas de puros se mantuvo hasta hoy día, no ocurrió lo mismo con la marquilla cigarrera, ya que este envoltorio de papel desapareció a finales del siglo XIX. Este fue sustituido por el envase de cartulina sin mayores pretensiones artísticas, salvo el logotipo de la marca. A continuación se hace una distinción entre habilitaciones y marquillas teniendo en cuenta: diseño, iconografía e interés coleccionable. Esto permite despejar confusiones terminológicas que arrastran a veces hasta los propios especialistas, además de acentuar la singularidad de la marquilla por su «carácter de serie continuada».⁶

Con respecto al diseño, el juego de habilitaciones, se compone por varias piezas que adornan las cajas de cedro de los habanos: *cubierta*, *filetes*, *costeros*, *largueros*, *papeleta* y *contraseña* (o *tapaclavo*) cubren el exterior; *vista* y *bofetón* van colocadas en el interior del envase; y los *anillos* o *vitolas* envuelven los puros por uno de sus extremos. Cada una de estas etiquetas cumple una función determinada que puede ser de carácter identificativo, estético o para proteger las cualidades fundamentales del habano.⁷

Por su parte, los cigarros se identificaron con una única tipología cromolitográfica: las envolturas o papeletas para cajetillas de lujo, hoy denominadas marquillas cigarreras. Medían 12 x 8,5 cm. y contenían entre 20 y 25 cigarrillos para la venta. Este enrollado se fijaba con pegamento, de modo que el lado superior quedara sellado con dobleces, mientras que por el inferior podían extraerse los cigarrillos. En cuanto a su diseño gráfico, las marquillas se componen de tres secciones: *orla*, *emblema* y *escena*.

En forma de L, la orla ocupa las franjas superior e izquierda, llenas de diferentes alegorías que suelen estar relacionadas con la serie a la que pertenece la marquilla. El emblema, a la derecha, tiene los datos de la empresa:

marca, logotipo, eslogan, ubicación de la fábrica y nombres de los propietarios. Así, en el caso de La Honradez, la imagen publicitaria es una mujer parada encima del globo terráqueo, denotando el alcance internacional de la fábrica. Además, tiene los ojos vendados y sostiene con su mano derecha una balanza, a la par que unas hojas de tabaco con su mano izquierda. Así se convierte en una alegoría de la dama de la justicia, al simbolizar el equilibrio entre la calidad del producto y las buenas prácticas comerciales; de ahí que el mensaje publicitario sea «Los hechos me justificarán».

Ocupando el centro de la cajetilla, se encuentra la escena. Esta representa generalmente una acción, historia o acontecimiento, en dependencia de cuál sea la serie; por ejemplo: «Alegorías infantiles cubanas del cigarro y del tabaco» (ver imagen en página 25). Al igual que el resto de las series, esta se compone de varias escenas, cuyo título específico aparece a manera de iconotexto: *La cajetilla Bocoy*, en este caso. En ocasiones, alrededor de la escena hay medallas, escudos o promociones sobre las Casas Reales de las cuales era proveedora la fábrica.

En cuanto a la iconografía, el público consumidor de estos productos era determinante. Por estar destinadas a la exportación y la alta sociedad, la caja de puros tiene una gráfica eminentemente decorativa, priorizando el paisaje bucólico, la heráldica española y la simbología asociada al comercio del habano; además de emplear como elemento fundamental la figura femenina: elegantes mujeres de tez blanca o exóticas aborígenes de senos descubiertos.

Al llegar a distintas capas sociales, incluidas aquellas de menor poder adquisitivo, los envoltorios de cigarrillos presentan dibujos de trazos más sencillos y recrean una amplia gama de temas relacionados con la vida cotidiana, enfatizando en las expresiones de arraigo popular: religiosas, artísticas, deportivas, comerciales o simplemente mundanas. Aparecen personajes costumbristas como el novio de ventana, el negro calesero, la mulata de rumbo... Y lo que es muy importante: esta iconografía presenta un estilo pintoresco o satírico, cuyo «único paralelo se encuentra en los grabados de las publicaciones periódicas, especialmente en las caricaturas».⁸

Al comparar ambas expresiones cromolitográficas, Fernando Ortiz llama la atención incisivamente sobre su necesaria diferenciación como fuente documental: «Las colecciones que ahora se hacen, llamadas malamente de vitofilia [sic], generalmente de típico barroquismo, no representan el caudal ingenioso de los dibujos de las cajetillas de cigarrillos, que cubrió todos los campos desde la geografía, la realeza y el ejército hasta la ironía y la picaresca pornográfica».⁹

En relación al coleccionismo, en el caso de las habitaciones, se produjo un interés natural de conservarlas por parte de los propios dueños de fábricas tabacaleras y otros «indianos», como eran llamados los negocian-

tes prósperos españoles que regresaron a su tierra natal hacia 1898 tras el fin de la guerra en Cuba. También los soldados llevaron consigo como recuerdo las anillas o vitolas de los tabacos que consumían. De ahí el origen del término «vitofilia» que se emplea para denominar la afición de coleccionar anillas de puros y otros exponentes de la litografía tabacalera.

Las marquillas cigarreras surgen como piezas coleccionables, cuyas escenas o estampas pertenecen a una serie continuada y pueden recopilarse en álbumes. Algunas de esas colecciones se conservan en fondos de instituciones como el Museo de Arte Colonial y el Archivo Histórico, ambos de la Oficina del Historiador de La Habana (OHH), y en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid. En cuanto a la reproducción de las marquillas cigarreras en libros, destacan varias obras de Antonio Núñez Jiménez que describen muestras de una extensa colección que formó parte de los fondos de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí.¹⁰

Dentro de esos fondos predominan ampliamente las marquillas de la fábrica La Honradez, por encima de otras marcas comerciales. Sin dudas, la empresa de Susini fue la impulsora de las cajetillas como envoltorios coleccionables. Por eso debe comprenderse la manufactura de sus cigarrillos como un conjunto de procesos productivos que combinaban las actividades manuales y el empleo de avances tecnológicos, a la par del empeño promocional y/o publicitario. Este era el caso de los recorridos guiados por los departamentos de la empresa, de los que existe un valioso testimonio: la propia serie de marquillas con el título «Una visita a la fábrica La Honradez». De esas piezas cromolitográficas se conservan 11 escenas dentro de un álbum de etiquetas comerciales en los fondos del Archivo Histórico de la OHH, mientras que otras dos marquillas han sido reproducidas por Núñez Jiménez en sus libros ya citados.

UNA VISITA A LA FÁBRICA LA HONRADEZ

Con ayuda de esas 13 escenas puede emprenderse un recorrido virtual por ese gigante de la industria cigarrera del siglo XIX (ver infografía en páginas 26 y 27), aprovechando también dos importantes fuentes documentales: los libros *Real e Imperial Fábrica La Honradez* (1867) y *Cuba a pluma y lápiz* (1871), de Samuel Hazard. El primero de ellos, realizado en la imprenta mecánica de la propia fábrica, es una compilación de reseñas y artículos publicados en Cuba y el extranjero. Además, incluye grabados de algunos de sus departamentos principales, así como documentos oficiales y testimonios de las visitas guiadas por la fábrica entre 1862 y 1867. En cuanto a la conocida obra del viajero estadounidense, su capítulo X sobre manufacturas está dedicado casi en su totalidad a La Honradez, donde Hazard asevera: «Que no se imagine el viajero, por lo tanto, que ha visto La Habana si la abandona sin antes visitar el lugar donde se elabora esta



Las hoy denominadas marquillas cigarreras fueron concebidas como envoltorios para cigarrillos que contenían entre 20 y 25 unidades. Estas papeletas —de aproximadamente 12 x 8,5 cm.— surgen durante la década de 1860. Las cromolitografiadas eran conocidas como «cajetillas de lujo» (imagen izquierda) y las impresas a una sola tinta como «cajetillas comunes» (imagen derecha, de la colección personal de Emilio Cueto).

peculiar institución del país, tan bien conocida como el palacio del gobernador, con el nombre de “Real e Imperial Factoría de La Honradez”». ¹¹

Si bien algunos impresos monocromos sitúan a esa empresa en Aguiar 11, todo hace indicar que corresponden a su etapa inicial, luego de que «La Honradez» fuera registrada en 1853 como marca comercial por la madre de José Susini y Ruiseco: Concepción Ruiseco de Susini. Sus iniciales C.R.S. siguen imprimiéndose en las cajetillas cromolitográficas que comienzan a producirse hacia 1860, cuando la Fábrica ya ocupaba la Plazuela de Santa Clara, abarcando cinco de los edificios en la manzana delimitada por las calles Cuba, Santa Clara, Sol y San Ignacio. A partir de 1862, en el emblema aparece «Luis Susini e Hijo» (o también, sus iniciales), ya que ambos comparten el negocio. Aunque el padre muere en 1863, no será hasta 1866 que figuren solamente las letras S y R, correspondientes a los apellidos de José: Susini y Ruiseco, dueño definitivo de la marca hasta 1888, cuando la vende al tabaquero Prudencio Rabell. ¹²

La serie «Una visita a la fábrica La Honradez» tiene las siglas C.R.S. y la dirección de la calle Cuba, por lo que data del periodo comprendido entre 1860 y 1862, tal vez de este último año, cuando probablemente se iniciaron los recorridos guiados. Ellos contribuyeron a fortalecer la superioridad de esta empresa con respecto a otras firmas cigarreras: Reconoce tal realidad, el escritor habanero José Socorro de León, quien, tras su visita en enero de 1864, afirma: «Al ver las marcas de los cigarros de La Honradez, que son los que fumo, y en cuyos grabados se da una idea de lo que es

la fábrica, creí que había exageración; pero la visita me ha convencido de que dichos grabados no dicen todo lo que es esta casa digna de Europa». ¹³

Catalogada como «fábrica-museo» y «verdadero museo de artes y manufacturas» por el *Diario de la Marina*, ¹⁴ este inusual calificativo para la época puede corroborarse gracias a una minuciosa descripción de otro escritor, el puertorriqueño Alejandro Tapia y Rivera. Su texto permite entender grosso modo el flujo productivo de La Honradez como la confluencia de varios procesos manufactureros: la preparación de la picadura y el papel de liar; el enrollado y empaquetado de los cigarrillos, y la envasadura de las cajetillas en barriles y cajas de distintos tamaños (ver infografía en páginas 26 y 27).

A esta cadena productiva se sumaba el que podría entenderse como «proceso artístico» en el taller de litografía, donde —apunta Tapia— «dos dibujantes se ocupan dentro del establecimiento, en hacer graciosos diseños que impresos luego con tintas de colores por medio de una perfeccionada prensa cromolitográfica también movida por vapor, forman lo que se designa como envolturas o papeletas para cajetillas de lujo». ¹⁵

Sin lugar a dudas, la aplicación de los más recientes avances científicos y tecnológicos en función de la producción cigarrera favoreció que La Honradez se convirtiera en un modelo industrial de referencia universal. El empleo del vapor como fuerza motriz posibilitó que fueran mecanizadas las actividades de cernir la picadura, cortar el papel y aserrar la madera para los barriles y cajas. Asimismo, permitió que fuera automatizado innovadoramente el enrollado de

Una visita a la fábrica La Honradez



Acceso a La Honradez por la calle San Ignacio

Sita en la Plazuela de Santa Clara, la fábrica La Honradez fue fundada por José Susini en 1853. Ocupaba casi toda la manzana delimitada por las calles Cuba, Santa Clara, Sol y San Ignacio. Por esta última se hallaba la entrada de acceso a los recorridos guiados, a los que asistían los visitantes —en su mayoría, extranjeros—, para quienes la fábrica se convirtió en cita obligatoria. A su llegada, estos registraban sus nombres en un libro de firmas, sobre el buró de administración, desde donde se gestionaban, mediante una telégrafo, todas las órdenes de trabajo.

PREPARACIÓN DE LA PICADURA

La picadura, procedente de Vuelta-Abajo, pasaba por un proceso de secado. Después se trituraba mediante prensas hidráulicas y se le aplicaba un tratamiento químico, a modo de riego, que perfumaba y propiciaba el distintivo sabor de la marca.



Prensa para contraseñar el papel



Prensa de cortar papel movida a mano

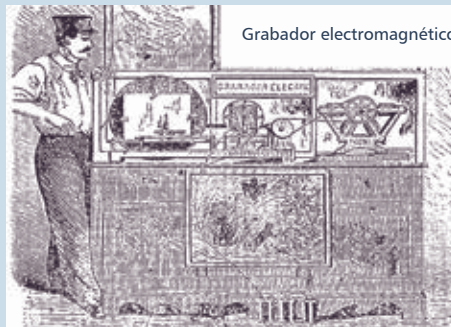
PREPARACIÓN DEL PAPEL

El papel empleado para los cigarrillos podía ser de arroz, anís, maíz, mate, tabaco, trigo... o papel común, siendo este el más cotizado por su facilidad de combustión. Mediante prensas mecánicas y movidas a mano, este era cortado del tamaño preciso y se contraseñaba para identificar los cigarrillos, mediante esa marca, de otras firmas comerciales. Estas tareas y otras relacionadas con la elaboración y empaquetado de los cigarrillos, eran ejecutadas por chinos.

TALLER DE LITOGRAFÍA



Impresión de cajetillas con nombres



Grabador electromagnético

La Honradez contaba con un taller de litografía donde se imprimían las marquillas cigarreras, en cuyos diseños participaban dos dibujantes. Estos envoltorios fueron los primeros en gozar, a partir de la década de 1860, de las

ventajas de la cromolitografía. Entre los magníficos adelantos tecnológicos introducidos por Susini estuvo un grabador electromagnético de origen francés, que agilizaba el proceso de impresión litográfica.

ENROLLADO Y EMPAQUETADO DE LOS CIGARRILLOS

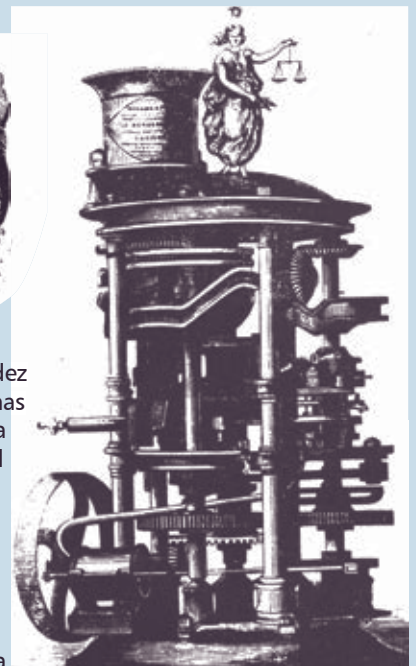


Departamento de los cajistas

Lista la picadura y el papel de liar, estos pasaba a manos de los cigarreros, quienes se encargaban de armar los cigarrillos. Luego, los cajistas colocaban los cigarrillos en las cajetillas.



Además de inmigrantes asiáticos, trabajaban para La Honradez más de mil soldados de la guarnición de La Habana, algunas familias desfavorecidas de la zona de Bejucal y mujeres de la Casa de Beneficencia, para las cuales fundó Susini, en 1864, el Asilo-Taller Nuestra Señora de las Mercedes. El gran número de empleados con que contaba la fábrica hacía posible que la producción diaria de cigarrillos, hacia 1867, llegara a los 3 millones. Además, el hábil empresario ideó un artefacto mecánico para enrollar cigarrillos impulsado por vapor capaz de armar 60 cigarrillos por minuto: la «Máquina Susini». Este artilugio, construido en Francia, resultó galardonado durante la Exposición Universal de París de 1867.



«Máquina Susini» para enrollar cigarrillos

TALLER DE ENVASADURA

En el taller de envasadura las cajetillas eran colocadas en barriles que se confeccionaban en la propia fábrica, en una carpintería equipada con las maquinarias necesarias. Estos departamentos, al igual que el resto de la casa, contaban con un reloj, donde el sereno, durante la noche, marcaba, cada una hora su paso por ellos. Así quedaba registrado el cumplimiento de la vigilancia y era comprobado al siguiente día.



IMPRENTA MECÁNICA



Prensa tipográfica mecánica



Prensa tipográfica única para circulares

Equipada con prensas tipográficas, la imprenta producía documentos, circulares y un periódico mensual de distribución gratuita. Con 16 páginas y tirada de 10 mil ejemplares, el *Boletín de La Honradez* publicaba precios de productos, noticias del ramo tabacalero, artículos literarios, emblemas y logogrfos.



En 1867 La Honradez publicó esta obra que reúne artículos (entre 1862 y 1866) de la prensa cubana y extranjera referidos a la fábrica, grabados de algunos departamentos y una reproducción del libro de firmas de visitantes.



AVANCES TÉCNICOS



La Honradez contaba con una potente máquina de vapor que se conectaba, a través de un sistema montado por el techo de la fábrica, con los diferentes departamentos. También poseía una bomba contra incendios, con la cual acudían los trabajadores de la empresa a sofocar el fuego en diferentes zonas de La Habana. Gracias a estos servicios, en 1866 le fue otorgado, por el Ayuntamiento de La Habana, el uso del Escudo de las Reales Armas de la Ciudad en sus marquillas. Para la iluminación del establecimiento existían lámparas de gas y eléctricas. En 1865,

Susini dispuso en la esquina de las calles Cuba y Santa Clara un sistema de alumbrado eléctrico público que funcionaba en las noches.

LAS MARQUILLAS DE LA HONRADEZ

Al finalizar el recorrido cada visitante era agasajado con una cajetilla de cigarrillos que llevaba su nombre y que había sido impresa durante su estancia en la fábrica. Las cajetillas de La Honradez se caracterizaron por ser personalizadas, ya que algunas tenían zonas en blanco para agregarle textos o imágenes. Funcionaron también como espacio publicitario, donde otras empresas anunciaban sus productos o servicios en varias líneas de texto. Algunas series fueron en sí mismas billetes de lotería, con premios de mil y dos mil pesos. En función del entretenimiento, otras series fueron concebidas como barajas para juegos relacionados con el flirteo entre damas y caballeros. Asimismo contienen partituras musicales de las contradanzas en boga para ser interpretadas al piano, fábulas, poemas, y hasta diseños de tapicerías para ser bordados por las damas.

DISTRIBUCIÓN PARA LA VENTA

Por las puertas de la calle Cuba, en la Plazuela de Santa Clara, era distribuida la mercancía que iba a los muelles para la exportación. Las ventas al por menor se hacían en la tienda de Obispo 15, o en unos carretones llamados «ambulancias» que llevaban el producto.



Fachada de La Honradez de la calle Cuba en la Plazuela de Santa Clara



La mayor parte de las escenas de marquillas cigarreras que aparecen en esta infografía pertenecen a los fondos del Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de La Habana.

los cigarrillos. Susini inventó su propia máquina para liarlos, salvando las enormes dificultades de tratar con materiales tan frágiles como son las hojitas de papel y las porciones diminutas de tabaco. Exhibido en la sección número 60, grupo 6 (*machines outils*) del gran palacio del Campo de Marte, el invento de Susini hizo las delicias de los visitantes a la Exposición Universal de París en 1867. Según comenta un reportaje publicado por la revista madrileña *La América*, estos se detenían ante la pequeña máquina de 50 centímetros de diámetro por 75 de alto, atraídos por su bonito aspecto, mas intrigados por su finalidad desconocida mientras se encontraba parada: «muy pronto luego la admiran marchando al vapor y dando automáticamente por segundo un cigarrillo intachable, que todos se precipitan a recoger y guardar como recuerdo».¹⁶

A Tapia se debe esta enjundiosa exaltación de La Honradez que trasluce el entusiasmo del cronista decimonónico ante el impacto revolucionario de la tecnología, en términos de progreso social y económico, dentro de una industria que entonces parecía fútil y de proporciones limitadas:

«Desde su proximidad se advierte el movimiento material que lleva consigo y caracteriza a un establecimiento fabril de notables proporciones, dejándose sentir ese rumor industrial que es, como si dijéramos, el rumor de nuestro siglo: colmena laboriosa que reasume a toda una civilización y a que concurren la madre Tierra con la planta, el hombre con sus brazos, la industria con sus materias accesorias, el genio de la mecánica con su sabia aplicación de fuerzas, Papin con su marmita, Watt con la perfecta reproducción del impulso, Fulton con sus rápidos transportes, Guttemberg con la publicidad y Snefelder con su invención peregrina que hace de la piedra oleosa un medio hoy perfeccionado de multiplicar rápidamente los ejemplares cromóticos; sin olvidar a Franklin y Morse que también la favorece con las ingeniosas aplicaciones de sus grandes descubrimientos».¹⁷

El potencial tecnológico de La Honradez trascendía la propia fábrica e influía en la vida del resto de la ciudad, al prestar servicios gratuitos como la extinción de incendios con una gran bomba de vapor locomóvil, operada y conducida por maquinistas de la propia empresa. La Honradez sofocó siniestros en edificios vecinos, como el ocurrido en septiembre de 1863 en la Casa del Conde de la Reunión (Aguiar, entre Sol y Muralla) y el de la casa del músico mayor del Cuerpo de Ingenieros (San Miguel y Belascoáin), en la zona extramuros. Para esa fecha, agosto de 1865, Susini había establecido un puesto oficial de bomberos que iban con uniformes. Al año siguiente, por esos servicios, fue condecorado con la Real Orden Civil de Beneficencia y el Ayuntamiento de La

Habana le permitió el uso de las «Reales Armas de la Ciudad» en sus cajetillas.

Para protegerse del riesgo de incendios en sus propias instalaciones, la fábrica tenía montado un telégrafo eléctrico-acústico con seis estaciones en sus principales puntos. De esta manera, podía comunicarse rápidamente la señal de alarma y evitar males mayores. Seis pararrayos ubicados estratégicamente prevenían los daños de descargas eléctricas, entre otras medidas de protección industrial pioneras en su tipo.

Aunque se ha atribuido el primer sistema de alumbrado eléctrico público con que contó La Habana al ingeniero español José Dalmau, quien en 1877 hizo un intento fallido al no contar con una máquina de vapor con la suficiente potencia,¹⁸ es muy revelador que La Honradez estrenó la noche del 29 de octubre de 1865 un sistema de iluminación semejante a los recién aprobados por el Ministerio de Obras Públicas en Francia. Además de alumbrar sus propios talleres, esa luz eléctrica abarcaba desde la Plazuela de Santa Clara en la esquina de Cuba y Santa Clara hasta los balcones del vecino periódico *El Siglo*, que comentó el suceso.¹⁹

El «proceso artístico» también se benefició de una máquina electromagnética para grabar dibujos sobre la plancha litográfica de piedra o cobre. Esta invención del ingeniero francés E. Gaiffe evitaba recurrir al auxilio de un grabador o litógrafo, facilitando que el dibujante pudiera copiar él mismo sus originales. Dicho artilugio fue dibujado por el propio Hazard durante su visita a La Honradez, y aparece impreso en su mencionado libro.

Refiriéndose a la amplia producción de envoltorios, anota el viajero: «el número de modelos de cajetillas para los cigarros es extraordinario, de dos a tres mil, muchos de ellos con hermosos dibujos».²⁰ Desde su predilección por lo pintoresco y lo tópico, a la usanza del costumbrismo literario de la época, destaca: «pero el departamento más interesante para mí, fue aquel en que se hacen los cigarros, trabajo ejecutado por chinos».²¹

PORTAL GRÁFICO DEL COSTUMBRISMO CUBANO

Al ofrecer información visual añadida sobre una época determinada, las marquillas constituyen un exponente de la autonomía de las imágenes como documento histórico, en el sentido de que resultan tan valiosas como las fuentes escritas.²² La interpretación de su iconografía permite asomarse a las ideologías, creencias y sensibilidades que intervinieron en la ideación, fabricación, consumo y coleccionismo de esos envoltorios. Para ello resulta necesaria la decodificación de este testimonio visual como un conjunto gráfico, sin soslayar ninguno de sus componentes: orlas, emblemas, escenas e iconotextos. De subestimarlos, sería imposible comprender la funcionalidad de esas cajetillas y el contexto de emisión/recepción de su mensaje publicístico.

Dirigidos a un amplio público, los envoltorios de cigarros pueden revalorizarse iconológicamente como un portal gráfico del costumbrismo cubano dentro de las prácticas culturales del siglo XIX. La mayoría de sus series son una ventana a la vida cotidiana en la sociedad decimonónica. De ahí que Ortiz se refiera a las marquillas como «un tesoro demopsicológico»,²³ ya que estas reflejan las creencias, conocimiento, sentimientos, ideas... en fin, la psicología del pueblo.

Al analizar las marquillas cigarreras como manifestación gráfica, resaltan escenas cotidianas y tipos populares que tienen su correlato en la literatura costumbrista. Así, mientras Hazard expresa su curiosidad por la presencia de trabajadores chinos en La Honradez, estos aparecen representados en las orlas de varias series de marquillas de la propia fábrica (ver imágenes en esta página). Siendo la mano de obra principal de la cigarrería, esta llegó a contar con unos 150 asiáticos que vivían en albergues dentro del establecimiento. De esta manera, a través de su gráfica promocional, la empresa se congratulaba de tenerlos como hábiles operarios, además de ofrecer también empleo fijo a inmigrantes yucatecos y europeos.

Las series de La Honradez se enmarcan dentro del apogeo del costumbrismo a mediados del siglo XIX, cuando ya ha sido publicado *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852) con ilustraciones del artista español Víctor Patricio de Landaluze. Tras afincarse en Cuba, este pintor, dibujante y caricaturista de origen vizcaíno ejerció una gran influencia en el desarrollo del género, tanto en la prensa periódica como en forma de libro ilustrado, cuya máxima expresión sería el álbum *Tipos y Costumbres de la Isla de Cuba* (1881).

Aunque diferentes en el estilo de realización, hay una semejanza entre las series de marquillas cigarreras de La Honradez y la obra de Landaluze como costumbrista, al abordar temas idénticos con el mismo tono satírico y/o burlesco. Esto amerita un estudio comparativo de ambas fuentes visuales que tenga en cuenta el dibujo humorístico y la caricatura política en las publicaciones periódicas fundadas por este costumbrista español, entre ellas *La Charanga*, subtitulada «Periódico cubano, literario, joco-serio y casi senti-



mental, pródigo en bromas, cuentos, sátiras, caricaturas y otras cosas».

Todo hace indicar que el modelo gráfico de la prensa cómica o caricaturesca fue adaptado por Susini a sus cajetillas de cigarros. La serie «Cosas de La Habana» aborda graciosamente la vida citadina con sus conflictos y novedades de actualidad, así como costumbres y tradiciones: los paseos en volantas por las alamedas, los vendedores ambulantes, el interés por la lotería y demás juegos de azar... Otras series evidencian los baños de mar, el cortejo amoroso y el muy curioso hábito femenino de fumar, que arroja evidencias sobre quién era el receptor potencial de los mensajes publicitarios de La Honradez.

En otra tesitura, más burlesca rayando en lo mordaz, la serie titulada «Almanaque profético para el año 1866» refleja —en principio— el prejuicio hacia el negro en la sociedad esclavista, tratándolo como un ser inferior y servil. Sin embargo, hay suficientes matices que ameritan una profundización de cuál sería el contexto de recepción de esas imágenes, teniendo en cuenta que

Estas marquillas cigarreras de 1861 se refieren a la llegada a La Habana de la primera estatua de Cristóbal Colón que tuvo la ciudad, develada el 9 de enero de 1862 en el patio del Palacio de los Capitanes Generales. Fue modelada en 1860 por el escultor italiano J. Cucchiari en mármol de Carrara y satisfizo el viejo deseo de erigir un monumento al Descubridor de América en la ciudad. Las estampas satirizan el acontecimiento, al representar cómo las demás estatuas habaneras se alistan para recibir a Colón. Junto a la Fuente de la India o la Noble Habana, aparecen Carlos III y Fernando VII.

Marquillas cigarreras: portal gráfico del costumbrismo cubano

LAS MUJERES Y EL CIGARRILLO



Comunicación de ardores

Era costumbre habanera que las mujeres fumasen cigarrillos, incluso en sitios públicos. A modo de cortejo, cuando un caballero visitaba a una dama, antes de pasar a la casa, este le ofrecía una cajetilla o un cigarrillo como obsequio.

LOS PASEOS HABANEROS



Avemaría, Pancrasio; me vas machacando todo el vestido

Para las mujeres de sociedad eran comunes los paseos en volanta. Si estas se hacían acompañar de un caballero, él debía sentarse a su izquierda. Las damas se esmeraban en su peinado y vestuario y usaban abanicos por el calor.

LOS VENDEDORES AMBULANTES



Los billetes, los billetes que sacan!
La piña dulce, los platanitos sabrosos

Los vendedores ambulantes, fruteros y los llamados billeteros eran típicos de La Habana y llamaban la atención por sus insistentes y creativos pregones. Los cubanos, desde la clase más rica hasta los más humildes, compraban billetes de lotería.

«ALMANAQUE PROFÉTICO PARA EL AÑO 1866»



Los diablos coronados castigarán tus pecados



Habrà exposición de cañas gordas

«Almanaque profético para el año 1866» se conforma de 12 marquillas que constituyen un calendario, donde cada escena del mes es acompañada del santoral correspondiente. En esta serie se potencia la sátira al combinar celebraciones católicas con alusiones a la población de origen africano. Es el caso del Día de Reyes, el 6 de enero, cuando los diferentes cabildos estaban autorizados a realizar pasacalles por las

principales plazas y los esclavos vestían sus característicos trajes de diablitos. Lo picaresco es consustancial a estas marquillas. Así, aunque la imagen del mes de abril se refiere al fin de la cosecha de la caña de azúcar, alude maliciosamente a la forma fálica de la planta. Otras escenas de esta serie enfatizan en la presunta lascividad y el libertinaje de los negros, quienes aparecen casi siempre perseguidos por el capataz, látigo en mano.

«LA VIDA DE LA MULATA»

La mujer mestiza fue uno de los temas más tratados en las marquillas cigarreras de La Honradéz. En «La vida de la mulata», a modo de historieta, se narra el devenir de este personaje desde su nacimiento hasta su muerte. Las escenas reflejan cómo la mujer mestiza no lo es solo por su piel, sino por sus prácticas culturales, en las que se entrelazan elementos de procedencia europea con los de origen africano. Hija de blanco y de negra, es bautizada en la iglesia católica; desde pequeña tiene inclinaciones hacia el baile y es obligada a vestir de manera similar a las blancas. Por su ritmo y sensualidad se reconoce a sí misma como objeto de deseo, pero su condición no le permite concretar el añorado matrimonio con el blanco y termina sus días enferma y sola. Las imágenes de esta serie pertenecen a la colección de Luis Díaz.



El nacimiento



Llora por el Malakoff



Dios te guarde, sabroso



Ya tú ni chicha ni limoná

vienen acompañadas del calendario litúrgico católico. ¿Cómo se expresaría la tensión interracial en términos culturales, al celebrarse cristianamente el Día de Reyes y, en esa misma fecha, 6 de enero, irrumpir en las calles los cabildos de nación africanos con sus «diablos coronados»? ¿Cuán atrevida es la escena correspondiente al mes de abril, al establecer una analogía entre la celebración de las Pascuas de Resurrección y la «exposición de cañas gordas», una referencia a la cosecha de la gramínea en términos de connotación fálica? Estas son algunas de las interrogantes que suscita el análisis iconológico del «Almanaque profético para el año 1866».

La problemática de la tensión interracial adquiere un tono distinto en la serie «La vida de la mulata». Hija de colono blanco y negra esclava, ella encarna la transgresión de esa barrera racista y se convierte en objeto de deseo por su sensualidad y libertinaje. Su condición dual de no ser ni blanca ni negra hace que la mestiza viva en constante conflicto, al no lograr desprenderse de ninguno de sus orígenes. Su frustración en la búsqueda de bienestar a cualquier precio es un tema recurrente en la literatura costumbrista de la época: «A la mulata se codicia, se compra, se posee, mas no se ama», sentencia Eduardo Ezponda en su tratado *La mulata. Estudio fisiológico, social y jurídico* (1878).²⁴ Mientras que Cirilo Villaverde refiere sobre la protagonista de su novela *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* (1839) —clasificada en su segunda edición, en 1882, como «novela de costumbres cubanas»—: «Casada con un mulato, descendería en su propia estimación y en la de sus iguales: porque tales son las aberraciones de toda sociedad constituida como la cubana».²⁵

La figura de la mulata no solo es abordada por La Honradez, sino por otras marcas como Para Usted y La Charanga de Villegas, esta última con dibujos de Landaluz. Todas transmiten la misma moraleja: aunque la mestiza suela imitar a la mujer blanca en su modo de vestirse o comportarse, siempre fracasará desdichadamente por culpa de su propia desfachatez. Cabría preguntarse: ¿Acaso estas series fueron pensadas para consuelo y/o desquite de la mujer blanca, quien era un potencial consumidor de cigarrillos?

El análisis iconológico de las marquillas cigarreras permite profundizar en por qué Ortiz llamó a estudiarlas como un «tesoro demopsicológico». Gracias a este patrimonio gráfico, puede visualizarse el concepto orticiano de *transculturación* y sus audaces reflexiones sobre el mestizaje (cultural y biológico) para explicar la nación cubana como resultado de un complejísimo proceso. Al igual que aquel hizo con la definición de «poesía mulata» en sus textos previos a *El engaño de las razas* (1946), la imagen visual es otro hilo conductor que propicia un «área de estudio transcultural, ajena a cualquier estanco racial y abierta a las experiencias subjetivas e históricas que conforman lo cubano».²⁵

¹José Rivero Muñiz: *Tabaco, su historia en Cuba*, Instituto de Historia, La Habana, 1965.

²Zoila Lapique Becali: *La memoria en las piedras*, Ediciones Boloña, La Habana, 2002.

³Según Zoila Lapique la cromolitografía fue introducida en Cuba en 1861 por José Susini en su fábrica La Honradez. En algunas marquillas cigarreras de esa marca aparece la dirección de la fábrica en la calle Cuba 43, mientras que en otras la ubicación corresponde a Cuba 83 y 85, denotando el cambio de numeración que ocurrió en La Habana a partir de 1860.

⁴Rosa Denise Hellion Puga: *Humo y cenizas. Los inicios de la publicidad cigarrera en la ciudad de México*. Tesis para optar por el grado de Doctora en Historiografía. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2001, p. 71.

⁵Zoila Lapique Becali: Ob. cit., p. 210.

⁶Adelaida de Juan: *Pintura y grabado coloniales cubanos*, Editorial Adagio, La Habana, 2003, p. 25.

⁷Yadira Calzadilla: «El juego de habilitaciones: habanos, arte y seducción» en *Opus Habana*, Vol. XV / No. 1, feb./jun. 2013, pp. 58-63.

⁸Adelaida de Juan: *Pintura cubana: temas y variaciones*, Uneac, La Habana, 1978, p. 34.

⁹Fernando Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, EditioCubaEspaña, España, 1999, p. 435.

¹⁰Antonio Núñez Jiménez: *Cuba en las marquillas cigarreras del siglo XIX*, Ediciones turísticas de Cuba, 1985; *Marquillas cigarreras cubanas*, Tabapress, España, 1989; y *El libro del tabaco*, Pulsar Internacional, México, 1994.

¹¹Samuel Hazard: *Cuba a pluma y lápiz*, Cultural S. A., La Habana, 1928, p. 166.

¹²Florencio Jiménez Caballero y Santiago Godó Rodés: «La familia Susini» en *Asociación Vitolfilica Española*, no. 309, abril-junio 2000. Consultar en <http://www.foropuros.com>

¹³*Real e Imperial Fábrica La Honradez*, Imprenta y Litografía particulares de la Real e Imperial Fábrica de Cigarrillos La Honradez, La Habana, 1867. Del registro de visitantes y observaciones, p. 17.

¹⁴*Real e Imperial Fábrica La Honradez*, pp. 72 y 76. Tomado de *Diario de La Marina* (24 y 27 de enero de 1866).

¹⁵Alejandro Tapia y Rivera: «Industria cigarrera en la Isla de Cuba. La Honradez» en *Real e Imperial Fábrica La Honradez*, p. 48.

¹⁶«Máquina Susini para cigarrillos de la Real e Imperial Fábrica de Cigarrillos La Honradez de Luis Susini e Hijo», en *La América*, año XI, no. 9, Madrid, 13 de mayo de 1867, pp. 11 - 12.

¹⁷Alejandro Tapia y Rivera: Ob. cit.; p. 46.

¹⁸José Altshuler: «Contra las tinieblas: luz» en *Opus Habana*, Vol I, no. 3, 1997, pp. 4-13.

¹⁹*Real e Imperial Fábrica La Honradez*, p. 39. Tomado de *Prensa de La Habana* (14 de octubre de 1865).

²⁰ y ²¹Samuel Hazard: Ob. cit., p. 170.

²²Peter Burke: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Reaktion Books, Londres, 2001.

²³Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 435.

²⁴Eduardo Ezponda: *La mulata. Estudio fisiológico, social y jurídico*, Imprenta de Fontanet, Madrid, 1878, p. 20.

²⁵Cirilo Villaverde: *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*, Anaya, España, 1971, p. 170.

²⁶José A. Matos Arévalos: «Prólogo» a *Epifanía de la mulatez. Historia y poesía*, de Fernando Ortiz, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2015, p. 22.

Este trabajo de investigación fue desarrollado por YADIRA CALZADILLA como tesis de Maestría en Gestión y Preservación del Patrimonio Cultural en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.

ANNA HYATT HUNTINGTON

A LOMO DE CORCEL

CONSIDERADA UNA DE LAS MAYORES REPRESENTANTES DE LA ESCULTURA ANIMALISTA EN EL ARTE UNIVERSAL, COMPARTIÓ LA PASIÓN DE SU ESPOSO POR EL MUNDO Y LA LITERATURA HISPÁNICOS. ESTO EXPLICA QUE SU ESTATUA ECUESTRE DE JOSÉ MARTÍ SEA UN HOMENAJE EXCEPCIONAL A LA FIGURA DEL APÓSTOL DE LA INDEPENDENCIA CUBANA.

por JORGE R. BERMÚDEZ

En Cambridge, Massachusetts, el 10 de marzo de 1876, vino al mundo Anna Vaughn Hyatt, la mujer que haría la escultura más célebre de José Martí, y también la más controvertida por ser el único monumento que representa el momento de su caída en combate en Dos Ríos. Su padre, Alpheus Hyatt, «un pobre profesor con sueldo de profesor pobre», al decir de Anna,¹ impartió paleontología y zoología en la Universidad de Harvard y el MIT, currículo que parece desmentir a la hija, aunque no siempre salario y saber van de la mano. Pero de lo que sí no hay dudas es que Alpheus fue un estímulo permanente para las inquietudes artísticas de ella y su hermana mayor Harriet. La primera pasión de Anna fue el violín, instrumento que estudió durante siete largos años. Hasta que un día, Harriet, que estudiaba escultura, le pidió ayuda en la ejecución de una tarea de modelado, correspondiéndole a Anna concebir el animal que complementaría la escena abordada. Nunca sabremos cuán buena resultó esta intervención, tan inesperada como atrevida, solo apta para adolescentes; pero, cambió por completo la vida de Anna. A partir de entonces su única pasión fue la escultura... la escultura de animales.

En 1900 Anna se establece en Nueva York. Vive en un hospedaje con otras jóvenes dedicadas al estudio de la música y la escultura. En la gran urbe comparte el tiempo entre la venta ambulante de pequeñas estatuillas de animales y la Arts Students League, donde recibe clases de los profesores Hermon Atkins MacNeill y Gutzon Borglum. Y antes de que termine el año, realiza su primera exposición de escultura animalista de pequeño formato en el Boston Art Club. El trabajo es constante, salvo cuando se escurre de la ciudad para pasar un fin de semana en la granja de su hermano, donde monta a caballo y realiza en barro el modelado de animales. Tal fue su interés artístico por el reino ani-

mal, que aún en la vejez recordaría aquellos paseos con sumo agrado, en particular, el trayecto en barco por el río St. Marys, afluente del Potomac, por «los campos que crecen hasta el agua», y porque atracaba en diferentes sitios para cargar cerdos, vacas y caballos. Tenía entonces veinticuatro años cumplidos.

Una etapa decisiva para Anna sería su estancia en Francia, adonde llega con su familia en 1907. Por entonces, París es el centro del arte de vanguardia occidental. En escultura, Bourdelle y Rodin marcan el paso. No obstante, todo hace indicar que ella debió acercarse más a los ejemplos de la estatuaria ecuestre y de animales representativa del llamado clasicismo francés. Al menos, en escultura, esta influencia se tradujo en el culto a la energía que capitalizaría el arte romántico en el siglo XIX. De hecho, una necesidad de movimiento con apego a cierto aliento épico, propio de las esculturas ecuestres concebidas entre los siglos XVII y XIX en Francia, es de sentirse con mayor intensidad en algunas de las últimas y más importantes obras hechas por la Hyatt. Es el caso de *Los portadores de la antorcha* (*The torch bearer*), regalada a la ciudad de Madrid en 1955, una réplica de la cual fue donada a La Habana al año siguiente, ubicada hoy en la confluencia de la Avenida 20 de Mayo y Calzada de Ayestarán, y otra copia a Valencia en 1964. También la estatua ecuestre de Martí es deudora de esa influencia escultórica de fuerte acento clásico y épico.

Esa tentativa de búsqueda a partir de la citada huella francesa, nos lleva hasta la estatua ecuestre de Luis XIV, de Gian Lorenzo Bernini, o *Caballos del Sol*, de Gaspar Marsy –ambas en Versalles–, y *Caballos de Marly*, de Guillaume Coustou, en la Plaza de la Concordia, París. Con respecto a estas dos últimas esculturas, es curioso observar que el movimiento mayor se centra en los caballos, en tanto sus domadores o



Anna Hyatt Huntington
trabajando en la estatua
ecuestre de José Martí



Anna Vaughn Hyatt (10 de marzo de 1876 - 4 de octubre de 1973) nació en Cambridge, Massachusetts. Su interés por la fauna se manifestó tempranamente, influida por la actividad de su padre como zoólogo y paleontólogo. Obra de Mayron Boyd Allen, amiga de Anna, este retrato fue pintado en 1915 y representa a la escultora modelando el prototipo de su estatua ecuestre *Juana de Arco*, con la cual obtuvo en 1910 una mención de honor en el Salón de París.

jinetes, sea cual fuere el caso, están a pie. A estos referentes se suman la escultura romántica realista de Antoine-Louis Barye, y la obra pictórica de Theodore Gericault: *Caballo domado por esclavos*; *Coracero herido* y *Derbi en Epsom*, y *Oficial de cazadores a caballo*, entre otros lienzos.

De esta estancia en Francia, nacería la primera de las tres esculturas ecuestres que —a mi modo de ver— considero más importantes en la obra de Hyatt: *Juana de Arco*, con la cual obtuvo en 1910 una mención de honor en el Salón de París y que fuera ampliada en 1915 para emplazarla en Riverside Drive, en 93rd. Street, Nueva York, mientras que su primera réplica sería erigida en 1922 en la ciudad francesa de Blois. Le seguiría en importancia la escultura del legendario héroe castellano, Rodrigo Díaz de Vivar, más conocido como el Cid Campeador, realizada en 1927 para regalarla a la ciudad de Sevilla. Por último, aunque hizo otras esculturas ecuestres de personalidades históricas, destacaría

la de José Martí, terminada hacia 1958 —como se ha dicho— y que comentaremos más adelante.

Junto a los posibles referentes e influencias en su ejecutoria artística, si de estilo se trata, en el caso de la Hyatt hay que insistir en su punto de partida: la preferencia naturalista por el tema animal. Su pasión por este reino la llevó en ocasiones a vivir una bohemia muy singular, si es que puede llamársele así, como cuando se agenció trabajo en un circo para dibujar los animales, o mudarse cerca del zoológico de la barriada neoyorkina del Bronx, con igual propósito. Entendida esa motivación como causa de su proyección escultórica, la consecuencia será el movimiento, «porque los animales siempre lo están», según sus propias palabras.

Ya en la vejez, seguiría profesando el mismo credo artístico: «Tenía mi propia idea de que solo estaba retratando a los animales tal como eran. Nunca pensé acerca de cómo retratarlos en cualquier estilo diferente o algo parecido. Solo trabajé en ellos y los hice lo más natural posible. Esa fue mi única idea y esa siempre ha sido mi única idea al hacer cualquier cosa: intentar obtener el animal sin pensar en cómo se hizo o en un estilo definido».

Sin embargo, una cosa son los animales y otra los héroes que representó. En el caso de los tres ya mencionados, los contextos históricos de su concepción y realización son diferentes y hasta distantes entre sí, tanto por la época como por la experiencia acumulada por la escultora, quien siempre investigó a fondo aquellas situaciones que le dieran una real singularidad al personaje elegido. Así lo hará patente en su testimonio sobre la concepción de la escultura de Juana de Arco, cuando refiere haber leído que, antes de entrar en batalla, la heroína se había hecho de una espada nueva e, inconscientemente, la levantó al cielo para que fuera bendecida por Dios. Erguida sobre los estribos y con el arma en alto, ese acto de fe resumía su condición de joven aldeana que dirigió un ejército de hombres y, condenada por hechicera a ser quemada viva en la hoguera, terminó siendo canonizada siglos después de su muerte como santa católica. Anna Hyatt, cuyos antepasados eran franceses, también se inspiró en la lectura de *Personal Recollections of Joan of Arc, by the Sieur Louis de Conte*, la novela escrita bajo seudónimo por Mark Twain, quien contribuyó a dibujar la personalidad de esa campesina insigne y valerosa como «alma del patriotismo», al enfrentarse a la ocupación inglesa.

En contra de la opinión de los críticos sobre un cambio de estilo a partir de esa obra, Hyatt siempre fue renuente a reconocer cualquier influencia estilística que la distanciara de su apego a un naturalismo de matriz cinético-zoológica. Aun así, una evidente tendencia a la movilidad, no exenta de cierta teatralidad, es de observarse en sus más notorias estatuas ecuestres hechas a partir de entonces. Si sus representaciones de animales

la relacionan con el naturalismo, la de sus personajes heroicos la identifican con un realismo de carácter historicista: fusión de dos estilos que quedan conciliados en la intencionalidad del hecho estético-comunicativo. Los personajes históricos montan sobre caballos de regio porte o irrefrenable movilidad, los dos extremos opuestos del comportamiento de estas nobles bestias, sin las cuales el desarrollo de las diferentes culturas y su conocimiento mutuo se habrían retrasado varios siglos, ya sea por vía violenta o pacífica.

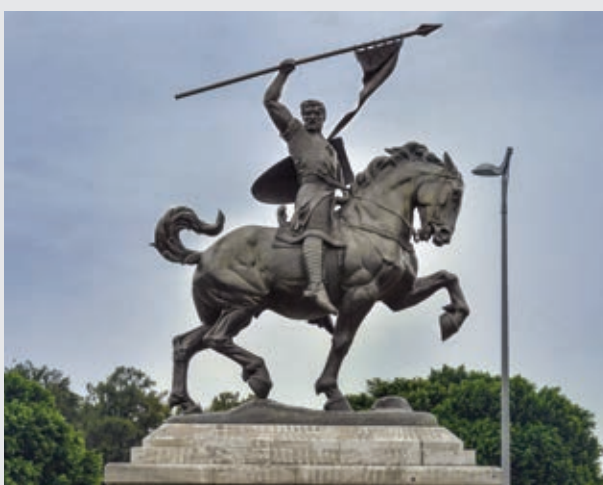
En resumen, la escultora insiste en que prioriza «un trabajo directo, del natural», evitando que sea identificada con estilo o movimiento artístico alguno. Tal vez esta haya sido la mejor fórmula para hacerse precisamente de un estilo propio, aunque debió ser consciente de que se distanciaba de la mejor escultura de vanguardia de su tiempo. Esta posición artística no debe desligarse de su doble condición de mujer y escultora, aún vista con extrañeza a inicios del pasado siglo. Tal es así que, al plantearse la inauguración oficial de la estatua *Juana de Arco*, las autoridades francesas pusieron en duda de que esa obra hubiera sido realizada totalmente por ella. Pero, como la verdad no es hija de la autoridad, sino del tiempo, le fue conferida la Legión de Honor, lo que aconteció en 1933.

En cuanto a la escultura del Cid Campeador, predomina el movimiento del torso del caudillo y el ademán del brazo que sostiene en alto una lanza con gallardete. Este gesto de sostener el pendón enfatiza el eje direccional que marca el elegante paso del caballo, cuya escala con respecto al jinete acusa cierto sobredimensionamiento. Lo que sí nunca se permitirá la Hyatt es traicionar la verdad histórica que encarnan los héroes de sus esculturas. Razones de índole sentimental explican su empatía con el legendario héroe de la Edad Media castellana, desde que contrajo matrimonio con el hispanista y poeta Archer Milton Huntington. Traductor al inglés del *Canto de mio Cid*, es obvia la influencia de su esposo en la elección e investigación que culminaría en la segunda de las esculturas ecuestres de mayor trascendencia de la Hyatt; o mejor dicho, de la ya Hyatt Huntington.

Con el propósito de ahondar en los orígenes de la cultura hispana, Archer había estudiado árabe y viajado en múltiples ocasiones a España. La primera ocasión fue en 1892 para hacer la ruta desde Burgos, la patria de Rodrigo Díaz de Vivar, hasta la ciudad de Valencia, donde murió ese hidalgo y guerrero castellano del siglo XI. De ahí la elección del llamado Cid Campeador como tema de la escultura donada por la Hispanic Society of America a la ciudad de Sevilla con motivo de celebrarse la Exposición Iberoamericana de 1929. Su prototipo fue concebido por Anna en 1927 y, ese mismo año, la colosal estatua fue modelada y

Anna Hyatt Huntington se dedicó a la representación naturalista de animales, tratando de captar sus detalles anatómicos y movimientos de la manera más fidedigna posible. Empezó haciendo esculturas de pequeño formato hasta que obtuvo su primer gran éxito personal con Juana de Arco, al recibir una mención de honor en el Salón de París en 1910. En lo adelante, combinaría la escultura animalista con la tipología de grupos ecuestres asociada a personajes históricos. Esta última faceta se acentuaría, vinculándose al mundo hispánico, luego de

que contrajo matrimonio en 1923 con el bibliógrafo y filántropo Archer Milton Huntington, heredero de una fortuna multimillonaria y fundador de la Hispanic Society of America. En 1930, ellos fundaron Brookgreen Gardens, un museo de esculturas figurativas al aire libre con obras de Anna y otros artistas estadounidenses.



Entre las esculturas de Anna que se conservan en Brookgreen Gardens están *Lion* (1930) e *In Memory of the Work Horse* (1964), así como el prototipo original —en pequeño formato— del Cid Campeador, la estatua monumental que fue donada por la Hispanic Society of America a la ciudad de Sevilla con motivo de celebrarse la Exposición Iberoamericana de 1929.

fundida en bronce. Correspon­dió al escultor Mariano Benlliure elegir su emplazamiento: una rotonda que se crearía en la Glorieta de San Diego, justamente en la Avenida del Cid, rotulada así desde 1920.²

Desde un primer momento, el monumento llamó la atención de los sevillanos y visitantes extranjeros, despertando multitud de elogios, incluyendo el beneplácito del rey Alfonso XIII. Dotó de gran fama a Anna y la motivó a realizar varias réplicas del mismo molde. La primera de ellas se encuentra en Audubon Terrace, frente a la sede de la Hispanic Society en Nueva York, y desde entonces el Cid Campeador se convirtió en uno de los emblemas más significativos de esta institución hispanófila. También hay copias de esa escultura en Buenos Aires, Argentina; San Diego y San Francisco, en California, así como en la propia Valencia, donde en 1964 fue emplazada una réplica ejecutada por el escultor español Juan de Ávalos.³

De este modo, cristalizó la contribución mutua de los Huntington a que esa figura histórica y legendaria de la Reconquista se conociera internacionalmente a partir del poema épico de autor anónimo, escrito presumiblemente hacia 1200. Archer invirtió diez años de vida en la preparación de su edición del *Cantar de mio Cid*. Se publicó en tres tomos, entre 1897 y 1903: el primero contenía el texto del poema; el segundo, la traducción al inglés, y el tercero, las notas. También incluyó fotograbados basados en imágenes tomadas, en algunas instancias, por el propio Huntington cuando seguía la ruta del Cid.

El prototipo original —a pequeña escala— de la escultura del hidalgo se exhibe en Brookgreen Gardens, los jardines que el matrimonio compró en 1930 en la costa noroeste de Carolina del Sur. Aprovechando el clima templado para que Anna sobreviviera a una tuberculosis que la aquejó entre 1927 y 1937, la pareja construyó allí una gran mansión de invierno con el nombre de Atalaya, inspirada por la arquitectura morisca de España y el norte de África.⁴ Destinada a la conservación de la flora y la fauna, esa finca abrió al público como una gran museo al aire libre para la exhibición de sus obras y de otros escultores figurativos estadounidenses. Entre ellas se exhibe la escultura original en bronce *Diana, la cazadora* (*Diana of the Chase*), realizada en 1922 y que se convirtió en una de las piezas emblemáticas de la Hyatt a través de los años.⁵

Aún estando enferma, ella no dejó de trabajar, salvo cuando acompañaba a su esposo en sus viajes al exterior o cuando tuvo que internarse temporalmente en un sanatorio en Lausana, Suiza. Conscientes de que debían abandonar el contaminado ambiente ciudadano, se trasladaron entonces a Haverstraw, en las afueras del condado neoyorkino, donde crearon un zoológico personal que denominaron Rocas. Contaba con monos, osos, lobos y jabalíes, entre otros animales que Anna estu-

diaba para representarlos en sus esculturas. Luego de donarlo a esa circunscripción, los Huntington se establecieron en Redding, Connecticut, en Stanerigg Farm, una granja adonde se mudaron en 1939, después de que ella había sanado, no sin antes ceder su casa particular en Nueva York (5^{ta} Avenida, 89th Street) a la National Academy of Design, de la cual ella era miembro. En 1948 esta institución adquirió una réplica de *Diana...*, colocándola como punto focal de la escalera principal. Esta escultura se convirtió en símbolo extraoficial de la propia Academia y de otras instituciones que adquirieron réplicas del mismo molde, entre ellas el Washington County Museum of Fine Arts.⁶

Sin ser una más, ya que posee un encanto propio, esa temprana escultura de la Hyatt no rebasa la matriz clasicista que representa a la diosa grecolatina como tema recurrente en la historia del arte occidental. Es así que destaca por la esbeltez de la pose, en correspondencia con la gracilidad y flexibilidad de su cuerpo de cazadora. En el tratamiento de sus brazos y manos se percibe la tensión exigida en el manejo del arco antes del disparo. Un galgo entre sus piernas se apresta a recoger la presa cazada.

La relación del matrimonio Huntington con Cuba apenas ha sido estudiada, incluidas las circunstancias que propiciaron el emplazamiento de sendas réplicas de las esculturas *Los portadores de la antorcha* y *Diana, la cazadora* en 1956 y 1958, respectivamente, ambas en La Habana. La primera, en bronce, todavía hoy mantiene la tarja empotrada en su base donde consta que fue donada por el hispanista y filántropo norteamericano a la República de Cuba. La segunda, en aluminio, fue develada en mayo de 1958 en el Palacio de Bellas Artes de La Habana. Con motivo de esta segunda donación, el Instituto Nacional de Cultura concedió a la escultora la Orden del Mérito Intelectual «José María Heredia», en atención a los valores artísticos de su obra y la relación que tanto ella como su ya difunto esposo habían establecido con la cultura de raíz hispánica de Latinoamérica. Sin embargo, durante la década del 70, esa escultura fue retirada, sin que se conociera por qué motivos y cuál había sido su nuevo paradero; al menos, para los interesados en la obra. En noviembre de 2017, a razón de la investigación que iniciamos para ubicarla, logramos localizarla en el jardín de la casa situada en calle 2, esquina a 13, en el Vedado, perteneciente a la Federación de Mujeres Cubanas.

Archer Huntington había fallecido en 1955 y, tras haberlo cuidado mientras estuvo paralítico a causa de una terrible artritis, Anna se consagró en su viudez a trabajar con ahínco, a pesar de contar con 79 años de edad. Todo hace indicar que, al igual que amaba los caballos, la pareja tenía predilección por los perros de caza, en especial los lebreles escoceses. Acompañada



por 15 de esos galgos, ella salía a pasear todas las mañanas, fuera verano o invierno, por Stanerigg Farm, donde seguía viviendo, acompañada solo por su hermana.

Hasta allí llegaron el periodista José Antonio Cabrera y el fotógrafo Osvaldo Salas para entrevistarla cuando ya había comenzado a ejecutar en plastilina el modelo de la escultura ecuestre de José Martí. Este encuentro fue posible gracias a la intermediación de José García Mazas, periodista y profesor cubano de la School of Education New York University, quien había entrevistado a la artista en 1953 cuando terminaba *Los portadores de la antorcha*, y de cierto modo influyó en que el matrimonio Huntington decidiera donarla a la villa de Madrid. Amigo de la pareja, el académico participó en representación suya cuando ese monumental conjunto escultórico en aluminio fue inaugurado, el 15 de mayo de 1955, frente a la Ciudad Universitaria, en la Plaza de Ramón y Cajal. Pocos meses después, en diciembre de ese año, moría el insigne hispanista y filántropo estadounidense. De hecho, García Mazas sería el primer estudioso en dedicarle un libro: *El Poeta y la Escultora*.

Réplica en bronce de *Los portadores de la antorcha*, ubicada en la confluencia de la Avenida 20 de Mayo y Calzada de Ayestarán (en un inicio estuvo en la rotonda de Paseo y Zapata). Este monumental conjunto escultórico, elaborado originalmente en aluminio, fue donado por el matrimonio Huntington a la ciudad de Madrid en 1955. Pocos meses después, en diciembre de ese mismo año, Anna enviudó. No obstante, colocada en 1956, esta obra suya —renombrada como *El legado de la cultura hispánica*— tiene una tarja que acredita «fue donada por su ilustre esposo, el hispanista y filántropo Archer Milton Huntington, a la República de Cuba».

La España que Huntington conoció, publicado por la editorial Revista de Occidente en 1962.

«Mi esposo tenía un profundo respeto por la obra literaria de Martí», afirma Anna en la mencionada entrevista, publicada en la revista *Bohemia* en la edición del 8 de septiembre de 1957.⁷ Su lectura arroja pistas valiosas para indagar en las motivaciones que inspiraron a la ya octogenaria escultora a dedicarle un homenaje a Martí. Según el reportaje, esa idea fue sugerida al matrimonio por el profesor García Mazas, quien acota: «La señora Huntington ha estado en continuo contacto con



Réplica en aluminio de la escultura *Diana, la cazadora*. Fue donada a Cuba y colocada en el Palacio de Bellas Artes en 1958. En la actualidad se conserva en el jardín de la casa situada en calle 2, esquina a 13, en El Vedado, perteneciente a la Federación de Mujeres Cubanas.

Gonzalo de Quesada y a su dirección se ha sometido en lo que a la historia respecta. También ha estudiado minuciosamente la iconografía del Apóstol».

En esta ocasión, el héroe no era un guerrero ni un caudillo militar, como Juana de Arco y el Cid Campeador, sino un poeta que se había erigido en líder gracias a su genio político y creador. Era un héroe de nuevo tipo, un héroe de la contemporaneidad, que no necesitaba de corcel alguno para concebir y alentar la guerra que liberaría a su pueblo de cuatro siglos de coloniaje. Pero en el acto supremo de entregar su vida a la patria, había caído en combate... ¡Y a caballo! En todo sentido era un tema inspirador para la Huntington. Martí cayendo de su cabalgadura por el impacto de una bala enemiga, debió presentársele como una re-

velación: el acto último del vía crucis de una vida consagrada por entero a la libertad y la dignidad plena del hombre.

En cuanto a las influencias y referentes a señalar en su toma de decisión, sin dudas, dos fueron determinantes: los propios textos martianos y el lienzo *La muerte de Martí en Dos Ríos*, del pintor cubano Esteban Valderrama. Con respecto al primero de los referentes apuntados, es de señalar las alusiones a la muerte como un derecho, una salida, una vez cumplida la prueba de la vida, que registran tanto la prosa como la poesía martiana. En cuanto a la citada obra de Valderrama, todo hace suponer que fue el referente iconográfico más atendido por la Huntington a la hora de concebir la estatua ecuestre del Apóstol.

La muerte de Martí en Dos Ríos, adscrita a la tendencia academicista de asunto histórico nacional, fue concebida por Valderrama en el primer semestre de 1917 y expuesta en el Salón de Bellas Artes de 1918. Tenía entonces el pintor 24 años de edad. Llevado, quizás, por la acogida que había tenido *La muerte de Antonio Maceo* (1906), del ya consagrado artista académico Armando García Menocal, Valderrama se propuso enriquecer tal línea temática con la representación pictórica de la caída del Apóstol de la independencia cubana. Sin referencia visual alguna, como casi todos los trabajos académicos que abordaron el asunto histórico a inicios de la República, el pintor partió del testimonio oral y escritural. Sin embargo, no contó con el de Ángel de la Guardia, el joven mambí que fuera el único acompañante de Martí durante el fatal desenlace, pues había fallecido poco antes.

El cuadro fue blanco de la crítica, señalándose inexactitudes históricas y defectos de composición que poco o nada le restaban al lienzo. En consecuencia, Valderrama destruyó la tela, herido en su amor propio o, quizás, persuadido de la justeza de la crítica adversa. No obstante, quedaron tres imágenes de la pintura: la primera, una fotografía en blanco y negro aparecida en la portada de *El Figaro*, el 3 de febrero de 1918. Esta foto fue reimpressa semanas después, en el número correspondiente al 24 de febrero, para ilustrar la entrevista al pintor del periodista Franco Varona. La tercera y última es una tricromía que reprodujo en su portada la revista *Bohemia*, de igual data que la an-

terior. Desde entonces, cuantas veces se ha querido ilustrar la caída en combate de nuestro Héroe Nacional, se ha recurrido a la foto en blanco y negro de *El Fígaro* o a la tricromía de *Bohemia*.

«Los asuntos históricos, si han de hacerse a conciencia, si han de ajustarse a la verdad, tal cual ella sea, no dan margen al artista para componer a su antojo», había expresado Valderrama en la citada entrevista. Y más adelante agrega: «Y fiel al aspecto de la naturaleza en aquellos lugares, la sentí y la trasladé al lienzo sin la vana pretensión de corregirla ni la idea del recurso siempre falso de contrastarla».⁸

Otra reflexión de interés es la de Billiken (seudónimo de Félix Callejas) en su sección «Arreglando el mundo», al comentar el rechazo hacia la obra de Valderrama: «Todo parece indicar que estas [las críticas] giraron en torno a que el artista, devoto de la realidad, no buscó precisamente el efecto agradable y fácil, sino que, sacrificando tal vez su propio gusto artístico, presentó el personaje de su obra tal como su mente analítica lo concibió en el momento enorme y doloroso de darle a Cuba la ofrenda de su vida».⁹

La Huntington recurrió a ese referente visual para desmarcarse de aquellas otras esculturas hechas hasta ese entonces de Martí, que con toda lógica lo representaban de pie o sentado, en ademán de dirigir la palabra o ensimismado en sus pensamientos. Analizándola en conjunto con el óleo de Valderrama, la escultura ecuestre comparte una misma perspectiva rupturista con respecto a la sensibilidad dominante en la recepción de obras dedicadas a personajes históricos relevantes. Si ella representaba de manera naturalista a los animales, respetando a la figura homenajeadada, otro tanto había tratado de hacer Valderrama en su criticado lienzo. De no conocerse la vida del Apóstol en toda su plenitud hasta su postrer final, el desconcierto suele primar. No obstante, sus conocedores suelen reponerse a la sorpresa inicial e identificarse con la escena evocada.

A nuestro entender, el Martí de la Huntington revela una inquietud espiritual que busca realizarse en culminar el anhelo de movimiento esbozado en sus esculturas anteriores. Mientras que *Los portadores de la antorcha* tuvo como origen un libro de poemas que, con ese mismo título, le había dedicado su ya octogenario esposo a poco tiempo de fallecer, la figura del patriota cubano fue la primera obra monumental que la escultura acometiera en la viudez. En ambos casos, la simetría entre jinete y caballo se rompe a favor del movimiento extremo, poniendo en tensión los aspectos esenciales de ambas esculturas en función de la vivencia del asunto representado: el traspaso de la antorcha en manos del relevo caído en la primera, y la muerte del héroe en la segunda.

Terminada en 1958, la estatua ecuestre de Martí debió esperar por motivos políticos hasta 1965 para ser

emplazada finalmente en la Avenida de las Américas del Parque Central de Nueva York,¹⁰ donde también se erigen las estatuas de Simón Bolívar y José de San Martín. A más de cinco décadas, su réplica ya está entre nosotros, gracias a las gestiones realizadas por la Oficina del Historiador de La Habana, en la persona de Eusebio Leal Spengler. Y aunque el cubano promedio sigue siendo sensible en lo tocante a la recepción de las obras de arte relacionadas con nuestros héroes, la estatua de la Huntington es ya todo un hecho de la historia del arte y de nuestra propia historia.

Podría decirse que es la misma concepción de Valderrama, pero llevada a tres dimensiones y a escala real. Solo que el corcel al galope frena ante el límite impuesto por el imponente pedestal. La inclinación del cuerpo impactado del jinete, en oposición al encabritado equino, rompe el eje de simetría, haciendo de la composición una excepción entre los monumentos de su tipo. La providencia ha querido que una frase del propio Martí valide esa escultura ecuestre, cuando escribió en el prólogo al *Poema del Niágara*, del poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde: «Caballo de paseo no gana batallas». Y de batallas es el caballo que concibió Anna Hyatt Huntington para un hombre que, aún después de muerto, sigue siendo nuestro mayor ganador de conciencias: «Honrar, honra».

¹Todas las citas relacionadas con el testimonio personal de la escultora son tomadas de la entrevista que le hiciera la periodista Dorothy Seckler, el 14 de diciembre de 1964, para los Archivos de Arte Estadounidense de la Smithsonian Institution. Consultar en <https://www.aaa.si.edu>

²José Luis Melendras Jimeno: «Monumento al Cid Campeador, obra de la escultora estadounidense Anna V. Hyatt de Huntington». Institución Fernán González, 2012.

³Anna Hyatt Huntington. *De la Hispanic Society al Museo Nacional de Cerámica*. Catálogo de la exposición homónima en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí», Valencia, 2017.

⁴Robin Salmon: *Brookgreen Gardens: Atalaya*. Arcadia Pub., 2018.

⁵Brooke Baerman: *The Artist, the Workhorse: Labor in the Sculpture of Anna Hyatt Huntington*. Surface, 2015.

⁶Anne Higonnet: «Wild at Heart: Rediscovering the Sculpture of Anna Hyatt Huntington», en *Antiques magazine*, ene./feb. 2014.

⁷José Antonio Cabrera: «Una estatua del Apóstol», en *Bohemia*, 8 de septiembre de 1957, pp. 78-79 y 96-97.

⁸Franco M. Varona: «La génesis de un cuadro notable», en *El Fígaro*, 24 de febrero de 1918, p. 240.

⁹Félix Callejas (Billiken): «Arreglando el mundo», en *El Mundo*, febrero de 1918.

¹⁰Emilio Bejel: *José Martí: images of memory and mourning*. New York, N.Y., Palgrave Macmillan.

JORGE BERMÚDEZ es autor de *Antología visual: José Martí en la plástica y la gráfica cubanas (Editorial Letras Cubanas, 2004)* y *Martí, comunicador visual (CEM, 2017)*.

DE CARA AL HORIZONTE

La escultura ecuestre de José Martí

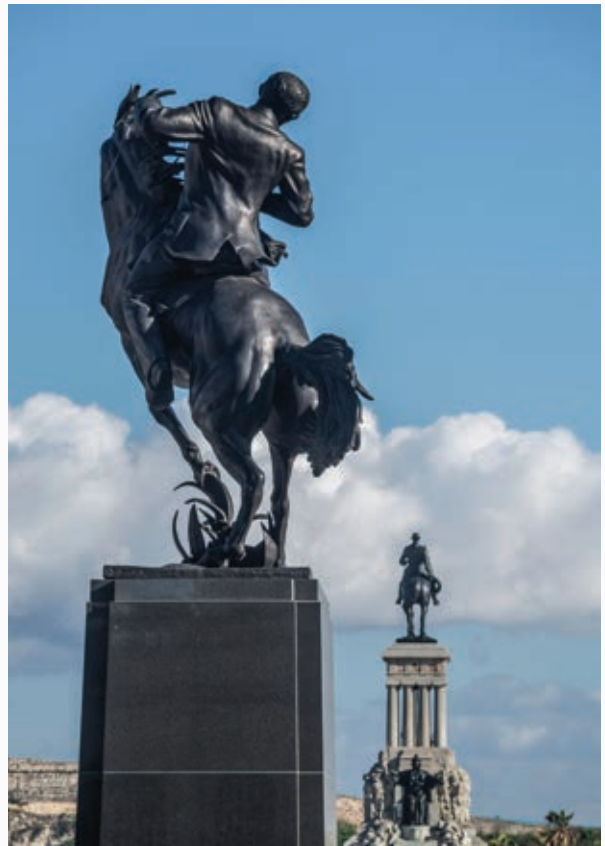
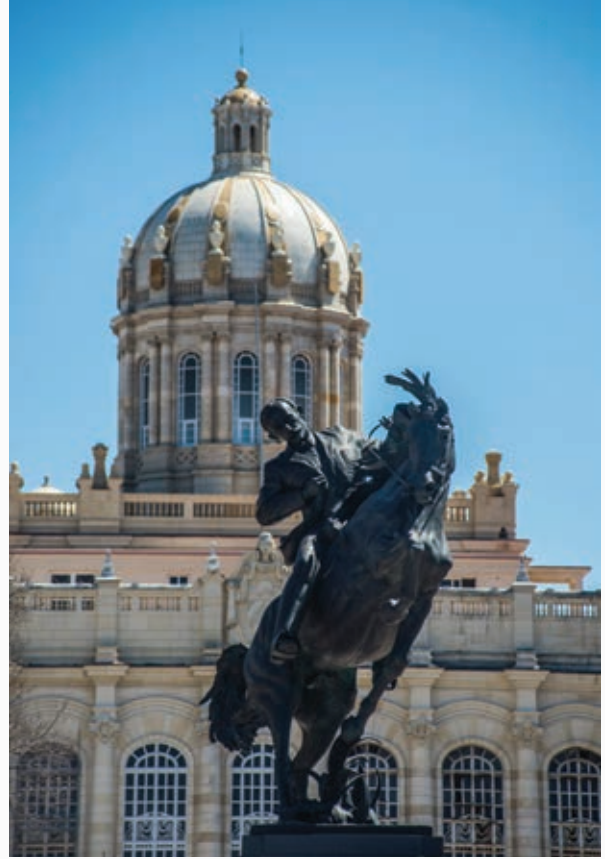
Réplica exacta de la obra original en el Parque Central de Nueva York, incluido su basamento, la estatua ecuestre de José Martí que realizó Anna Hyatt Huntington fue emplazada en la rotonda central del gran jardín que se extiende desde la terraza norte del antiguo Palacio Presidencial, hoy Museo de la Revolución, hasta la confluencia de las calles Cárcel y Avenida de las Misiones, muy cerca del monumento erigido al Generalísimo Máximo Gómez. Esta decisión del Historiador de La Habana entraña un profundo simbolismo, al coincidir en un mismo espacio ambos próceres, tal y como sucedió en Dos Ríos, cuando Martí pagó con la vida su bautismo de fuego, siendo la única baja mortal en aquella escaramuza. Escribió Gómez en su Diario de Campaña, ese mismo día, 19 de mayo de 1895:

«Martí, que no se puso a mi lado, cayó herido o muerto en lugar donde no se pudo recoger y quedó en poder del enemigo. Cuando supe eso, avancé solo hasta donde pudiera verlo (...) Cuando ya íbamos a enfrentarnos con el enemigo le ordené que se quedase detrás; pero no quiso obedecer mi orden y no pudiendo yo hacer otra cosa que marchar adelante para arrastrar a la gente, no pude ocuparme más de Martí».

No hay lógica que pueda explicarnos el alma, como tampoco la eternidad y el infinito. De ahí que se ponga a prueba la imaginación — que Martí llamaba «la hermana del corazón» — cuando se pretenda invocar el acto de su muerte. Su caída en Dos Ríos fue la millonésima de segundo que precede a un mito. Primera y única batalla de alguien que nunca había combatido en la manigua redentora, pero que superó con su sacrificio a los más fieros guerreros. «¡Oh, Maestro que has hecho!», se lamenta Rubén Darío, reprochándole tiernamente el «haber ido a exponer y perder el tesoro de su talento».

La muerte era un tema recurrente en la obra de Martí: *La muerte no es verdad... En un carro de hojas verdes a morir me han de llevar... No me lleven a lo oscuro a morir como un traidor: ¡Yo soy bueno, y como bueno, moriré de cara al sol!...* ¿Intuyó entonces el instante de su muerte?, ¿lo buscó?, ¿lo imaginó?... Ante la imposibilidad de responderlas, desafiando la racionalidad historiográfica, estas interrogantes se disuelven en los relatos o los mitologemas. Apelando a la gnoseología poética, José Lezama Lima intenta resumirlos en «Secularidad de José Martí», su texto introductorio de la revista *Orígenes* dedicada al centenario del natalicio del Apóstol en 1953. Allí dice: «Martí fue para todos nosotros el único que logró penetrar en la casa del alibi, donde la imaginación puede engendrar el sucedido y cada hecho se transfigura en el espejo de los enigmas».

Cintio Vitier ayudó a reconocer esa palabra: «alibi», de inspiración jesuítica, proveniente del culto ignaciano, que el autor de *Paradiso* extrapoló para mitificar el sacrificio solitario de Martí y hasta sugerir el milagro de su resurrección: «Tomará nueva carne cuando llegue el día de la desesperación y de la justa pobreza», augura Lezama en ese mismo escrito, para inmediatamente agregar: «La majestad de su ley y la majestad de sus acentos, nos recuerdan que para los griegos *mártir* significa testigo. Testigo de su pueblo y de sus palabras, será siempre un cerrado impedimento a la intrascendencia y la banalidad».



Tras contemplar la estatua ecuestre de Martí, agradecemos a la artista estadounidense su homenaje excepcional al Apóstol de la independencia cubana. Lleva el puño cerrado al pecho impactado por la bala mortal, mientras el revólver que empuñaba resbala por la solapa. Aferrado con la otra mano a las riendas del encabritado corcel, el poeta-héroe está a punto de desplomarse de cara al horizonte, al infinito, a la eternidad... Su desobediencia seguirá inspirándonos.

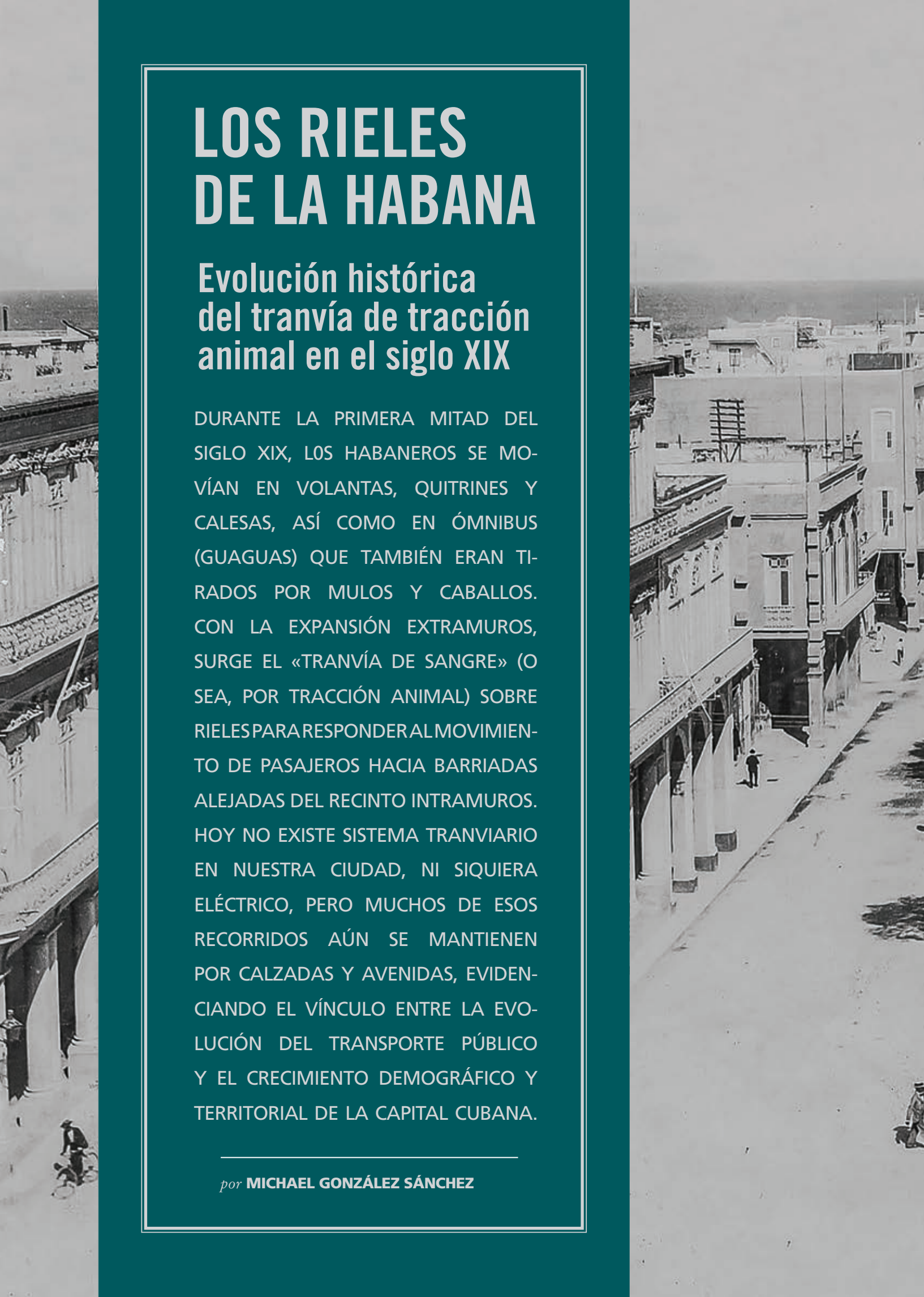


LOS RIELES DE LA HABANA

Evolución histórica del tranvía de tracción animal en el siglo XIX

DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX, LOS HABANEROS SE MOVÍAN EN VOLANTAS, QUITRINES Y CALESAS, ASÍ COMO EN ÓMNIBUS (GUAGUAS) QUE TAMBIÉN ERAN TIRADOS POR MULOS Y CABALLOS. CON LA EXPANSIÓN EXTRAMUROS, SURGE EL «TRANVÍA DE SANGRE» (O SEA, POR TRACCIÓN ANIMAL) SOBRE RIELES PARA RESPONDER AL MOVIMIENTO DE PASAJEROS HACIA BARRIADAS ALEJADAS DEL RECINTO INTRAMUROS. HOY NO EXISTE SISTEMA TRANVIARIO EN NUESTRA CIUDAD, NI SIQUERA ELÉCTRICO, PERO MUCHOS DE ESOS RECORRIDOS AÚN SE MANTIENEN POR CALZADAS Y AVENIDAS, EVIDENCIANDO EL VÍNCULO ENTRE LA EVOLUCIÓN DEL TRANSPORTE PÚBLICO Y EL CRECIMIENTO DEMOGRÁFICO Y TERRITORIAL DE LA CAPITAL CUBANA.

por **MICHAEL GONZÁLEZ SÁNCHEZ**



Esquina de Prado y Neptuno con un «tranvía de sangre» en primer plano, atravesando el Paseo del Prado en dirección hacia El Vedado. Este medio de transporte público se desarrolló hacia los años 60 del siglo XIX, con tarifas menores a las cobradas por los coches y ómnibus también tirados por mulos o caballos. La fotografía fue tomada a principios del siglo XX, pues el vagón está marcado con las iniciales HERC (Havana Electric Railway and Company), consorcio empresarial internacional que compró los derechos de transportación a la Empresa de Ferrocarril Urbano y Ómnibus de La Habana (EFUOH) en 1898.



Durante la primera mitad del siglo XIX, las calesas, volantas y quitrines fueron las principales opciones destinadas a un servicio de alquiler de pasajeros en La Habana. Junto a esos carruajes, convivía el ómnibus o *guagua* como forma de transporte colectivo, también tirado por mulos y caballos. Más adelante, si bien siguió empleándose la tracción animal, el llamado «tranvía de sangre» sobre rieles vendría a cambiar el concepto de movilidad urbana, masificando como nunca antes el tránsito de pasajeros en la capital.

El ciudadano común dejaba de ser transeúnte y, al integrarse a su cotidianidad, ese medio de transporte transformó en no poca medida sus costumbres y vida. Las calles tomaron una nueva fisonomía a partir de esa innovación técnica, al exigir cambios en la planta, el diseño arquitectónico y la funcionalidad del espacio urbano. A la identidad de la ciudad tradicional de la primera mitad del siglo XIX, se incorporaron otros rasgos que le imprimieron un mayor dinamismo en correspondencia con el redimensionamiento sociológico de los conceptos de tiempo, distancia y velocidad.

El método de circular vagonetas por dos raíles paralelos se remonta al siglo XVI, cuando fue utilizado en los yacimientos alemanes e ingleses de carbón para transportar ese mineral al exterior de las minas. En un inicio eran carriles de madera, y no fue hasta su fabricación en hierro que —a inicios del siglo XIX— surgieron el tranvía de tracción animal y el tren remolcado por locomotora de vapor. De ahí que ambos sistemas de transporte fueran reconocidos bajo el término genérico de «ferrocarril» (del latín «ferrum», hierro, y «carril»).

EMPRESA DEL FERROCARRIL URBANO DE LA HABANA (1857-1863)

La creación de un sistema de tranvías tirados por fuerza animal en La Habana fue iniciativa de José Domingo Trigo, ciudadano español radicado en esta ciudad y administrador de un negocio dedicado al tráfico de carga por carretones. Desde 1851, este había propuesto al Ayuntamiento: «la creación de un ferrocarril en La Habana que circuyendo la ciudad y atravesando todas las calzadas y las más calles propias para el fin propuesto, sirva eficazmente para la mejor limpieza de la ciudad y se extienda a la conducción de pasajeros y carga dentro del circuito de la ciudad en carros a propósito».¹

Sin embargo, esa petición no prosperó por falta de inversores interesados. Separando el tema de la recogida de basura, Trigo perseveró en su proyecto hasta lograr inscribirlo en 1857 como Empresa del Ferrocarril Urbano de La Habana (EFUH). Dos años después obtendría la licitación para acometerlo por Real Decreto del 5 de febrero de 1859.² Como resultado, fueron establecidas cuatro líneas de tranvías de sangre que llegaron hasta barrios extramuros alejados de la ciudad intramuros, cuyas murallas comenzaron a ser derruidas en 1863.

La primera línea autorizada tenía su paradero en la plazuela de San Juan de Dios, en la manzana que forman las calles San Juan de Dios, Empedrado, Habana y Aguiar. Contaría con dos ramales, uno hacia el Cerro y otro hacia Jesús del Monte. Los tranvías salían por las calles de Empedrado y Egido hasta la puerta de Colón y, atravesando el recinto intramural, tomaban la Calzada de Vives hasta el otro lado del Puente de Cristina (ver recuadro en pág. 10). En ese punto se bifurcaba el recorrido: el primero, hacia el Cerro tomando la Calzada del Horcón, y el segundo hasta el caserío de Jesús del Monte, pasando por Agua Dulce.

La segunda línea también enlazaba el Cerro con la plaza de San Juan de Dios, pero mediante un trayecto en sentido inverso. El tranvía tomaba por la Calzada de Belascoaín y, después, por las calles Reina, Galiano, San Rafael, Consulado y Neptuno hasta la puerta de Colón. La tercera de las líneas salía de la explanada del Castillo de La Punta y, circulando por el Paseo de Tacón, se empalmaba con la estación ferrocarrilera de Villanueva, en los espacios donde actualmente se erige el Capitolio Nacional. Entraba entonces por la puerta del Arsenal hacia la Alameda de Paula y terminaba en los muelles de San Francisco. El cuarto y último de los recorridos también tenía su paradero en la explanada del Castillo de la Punta y, tomando por San Lázaro, incursionaba en El Vedado hasta culminar en la ribera del río La Chorrera, actual Almendares.

Dentro de los primeros carros utilizados por la EFUH estaban los fabricados por la empresa estadounidense Gilbert, Bush & Co., que a partir del año 1862 comenzó a exportar sus tranvías de pasajeros y de carga a varios países. Esa firma suministró todos los vagones utilizados en el transporte público de Nueva York y otras ciudades adyacentes. Llevando a bordo más de quince pasajeros, los carros eran arrastrados por mulos y caballos, en algunos casos por tres animales: uno de guía y dos de empuje. En cuanto a las características técnicas de las vías habaneras, los carriles del tranvía eran ubicados a un costado de las calles estrechas, mientras que en las calles anchas ocupaban su parte central.³

No todas las obras contempladas por la EFUH llegaron a feliz término durante el plazo de dos años que había fijado el gobierno para poner el sistema de tranvías en funcionamiento. Ante el riesgo de someterse a sanciones, la empresa pidió un plazo extra de dos años para establecer su ramal hacia Jesús del Monte. Asimismo, quedaron pendientes el adoquinado y el establecimiento de un desviadero en la Calzada de San Lázaro, así como la construcción de un paradero en la plazuela de San Juan de Dios, entre otras obras menores.

El paso de las vías férreas por el entorno citadino favoreció el empleo de varios cientos de trabajadores, entre los que se destacaban herreros, veterinarios, cocheros, carpinteros... La necesidad constante de adqui-

rir caballos y mulos hizo que el mercado ganadero local creciera para cubrir dicha demanda. En cuanto a los intereses inmobiliarios, ciertamente el ferrocarril urbano propició el «espíritu de la especulación», al intensificarse la construcción de nuevos edificios para vivienda y otras funciones sociales —sobre todo, comerciales— en las zonas contiguas a las líneas de tranvía en proyecto. Sobre ello deja constancia un expediente dedicado al establecimiento de un ramal por la calle del Príncipe Alfonso (Calzada del Monte) entre 1865 y 1866:

«(...) las numerosas y excelentes casas que desde entonces se han levantado como por encanto en muchas partes del trayecto del ferrocarril, y señaladamente en los puntos antes menos importantes de ese trayecto como la calzada de Vives (...). El continuo aumento de los establecimientos comerciales y las reconstrucciones de casas en el centro de la ciudad (...), han ido arrojando hacia los barrios extremos, incluso el Cerro y Jesús del Monte, a las familias de cortos recursos para las cuales el carruaje propio es un gasto que no pueden sufragar (...)».⁴

FUSIÓN DEL TRANSPORTE PÚBLICO (1863-1898)

Aunque la EFUH tuvo desde el inicio un buen desempeño económico, la competencia de las compañías de transporte público en coches tradicionales tirados por fuerza animal —o sea, las guaguas— también se hizo mayor, según iba expandiéndose espacial y demográficamente la ciudad. Al igual que sucedía con el ferrocarril urbano, las líneas de guaguas seguían los trayectos que reportaban mayores dividendos; es

decir, aquellos que se dirigían a las áreas residenciales de extramuros en expansión.

Una de las compañías principales en La Habana de la segunda mitad del siglo XIX era la Empresa General de Ómnibus, perteneciente a los señores Ramón Ibarguen y Ramón Ruanes. Según los datos aportados por Jacobo de la Pezuela en su *Diccionario geográfico, estadístico e histórico de la Isla de Cuba*, relativo al año 1862, esta empresa empleaba aproximadamente unos 150 trabajadores y su parque móvil contaba con 70 coches y más de 800 bestias de tiro. También poseía seis extensos establecimientos o depósitos, de los cuales dos estaban localizados en el Cerro, otros dos en Jesús del Monte, uno en Marianao, y el último en Pueblo Nuevo (alrededor de la calle Infanta). Asimismo, había «invertido un gran capital para facilitar por medio de sus económicos coches el movimiento de personas y efectos entre la capital, sus arrabales exteriores y los pueblos inmediatos».⁵

El 13 de mayo de 1863, a menos de tres meses de iniciarse el derribo de las murallas, ambas formas de transporte público por tracción animal (tranvía y ómnibus) quedaron administradas por una misma compañía, al fusionarse las dos anteriores empresas mencionadas en una sola: Empresa de Ferrocarril Urbano y Ómnibus de La Habana (EFUOH). Convertida en el primer monopolio de la transportación urbana en Cuba, su impacto económico, social y urbano fue enorme. Tal es así que, a solo dos años de la unificación, dicha empresa tenía en explotación unos 17 kilómetros de líneas de transporte urbano y contaba con 32 vagones de 36 asientos cada uno. En 1865, la EFUOH llegó a mover sobre el

Guagua Wagoon



Entre finales del siglo XVII e inicios del siglo XIX hicieron su aparición los ómnibus de tracción animal, denominados popularmente «guaguas», del inglés wagoon, que significa «vagón». En un inicio, este servicio colectivo de transporte público se confundía con las carretas para la carga de mercancías, como puede verse en esta foto tomada en los muelles a principios del siglo XX. En el detalle ampliado se aprecia un ómnibus con carruaje del tipo diligencia, tirado por dos caballos. En 1839 fue establecida la primera línea regular de ómnibus entre los poblados de Regla y Guanabacoa. Al año siguiente, este servicio se implementa en La Habana, enlazando la ciudad intramuros con los barrios extramuros, primeramente el Cerro y después: Jesús del Monte (1844), el Castillo del Príncipe (1850), y el Cerro con Marianao (1855). Las guaguas convivieron con los llamados «tranvías de sangre» —o sea, también de tracción animal— hasta principios del siglo XX, cuando terminó imponiéndose el tranvía eléctrico.

Transporte público en la ciudad intramural

La ciudad intramuros debió adecuarse a las distintas formas de transporte público, en la medida que el crecimiento urbano se expandió allende las murallas. A las primigenias volantas, calesas y quitrines, que era un servicio irregular de alquiler, se sumaron los ómnibus de tracción animal (guaguas) como servicio colectivo más barato. Estos carruajes solían tener las plazas y alamedas como puntos de concentración. Es el caso de las guaguas con coches Faetón o Break, de factura inglesa, que aparecen en la plaza de la Catedral, donde todo hace indicar existió un apeadero hasta inicios del siglo XX (foto inferior).

Los ómnibus de tracción animal convivieron con el «tranvía de sangre», cuyas primeras líneas fueron establecidas en 1859 por la Empresa de Ferrocarril Urbano de La Habana (EFUH). Al fusionarse esta compañía con la Empresa General de Ómnibus en 1863, ambas formas de transporte público quedaron bajo el monopolio de la Empresa de Ferrocarril Urbano y Ómnibus de La Habana (EFUOH).



Detalle del plano de José María de la Torre (1867) con líneas de ferrocarril urbano que, teniendo como paradero a la plazuela intramural de San Juan de Dios, se comunicaban con la ciudad extramuros a través de la puerta de Colón, ya para ese momento derruida. Por la calle de Empedrado, doblando Egido, salían los tranvías de sangre en dirección a los barrios de El Cerro y de Jesús del Monte (línea verde). El retorno desde esos destinos extramuros se hacía por la calle de Chacón, doblando en Aguiar (línea roja).

millón de pasajeros en ómnibus y tranvías de sangre, una cifra significativa para la época. Siete años después, para 1872, el número de coches había aumentado a 55, mientras la cantidad de pasajeros transportados se incrementó hasta 1 200 000 personas.⁶

Durante los años que se mantuvo en activo, la EFUOH obtuvo una serie de franquicias y permisos de amplio espectro que incluían la extensión de las líneas existentes, la incorporación de nuevos recorridos y la posibilidad de adquirir propiedades —terrenos y edificios—, consideradas vitales para el funcionamiento de los tranvías y las guaguas. Ello contribuyó al incremento del patrimonio material de la compañía, potenciando su capacidad de decisión sobre el trazado urbano de la ciudad.

En muy poco tiempo se hizo evidente que las líneas que ofrecían mayores dividendos eran las dirigidas a las barriadas del Cerro y Jesús del Monte. A mediados de la década de los 70 del siglo XIX, fueron añadidos varios kilómetros a los trayectos originales y se reforzó así la comunicación con extramuros mediante nuevos recorridos. El 4 de enero de 1877, la EFUOH recibió autorización para construir tres desviaderos en la calle San Lázaro que serían utilizados por la línea del Carmelo, en El Vedado.

El aumento gradual del número de viajes diarios y de pasajeros permitió sostener los gastos operativos con las ganancias de la empresa, así como emprender una relativa modernización de sus servicios. Para mediados de los años 70, la compañía fue autorizada a utilizar el vapor como fuente alternativa para explotar la línea entre la explanada de La Punta y el Carmelo. Enganchados a una locomotora, dos o tres vagones se movían sobre rieles. Conocido popularmente como «cucaracha», este servicio se mantuvo hasta 1900, cuando fue sustituido por el tranvía eléctrico.

Hay constancia que para esa línea de locomoción a vapor fueron adquiridos varios coches de la firma estadounidense Stephenson, e incluso es posible que algunos vagones por tracción animal también hayan sido suministrados por esa misma fábrica. Asimismo, en su afán de mejoría tecnológica, la EFUOH estableció en sus paraderos una serie de talleres mecánicos de hojalatería, carpintería y herrería. Ellos eran responsables de la construcción y el mantenimiento de los



vagones, así como de asegurar las condiciones higiénicas en establos y pesebres.

En 1880 fueron transportados más de 2 millones de pasajeros y, cinco años después, la cifra se había duplicado. A principios de los 90, las cuatro líneas originales y sus extensiones permitieron que 7 533 476 personas usaran el tranvía y la guagua. Si en 1865, el per cápita por habitantes era de seis viajes anuales, para los años 90 había alcanzado la impresionante cifra de 35. Así era reseñado ese auge: «Dos líneas de tranvías unen a la capital con el Cerro y Jesús del Monte, y otra tirada por vapor con los caseríos del Vedado y el Carmelo; siete líneas de ómnibus y multitud de coches (cerca de 5 000) ponen en constante comunicación a los habitantes de la capital con sus alrededores».⁷

Si bien el ferrocarril urbano de tracción animal había cumplido su función, cuatro décadas después de su establecimiento se imponía una modernización. Llegó el momento en que fue necesario actualizar el sistema tranviario habanero para subordinarlo a la tracción eléctrica. Hacia 1897, en plena guerra, el gobierno español autorizó a la EFUOH a electrificar sus líneas de tranvías. Pero entonces debió litigar con otro competidor: Francisco Pla. Aunque la compañía ganó el pleito, amparándose en sus derechos de exclusividad para la transportación urbana capitalina, tuvo que pagarle la cuantiosa suma de 30 mil pesos en oro.

En realidad, el destino de la EFUOH se decidió al finalizar la contienda bélica en 1898 con la intervención del ejército es-

Tranvía de sangre con las siglas de Ferro Carril Urbano (F.C.U) y número 21, rumbo al paradero del Príncipe, en la Calzada de Carlos III. Tres caballos (uno de guía y dos de empuje) arrastran el carro con más de quince pasajeros.

tadounidense en Cuba. El 14 de diciembre de ese mismo año, la empresa vendió sus derechos a un consorcio internacional representado por el cubano Tiburcio Castañeda. Adquirida por el monto de 1 472 000 pesos oro, entonces fue revendida a un valor mucho mayor —sobre los 9 995 000 pesos— a la Havana Electric Railway and Company (HERC), una corporación radicada en New Jersey.⁸

Tras ser estrenado el 9 de marzo de 1900 en la línea de Guanabacoa a Regla, el tranvía eléctrico circuló por primera vez en La Habana el 22 de marzo de 1901.⁹ Su introducción por la HERC exigió colocar nuevos carriles, con una mayor distancia entre rieles, aunque conservando el sentido vial de las líneas trazadas por la EFUOH. Hoy no existe sistema tranviario en nuestra ciudad, pero muchos de esos recorridos aún se mantienen por calzadas y avenidas, evidenciando el vínculo entre la evolución del transporte público y el crecimiento demográfico y territorial de la capital cubana.

¹J. de J. Q. García: «Proyecto de un ferrocarril urbano», en *Revista de La Habana*, 2da. serie, tomo II, 1857, pp. 107-115.

²Colección legislativa de España. Madrid: Imprenta del Ministerio de Gracia y Justicia, 1859, tomo 79, pp. 128-130.

³Berta Alfonso Gallol: *Los transportes habaneros. Estudios históricos*. Instituto de Investigaciones del Transporte, La Habana: 1991, tomo III, p. 28.

⁴Archivo Histórico Nacional de España. Ministerio de Ultramar. Leg. 218, Exp. 8, 1857-1859. Concesión de construcción del ferrocarril urbano de La Habana.

⁵Jacobo de la Pezuela: *Diccionario geográfico, estadístico e histórico de la Isla de Cuba*. Imprenta del establecimiento de Mellado, 1863, t. III.

⁶Berta Alfonso Gallol: Ob. cit., p. 28.

⁷Pedro José Imberno: *Guía geográfica y administrativa de la Isla de Cuba*. Establecimiento tipográfico «La Lucha», 1891, p. 112.

⁸«Havana Street Railway Sold.», *The New York Times*, 31 de diciembre de 1898.

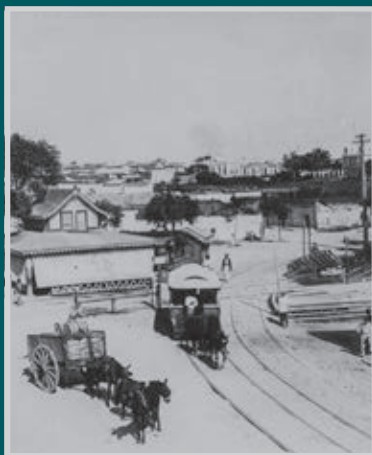
⁹Antonio González Curquejo: «Los carros eléctricos de La Habana». *Cuba y América*, diciembre 1901, pp. 91 – 97.

Doctor en Gestión del Patrimonio por la Universidad de Granada, España, **MICHAEL GONZÁLEZ SÁNCHEZ** es director de Patrimonio de la Oficina del Historiador de La Habana.

EL TRANSPORTE HACE CIUDAD

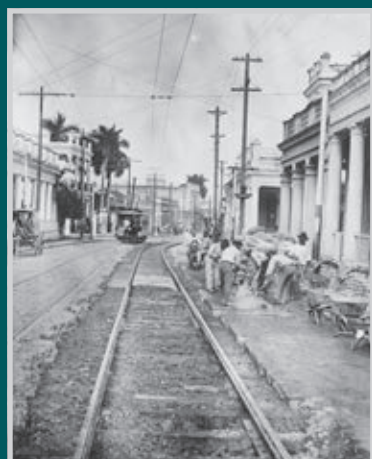
El desarrollo del transporte urbano por tracción animal respondió a la expansión de La Habana extramuros durante el siglo XIX. Al ómnibus o «guagua» se sumó el «tranvía de sangre» en 1859 y, tras el derribo de las murallas en 1863, ambos convivieron hasta 1898 bajo la égida de la Empresa de Ferrocarril Urbano y Ómnibus de La Habana (EFUOH). Al imponerse el tranvía eléctrico, todo el servicio de transporte público ya había pasado en 1901 a la Havana Electric Railway and Company (HERC).

Calzada de la Reina y Calzada del Cerro



Jesús del Monte

Tranvía de sangre circulando por la primera línea de recorrido perteneciente a la EFUOH. Partía de la plaza intramural de San Juan de Dios (ver recuadro pág. 10) y se bifurcaba en el Puente de Cristina, dividiéndose en dos ramales hacia el Cerro y Jesús del Monte, respectivamente. Por estas rutas del ferrocarril urbano se movía la mayor cantidad de pasajeros desde la zona de intramuros. La foto está tomada en la intersección de las calzadas de Cristina y de Jesús del Monte, cerca del Puente de Agua Dulce.



Tramo de la Calzada de la Reina (imagen izquierda) con rieles pertenecientes a la segunda línea de la EFUOH. Esta tenía un sentido inverso: de extramuros a intramuros, pues comenzaba en el caserío del Cerro y terminaba en la plaza intramural de San Juan de Dios. Por las características de la foto, tomada en 1888, se trata del tráfico entre las calles Belascoaín y Galiano, cuando aún no existía tendido eléctrico. Este ya puede identificarse en la imagen derecha, donde puede verse un tranvía eléctrico de la HER que circula por un tramo de la Calzada del Cerro, considerado el espinazo del barrio homónimo.

Las fotografías que aquí se reproducen forman parte de los fondos de la Fototeca Histórica de la Oficina del Historiador de La Habana (OHH).



Tranvía impulsado por locomotora de vapor, llamado popularmente «cucaracha». Sustituyó a los tranvías de sangre que circulaban hacia los poblados de El Vedado y El Carmelo durante la segunda mitad del siglo XIX. Perteneciente a la EFUOH, cubría una ruta que comenzaba en La Punta, cogía la Calzada de San Lázaro y, tomando por la calle 9 (actual Línea), terminaba en la ribera del río La Chorrera. Fue sustituido por el tranvía eléctrico en 1901.



La urbanización de El Vedado se encuentra estrechamente relacionada con la evolución del ferrocarril urbano. La calle 9 o Calzada de Línea fue su primera vía con rieles para el tranvía de sangre y por ella circuló también la «cucaracha» (ver foto a la izquierda). A continuación, le siguieron las calles 17 (en la postal) y 23, así como la calle 12, esta última conectada con la estación Cementerio de Colón (ver plano).

1839-1840

Establecidas las primeras líneas regulares de ómnibus tirados por fuerza animal (guaguas) entre Guanabacoa y Regla.

1840-1855

Prolífera movimiento de ómnibus con carruajes tipo diligencia entre la ciudad intramuros y los barrios extramuros.

1857

José Domingo Trigo inscribe su proyecto de sistema tranviario por tracción animal como Empresa de Ferrocarril Urbano de La Habana (EFUH).

1859

Aprobada por Real Decreto licitación de EFUH para implementar cuatro líneas de tranvías de sangre que llegaron hasta extramuros.

1863

Derribo de las murallas. Fusión de la EFUH y Empresa General de Ómnibus en Empresa de Ferrocarril Urbano y Ómnibus de La Habana (EFUOH).



© ARCHIVO HISTÓRICO DE LA OHH

Del tranvía de sangre al tranvía eléctrico

Aunque presenta gran deterioro, hemos priorizado este plano de 1905, una actualización de los realizados por Esteban Pichardo desde 1875, porque ilustra la red tranviaria cuando aún coexistían la tracción animal y la tracción eléctrica. Junto a los recorridos de antaño, aparecen las nuevas líneas ejecutadas y las futuras prolongaciones y conexiones del entramado ferroviario que propiciarían el crecimiento urbano, siguiendo la máxima: «el transporte hace ciudad».

Nótese la ramificación de líneas de tranvía eléctrico dentro del antiguo recinto amurallado, cuyo recorrido más largo bordea la costa sur, pasando por los muelles de Paula. También es notoria la progresiva expansión hacia las barriadas de Jesús del Monte, Cerro, Palatino, Puentes Grandes y Luyanó, cuyas estaciones terminales son destacadas. Hacia

el noroeste, son significativos los nuevos paraderos Universidad y Cementerio de Colón, enlazados por la calle 23. También puede verse que el antiguo recorrido por la calle 9 (actual Línea) hacia la estación Carmelo contaba ya con el ramal que, por la calle 12, conduce hacia dicha necrópolis.

Señalada en el plano como Power House, la primera planta generadora de electricidad para la red tranviaria fue construida en la intersección de las calles Águila y Colón, próxima al litoral habanero y la Calzada de San Lázaro. A ella se sumaría la planta eléctrica de 11 y 26 en El Vedado (hoy, Fábrica de Arte), cuya construcción comenzó en 1905. Ambas plantas fueron convertidas en subestaciones reductoras de voltaje a partir de 1915, cuando la capacidad instalada en la termoeléctrica de Tallapiedra bastó para cubrir toda la demanda.

1863-1897

Bajo el monopolio de la EFUOH fueron establecidos los principales recorridos del tranvía de sangre, en consonancia con el crecimiento urbano.

1898

Intervención estadounidense en Cuba. La EFUOH es vendida a la Havana Electric Railway and Company (HERC), empresa radicada en New Jersey.

1901

Circula en La Habana el primer tranvía eléctrico de la HERC, un año después de ser estrenado por otra compañía en la línea Guanabacoa-Regla.

1925

El auge del tranvía eléctrico durante el primer cuarto del siglo XX comienza a verse amenazado al proliferar los autos de alquiler y ómnibus urbanos con motores de combustión interna.

Panorama desde el puerto

por **JOAN ALEMANY LLOVERA**



LAS IMÁGENES DEL LIBRO-CATÁLOGO DE LA FREDERICK SNARE CORPORATION SON UN REFERENTE MUY ÚTIL PARA EL ABORDAJE DEL ENTORNO INDUSTRIAL EN EL PUERTO HABANERO, ANTE LOS DESAFÍOS QUE PLANTEA SU REFUNCIONALIZACIÓN PATRIMONIAL EN UN FUTURO CADA VEZ MÁS PRÓXIMO.



La rica iconografía de La Habana se compone de numerosas imágenes históricas, muchas de ellas tomadas desde la entrada de la bahía. Las litografías de perspectiva caballera de la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX ofrecen una buena y precisa información gráfica. Son especialmente representativas las bellas imágenes de Frédéric Mialhe y Eduardo Laplante, bien estudiadas y difundidas a nivel nacional e internacional. A principios del siglo XX se realizan magníficas fotografías panorámicas tomadas desde la fortaleza de La Cabaña que aportan abundante información sobre la bahía y la franja urbana más próxima al canal y la mar. Esas fotos panorámicas de la rada habanera, junto a planos históricos e imágenes cenitales actuales, pueden llegar a ser un instrumento muy útil y preciso para los estudios urbanos y para la planificación futura, como demuestra un interesante artículo de *Opus Habana*.¹

En algún momento de la década de 1920 —después de 1921 y antes de 1927— vio la luz en Nueva York un libro-catálogo de fotografías que muestra las grandes obras de arquitectura e infraestructura realizadas por una importantísima empresa de construcción e ingeniería: la Frederick Snare Corporation, establecida en Cuba desde 1902.² Esta obra promocional comienza con una gran fotografía panorámica desplegable del puerto habanero, tomada con una finalidad nueva y desde una perspectiva diferente. Fue captada desde un punto ligeramente elevado del costado de levante y sur de la costa de la ensenada de Atarés. Con un ángulo de al menos 120°, mirándola de izquierda a derecha, abarca desde los silos de cemento Portland, de la empresa Cementos del Morro, hasta la península de Cayo Cruz, entonces en construcción. Teniendo estos límites por los extremos, la imagen capta todo el frente portuario en el interior de la ensenada de Atarés, la más cercana a la antigua ciudad intramural en comparación con las otras tres que conforman la bahía: Guasabacoa, Marimelena y Triscornia.

El objetivo de la panorámica del libro de la Frederick Snare Corporation es diferente de los grabados, litografías y fotografías anteriores realizadas desde el Morro o La Cabaña. Su atención está centrada en las infraestructuras e instalaciones portuarias construidas en las primeras décadas del siglo XX, periodo importante en inversiones de grandes obras arquitectónicas e industriales. De la ciudad no interesa más que la situación de algunos edificios icónicos y su límite con respecto al propio puerto. De hecho, la urbe queda en segundo término y difuminada —cuestión acentuada por el efecto de la técnica de impresión fotomecánica de la época—, frente a la precisión con que se muestra el puerto y sus instalaciones. Esta imagen nos sugiere que las grandes soluciones urbanas, los bellos palacios, las equilibradas plazas, las casas, las calles y los paseos de la hermosa ciudad deben su existencia, en buena medida, al puerto que se representa destacadamente en primer lugar. Además, nos recuerda que, refundada en la costa norte junto al Puerto de Carenas, La Habana se caracterizó por una intensa actividad portuaria que influyó de manera decisiva en su crecimiento, grandeza y esplendor.

INGENIERÍA Y CONSTRUCCIÓN

Aunque, en cierto modo, esta imagen panorámica también nos evoque artísticamente la importancia general del puerto habanero, su objetivo esencial es de carácter promocional. Insertada como desplegable inicial en el libro-catálogo de la empresa Frederick Snare Corporation, abre la colección de fotografías que testimonian las principales obras realizadas por esta importante empresa de ingeniería y construcción que trabajó en numerosas ciudades de América. Así, de las 87 imágenes reproducidas, 19 corresponden a La Habana, cantidad solo superada por las 22 de Nueva York. Además de estas magníficas fotografías de la capital cubana, el libro recoge 14 vistas más de obras en otros lugares de la

Frederick Snare nació en Huntingdon, Estados Unidos, el 5 de diciembre de 1862 y murió en La Habana con 83 años de edad, el 22 de septiembre de 1946. Viajó por primera vez a Cuba en 1899 o al año siguiente, cuando funda la Snare and Triest Co. Constructing Engineers, cuya filial en la capital cubana quedó establecida en 1902. Tras radicarse en esta ciudad, que alternaba con su residencia en Nueva York, su empresa prosperó hasta convertirse en la Frederick Snare Corporation, una de las compañías más importantes del mundo en la construcción de grandes obras de infraestructura, sobre todo en las ramas portuaria y marítima. Este retrato al óleo de Snare fue encargado en 1929 al artista Oswald Birley para ser colocado en el recibidor del Country Club, que el empresario fundó en 1912 junto a otros residentes estadounidenses e ingleses en La Habana. Entonces aprovechó los terrenos de una finca en la playa de Marianao para construir un campo de golf e introducir este deporte en la Isla. Tras el triunfo de la Revolución en 1959, ese club social fue convertido en la sede de la Escuela Nacional de Arte (ENA) y, luego, del Instituto Superior de Arte (ISA), hoy Universidad de las Artes. El cuadro ha sido restaurado y se conserva en el rectorado de dicha institución.





Isla, especialmente de Matanzas, Santiago de Cuba y puerto de Tarafa (Camagüey).

Con el título «Panorama de la ciudad y puerto de La Habana, Cuba, mostrando las obras ejecutadas por la Frederick Snare Corporation», dicha foto panorámica muestra las construcciones realizadas, señalándolas con flechas y sus nombres en inglés, sobreimpresos en la imagen. En total son indicadas 38 obras, aunque en varios casos comprenden a más de un edificio o infraestructura. De las obras localizadas, 13 pertenecen a la United Railways of Havana (URH), la principal compañía ferroviaria de la zona central cubana. De capital inglés, esta había sido creada en 1898 y era más conocida como Ferrocarriles Unidos de La Habana. A esta empresa pertenecía el elevado del ferrocarril con estructura de hierro que bordeaba el puerto (Elevated Railroad of United Rys. of Havana), señalado entre las obras ejecutadas por la Frederick Snare Corporation.

Sus servicios de ingeniería y construcción también fueron contratados por la Havana Central Railroad Company, que terminó fusionada a Ferrocarriles Unidos en 1928. Con anterioridad, ambas compañías ferroviarias —cada una por su cuenta— habían expandido sus intereses a otros sectores complementarios, como el almacenamiento

Espigón 1926 Pila de Neptuno

Situado frente a la Capitanía del Puerto, este espigón se conoce como Pila de Neptuno por haber sido aquí emplazada la fuente-estatua del dios del mar, encargada por el general Don Miguel de Tacón durante su gobierno (1834-1838). Aquí permaneció esta fontana desde



1838 hasta 1871, cuando las autoridades decidieron su traslado debido al grave deterioro que presentaba por causa de varias averías, la peor de todas provocada el 30 de mayo de 1845 por el bergantín norteamericano «J. B. Hautington», que le destruyó algunos poyos y parte del barandaje que la circundaba.

En adelante, la estatua deambuló por diferentes sitios: Alameda de Isabel II, Alameda del Prado, Parque de la Punta, Museo Nacional y parque Gonzalo de Quesada (Calzada, entre C y D, en El Vedado), hasta que —desde este último emplazamiento— fue devuelta en 1997 al litoral habanero por la Oficina del Historiador de La Habana, colocándose en uno de los salientes del Malecón. En el libro-catálogo de la Frederick Snare Corporation aparece el espigón original donde estuvo la estatua, cuando este había sido totalmente renovado por dicha empresa y servía a los prácticos del puerto, además de ser un sitio de esparcimiento.

Dicha imagen tuvo que ser tomada antes de marzo de 1926, ya que a partir de esa fecha y hasta noviembre de 1928 fueron acometidas las obras de ampliación del Malecón en la rada habanera, precisamente desde el extremo noroeste del espigón de la Pila de Neptuno hasta las inmediaciones del Castillo de la Punta. Como resultado, se logró ganar al mar una superficie de 111 000 m² que conformaron la actual Avenida del Puerto.



Estación Central de Ferrocarriles

1912

La Estación Central de Ferrocarriles fue construida en los antiguos terrenos del Real Arsenal de La Habana por iniciativa de United Railways of Havana (URH), más conocida como Ferrocarriles Unidos de La Habana. El conjunto fue proyectado por el arquitecto norteamericano Kenneth McKenzie Murchison y construido por la empresa The Snare and Triest Co. Constructing Engineers Havana City; o sea, el antecedente de la Frederick Snare Corporation. Fue inaugurada el 30 de noviembre de 1912 como centro de operaciones de la URH, la Havana Central Railroad y la Marianao Railway, convirtiéndose en la principal estación ferroviaria de Cuba.

De estilo ecléctico, el inmueble incorpora elementos estilísticos del Renacimiento español. Tiene dos torres de 38 metros sobre el nivel de la calle, construidas de acero y hormigón armado, adornadas con terracota y azulejos. Ellas tienen adosados los escudos de Cuba y La Habana, respectivamente; mientras que un reloj corona en el centro el frontón de la fachada principal. Los ingenieros de la Frederick Snare Corporation construyeron también los peculiares elevados a lo largo de toda la ensenada de Atarés que llegan o parten de la estación ferroviaria. El libro-catálogo reproduce esta vista de un andén de pasaje.



Train Shed, Central Station, United Railways of Havana, Havana, Cuba.

Andén de Pasaje, Estación Central de los Ferrocarriles Unidos de La Habana, Habana, Cuba.

de mercancías y la explotación de arsenales, terminales y muelles propios en el puerto. Es el caso del muelle-espigón de Paula que, fabricado de acero y concreto reforzado sobre pilotes de madera, fue concedido para el servicio público y tendrían preferencia para el atraque las embarcaciones del Estado. De hecho así consta en la foto panorámica: Paula Piers Cuban Government.

La Frederick Snare Corporation no tuvo rival en la ejecución ingenieril de obras marítimas y portuarias en la Bahía de La Habana, además de otras instalaciones como dársenas para la descarga de carbón y para silos de cemento. Pero, como ya se ha dicho, en la panorámica no solo se muestran esas obras industriales, sino otras importantísimas edificaciones como la Estación de Ferrocarril (Terminal Station of United Rys of Havana), la Central Termoeléctrica de Tallapiedra (Power House of H. E. Ry. L and P, Co.) y la Telefónica Cubana (Building of Cuban Telephone Co.). Por su relevancia, a cada uno de estos edificios se dedican excepcionalmente dos fotografías e información complementaria destacada.

FREDERICK SNARE EN CUBA

Frederick Snare nació en Huntingdon, Estados Unidos, el 5 de diciembre de 1862, y murió en La Habana con 83 años de edad, el 22 de septiembre de 1946. Sus restos fueron entonces trasladados y enterrados en su

pueblo natal en Estados Unidos, junto a su esposa Ellen N. Brown, que había fallecido 28 años antes en Nueva York.

Todo indica que Snare viajó por primera vez a Cuba en 1899, o al año siguiente, cuando funda —junto a Gustav Triest— la Snare and Triest Co. Constructing Engineers en Nueva York. Su filial en la capital cubana quedó establecida en 1902 e inmediatamente consiguió un contrato para construir un muelle en Matanzas.

Su desembarco en la mayor de las Antillas aprovecha las circunstancias que siguieron al fin del dominio colonial español en 1898, cuando se produce la ocupación militar estadounidense hasta 1902. Sin embargo, a diferencia de muchos negociantes norteamericanos, Snare no realiza inversiones para explotar algún recurso natural o tener fábricas, sino que se dedica exclusivamente a ofertar servicios de ingeniería y construcción de infraestructuras para muelles, puentes, ferrocarriles, edificios...

Tal intención se ve reflejada en el pequeño anuncio que mantuvo en *The Cuban Review*, la revista mensual publicada por la compañía neoyorkina de buques de vapor Munsom Steamship Line: «Estamos preparados para presentar proyectos y establecer todo tipo de contratos laborales en Cuba».

La sede de Snare and Triest Company estaba en West 40th Street, en Nueva York, mientras que su primera filial habanera radicaba en Zulueta 36-D. Tras domiciliarse en La Habana, Snare alternaría su permanencia en Cuba con sus viajes a Estados Unidos. Su gran pasión por el golf le impulsó —junto a otros residentes estadounidenses y británicos— a fundar en 1912 el Havana Country Club, del que fue presidente hasta su defunción. Entonces aprovechó los terrenos de una finca en la playa de Marianao para introducir en Cuba la práctica de este deporte. Incluso publicó un artículo sobre sus investigaciones para encontrar una especie vegetal de clima tropical que cumpliera con las condiciones necesarias del césped en cada una de las zonas que se divide el campo de golf.³

También construyó habitaciones para residir en el propio Club y dedicarse por entero al entrenamiento, ya que solía competir en las ligas de categoría sénior como capitán del equipo de los Estados Unidos. Asimismo, fue uno de los principales pro-

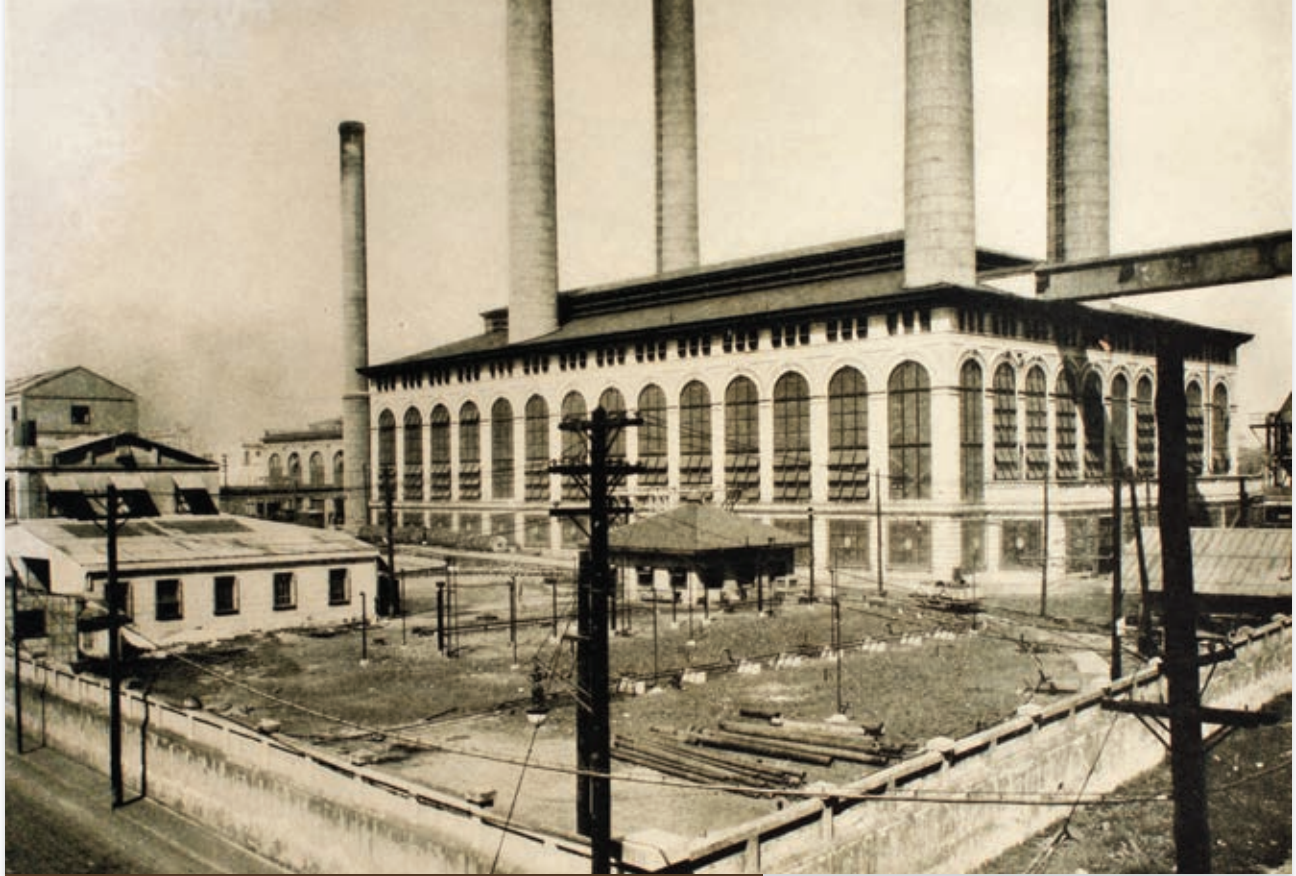
motores de esos encuentros entre golfistas aficionados a nivel internacional.

Durante las dos primeras décadas de fundada, la Snare and Triest Co. Constructing Engineers prosperó rápidamente hasta que, en 1921, se convierte en la Frederick Snare Corporation, al separarse de Triest.⁴ Es por este motivo que seguramente Snare decide publicar su mencionado libro-catálogo. En el prólogo se afirma que tiene más de 1 600 obras ejecutadas en varios países. Además de Estados Unidos y Cuba, existían construcciones suyas en Puerto Rico, República Dominicana, Trinidad, Antigua, St. Kitts, Costa Rica, Colombia, Perú, Chile y Brasil.

En adelante, la Frederick Snare Corporation se dedicó a construir fábricas, puentes, centrales eléctricas, puertos y terminales en toda América Latina, obteniendo la mayor cantidad de contratos de construcción pesada en Cuba. Aquí prestó servicios a la

El Country Club de La Habana fue fundado por Frederick Snare en 1912, en asociación con otros residentes estadounidenses e ingleses. Aprovechando una finca abandonada en la playa de Marianao, Snare creó un campo de golf y se convirtió en el introductor de este deporte en Cuba. Luego de 1959, este club social fue convertido en sede de la Escuela Nacional de Arte (ENA); después Instituto Superior de Arte (ISA), hoy Universidad de las Artes.





Planta Eléctrica de Tallapiedra

1914

La historia de este exponente del patrimonio industrial se remonta a 1844, cuando en ese mismo sitio fue construida la primera fábrica de gas de carbón con sus correspondientes tuberías soterradas, faroles y quemadores para la operación de un sistema de alumbrado de plazas, calles, edificios públicos y áreas de propiedad privada. Su proceso de conversión a planta eléctrica tuvo lugar desde fines del siglo XIX en varias etapas hasta que fue adquirida por la Havana Electric Railway, Light and Power Company. El 17 de marzo de 1913, comenzó la construcción de una nueva planta de mucho mayor potencia instalada, con dos máquinas de 12,5 megavatios cada una.

Inaugurada al año siguiente, aparece como una de las obras ejecutadas por la Frederick Snare Corporation en su libro catálogo, con dos imágenes: la fachada de la edificación neoclásica, y una vista de su sala de máquinas con los turbogeneradores mencionados. Luego de varias ampliaciones en 1923, 1945 y 1957, tras el triunfo de la Revolución en 1959, Tallapiedra fue renombrada como central termoeléctrica Otto Parellada y su parte más moderna aún sigue prestando servicios al Sistema Electroenergético Nacional. La parte antigua todavía se conserva, aunque en grave estado de deterioro.



American & Foreign Power Company (A&FP), de la cual era subsidiaria la Compañía Cubana de Electricidad, y a la Freeport Sulphur Company, que se hizo del control de la minería del níquel, fundando la Cuban American Nickel Company y su subsidiaria Moa Bay Mining Company.⁵ Es así que las plantas niquelíferas de Nicaragua y Moa fueron construidas por la Frederick Snare Corporation, entre otras obras de gran envergadura como la modernización de las instalaciones de la Base Naval de Guantánamo, esta última por encargo de la U. S. Navy.⁶

Según hace constar Fermín Peraza Sarauza en la reseña biográfica del magnate, su corporación llegó a realizar unas 600 obras en Cuba.⁷ Entre ellas, hay edificios emblemáticos como la Mansión Xanadú o Casa Dupont en Varadero (1928) y el Hotel Habana Hilton (1958), renombrado Habana Libre después de 1959. También el Gran Stadium de La Habana o Gran Stadium del Cerro (1946), hoy Estadio Latinoamericano, que en su momento era apenas superado por cuatro o cinco instalaciones beisboleras en Estados Unidos.

Las construcciones de la Frederick Snare Corporation no solamente responden a una concepción técnicamente avanzada de la edificación y de la obra pública, sino que muestran una preocupación por la arquitectura, el diseño y la estética. Esta pasión por la excelencia hacen que su

libro-catálogo sea un referente muy útil para el abordaje del entorno industrial en el puerto habanero ante los desafíos que plantea su refuncionalización con fines turísticos, urbanos, culturales y económicos en un futuro cada vez más próximo.

¹Argel Calcines y Harold Rensoli: «Los lienzos pétreos de la memoria», en *Opus Habana*, vol. X, no. 3, junio 2007.

²Frederick Snare Corporation, *Contracting Engineers*. The Stillson Press Incorporated, New York, sin fecha de edición.

³Frederick Snare: «Grasses at the Country Club of Havana», en *United State Golf Association*, marzo de 1925.

⁴Donald Wolf: *Crossing the Hudson: Historic Bridges and Tunnels of the River*. Rutgers University Press, 2010.

⁵Marc Linder: *Projecting capitalism: a history of the internationalization of the construction industry*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1994.

⁶Jana K. Lipman: *Guantánamo: a working-class history between empire and revolution*. California University Press, 2009.

⁷Fermín Peraza Sarausa: *Diccionario Biográfico Cubano*. Ediciones Anuario Bibliográfico Cubano, Tomo VI, Apartado 572. La Habana, 1956.

JOAN ALEMANY LLOVERA es Doctor en Ciencias Económicas, ha sido profesor universitario y es consultor especialista en Planificación Urbana y Economía Portuaria.

Muelle para la Cuban Portland Cement Company 1920

Cuba fue el primer país productor de cemento en Latinoamérica, desde 1895. En 1902 fue fundada la fábrica El Almendares, situada en la ribera del río homónimo. Allí comenzó a producirse la variante Portland, el más usado en la construcción como conglomerante para la preparación del hormigón o concreto. Sin embargo, no es hasta 1918 que se introducen los hornos rotatorios a altas temperaturas, donde se efectúa el proceso de clinkerización. Este nuevo método comienza a emplearse en la Fábrica de Cemento El Morro (hoy, René Arcay), ubicada en el municipio de Mariel, entonces provincia de Pinar del Río, actual Artemisa, a 40 kilómetros de La Habana. Esta se convirtió en la más importante de la industria cementera del país.

Enclavada en la ensenada de Atarés, aún se encuentra la planta de envase y depósito de la antigua Cuban Portland Cement Company, cuyos muelles fueron construidos por la Frederick Snare Corporation. Esta instalación recibía por vía marítima el cemento a granel desde la fábrica El Morro para ser envasado y comercializado. Tras ser nacionalizada, fue red denominada como Paco Cabrera. Aunque ya ha sido desactivada, conserva sus tres grandes silos, junto a edificios, naves e instalaciones. Su estado de conservación es malo.

Vista aérea de la Bahía

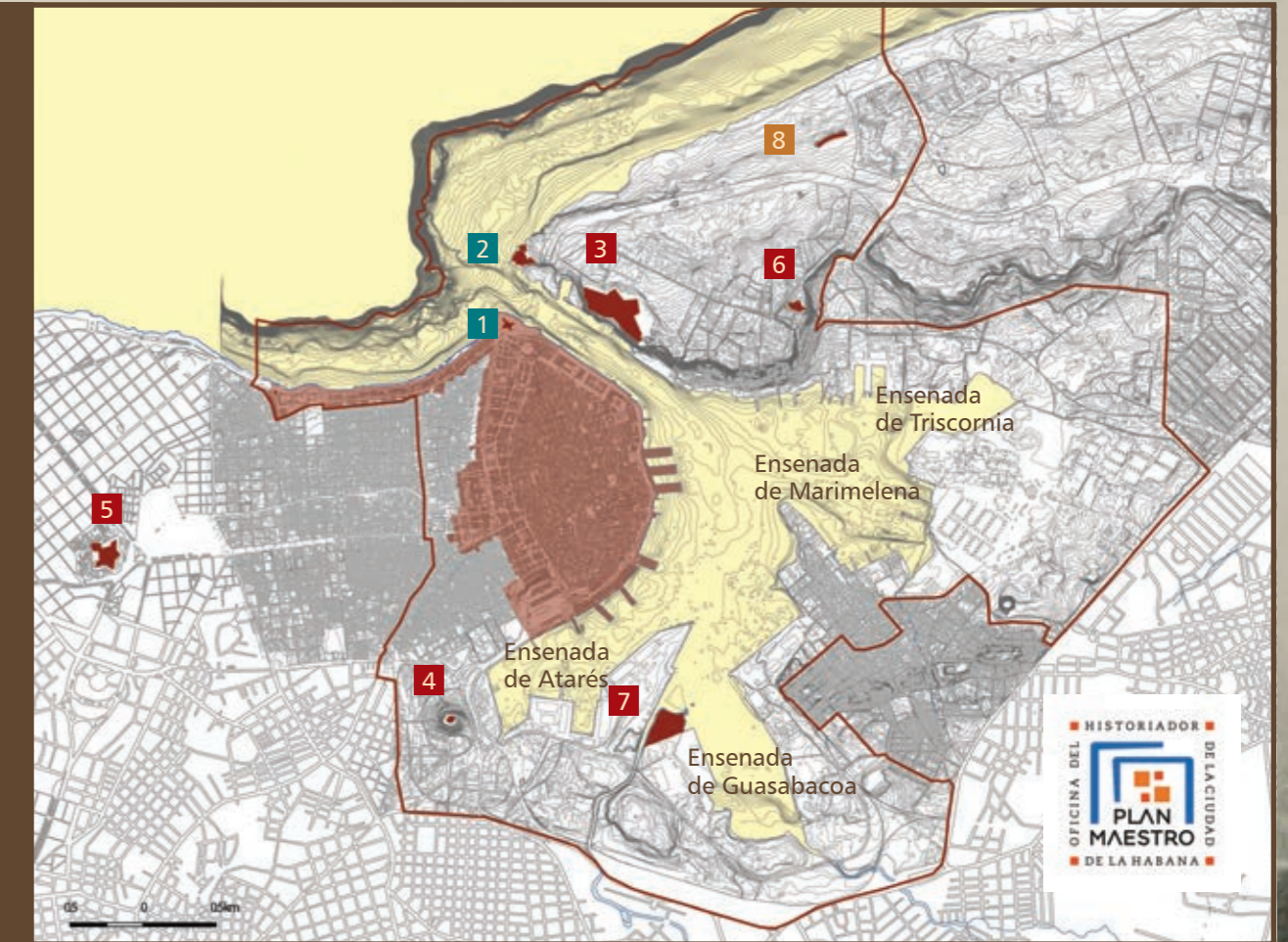
Aunque siempre ha formado parte del imaginario ciudadano por su canal de entrada con orientación noroeste sureste, la Bahía de La Habana como lugar geocéntrico es un área poco conocida en sus interioridades de recinto portuario e industrial. Con forma de bolsa, este ecosistema tiene cuatro ensenadas: Marimelena, Tricornia, Guasabacoa y Atarés. Esta última colinda con la antigua ciudad intramural o Centro Histórico, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1982, junto a su sistema defensivo de fortificaciones militares. De esta manera quedó refrendado que el comercio, las guerras y la navegación fueron los principales factores que determinaron la fisonomía y destino de la villa-puerto hasta fines del siglo XIX.

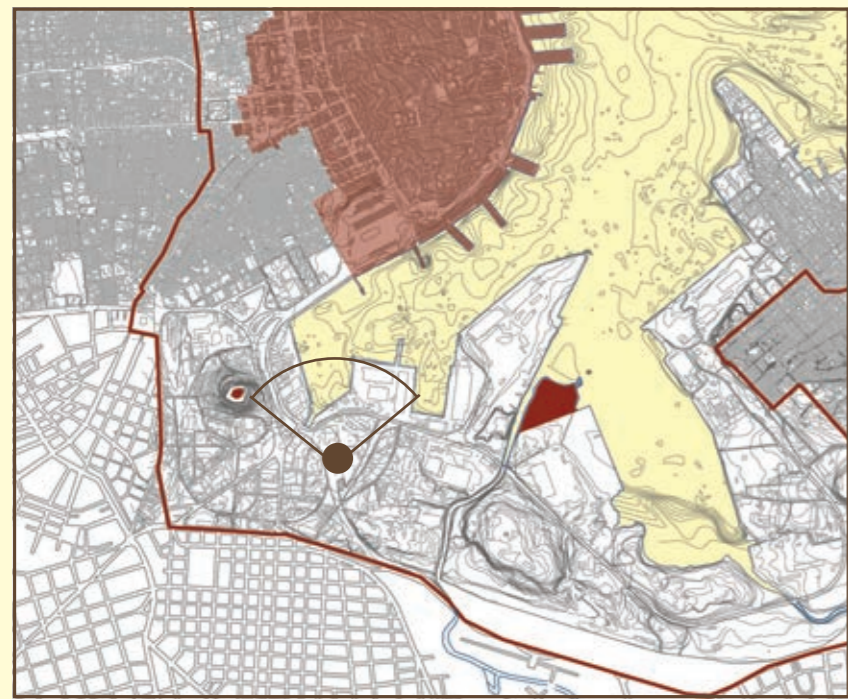
El libro-catálogo de la Frederick Snare Corporation ofrece un testimonio visual del despegue constructivo e ingenieril que acontece en las primeras décadas del siglo XX, cuando proliferan las inversiones de capital estadounidense en todos los sectores asociados al aprovechamiento de ese enclave marítimo. Junto a la tradicional actividad portuaria, se desarrolla la actividad industrial de servicios: generación de electricidad; producción de gas manufacturado y su distribución; refinación de petróleo y obtención de sus derivados; envasado de cemento Portland... La mayoría de estas industrias aún se mantienen en funcionamiento y resultan una importante fuente de trabajo.

Por tanto, previendo que en un futuro cada vez más próximo se impondrá una refuncionalización de este ecosistema social para su mejor aprovechamiento con fines turísticos, urbanos, culturales y económicos, fueron delimitadas la Zona Priorizada para la Conservación y la Zona de Protección de la Bahía de La Habana. De este modo se ejerce una función de amortiguamiento para proteger el bien declarado patrimonial —o sea, el Centro Histórico y su sistema defensivo—, en tanto se vislumbran opciones que permitan incorporar a los demás asentamientos poblacionales en los nuevos planes de desarrollo del puerto habanero. Sería el caso de los municipios Regla y Habana del Este, además de La Habana Vieja.

LEYENDA

- Zona Priorizada para la Conservación
- Zona de Protección Bahía de La Habana
- Primer sistema defensivo
- Segundo sistema defensivo
- Tercer sistema defensivo
- 1 Castillo San Salvador de La Punta
- 2 Castillo de Los Tres Reyes del Morro
- 3 Fortaleza de San Carlos de la Cabaña
- 4 Castillo Santo Domingo de Atarés
- 5 Castillo del Príncipe
- 6 Hornabeque de San Diego
- 7 Polvorín de San Antonio
- 8 Batería de Costa No.1





Aprovechando la maqueta del Centro Histórico de La Habana, pudo delimitarse que la foto panorámica del libro-catálogo de la Frederick Snare Corporation cubre entre 120° y 180° del paisaje portuario, al ser tomada desde algún punto elevado (tal vez, una grúa) en el costado del levante y sur de la ensenada de Atarés. Esta imagen abarca desde el muelle con los silos de la antigua Cuban Portland Cement Company, hasta la península de Cayo Cruz, entonces en construcción. Sin dudas, fue empleada una cámara Cirkut, cuyo nombre está asociado a su empleo en «circuitos» militares para abarcar el área de tropas en maniobras o campamentos. Su sistema rotatorio le permitía hacer vistas de hasta 360°, aunque generalmente eran de 180° o menos. Su gran tamaño hizo que se les llamara *yards longs* (yardas de extensión), variando su ancho y altura en dependencia del modelo.

VISIÓN CULTURAL DEL PATRIMONIO INGENIERIL EN LA BAHÍA DE LA HABANA por MILENY ZAMORA y ARGEL CALCINES

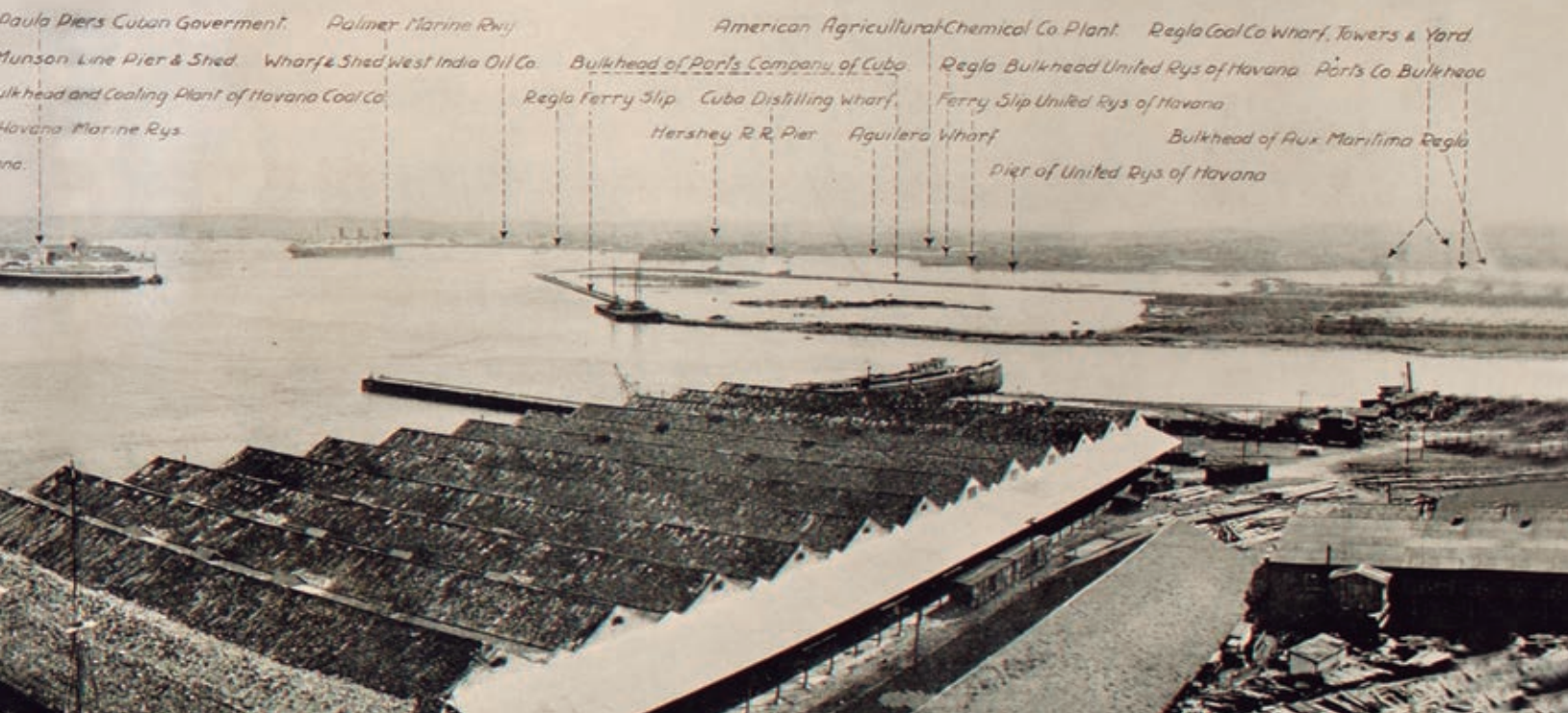
Toda foto panorámica del paisaje es una apropiación intencional del territorio. En este caso, al ser una imagen promocional de la Frederick Snare Corporation, ha quedado como testimonio de las infraestructuras portuarias e industriales que sus ingenieros concibieron con tecnologías de avanzada durante el primer cuarto del siglo pasado. En el momento que fue tomada —después de 1921 y antes de 1927—, el auge industrial de este enclave marítimo-portuario era en sí considerado como la máxima expresión de modernidad y progreso. En la actualidad, desde la perspectiva del patrimonio histórico-cultural, este documento visual puede ser aprovechado para identificar el «paisaje industrial» de la zona portuaria y su evolución histórica, cuando se plantea una reconversión de ese territorio con fines turísticos, urbanos, culturales y económicos. Al pervivir la mayoría de esas obras ingenieriles, algunas cumpliendo sus funciones de antaño y otras desactivadas parcial o totalmente, ellas complejizan el ma-

nejo integral de la bahía habanera como «paisaje cultural». Esto atañe —en primer lugar— a la trama urbana en su litoral suroeste o ensenada de Atarés, la cual es colindante con el Centro Histórico, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1982. Esta problemática ha sido abordada por el Plan Maestro de la Oficina del Historiador de la Ciudad aplicando el método Bureau of Landscape Management (BLM) hasta conseguir una propuesta de definición, valoración y categorización del paisaje urbano histórico en la Zona de Protección de la Bahía de La Habana. Fueron identificadas 20 «unidades del paisaje» mediante la superposición del paisaje natural, el paisaje antropizado y el paisaje visual. Dicho método fue enriquecido con la valoración pública (paisaje en el imaginario colectivo) y la valoración visual (calidad de la percepción paisajística). La conclusión principal de ese estudio es el reconocimiento de que «no se han desarrollado investigaciones sobre los procesos industriales que le otorgan el carácter al paisaje

de la Bahía de La Habana», así como que predomina el «desconocimiento y/o subvaloración del patrimonio industrial».¹ ¿Qué medios hay para salvar de su estado ruinoso y degradante a los exponentes tecnológicos del patrimonio ingenieril que representan la historia de la industrialización en el ámbito portuario de la Bahía de La Habana? Tratar de responder a esta interrogante abriría una perspectiva desde el campo de los estudios CTS (Ciencia, Tecnología y Sociedad) para la lectura patrimonial de la relación ciudad-puerto que no se limite solamente a su morfología y visualidad como paisaje cultural desde la óptica del arquitecto, urbanista o geógrafo. De acuerdo con la Carta de Nizhny Tagil (2003), el patrimonio industrial se caracteriza por poseer «un valor tecnológico y científico en la historia de la producción, la ingeniería, la construcción», además de «un valor estético considerable por la calidad de su arquitectura, diseño o planificación».² Es el caso de la planta eléctrica de Tallapiedra, cuya renovación en 1914 puede considerarse un hito del patri-

monio ingenieril, además de sus ya reconocidos valores arquitectónicos que lo hacen muy atractivo al gusto post-moderno.³ Fueron los ingenieros contratados por la Frederick Snare Corporation quienes modernizaron esa termoeléctrica, de ahí que ocupe el centro de la foto. Su grado de protección debe ser el máximo, pero no solo atendiendo a su visualidad paisajística y valores arquitectónicos, sino por su significación para la historia de la tecnología y su vínculo con la sociedad. Esta imagen de entre 120° y 180° no engloba toda la bahía, perdiéndose una línea de costa que tiene un enorme impacto sobre el paisaje marítimo-portuario. Su máximo hito ya era entonces la actual refinería de petróleo Nico López, que evolucionaría tecnológicamente hacia la producción de gasolina y asfalto en la propia década de 1920 y, luego, de otros derivados ligeros mediante el craqueo térmico, en 1938, y por último, el craqueo catalítico con una nueva planta en 1958.





Cuando se compara esta panorámica de la Frederick Snare Corporation con el paisaje actual, visto desde el mismo punto donde fue tomada, se comprende mejor cuán complejo resultará gestionar las transformaciones que se avizoran en la Zona de Protección de la Bahía de La Habana. Siendo un escenario vital que refleja la interacción entre ciencia, tecnología y sociedad, resulta imprescindible aplicar metodologías investigativas para la documentación, valoración, inventario y catalogación de sus componentes, haciendo explícitos sus contenidos científicos y/o tecnológicos. Quiere decir: los valores patrimoniales no deben reducirse a una rehabilitación juzgando solamente los aspectos visuales o figurativos.

Al proponer el abordaje de la relación ciudad-puerto desde la perspectiva humanística que caracterizan los estudios CTS, esta visión cultural del patrimonio ingenieril en la Bahía de La Habana posibilitaría también interactuar mejor con los protagonistas activos de este entorno portuario-industrial, en especial con las instituciones responsables de las infraestructuras en dicho escenario, ya se encuentren todavía funcionando o en proceso de desmantelamiento.

Consideramos que, en este caso, la Arqueología industrial debe orientarse como disciplina a la prospección de aquellos exponentes que resultaron en su momento innovaciones tecnológicas, constructivas-estructurales y funcionales. Como ingenieros tecnólogos con experiencia en la producción de energía, habiéndonos reorientado a la gestión del patrimonio histórico-cultural, somos conscientes de la necesidad de un enfoque interdisciplinario. Solo así podría aspirarse a una refuncionalización patrimonial de los vestigios tecnológicos en la Bahía de La Habana para aprovecharlos con fines museísticos y educativos —culturales, en fin—, incluyendo el turismo industrial. Esta visión integradora será decisiva para intentar una gestión sostenible del paisaje marítimo-portuario en sus dimensiones económica y ecológica.

¹ *Plan de Manejo del Paisaje Cultural. Bahía de La Habana (Avance)*, Plan Maestro, Ediciones Boloña, 2018, p. 228.

² Carta Nizhny Tagil para el patrimonio industrial, TICCIH, 2003.

³ Orlando Inclán at al: *Termoeléctrica de Tallapiedra. La actualidad de un pasado en la bahía de La Habana*, 2018.



© LISANDRA ALAMINO

Al cumplirse en 1999 el 480 aniversario de la refundación de la villa de San Cristóbal de La Habana en la costa norte, junto al puerto de Carenas, fue inaugurada la maqueta del Centro Histórico en la calle Mercaderes, entre Obispo y Obrapia. Obra del arquitecto Orlando Martorell, reproduce a una escala 1: 1 500 el conjunto declarado Patrimonio Mundial por la UNESCO en 1982: la sucesión de pequeñas plazas dentro de la ciudad intramuros y su sistema de fortificaciones, cuyo valor universal se explica porque la «fortuna histórica de La Habana nació de la finalidad excepcional de su bahía como etapa obligada de la ruta marítima del Nuevo Mundo». Asimismo, la maqueta reproduce parte de las infraestructuras portuarias e industriales en el interior de las ensenadas, por lo que resulta una herramienta útil para estudiar la relación ciudad-puerto con una visión de conjunto que facilita el entendimiento de las «unidades de paisaje» como la superposición de tres sistemas paisajísticos: paisaje natural, paisaje antropizado y paisaje visual.

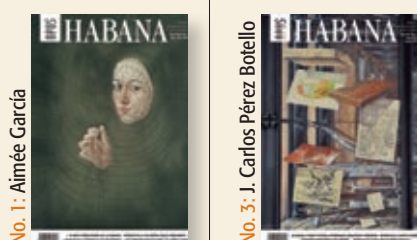
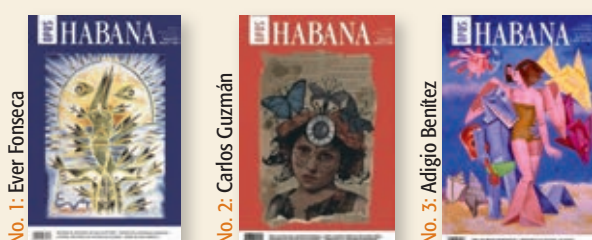
Simulando el principio de trabajo rotacional de una cámara Cirkut, los autores de este trabajo y la diseñadora gráfica, Lisandra Alamino, nos propusimos tomar una imagen panorámica que se acercara en la mayor medida posible a la foto realizada por la Frederick Snare Corporation. Nuestro objetivo fue sencillamente ilustrar la potencialidad del empleo de la maqueta con fines educativos y didácticos para explicar los desafíos que plantea el manejo integral del paisaje cultural en la Zona de Protección de la Bahía de La Habana.

<p>No. 1: Cosme Proenza</p> 	<p>No. 4: Ernesto Rancario</p>  <p>No. 3: Zaida del Río</p>  <p>No. 2: Chinolope</p>  <p>No. 1: Nelson Domínguez</p> 	<p>VOLUMEN I años 1996-97</p>
<p>No. 2: Ileana Mulet</p>  <p>No. 3: Roberto Fabelo</p> 	<p>VOLUMEN XVII años 2016-2018</p> <p>No. 1: Oswaldo Guayasamín</p>  <p>No. 2: Juan Bautista Vermay</p>  <p>No. 3: Anna Hyatt Huntington</p> 	<p>VOLUMEN IV año 2000</p>
<p>No. 4: Pedro Pablo Oliva</p> 	<p>No. 1: Manuel López Oliva</p>  <p>No. 2: Arturo Montoto</p>  <p>No. 3: Elsa Mora</p> 	<p>No. 1: Rubén Alpízar</p> 
<p>VOLUMEN II año 1998</p>	<p>VOLUMEN III año 1999</p>	<p>No. 2: Manuel Mendive</p> 
<p>No. 2: Vicente R. Bonachea</p> 	<p>Dedicada a la gesta rehabilitadora de La Habana Vieja, <i>Opus Habana</i> abre sus páginas al amplio espectro de la cultura cubana desde su misma portada.</p>	<p>No. 3: Alfredo Sosabravo</p> 
<p>No. 3: Águedo Alonso</p> 	<p>No. 1: Ángel Ramírez</p> 	<p>No. 3: Leslie Sardiñas</p> 
<p>No. 2: Ricardo Chacón</p> 	<p>No. 1: Eduardo Roca (Choco)</p> 	<p>VOLUMEN V año 2001</p>

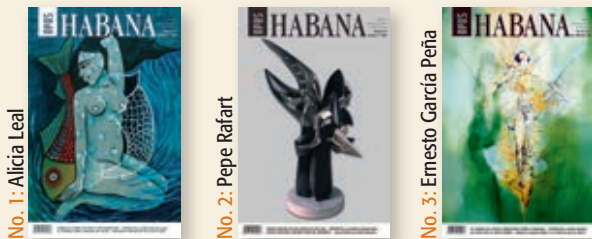
VOLUMEN VII
año 2003



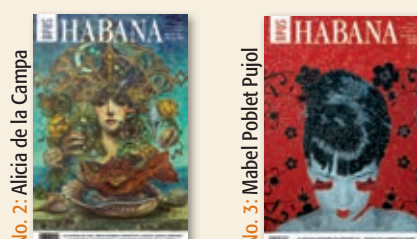
VOLUMEN VIII
año 2004



VOLUMEN IX
año 2005



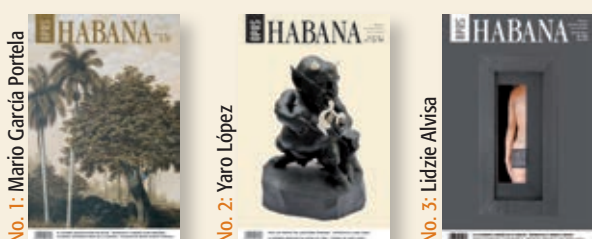
VOLUMEN X
años 2006-2007



VOLUMEN XI
años 2007-2008



VOLUMEN XII
años 2009-2010



VOLUMEN XV
años 2013-2014

VOLUMEN XIV
años 2011-2012

VOLUMEN XIII
años 2010-2011

tesoro de Colecciones

Copa ática del niño con lira

por **LIZZETT TALAVERA**

Los vasos griegos de la Colección de Lagunillas del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana (sede de arte universal) son una fuente de estudio para la organología e iconografía musical. La descripción de sus escenas figurativas permite identificar a los instrumentos musicales más antiguos de la cultura occidental o grecolatina, aportándonos elementos sobre su estructura y funcionalidad. Gracias a la interpretación iconológica puede profundizarse en la significación simbólica de dichos instrumentos.¹

Este trabajo se centra en la representación de la lira (en griego λύρα), reconocida indistintamente como atributo del dios Apolo, de la Poesía, de Urania, de Erato, de la Música y de Orfeo.² El origen de este instrumento se atribuye al dios Hermes, mensajero del Olimpo, quien se lo regaló a Apolo a cambio del caduceo. Esta condición apolínea, con los caracteres de serenidad y elegante equilibrio atribuidos a esa divinidad, se transmite a través

de los mitos asociados a Orfeo. Este último tañía la lira con maestría inigualable y era enemigo acérrimo de Dionisio, a quien se le atribuyen la flauta y el *aulós* (variante de «flauta doble»), que son —por ende— instrumentos dionisiacos.

De lo anterior se infiere que la dicotomía de lo apolíneo y lo dionisiaco tiene un sustrato musical, tal y como planteó Friedrich Nietzsche. Por ser un instrumento de cuerda, la lira genera una música que no altera el estado de conciencia, de ahí su idoneidad para acompañar la poesía recitada. En cambio, por ser instrumentos de viento, la flauta y el *aulós* estaban vinculados a las danzas y cantos; o sea, eran capaces de suscitar la excitación del oyente y sus rituales de posesión.³

Esta contraposición entre lira y flauta (cuerda/viento) podría tener una especial connotación en la escena principal de la *Copa ática del niño con la lira*, uno de los vasos griegos de la Colección de Lagunillas. Al igual que las demás piezas,



sus características fueron definidas por Ricardo Olmos en el *Catálogo de los vasos griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana* (1993). Junto al ordenamiento cronológico (geométrico, orientalizante, ático, suritálico, helenístico...), el arqueólogo español clasificó las vasijas por grupos geográficos o técnicos: Grecia del Este, Corinto, cerámica de Beocia, Figuras Rojas, Figuras Negras... Sin embargo, queda pendiente un estudio organológico de dicha colección que aborde la presencia de los instrumentos musicales en sus piezas.

Con fondo de barniz negro, la *Copa ática del niño con la lira* tiene decoraciones de color rojizo anaranjado por sus dos caras, anverso y reverso. Su cuerpo es redondo, ancho y poco profundo, dotado de dos asas horizontales, por lo que es catalogada dentro del grupo de vasijas comúnmente llamadas *kylix* o *cílica*. Desde el pie de la copa, su altura es 9,1 centímetros. El ancho —con las asas— es 30,8 cm., mientras que sin ellas es 24 cm. O sea, es un recipiente de fácil manipulación.

La escena principal, que da nombre a la pieza, se encuentra en el medallón interior que decora su fondo. Tras empinársela y agotarse el vino, el bebedor veía la figura de un joven parado, con los brazos curvados en forma de cuernos, tocando la lira de siete cuerdas, girada ligeramente hacia el observador. En su derecha lleva el plectro, que está unido al instrumento con una cinta roja. Detrás, colgada de la pared, se encuentra la funda moteada de un aulós. Con un tono dorado, logrado con barniz diluido, se indica el sombreado de una parte de la funda. A su lado, el pequeño estuche para la boquilla.

Esta asociación de ambos instrumentos en un único cuadro, responde a la puja entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Mientras que el aulós solamente es evocado por su estuche, la lira aparece representada en todo su esplendor como ícono de la educación del efebo, quien de esta manera se identifica con lo apolíneo. Para profundizar en esta interpretación es necesario analizar las otras dos escenas que ornamentan la copa. Situadas en sus bordes, estas imágenes representan el proceso de preparación del adolescente, cuya edad podía variar entre los 15 y 18 años, aunque en algunos casos extraordinarios alcanzaba hasta los 20 años.⁴



La primera escena muestra a dos varones alrededor del efebo, de pie en el centro. El adulto de la izquierda, cubierto por un manto, apoya su cuerpo en un bastón nudoso que tiene bajo la axila. Inclina el torso para ofrecer con su diestra una flor roja al muchacho. El varón de la derecha está sentado en un *klismós* (silla con patas curvas). Lleva el manto recogido sobre su vientre y ladea su cuerpo para ofrecer también algo al joven en su mano entreabierta.

El efebo parece indeciso. Sostiene un mantón de grandes pliegos con el brazo y, aunque su torso está de frente, la cabeza gira en dirección del varón sentado. En el fondo, a la izquierda del muchacho, cuelga un objeto cruciforme. Según Olmos, el enigmático objeto se asocia en otros vasos griegos también a la lira, pues se ha pensado que pudiera ser una llave para tensar las cuerdas.⁵

La *Copa ática del niño con la lira* es una de las piezas de la Colección de Lagunillas en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Con fondo de barniz negro, tiene decoraciones de color rojizo anaranjado por sus dos caras, anverso y reverso. Su cuerpo es redondo, ancho y poco profundo, dotado de dos asas horizontales, por lo que es catalogada dentro del grupo de vasijas comúnmente llamadas *kylix* o *cílica*.

En la segunda escena, el efebo llega del exterior, envuelto completamente en su manto, con el embozo cubriéndole aún la nuca. A la derecha, aparece un adulto, sentado en un *diphros* (taburete sin respaldo y con cuatro patas). Apoyado en su báculo, examina al joven, señalándolo con el índice. Entre ese adulto y el efebo cuelgan de unas cintas rojas unos utensilios deportivos, así como un *aríbalo* (frasco de perfumes), alargado y sin asas, envuelto en cintas colgantes de cuero. Detrás, a la izquierda del adolescente, un varón barbado aguarda descansando también sobre un bastón. Vestido con *himation*, manto amplio y envolvente, su cuerpo en escorzo —visto por la espalda— responde al esquema griego que expresa la paradoja o *aporía* del movimiento potencial de un cuerpo en quietud. Pudiera ser que el hombre de mediana edad y el más viejo sean los mismos personajes en las dos escenas sobre los bordes de esta copa. Ambas tributan a la imagen principal en su fondo: el «niño con lira».

Cuando se refiere al efebo, Olmos apela al modelo genérico que recrea el ambiente de la *paideia* (educación ateniense) y la pederastia a ella asociada. Aunque es materia de gran discusión entre los investigadores, se asume que esa asociación conllevaba una relación homoerótica entre el adulto (*erastés*) y el adolescente (*erómeno*). De lo que no hay dudas es que la interpretación iconológica del vaso griego se enfrenta al problema de la educación efébrica, que en el caso analizado —subrayamos— prioriza el aspecto apolíneo: desde los utensilios deportivos hasta el remate de la lira.

La Colección de Lagunillas fue considerada en su momento una de las más importantes del mundo.⁶ Entre sus vasos griegos, unos cuantos tienen a los instrumentos musicales como protagonistas simbólicos. Al analizarlos desde el punto de vista organológico, la belleza del arte grecolatino se nos revela en su más prístina belleza.

¹Erwin Panofsky: *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972.

²G. D. Tervarent: *Atributos y símbolos en el arte profano: diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.

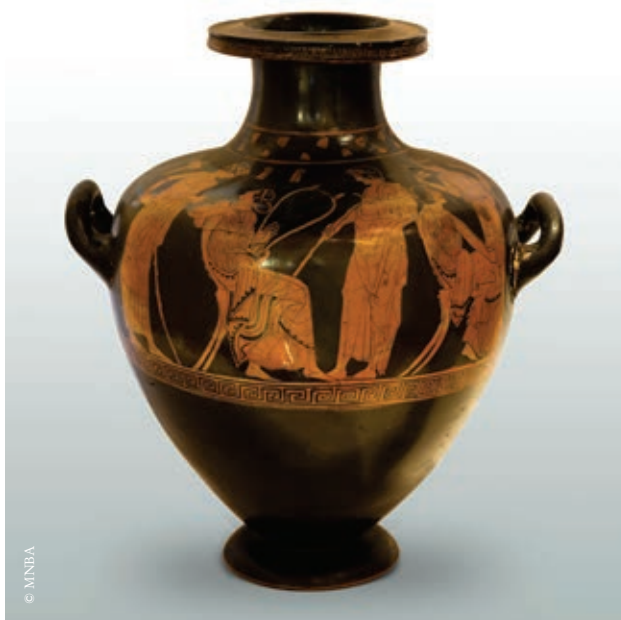
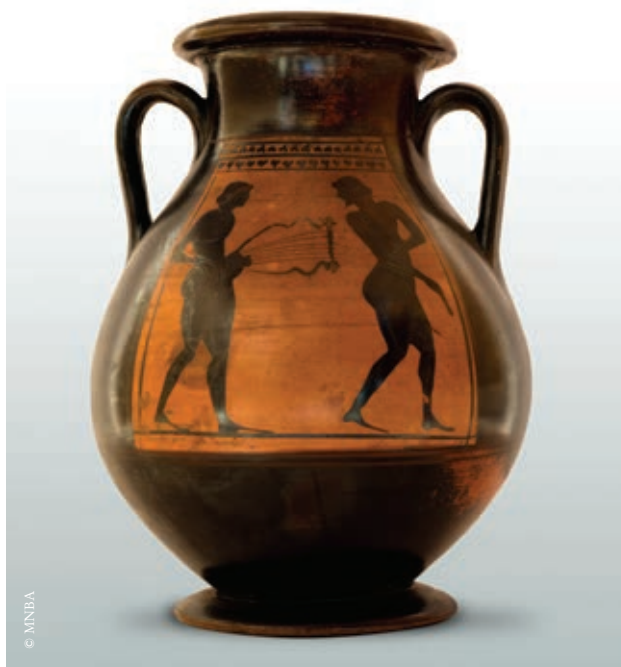
³Luciano Arcella: «Apolo y Dionisio: la música de los dioses», en *Praxis filosófica*, 2013, pp. 95-125,.

⁴Michael Norris: *Greek art: from prehistoric to classical: a resource for educators*. New York, Metropolitan Museum of Art, 2000.

⁵Ricardo Olmos: *Catálogo de los vasos griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*. Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.

⁶Ernesto Cardet y José Linares: «La colección de Lagunillas» en *Opus Habana*, Vol. V, No. 3, 2001, p. 10.

LIZZETT TALAVERA es miembro del equipo editorial de Opus Habana.



Al igual que *Copa ática de niño con lira*, estos dos vasos griegos de figuras rojas datan del siglo V a. n. e y pertenecen a la Colección de Lagunillas. A la izquierda, arriba: *Pélíce con decoración de dos simposiastas*. Abajo: *Cálpide con decoración de mujeres que ejercitan música*. En ambas vasijas aparece un bárbiton, instrumento de cuerdas que suele confundirse con la lira. En la otra página: *Lécito del pintor Aquiles*. La escena de este vaso funerario con fondo blanco representa a dos mujeres inmersas en el acto de rendir tributo al difunto, colocando objetos votivos sobre su tumba. Aunque la imagen fotográfica solo capta a la portadora de la lira de siete cuerdas, se aprecia la cinta en manos de la otra fémina. Esta vasija también forma parte de la colección del MNBA y se atribuye al pintor ateniense anónimo que ha sido apodado Aquiles (440-450 a.n.e) por su representación del héroe de Troya y su esclava Briseida en un ánfora monumental.

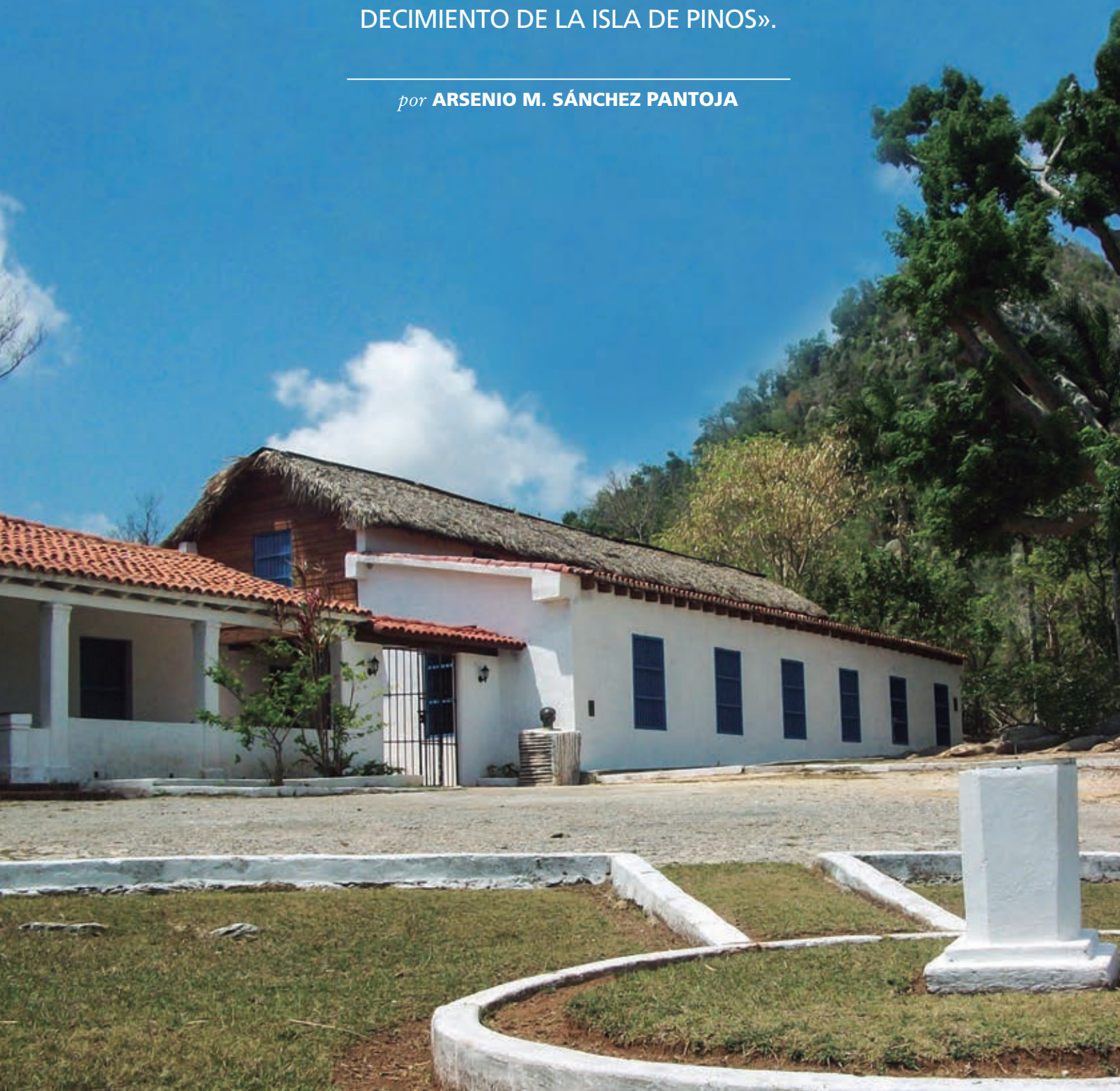


FINCA EL ABRA

Dulce remanso de José Martí

ESTE SITIO FUE DECLARADO MONUMENTO NACIONAL EN 1949 GRACIAS AL APOYO DE EMILIO ROIG DE LEUCHSENING, HISTORIADOR DE LA CIUDAD DE LA HABANA, QUIEN SEÑALÓ LA IMPORTANCIA DEL RECUERDO Y LA GLORIFICACIÓN DE JOSÉ MARTÍ PARA «LA CUBANIZACIÓN Y ENGRANDECIMIENTO DE LA ISLA DE PINOS».

por **ARSENIO M. SÁNCHEZ PANTOJA**



Dentro de su intensa labor como historiador, abogado y periodista, el doctor Emilio Roig de Leuchsenring fue un enérgico defensor del estudio y el rescate de los sitios relacionados con la vida de José Martí para rendirle el tributo permanente de los cubanos. Uno de esos lugares es la Finca El Abra, en la histórica Isla de Pinos, hoy Isla de la Juventud. Luego de recorrerla entre el 12 y el 15 de noviembre de 1943, el Historiador de la Ciudad de La Habana se comprometió personalmente con las labores ya iniciadas para rescatar ese inmueble y convertirlo en museo. Entonces, dentro del «vía crucis martiano», califica El Abra como «dulce remanso»¹ adonde llegó el joven, luego de estar recluido en la Cárcel Nacional y el Presidio Departamental de La Habana, condenado a trabajos forzados por el delito de infidencia en las canteras de San Lázaro, en la sección conocida como La Criolla.²

¿Cómo llegó Martí a Isla de Pinos? Al ver que su hijo se encontraba en un delicado estado de salud, con los ojos dañados por la cal y el sol, además de las heridas supurantes de los grilletes, sus progenitores doña Leonor y don Mariano no cesaron de clamar por ayuda hasta conseguir que le fuera conmutada la pena. El padre apeló a sus relaciones de trabajo como celador de policía para el reconocimiento de buques en el puerto de Batabanó, principal enclave marítimo que enlaza a La Habana con Nueva Gerona, capital de Isla de Pinos. De algún modo logró sensibilizar al contratista catalán José María Sardá y Gironella, quien residía junto a su familia a unos tres kilómetros de esa ciudad pinera en la Finca El Abra, una extensión de doce caballerías de tierra, adquiridas el 26 de octubre de 1868 por valor de 24 mil escudos de plata.³ Dentro de estos terrenos existían instalaciones para la producción de los materiales de construcción que Sardá empleaba en sus obras habaneras, los que eran transportados por aquel puerto, donde trabajó don Mariano y, tal vez, de allí se conocían.

Maestro de obras, coronel de Voluntarios y arrendatario de la cantera La Criolla, Sardá era una persona influyente en las esferas gubernamentales y amigo personal del Capitán General. Por eso logra, apoyado por amigos exmilitares, que le fuera otorgado el indulto al joven recluso de apenas 17 años, conmutando su pena de seis años de presidio y trabajos forzados por la de ser relegado a la Isla de Pinos. Aquí fue registrado en el Libro de Deportados de la Comandancia Militar, el 13 de octubre de 1870, según documento que señala: «En este día ha ingresado en esta isla el estrañado [sic] por infidencia Don José Martí».⁴ En dicha comandancia, que radicaba en el mismo edificio del Ayuntamiento, todo deportado político debía presentarse con regularidad a las autoridades.

Bajo la garantía personal de Sardá, durante los dos meses y cinco días que permaneció en Isla de Pinos, Martí convivió en la casa familiar del propietario, re-

ciendo especial atención de su esposa Trinidad Valdés Amador. Hasta que el domingo 18 de diciembre de 1870, algo recuperado de las secuelas del presidio, parte hacia La Habana. Apenas unos meses después, ya radicado en España, adonde llegó deportado el primero de febrero de 1871, Martí le hizo llegar a Trinidad una carta y un crucifijo, acompañados de una foto con esta dedicatoria: «Trina, solo siento haberla conocido a usted por la tristeza de tener que separarme tan pronto».

ENGRANDECIMIENTO DE ISLA DE PINOS

Desde sus primeros folletos y trabajos periodísticos dedicados a revelar el carácter ominoso de la Enmienda Platt, impuesta por los Estados Unidos al proceso constituyente de la República de Cuba en 1902, Roig de Leuchsenring había luchado para que se reconociera el derecho de los cubanos a Isla de Pinos. Aunque así lo estipulaba el Tratado Hay-Quesada, firmado el 2 de marzo de 1904 en Washington, esto no se logró hasta que, el 13 de marzo de 1925, tuvo lugar su ratificación por el Senado estadounidense.

Teniendo en cuenta que la ínsula era territorio cubano desde entonces, tras recorrerlo en noviembre de 1943 junto a una comitiva de la Corporación Nacional de Turismo, Roig elogia sus «bellezas y riquezas naturales»,⁴ lamentándose de que se encuentre en «estado de abandono oficial y privado».⁵ Según recoge en su serie de tres reportajes dedicados a ese periplo en el semanario *Carteles*, visitó las aguas mineromedicinales de Santa Fe y el Reclusorio Nacional; o sea, el llamado Presidio Modelo. Pero su principal cometido fue llegarse hasta el «sagrado sitio» donde vivió Martí. Lo hizo al día siguiente de su arribo, el 13 de noviembre, y así consta en el libro de visitas, que firma como miembro del Consejo Superior de la Corporación Nacional de Turismo e Historiador de la Ciudad de La Habana.



Esta foto de la casa donde vivió Martí en la Finca El Abra fue publicada por Emilio Roig de Leuchsenring en el semanario *Carteles*, ilustrando uno de sus tres reportajes sobre su visita a Isla de Pinos en noviembre de 1943. Ya entonces se había emprendido el rescate de ese «sagrado sitio» por un grupo de pineros, liderado por el doctor Waldo Medina.



Arriba: firma de Emilio Roig de Leuchsenring en el libro de visitantes de la Finca El Abra, el 13 de noviembre de 1943, identificándose como miembro del Consejo Superior de la Corporación Nacional del Turismo e Historiador de la Ciudad de La Habana. Se conserva también otra firma suya de la visita que realizó el 13 de marzo de 1944, junto a los pintores Enrique Caravia y Domingo Ravenet. Por encargo de Roig, ellos realizaron sendos retratos al óleo del joven Martí y de José Sardá. Abajo, a la izquierda: Elías Sardá Valdés posa debajo del cuadro de su padre, junto a uno de los visitantes que él mismo atendía como guía. La foto fue tomada el 18 de mayo de 1963.

Nacido en Matanzas el 10 de diciembre de 1900, Waldo Medina Méndez era juez municipal de Isla de Pinos y, ese mismo año 1943, había fundado y presidía el Comité Pinero Pro Reconstrucción de la Residencia de Martí en la Finca El Abra. A partir de su visita a Isla de Pinos, Roig apoya dicha iniciativa en todo lo posible, como demuestra la correspondencia que sostuvieron ambos.

Tras garantizar la mano de obra con penados del Reclusorio Nacional, para quienes se gestionó rebajas de condenas, la principal tarea consistió en la recaudación de fondos y materiales de construcción. Cerca de seis mil tejas criollas fueron donadas para el techo por el gobernador de La Habana, doctor Rafael Guas Inclán. Por gestiones también de Roig, al precio de un peso, se vendieron más de 60 pisapapeles confeccionados con mármol de las canteras de El Abra. Al respecto, comenta en carta al doctor Medina: «Los pisapapeles [...] han gustado extraordinariamente y constituyen una bella obra artística y un delicadísimo recuerdo de la estancia de Martí en El Abra».⁷

En su ya mencionado tercer reportaje, Roig había anunciado con beneplácito: «De El Abra me traje para el Museo de la Ciudad de La Habana y ya se encuentran expuestos al público, junto a la vitrina que contiene reliquias de Martí, dos ladrillos y una losa del piso de la casa de vivienda, una botijuela y una llave con su cerradura».⁸

La casa-museo de Martí en El Abra fue inaugurada el 28 de enero de 1944, al cumplirse el 91 aniversario de su natalicio, pero tras resultar dañada por el terrible huracán que en octubre azotó a Isla de Pinos, tuvo que ser reinaugurada al año siguiente en esa misma fecha. Roig contribuyó al museo con dos retratos al óleo de Sardá y Martí que encargó a sus amigos pintores Domingo Ravenet y Enrique Caravia, respectivamente. Ellos entregaron esas piezas personalmente en el museo, el 13 de marzo de 1944, firmando los tres el libro de visitantes que aún se conserva.

Durante sus dos visitas constatadas a El Abra, el Historiador de la Ciudad de La Habana departió con el descendiente varón más joven del benefactor catalán: Elías Sardá Valdés, entusiasta patriota y guía del museo desde 1944 hasta su muerte en 1964. Este se había ofrecido desde un inicio a cooperar, pidiendo solo que «lo dejen pasar los

Aunque menciona la casita de El Abra en sus dos primeros reportajes, a ella dedica íntegramente el tercero y último. Entonces reconoce: «Son varios los historiadores y cronistas que han investigado y escrito sobre esta breve y forzosa estancia de Martí en Isla de Pinos; no han faltado tampoco quienes hayan demandado la conservación, como monumento nacional, de la finca y casa donde Martí vivió, pero nada efectivo se había hecho en este último sentido hasta que un buen cubano y fervoroso martiano—el doctor Waldo Medina—acometió el empeño (...)».⁶

últimos días de su vida en el mismo lugar y bajo el mismo techo en que nació».⁹

En abril de 1945, la Junta Nacional de Arqueología y Etnología solicitó al Ministerio de Educación que fueran declarados monumentos nacionales: la casa y el batey de la Finca El Abra, en Isla de Pinos; el Teatro Martí, y la capilla central y la galería Tobías del Cementerio de Colón.¹⁰ De esas tres propuestas, solo El Abra fue declarada monumento nacional, según el decreto número 1631 del 22 de abril de 1949, firmado por el presidente de la República, Carlos Prío Socarrás; Manuel A. de Varona, primer ministro, y Aureliano Sánchez Arango, ministro de Educación. Mantuvo esta condición en 1978 por resolución 03 de la Comisión Nacional de Monumentos, firmada por Antonio Núñez Jiménez y Marta Arjona Pérez, presidente y secretaria ejecutiva, respectivamente.

Sirva este trabajo para agradecer a Waldo Medina Méndez, Elías Sardá y todos aquellos cubanos y pineros que lograron salvar este sitio de singular importancia para la Isla de la Juventud y para toda Cuba. Gracias a ellos se cumplieron aquellas palabras de Emilio Roig de Leuchsenring, cuando decidió apoyarlos incondicionalmente: «¡Ojalá así, al influjo del recuerdo y de la glorificación de Martí, se ponga en marcha y se culmine la cubanización y engrandecimiento de la Isla de Pinos!»^{11*}

¹ **Emilio Roig de Leuchsenring:** «El recuerdo y la glorificación de Martí lograrían la cubanización y engrandecimiento de Isla de Pinos», en *Carteles*, enero 16 de 1944, p. 38.

² Martí ingresó en la Cárcel Nacional el 21 de octubre de 1869. Cfr: **Ibrahim Hidalgo Paz:** *José Martí. Cronología 1853-1895*. Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2012.

³ **Beatriz Gil Sardá:** «El Abra cuenta su historia...», en *Carapachibey*, Isla de la Juventud, No.1, diciembre de 2001.

⁴ *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, Vol.2, 1979, p. 48.

⁵ **Emilio Roig de Leuchsenring:** «Belleza y riqueza naturales y abandono oficial y privado en Isla de Pinos», en *Carteles*, enero 2 de 1944, p. 58.

⁶ **Emilio Roig de Leuchsenring:** «Potencialidad agrícola, comercial, industrial y turística de Isla de Pinos», en *Carteles*, enero 2 de 1944.

⁷ *Epistolario. Emilio Roig de Leuchsenring*. Libro Tercero. Ediciones Boloña, La Habana, 2012, p. 384.

⁸ **Emilio Roig de Leuchsenring:** Ob. cit., enero 16 de 1944, p. 39.

⁹ **Emilio Roig de Leuchsenring:** Idem.

¹⁰ **Argel Calcines:** «Teatro Martí, patrimonio nacional», en *Opus Habana*, Vol. 15, No. 2, noviembre 2013-mayo 2014, pp. 12-15.

¹¹ **Emilio Roig de Leuchsenring:** Ob. cit., enero 16 de 1944, p. 39.

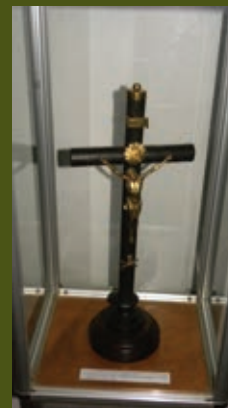
*El autor agradece a la investigadora Carmen Cadena Macías por sus aportaciones al estudio de la estancia de Martí en Isla de Pinos y todas sus enseñanzas sobre la historia pinera.

ARSENIO M. SÁNCHEZ PANTOJA es miembro del equipo del Plan Maestro (Oficina del Historiador de La Habana).

El Museo Finca El Abra fue inaugurado el 28 de enero de 1944, al cumplirse el 91 aniversario del natalicio de José Martí, pero tras resultar dañado por el terrible huracán que en octubre azotó a Isla de Pinos, tuvo que ser reinaugurado al año siguiente en esa misma fecha. Era entonces la única institución museística existente en el territorio y tuvo una peculiaridad que se mantiene hasta el presente: ha sido custodiada por los descendientes directos de la familia Sardá Valdés que aún residen en el lugar. Esta tradición fue iniciada por los hijos de Sardá, principalmente Elías; hoy es continuada por su nieta, Beatriz Gil Sardá, quien ha dedicado sus esfuerzos a la salvaguarda del patrimonio pinero, en especial de la Finca El Abra.



La tipología arquitectónica de este inmueble posee rasgos catalanes. En la casa principal residen los descendientes de Sardá, mientras que en el segundo cuerpo se expone la colección del Museo. Este último se caracteriza por sus cubiertas de tejas criollas y de guano. Separada, al fondo, se conserva la cocina original de la casa.



Conservados en urnas, hay bienes de alto valor que fueron donados por los descendientes Sardá Valdés, como el crucifijo que Martí le regaló a doña Trina. También se conserva el libro Ilustraciones de la Santa Biblia, que fue lectura recurrente de Martí en El Abra. Otros objetos valiosos son las piezas de la vajilla familiar, algunos muebles y enseres domésticos originales de la casa.



...497...498...499... 500 ...501...502...503...



CIUDAD BELLA, LA HABANA



Obras terminadas... sin terminar

El criollo lo deja todo para mañana, o si al fin se decide a comenzar alguna obra, la deja a medias y rara vez la concluye. Su indolencia y su apatía, de una parte, y de otra su escaso espíritu de empresa y organización, le hacen posponer indefinidamente todo trabajo de interés público y aun privado.

Se habla, se discute, se critica, se planea, pero no se ejecuta. Durante meses, y a veces años, se clama por la urgencia de la obra tal o cual; se combate duramente la actuación nula de gobernantes anteriores y la desidia de gobernantes presentes. Los técnicos dan a conocer sus opiniones, generalmente encontradas y hasta contradictorias. La discusión sobre la forma en que debe hacerse la obra, llega a revestir caracteres de enconada cuestión personal. Técnicos y no técnicos se lanzan a la cara indirectas y diatribas de índole privada que en nada tienen que ver con el problema que se discute. Basta que Fulano recomiende la ejecución de un proyecto, para que Mengano se oponga al mismo, sin más razón que la ausencia de simpatía mutua entre ellos.

Además, cada uno cree ver algún negocio oculto como finalidad única perseguida por el otro al recomendar o apoyar la obra en cuestión. Y ya que no se cree posible tomar parte en el negocio o acapararlo con la exclusiva, se ataca la obra o el proyecto. Surgen, por último, los intereses creados. Si la obra se llegara a realizar, aunque es indudable el beneficio que al país y al pueblo reportaría, lastima viejos y arraigados intereses de ciertos personajes. Y estos ponen entonces en juego su influencia para continuar medrando a expensas del pueblo, que a la postre resulta, en todo caso, el perjudicado y el que paga los vidrios rotos en estas discusiones, intrigas y egoísmos personales. Y así transcurren los meses y los años sin que la obra se lleve a la práctica.

No conviene olvidar que una de las razones de más peso que suelen esgrimirse para no llevar a cabo una obra, es que la idea de ejecutarla la tuvo otro gobernante u otra persona, y ante el temor de que esta o aquel se lleven la gloria de la iniciativa, es preferible dejar las cosas como están o acometer otra obra distinta, que pueda ser considerada como original idea de quien la ha proyectado. La consecuencia de ello es que en Cuba todo esté por hacer, y si algún paciente investigador tratase de inquirir el número de obras de carácter público que desde 1902 a la fecha se han planeado, sin ejecutarse, se descubriría que suman centenares de millares.

Suele ocurrir en otros casos que se invierten gruesas sumas en el estudio de la obra y hasta llega a ha-



cerse el presupuesto y levantarse los planos y votarse el crédito para el inicio de los trabajos, pero presupuesto y planos se apolillan o pierden y el dinero se esfuma, sin que ni siquiera se ponga la primera piedra. Por último, se registra también el fenómeno peculiarísimo de comenzar la obra, adelantarla y casi terminarla, pero no terminarla totalmente.

Desde luego que en estos casos se celebra, a bombo y platillos, la inauguración solemne y oficial de la obra, con discursos, guindalejos, musiquitas y ponche. Los periódicos comentan en largas informaciones, profusamente ilustradas con fotografías del acto y del edificio o monumento construidos, la maravillosa labor del funcionario que ha llevado a cabo obra tan meritoria. Para el acto inaugural se cuida de tapar discretamente con plantas o colgaduras todo aquello de la obra terminada que aún está por terminar, de manera que los concurrentes a la ceremonia se llevan la impresión de que allí no falta ni un clavo.

Pero a los pocos días, las plantas desaparecen o se marchitan, se retiran las colgaduras, y entonces se descubre que aquella solemnisísima inauguración fue a manera de preestreno cinematográfico, con la agravante de que el día del estreno definitivo o conclusión completa de la obra, no llega nunca, porque ya el gobernante se ha dado el bombo suficiente, atribuyéndose la terminación de la obra, y con ello le basta para su buen nombre y popularidad; y al funcionario que le suceda le preocupa muy poco dar cima a lo que dejó inconcluso su antecesor, y se dedica a iniciar él, o a dejar terminada... sin terminar, otra nueva obra que pueda anotarse en su haber administrativo.

Para que se vea que cuanto afirmo es pura y simple realidad y no afán costumbrista de criticarlo todo, invito a mis lectores a que me acompañen en un paseíto por La Habana, con el objeto de descubrir algunas de las muchas obras, terminadas oficialmente, que desde hace años se encuentran... sin terminar. Viajecito análogo tuvo la buena idea de hacerlo, hace poco, desde las páginas del *Diario de la Marina*, un habanero, el señor A. Fernández, tan curioso y parlanchín como este Curioso Parlanchín. Empecemos por los nuevos, y realmente espléndidos, parques y paseos de la entrada del puerto. A primera vista nos parecerá que todas esas obras se encuentran terminadas, y por terminadas se dieron oficialmente no hace muchos años, pero mirando con detenimiento encontraremos que aún falta bastante por ejecutar.

*Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964), Historiador de La Habana desde el primero de julio de 1935 hasta su deceso, publicó este artículo costumbrista en la revista *Carteles*, el 24 de julio de 1938.

La explanada donde estuvo la antigua Glorieta del Malecón se halla poco menos que en el mismo estado que cuando se iniciaron los trabajos: faltan aceras, pavimento, ornamentación, etc., etc. Hay otra explanada junto al castillo de La Punta, que da pena verla, por el amontonamiento de materiales de construcción, piedras, adoquines, tierra y abundantísima yerba muy propia para pastos de chivos y hasta de vacas y caballos. Por cierto que en esta explanada, especie de desierto rocoso y pedroso, proyectó hace años la Secretaría de Obras Públicas, a iniciativas del Historiador de la Ciudad, colocar en artística rotonda, dos de los tres cañones históricos que sirvieron para amarrar la cadena que cerró el puerto de La Habana en 1762, cuando el asalto a nuestra capital por la armada británica. Y digo dos de los tres cañones, porque el tercero se lo tragó la tierra o el mar, o se lo llevaron a algún museo particular o lo vendieron a algún museo extranjero, como ocurrió con los dos únicos cañones de bronce de los tiempos coloniales que quedaban en el castillo de San Severino de Matanzas.

A todos los parques terminados en el malecón del puerto, les faltan los pisos y los contenes de los canteros, pues, para dar por terminada la obra e inaugurarla rápidamente, los pisos de las calles interiores de esos parques se cubrieron solo con una capa de gravilla, que los aguaceros se han encargado de llevarse poco a poco, y los contenes de los canteros son de madera, unos, y otros ya no tienen ni aquellos listones que se pusieron para el día de la inauguración. A uno de esos parques le falta toda la ancha acera exterior de un lado y la calle adyacente.

La garita de la muralla marítima que allí existía y que salvó de la piqueta demoledora mi entrañable compañero el Historiador de la Ciudad, se halla convertida en un refugio, para usos no confesables de los vagos de la barriada y de transeúntes despreocupados del que dirán. Tampoco se ha colocado en esa garita la tarja de bronce, con la leyenda explicativa de la historia de aquella reliquia colonial que redactó oportunamente el referido historiador municipal.

Ni siquiera se ha salvado de esta perniciosa costumbre de dar por terminadas e inauguradas obras sin terminar el monumento al Generalísimo Máximo Gómez, que aunque defectuosísima obra artística, ya que se resolvió aceptarla y pagarla —¡bien requetepagada!— lo menos que podía hacerse, en homenaje al Generalísimo, es terminarla por completo. La famosa cuadriga que figura al frente del monumento en uno que debía ser estanque, galopa en el vacío, o mejor dicho en un hoyo, sin estanque, sin agua y sin el juego de luces que figuraba en la maqueta presentada por el escultor. Y el parque que circunda el monumento, no es parque, ni *na*: es un campito con mucha yerba y muchas piedritas, que el que se arriesga a atravesarlo, pierde seguramente los zapatos o tiene que ir a consultarse con el pedicuro.

Por aquellos alrededores encontraremos otras obras sin terminar: el Palacio de Justicia y la Biblioteca Nacional. Sabido es que el Palacio de Justicia iba a ser levantado en terrenos donde se encuentra, o mejor dicho, *semi* se encontraba, el edificio de la antigua Cárcel. Ese afán demoledor que muchos cubanos padecen, y en grado sumo algunos arquitectos y secretarios de Obras Públicas, ha caído como un ciclón acompañado de ras de mar, sobre el antiguo caserón de la Cárcel habanera. Se comenzó a derrumbar y apenas rodó por el suelo la primera piedra, ya no se pudieron contener los demoledores arquitectos de Obras Públicas, y siguieron derrumbando, derrumbando, y cuando ya contemplaron en ruinas el edificio, y el suelo cubierto de escombros, les sorprendió la mala nueva de que la parte del edificio ocupada por la Audiencia, se venía a tierra, y entonces tuvieron que dedicarse a apuntalarla, y apuntalada está, desde hace tiempo, con grave peligro para la vida de los administradores de justicia que allí habitan durante las horas de oficina.

Hoy, ni hay crédito para construir el Palacio de Justicia, ni tampoco para trasladar la Audiencia a otro edificio habitable; y a última hora se ha publicado la noticia de que se van a gastar unos cuantos miles de pesos en poner en condiciones de habitabilidad la parte no derruida, donde está la Audiencia, de la antigua Cárcel. Y en resumen no tendremos ni Cárcel, ni Audiencia ni Palacio de Justicia.

En cuanto a la Biblioteca Nacional, da dolor, por no decir indignación, contemplar cómo se está arrasando con uno de los más sólidos y mejor construidos edificios de los tiempos coloniales, donde, aprovechando sus magníficas paredes exteriores, estaba proyectada construir, con planos y presupuestos, totalmente confeccionados, la Biblioteca Nacional. Dicen que allí se levantará un parque infantil y una estación de Policía. Lo seguro es que ni allí ni en ningún otro lugar de La Habana se construirá, por los actuales gobernantes, la Biblioteca Nacional, pues estos señores, según parece, no son muy aficionados a la lectura, y por lo tanto no les interesa que el pueblo tenga bibliotecas a su alcance.

Si damos un brinquito hasta la plazoleta de Albear, hallaremos que las obras allí ejecutadas y terminadas, recientemente, están. . . sin terminar. Y lo mismo contemplaremos, en el monumento a José Miguel Gómez, en el paseo de Carlos III, en la plaza del Maine, en muchos parques y calles del Vedado y en otros mil y un lugares de esta Habana que, terminada. . . sin terminar, se quiere convertir en el centro de atracción del turismo norteamericano.

Ya que no hay obras nuevas, termínense, al menos, las que quedan por terminar, para que no pueda continuarse afirmando que el criollo todo lo acomete, todo lo comienza, pero no concluye nada.

Durante el año se distinguen dos estaciones: lluvia (mayo-noviembre) y seca (diciembre-abril). La temperatura media ronda los 25°C. Pero incluso en los meses más calurosos, el clima de La Habana ▶

breviario

▶ es agradable por la brisa marina y la oscilación que confirma a la noche como el invierno del trópico. A esta peculiaridad obedece en gran parte que los cafés y restaurantes del Centro Histórico permanezcan abiertos las 24 horas.

La Habana

Claves culturales del Centro Histórico

abril /diciembre 2018



© GRETA REYNA

Adonis Ferro Acto I: ¡Ah! Hondas ganas «DES-CONCIERTO 9 - El Banquete» (2018).

- Des-conciertos de **Adonis Ferro** • **En defensa de** la Arqueología
- **Por una cultura** de protección animal • Canciones de **Hilario González** •
- 200 aniversario** de San Alejandro • **Para no olvidar IV** • **San Gerónimo:** sexta graduación • El trono de **Antonio Maceo** •

Des-conciertos de Adonis Ferro

EXPOSICIÓN

Podría decirse que aquello que no podamos expresar por medio del lenguaje resulta inconcebible. Por tal motivo nos cuesta idear lo que no haya sido representado antes en una imagen. Citamos todo el tiempo, porque la palabra —en sí misma— es una referencia. Roland Barthes lo tuvo claro cuando expresó «la muerte del autor» como la inevitabilidad del dominio de la comunicación: no es el individuo quien habla, sino que el lenguaje habla a través del individuo. Así, los egipcios citaban a los sumerios; los griegos a los egipcios, y los romanos a los griegos, creando una cadena de códigos y símbolos que engrosaron el vasto banco de imágenes de la cultura occidental.

Ese alto grado de referencialidad también se aprecia en la obra artística, lo cual anima al espectador a buscar caminos para acercarse a la sensibilidad del autor. Esta, entre otras razones, hace que la obra de Adonis Ferro sea de sumo interés. Su empleo de diversos lenguajes como pintura, escultura, *environment*, instalación, *site specific*, dibujo, video y *performance* evidencian su habilidad para apropiarse de la riqueza del arte contemporáneo.

¿Qué te inspira al crear un objeto artístico?

Me atrae el objeto roído, desgastado. Este hecho se puede ver claramente en mi pintura. Tal vez se deba a que crecí en La Habana Vieja. Nací en 1986 en el Complejo Catedral, perteneciente al Centro Histórico, que en aquel momento era menos turístico y más cercano a lo marginal. Creí viendo ruinas convertirse en edificios patrimoniales preservados por la Oficina del Historiador. En aquella época era un barrio muy violento que mis padres trataban de ocultarnos todo el tiempo, a mis dos hermanos y a mí. Recibí una gran influencia de mi madre, que es graduada de Historia, y de mi padre, que estudió Ingeniería mecánica. Ellos además coleccionaban e intercambiaban antigüedades, lo cual me dio acceso a objetos poco comunes.



© GRETA REYNA



© IMY REQUERA

Adonis Ferro (La Habana, 1986) es miembro de la UNEAC desde 2015.

Por otro lado, tuve una fuerte influencia religiosa, ya que fui monaguillo de la Catedral. Mi trabajo consistía en llevar el incensario en todas las misas. Por esta razón idealizo el performance como un proceso ritual ligado al lujo. Normalmente en Cuba se suele asociar lo ritual con lo folclórico proveniente de las tradiciones africanas o indígenas, pero en mi caso lo relaciono con las ceremonias del Antiguo Egipto, Arabia o África, desde una dimensión señorial. Por eso mi influencia ritualista en el performance, porque me interesa destacar el sentido simbólico, asociándolo a la práctica social y cultural.

Expuesta en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, tu más reciente muestra se tituló «Des-Concierto 9 - El Banquete» y contó con la curaduría de Dannys Montes de Oca y José Manuel Noceda. ¿Por qué la serie «Des-concierto»?

Me interesa más crear un punto de convergencia, que elegir un concepto específico. Por eso empleé la palabra «des-concierto». Porque tiene una dualidad lingüística y también de contenido, haciéndola una expresión bastante abstracta que puede denotar cualquier cosa. Realmente no me apego tanto al concepto



como al prefijo «des». Creo que mi manifiesto de artista, por decirlo de algún modo, así como mi proyecto de investigación, está más ligado a cómo ese prefijo altera el significado de la palabra primitiva. Tratándose de un concierto musicalmente hablando —por ejemplo—, pudiera expresar la búsqueda de un sentimiento de ruptura emocional con el oyente-espectador que se enfrenta por primera vez a la sonoridad de los instrumentos que diseñé para el Acto I: dracofono (percusión), yugocordio (cuerdas) y tritubofono (viento).

¿No temes «desconcertar» al público, en el sentido de desorientarlo, dejándolo sin saber qué decir o hacer?

Pudiera parecer «desconcertante» la forma en la que me muevo por diferentes campos o disciplinas. Trato que mis obras apelen al espectáculo, pero al mismo tiempo a la intimidad y, digamos, al campo más visceral, individualista y privado. Busco una incidencia emotiva al tratar temas complejos, porque lo profundo es a veces turbador... Digamos que ese es el mayor desafío que tiene mi trabajo: vincular al público a algo, de múltiples capas, y que se sienta llamado a desentrañarlo. En la medida que lees un texto como *El Banquete de Platón*, y tienes que imaginarlo como espectáculo, se convierte en un gran reto, pues casi siempre se tiende a interpretar lo espectacular con lo banal. La trivialidad es el gran enemigo de nuestro tiempo.

¿Cómo asumiste el desafío de «Des-Concierto 9 - El Banquete»?

Ma ayudaron los curadores, sobre todo Dannys Montes de Oca, quien ha sido un puntal, y a quien estoy muy agradecido por haberse brindado para explicar toda esa «rarificancia». Ella lleva casi cinco años trabajando conmigo y conoce cómo pienso y mis intenciones. Por otro lado, aunque solo hemos trabajado juntos en esta ocasión, José Manuel Noceda ha sabido captar muy bien el sentido de lo que hago. He tratado de crear un sistema como si fuera un hallazgo propio, como la mezcla de todas las cosas en las que me he involucrado. Haber estudiado música durante mi niñez; haber tenido contacto directo con la religión católica, y haber sufrido pérdidas de seres queridos y rupturas familiares esenciales, me han llevado a transitar por disímiles experiencias estéticas, porque también hay una dimensión muy privada en mi trabajo. Hace unos días un amigo me comentó que una de las cosas que él sentía en el Acto II de mi «Des-Concierto 9» era la soledad.

Me mueve crear desde cualquier medio un sistema de relaciones con el arte que pueda generar una capacidad en el otro de extrañamiento, de cuestionamiento de la veracidad; incluso para ponerme en tela de juicio. En los momentos que más estable se encontraba mi carrera como pintor, renuncié a eso, pero fue porque empecé a cuestionarme a mí mismo. Para algunos, ese gesto de ruptura fue casi un des-concierto.

Laura Rodríguez Balbuena
Periodista

En defensa de la arqueología

PRESENTACIÓN

Sumergida en dimensiones inéditas del tiempo, la revista *Gabinete de Arqueología* se reinventa cada vez: interroga, descubre, examina y, en cada número, vuelve a narrar nuevas/viejas historias de una ciudad y de una isla no contadas. Luego de doce ediciones, ha superado totalmente el propósito inicial para el que fuera concebida: la divulgación de resultados de investigaciones arqueológicas en el Centro Histórico de la Habana Vieja, al congregarse también a especialistas dedicados al estudio del pasado aborigen, así como a profesionales de otros saberes afines, sin importar procedencias institucionales ni latitudes. Apegada a una multidisciplinariedad que la ha distinguido, la revista pretende entonces ofrecer una visión compleja e integradora del pasado, construida no solo desde las Ciencias Sociales –específicamente la Arqueología, la Historia y la Antropología–, sino también desde las Ciencias Naturales.

La más reciente entrega de *Gabinete de Arqueología*, anuario publicado por la dependencia homónima de la Oficina del Historiador de La Habana, tuvo lugar en agosto de 2018 en el Museo de Arqueología, en su nueva sede de la calle Tacón No. 4. El encuentro estuvo dedicado a César García del Pino, excepcional investigador a quien tanto deben la arqueología y la historiografía cubanas por sus sostenidas aportaciones a la historia naval y a otros temas relacionados con el pasado de la nación, explorados por él desde las más enrevesadas escrituras de archivo. Homenajeado a propósito de sus 97 años de edad, su labor fundadora –guía de generaciones dedicadas a la investigación– fue evocada con evidente afecto por el Historiador de la Ciudad en sus palabras de presentación.

Al referirse a la revista, destacó Eusebio Leal cuanto esta ha contribuido a la comprensión de ámbitos que pertenecen a una Habana absolutamente desconocida, por la que han trabajado muchos que no deben ser olvidados. También elogió la labor de Roger Arrazcaeta, director del Gabinete de Arqueología, de su equipo de trabajo y de todos los que participaron en la realización de este ejercicio colectivo de crear un derrotero de vocación transitado entre las dificultades y las satisfacciones.

Dentro de la amplia diversidad de temáticas contenidas en este número 12, particular interés muestra un grupo de artículos que se adentra en el debate de la pervivencia aborigen en época colonial desde miradas historiográficas renovadas que atraviesan las descenden-



© NESTOR MARTÍ

cias biológica y cultural, el uso de topónimos, las producciones artefactuales y sus continuidades. Asimismo, otros especialistas acuden –desde diferentes direcciones– a la significación que han entrañado los vínculos entre el puerto y la ciudad. Estos son interpretados a través del patrimonio industrial portuario y las relaciones comerciales con sus diferentes prácticas y dinámicas de consumo, analizando cómo se han expresado desde la materialidad, lo mismo en fondos de archivos como en sitios arqueológicos litorales y sumergidos.

Otros territorios del pasado fueron interpelados desde la reflexión teórica, hurgando tanto en los orígenes de la disciplina arqueológica y sus relaciones con la Historia del Arte; como en las correspondencias entre aquella y los dominios que definen los «objetos» del patrimonio histórico. Y tras la más disímil multiplicidad de artículos, la revista construye puentes de palabras conectados con infinitos atajos de la historia que la convierte –como acentuara Leal Spengler durante la presentación– en «una defensa de la Arqueología», dimensión esencial para percibir otras formas que el tiempo y la memoria guardan.



KAREN MAHÉ LUGO ROMERA
Especialista en Arqueología Histórica
Gabinete de Arqueología de la OHCH

Arriba: Eusebio Leal Spengler, junto a Róger Arrazcaeta, durante la presentación del más reciente número de *Gabinete de Arqueología*. Debajo: el historiador César García del Pino, a quien se rindió homenaje en su 97 cumpleaños.



GABINETE DE ARQUEOLOGÍA

Publicación del Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador, creada en 2001 para reflejar la labor realizada por esta institución, mediante artículos científicos y noticias sobre sus principales resultados de trabajos.

Indios de La Habana

ARQUEOLOGÍA

Dedicada a los estudios arqueológicos desde hace más de veinte años, Lisette Roura Álvarez ha sido participante de múltiples excavaciones en el Centro Histórico. Recientemente defendió en la Universidad de La Habana su tesis doctoral «Continuidad histórica de la descendencia aborigen en La Habana y Guanabacoa hasta 1750».

Teniendo en cuenta que los estudios arqueológicos en nuestro país no son ampliamente extendidos y solo un reducido grupo de personas se dedican a esta labor, ¿cómo nace su vínculo con esta ciencia?

En enero de 1992 leí en el semanario *Tribuna de La Habana* la convocatoria para estudiar la especialidad de Arqueología. Tras los exámenes de ingreso y al ser seleccionada miembro de un reducido grupo de siete alumnos, comencé el curso en la entonces recién creada Escuela Taller de La Habana Gaspar Melchor de Jovellanos. Agradezco a mis profesores y a los especialistas del aquel joven Gabinete de Arqueología, quienes propiciaron nuestra superación y graduación en 1994.

En junio de 2018 usted defendió su tesis doctoral en un tema muy poco tratado: la presencia de los indios en La Habana.

En el caso de La Habana, y puedo decir también de Cuba, los documentos y evidencias arqueológicas referidas a los primeros siglos de dominación española se tornan insuficientes, debido al deterioro de los legajos de archivo y a la sucesiva remoción de los suelos. Por tal motivo, había una necesidad de estudiar los procesos sociohistóricos y evidencias materiales relativas a los indios y sus descendientes que habían sido forzados a incorporarse a la sociedad colonial. Ellos también se habían asentado en San Cristóbal de La Habana desde su fundación.

La investigación previa a la conformación de la tesis tiene un antecedente de casi veinte años, gracias a los resultados de las excavaciones arqueológicas en el Centro Histórico. Considero que es un tema bastante complejo y cada día se extraen evidencias que generan nuevas interrogantes, por lo que son necesarias una mayor labor investigativa y elaboración de textos científicos. Queda aún mucho por estudiar.

¿Cómo establecer un vínculo entre la fundación de las villas de La Habana y Guanabacoa?

Gran parte de la población autóctona que habitaba en el entorno de la actual Bahía de La Habana se asentó en la villa de San Cristóbal desde su refundación en la costa norte en 1519. Hacia 1554, la necesidad de concentrar los indios naturales en algún territorio distante de la incipiente urbe propició la creación del pueblo indio de Guanabacoa. No es hasta el año 1743 en que se le concede a este poblado el título de villa de Nuestra Señora de la Asunción. A pesar de que ambos territorios se desarrollaron a ritmos y escalas diferentes, los vínculos históricos, sociales, económicos y políticos forjados durante



Lisette Roura Álvarez (La Habana, 1971). Trabaja en la Oficina del Historiador de La Habana desde 1994 y actualmente desempeña el cargo de Jefa de la Sección de Arqueología en el Gabinete de Arqueología. Los resultados de su tesis doctoral «Continuidad histórica de la descendencia aborigen en La Habana y Guanabacoa hasta 1750» fueron publicados en el libro *Indios de La Habana: aproximación histórica arqueológica* (Ciencias Sociales, 2018), escrito en coautoría con Róger Arrazaeta y Carlos A. Hernández.



la elección de labores relacionadas con la vida cotidiana de los precolombinos y la continuidad histórica de la descendencia aborigen en la región habanera hasta, al menos, el año 1750.

Nuestros resultados de veinte años de investigación arqueológica han permitido validar la presencia indígena hasta el siglo XVIII, cuando hace relativamente poco tiempo seguía manifestándose el exterminio de los naturales en el siglo XVI. Personalmente me considero muy afortunada por haber logrado publicar el libro *Indios de La Habana* en coautoría con mis colegas de profesión Roger Arrazaeta y Carlos Alberto Hernández. Para ellos mi admiración y agradecimiento.

¿Cuán relevantes son para la cultura de nuestra ciudad los siglos fundacionales de la villa de San Cristóbal de La Habana y el modo de vida que tenían sus habitantes de antaño?

La ciudad que podemos disfrutar hoy es resultado de 500 años de relaciones sociales, no solo de sus vecinos y residentes, sino también de lo heredado. Todos aportaron componentes culturales que los habaneros absorbieron y, como proceso indetenible, aún hoy continuamos haciéndolo. Los siglos XVI, XVII y XVIII fueron fundamentales en la conformación de La Habana y del habanero, por lo que debemos esforzarnos para entender las relaciones sociales, la vida cotidiana, el comercio, las actividades agrarias y ganaderas, y el ejercicio del poder político, religioso y militar. De no hacerlo, ¿cómo comprender entonces la centralidad de sus plazas, la disposición de sus calles, la construcción de grandes palacios, fortalezas y edificios religiosos? Las investigaciones históricas y arqueológicas y el resultante conocimiento del pasado han permitido ejecutar un loable ejercicio rehabilitador y proyectar la ciudad hacia el futuro. De ahí la importancia de celebrar los 500 cumpleaños de una ciudad con plena comprensión de su pasado.

la época colonial condicionan la investigación actual desde una perspectiva holística. Las Actas Capitulares, los Protocolos Notariales y las evidencias arqueológicas son portadoras de estos vínculos. Sin embargo, aun reconociendo sus considerables aportes científicos, han predominado los estudios de casos o locales, ofreciendo una visión limitada de los procesos sociales sucedidos.

¿Cuáles yacimientos indígenas usted ha encontrado en el Centro Histórico?

El esfuerzo conjunto de los primeros graduados de la Escuela Taller y el Gabinete de Arqueología dio como resultado la identificación de 29 sitios que, ubicados en el Centro Histórico de La Habana, contienen artefactos relacionados con las comunidades agroalfareras precolombinas. Estos hallazgos han sido exhumados en significativas edificaciones coloniales como los conventos de San Francisco y de Santa Clara. Dichos artefactos permitieron constatar la perdurabilidad temporal de elementos tradicionales indígenas, la conse-

SUSELL G. CASANUEVA
Opus Habana

Por una cultura de protección animal

ECOLOGÍA

Veterinario principal de la clínica ubicada en el parque ecológico Quinta de los Molinos, adscrito a la Oficina del Historiador de La Habana (OHH), el doctor Leyssan Cepero Fiallo infunde el amor que siente por los animales a los dueños de mascotas y colegas de profesión. Bajo su responsabilidad son implementados diversos proyectos para el cuidado de la flora y la fauna, dirigidos principalmente a niños y jóvenes. Entre las acciones más importantes que la clínica realiza todos los años se encuentran las campañas de esterilización y desparasitación de mascotas y colonias de animales urbanos. Esta iniciativa ha contribuido a fomentar en la población habanera una cultura de protección animal.

¿A partir de cuándo comienza su afición por los animales y la veterinaria?

Cuando era niño tuve todo tipo de animales; mi afición era innata. Mi padre me llevaba al estadio de béisbol porque quería que fuera deportista, pero yo me sentaba de espaldas al terreno, hasta que definitivamente se dio cuenta que no iba a ser pelotero. Aun así estudié en una escuela de deportes, en la especialidad de karate, hasta llegar al doce grado, momento en que me captaron para la Escuela Superior de Perfeccionamiento Atlético (ESPA). Desde muy joven supe que iba a estudiar veterinaria, por lo que decidí reorientarme hacia esa especialidad, hasta que obtuve el título de Médico Veterinario Zootecnista en 2011.

Mientras cursaba los estudios universitarios por el curso para trabajadores, me desempeñé primeramente como jefe de grupo de plantas y medicamentos en el Centro Nacional de Investigaciones Científicas (CNIC). Cursando el cuarto año de la licenciatura, me propu-



sieron trabajar como veterinario en el Departamento Nacional de Entrenamiento Canino del Ministerio de las Fuerzas Armadas. Hasta que recibí una llamada del doctor Eusebio Leal proponiéndome que me incorporara como veterinario principal en el parque ecológico Quinta de los Molinos, ya que necesitaban un especialista que supiera trabajar con todo tipo de animales. En aquel momento, yo era vicepresidente de la Sociedad Cubana de Clínica y Cirugía Veterinaria, adscrita al Consejo Científico Veterinario de Cuba. Fue gracias a esa institución que el Historiador de La Habana tuvo referencias sobre mi labor. Al principio yo no estaba muy convencido, por lo que el Dr. Leal me propuso que hiciera un mes de prueba y, si me gustaba, me quedara. Aquí ya llevo ocho años.

Desde el punto de vista de la especialidad veterinaria, ¿qué es lo que más le gusta?

Lo que más realizo son cirugías, pues me especialicé en Clínica y Cirugía Veterinaria de todas las especies. O sea, lo mismo opero una tortuga, que un ave, que un perro o un gato. En el Consejo de Veterinarios de Cuba, en el cual me mantengo en la actualidad como vicepresidente de Clínica y Cirugía Veterinaria, impartimos cursos de capacitación a nivel nacional a todos los veterinarios que estén interesados en trabajar con diversidad de especies: reptiles, aves, perros, gatos... ya que se requieren conocimientos especializados para cada caso.

¿Cuál cree que sea su mayor contribución con la puesta en práctica de las campañas masivas?

El principal objetivo de las campañas masivas es evitar que siga habiendo muchos animales abandonados. Hemos calculado que de cada 100 animales que encuentras en la calle, aproximadamente el 90 por ciento perteneció a una casa. Durante estos años, logramos un gran número de animales esterilizados, principalmente en La Habana Vieja, que es donde se centra el proyecto, pero ya estamos ampliando el alcance a otros municipios. Ahora, por mediación de la OHH, nos habilitan un transporte para movernos a esas zonas y esterilizar animales de «colonias» que capturamos con jaulas-trampas y, luego, devolvemos a su hábitat. Se dice que cuando se esterilizan animales de una colonia, ya no vuelven a entrar en ella animales callejeros; o sea, se convierten en colonias controladas. También se les hacen marcajes para evitar que vuelvan a ser capturados y sometidos al proceso de intervención quirúrgica.

Sin embargo, no se trata solamente de implementar la esterilización para evitar que proliferen la procreación, sino también de educar a la población en el manejo y cuidado de sus mascotas. Entre las acciones educativas que llevamos a cabo está la organización de talleres con niños, aprovechando que los infantes pueden hacer extensivo su amor por los animales a los padres y a toda

Mientras las campañas de esterilización de mascotas y colonias de animales urbanos se realizan en la Clínica de la Quinta de los Molinos, la desparasitación se extiende hasta el Centro Histórico. Estas iniciativas cuentan con el apoyo de la Sociedad Civil Comunidad, Patrimonio y Medio Ambiente y el proyecto Spanky.



Dr. Leyssan Cepero Fiallo (Matanzas, 1983), veterinario principal de la Clínica ubicada en el parque ecológico Quinta de los Molinos. También es vicepresidente de la Sociedad Cubana de Clínica y Cirugía Veterinaria, adscrita al Consejo Científico Veterinario de Cuba. En la imagen, haciendo un examen de rutina a la gata Bella.

la comunidad, además del intercambio con la Universidad Veterinaria. Nosotros recibimos en nuestra clínica a estudiantes desde el primero hasta el último año de la carrera. Existe un acuerdo entre ambas instituciones para promover esa experiencia docente. Es de nuestro interés que se creen grupos a nivel nacional y que se sumen a las campañas por el Día Mundial de la Esterilización, celebrado en todos los países latinoamericanos. Desde hace tres años, Cuba también celebra ese día y, en 2018, siete provincias cubanas organizaron sus propias jornadas.

¿Cree usted que mediante su labor se ha logrado una cultura ecológica en el Centro Histórico?

Pienso que sí. Desde que iniciamos nuestro trabajo en la Quinta de los Molinos, hemos priorizado la labor educativa. Las personas que han acudido a nosotros tenían diferentes niveles de información y, al principio, era un poco caótico. No obstante, en la actualidad vienen más instruidas en los procedimientos y normas de comportamiento. Además, ya es notable el creciente interés por asistir a las conferencias que impartimos para capacitarlos. Hasta los mismos estudiantes de Veterinaria llegan con ansias de superarse, ya que todos los días les enseñamos técnicas nuevas e importantes: desde la desinfección de un instrumental hasta cómo debe reanimarse un animalito luego de la operación para que salga bien de la anestesia. Uno de nuestros mayores logros es que ya se ha graduado el segundo grupo de estudiantes formados en la clínica desde los primeros años de su carrera. Algunos se han quedado con nosotros como médicos y otros no dejan de asistir a nuestras campañas. Así nuestra experiencia se transmite generacionalmente, de modo que quede garantizado el futuro de este proyecto.

LIZZETT TALAVERA
Opus Habana

De un músico, las dos patrias

RECONOCIMIENTO

Cada gran hombre tiene un continuador. No importa qué tan alejado o cercano en el tiempo esté, la creación sigue su rumbo de una mano a otra, transformándose y trascendiendo eternamente. Quizás es esta realidad, y un poco de lo que algunos pueden llamar destino, lo que ha unido a Alfredo Diez Nieto en confraternidad con el compositor y director Marius Díaz.

Convertido uno en profesor y otro en su alumno, los vínculos que los entrelazan hoy (al celebrarse en 2018 los 100 años del primero) son una realidad innegable. Así, el estudiante, por elección propia, ha mezclado su identidad colombiana con la visión particular que la sonoridad de Cuba le ha ofrecido, a través de uno de sus músicos vivos más prestigiosos.

De esta sinergia de raíces, nace el documental *Sinfonía cubana* —acompañado por la publicación digital de las obras completas de Diez Nieto, resultado del proyecto editorial que por más de una década ha llevado a cabo Marius Díaz —como especie de síntesis del quehacer de su maestro, vista desde los ojos del discípulo.

Comercializada y distribuida por la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM), y bajo la realización de la Fundación Colarte Café y

la productora Coda Factory que dirige Eddy Cardoza López, esta propuesta audiovisual ya ha sido reconocida en aguas nacionales al obtener uno de los Premio Especiales CUBADISCO 2018.

Ante tal reconocimiento, el homenajeado afirmó en el año que ha cumplido su centenario: «Fue una sorpresa un tanto esperada y muy bonita. El documental es un trabajo excelente que está acompañado de toda mi obra, digitalizada por Marius, quien no permitió que solo quedaran los manuscritos, los cuales ya estoy entregando al Museo de la Música».

En esa misma cuerda, donde lo cubano se ha convertido en una musa constante sin importar el lugar donde se encuentre, Marius Díaz ha disfrutado de otros importantes galardones a lo largo del año 2018. La composición *Cuentos fríos VII-IX* para oboe, clarinete y corno, inspirada en el volumen homónimo del escritor cubano Virgilio Piñera, retumbó en las paredes de la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá. Seleccionada a partir de la convocatoria hecha por el Banco de la República, el marco propicio para la premier fue la sesión de lectura realizada por el Ensamble CEPROMUSIC durante el año México-Colombia 2017-2018.



El compositor y director colombiano Marius Díaz (Bogotá, 1985) junto a su maestro cubano Alfredo Diez Nieto (La Habana, 1918).

Igualmente, la escritura de Ernest Hemingway y sus lazos con Cuba y España, han llamado la atención del compositor colombiano. Así, como resultado de sus lecturas, surge *El verano peligroso*, que ha sido premiada en el III Festival Internacional de Cuartetos de Cuerdas FESTIQ-ARTETOS. Con la dirección general de Q-Arte, integrado por los violinistas Juan Carlos Higueta y Liz Ángela García, la violista Sandra Arango y el violonchelista Diego García, el evento permitió que el público colombiano disfrutara del estreno uni-

versal de esta obra en el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo.

Un solo movimiento, consecuente con el legado de Alfredo Diez Nieto, quien a lo largo de su vida ha apostado una y otra vez por llevar la música cubana al universo de las grandes formas, fue suficiente para que su discípulo Marius Díaz regresara con fuerza a su país natal, tras recoger lo sembrado durante sus años de formación en la Isla.

LUCÍA ALONSO
Opus Habana



EL SINCOPIADO HABANERO

Boletín digital del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas

<http://gabinete.cubava.cu/sincopadobabanero/>

Vol. I año 2016



Vol. III año 2018



- 2. LOS LAZOS AL MUNDO
- 3. EL TRAYECTO DE LA REVOLUCIÓN ARTÍSTICA, CULTURAL DEL CUBA EN LA AMÉRICA LATINA
- 9. HEMINGWAY EN EL MUNDO DE CUBA
- 13. HEMINGWAY EN EL MUNDO
- 14. HEMINGWAY EN EL MUNDO
- 15. HEMINGWAY EN EL MUNDO



Vol. II año 2017



Canciones de Hilario González

MÚSICA

Con el título «Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial», la musicóloga Yurima Blanco defendió su tesis doctoral con Sobresaliente cum laude en la Universidad de Valladolid (UVA), cuya cátedra de Musicología mantiene una sostenida colaboración con la Oficina del Historiador de La Habana (OHH) y su Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas.

Según constataron los miembros del tribunal, la aportación de esta investigación es sustancialmente múltiple porque proporciona la primera biografía crítica de Hilario González, el inventario íntegro de su obra (ubicada en el Museo Nacional de la Música de Cuba), el análisis de su repertorio vocal (que alcanza 65 títulos para voz y piano), la edición de partituras, escritos y una producción discográfica debida a la autora de la tesis: el CD *La voz enamorada*, del cual la propia Yurima Blanco es la productora musical junto a Carole Fernández Martínez. Participan en este volumen destacados intérpretes del canto lírico cubano (Bárbara Llanes, Roger Quintana, Ahmed Gómez y Reinaldo Cobas) y del piano (Karla Martínez y Marcos Madrigal), acompañados por la Orquesta Sinfónica del ISA, adscrita al Lyceum Mozartiano de La Habana, bajo la dirección de José (Pepito) Méndez.

Previsto para salir a la luz en 2019 por la casa discográfica Producciones Colibrí, este disco es un tríptico y recoge 52 canciones, en su mayoría inéditas, del compositor e investigador cubano, cuyos orígenes se encuentran vinculados al Grupo de Renovación Musical (entre 1942-1947). Sin embargo, existía un gran vacío respecto al conjunto de su obra y a la diversidad de actividades en las cuales se implicó, ámbitos apenas explorados hasta el presente. De este modo, la labor investigativa de Blanco ha fructificado en el rescate patrimonial e interpretación artística de un repertorio que tiene a la canción como hilo conductor de la obra de Hilario González, diferenciándola



La Dra. Yurima Blanco durante la grabación del CD *La voz enamorada*, con 52 canciones —en su mayoría inéditas— del compositor e investigador Hilario González (imagen inferior).

en cinco etapas biográfico-artísticas que reflejan de modo elocuente la evolución y rasgos distintivos de la identidad musical cubana.

Para ello, Blanco se basó en postulados de la nueva musicología respecto al contenido, la edición crítica, la teoría de los tópicos musicales y los conceptos vinculados con la identidad, proponiéndose cuatro objetivos que se complementan entre sí:

- establecer una biografía de Hilario González que documentara sus líneas de actuación y los vínculos intelectuales que le definen a través de los diversos contextos;
- elaborar el inventario razonado de sus obras; analizar, de modo selectivo, las estrategias compositivas desarrolladas en su obra vocal, con el fin de detectar tópicos característicos de la cultura musical cubana en su lenguaje artístico;
- y recuperar el legado patrimonial del compositor mediante la edición crítica —de partituras y tex-



tos literarios—, la interpretación artística y el registro discográfico de sus canciones. Los resultados de esta investigación doctoral serán publicados bajo el sello Ediciones Museo de la Música y la Productora Colibrí.

El tribunal evaluativo estuvo integrado por las doctoras Victoria Cavia, Anna Cazorra y Miriam Escudero, directora del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (OHH). Entre los invitados a la disertación estuvieron la Dra. Marian Antonia Virgili, fundadora de la Cátedra de Musicología de la UVA y los directores de tesis: Carlos Villar y Victoria Eli. Anteriormente han defendido sus tesis doctorales en esa institución española las siguientes musicólogas cubanas: la propia Escudero, «Esteban Salas, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)»; Liz Mary Díaz con «Joaquín Nin Castellanos (1879-1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación», y Claudia Fallarero, con «Los villancicos de Juan Paris (1759-1845): contexto y análisis musical».

REDACCIÓN *Opus Habana*

www.opushabana.cu

OPUS Claves Culturales del Centro Histórico

- Noticias
- Semanario digital
- Costumbrismo
- Artículos
- PDF de revista impresa
- Servicio RSS



200 aniversario de San Alejandro

ANIVERSARIO

La Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro celebró en 2018 los dos siglos de haber sido fundada por el pintor francés Juan Bautista Vermay en un aula del Convento de San Agustín, en la Habana Vieja. Con tal motivo, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) preparó un programa que incluyó la exhibición de una muestra colectiva con el título «Bicentenario de San Alejandro. Tradición y contemporaneidad». Fueron exhibidas 59 obras (39 pinturas, tres dibujos, una litografía y tres instalaciones) pertenecientes a diferentes generaciones de artistas, muchos de ellos directores y profesores de la Academia. Su curaduría estuvo a cargo de Delia María López.

Otras acciones de carácter creativo y teórico también fueron convocadas por San Alejandro y el MNBA. Entre las primeras, se destacaron los ejercicios docentes con profesores y actuales alumnos de esa escuela frente al público asistente a los festejos conmemorativos. Durante los días 3 y 4 de julio, el coloquio «San Alejandro: tradición y contemporaneidad de la enseñanza artística en Cuba» reunió a especialistas del arte, profesores e historiadores para debatir sobre el papel que le tocó jugar a la Academia en su propia historia, incluyendo el análisis de los programas docentes de la institución.

A la disertación de la reconocida profesora y crítica Luz Merino Acosta sobre los inicios y el devenir de San Alejandro, se sumó Osvaldo Paneque con su ponencia «La imagen de una época: historiografía

de la Academia de San Alejandro». Por su parte, Armando González Roca reseñó proyectos pedagógicos, experiencias e iniciativas socioculturales de alumnos y profesores de la Academia en la municipalidad capitalina de Guanabacoa, a lo largo del siglo XX. Bárbara Argüelles y Reynier Espinosa disertaron sobre la polémica hoja de vida y entregas de Juan Emilio Hernández Giró, undécimo director de San Alejandro en el breve periodo de diciembre de 1926 a enero de 1927.

Dicho espacio de debate y reflexión sirvió para la presentación del «Estudio sobre la producción pictórica realizada por Juan Bautista Vermay en La Habana», de Boris Morejón, jefe del Departamento de Restauración del MNBA. Tras un minucioso proceso de expertizaje para esclarecer la atribución a Juan Bautista Vermay del cuadro *La familia Manrique de Lara*, se confirmaron las dudas existentes en relación con esta autoría que influyó negativamente en la valoración de la calidad técnica del pintor, pese a ser reconocido como alumno del célebre David.

Este retrato familiar, sin firma, era exhibido hasta hace muy poco tiempo en la sala de pintura colonial cubana del MNBA como una de las obras más conocidas de Vermay. Así se había sostenido por cerca de 80 años, sin que se realizaran estudios interdisciplinarios para verificar dicha autoría.

Según Morejón, los resultados de la experticia indican que el óleo *La familia Manrique de Lara*, cuyo autor hasta el



El óleo *La familia Manrique de Lara* fue atribuido por cerca de ochenta años al pintor Juan Bautista Vermay, aunque no tuviera su firma. Sin embargo, luego de un minucioso proceso de expertizaje, los especialistas del Museo Nacional de Bellas Artes decidieron la desatribución de esa autoría.

momento se desconoce, es una muestra de pintura popular realizada poco tiempo después de iniciada la enseñanza académica de dibujo y pintura por Vermay. Sin embargo, el análisis comparativo de esa obra con otras del

fundador de San Alejandro, que sí están firmadas, evidencia que se trata de pintores distintos tanto por los rasgos estilísticos como la calidad del dibujo.

El hallazgo reciente en Álava (País Vasco, España) de varias obras firmadas por Vermay contribuyó a que se pudiera declarar la desatribución de autoría. Asimismo quedaron refrendados los vínculos del pintor con el Obispo Espada desde su llegada a La Habana hasta que realizó los tres óleos para El Templete, inaugurado por este sacerdote en 1828 como homenaje a la fundación de esta villa en su asentamiento actual.

La revista *Opus Habana* se sumó a la conmemoración del 200 aniversario de San Alejandro, presentando un número en memoria de Espada y, por extensión, de Vermay. Resulta muy sugerente que, a dos siglos de haber fundado la primera escuela de dibujo en Cuba, su maestría haya sido reivindicada, si bien suscitando nuevos retos para la historiografía del arte cubano en el siglo XIX. Ahora la cuestión sería: ¿Quién retrató a la familia Lara, acompañada de su simpático loro?

HAYDÉE NOEMÍ TORRES
Opus Habana



Tras el legado de la danza española

DANZA

Quien tenga el placer de conocer a Carlos Ramón Velázquez, sabría identificar en su andar diario la figura de un ex bailarín. Reconocido con varios premios –entre ellos la Distinción por la Cultura Nacional 2006–, este museólogo e investigador ha indagado en las raíces de la danza española en Cuba, además de impartir docencia y ejercer como promotor de la cultura hispana en general, incluido el legado catalán. Fundador y director del Espacio Barcelona-La Habana, su vida profesional en la Oficina del Historiador de La Habana (OHH) comenzó hace ya más de treinta años.

¿Cómo se adentró en el mundo de la danza?

No sabría decirte si me acerqué yo a la danza o si la danza se acercó a mí. Desde pequeño tuve una inclinación particular hacia esta manifestación artística, pero las concepciones retrógradas y arcaicas que tenían las familias de aquel tiempo me limitaron. Debido a ello, pienso que fue tardío mi encuentro con la danza, puesto que ya era un adolescente.

En mi niñez estuve rodeado por personas mayores, en su mayoría emigrantes españoles. Me contaban sus historias, alegrías y desventuras. Tal vez esas anécdotas que recordaban sus músicas y sus bailes me fueron acercando a la danza española. Como había nacido en un barrio humilde de la Habana Vieja –para ser más exacto, en el Cristo–, siempre aspiré a más. En busca de ese mundo diferente, de esa luz que es el movimiento –tanto físico como espiritual–, fue que me incliné hacia el arte danzario. Esto me hizo acercarme a las asociaciones españolas, buscando un asidero. Fue ahí donde encontré el espacio idóneo, aunque no es hasta la década de los 80 que empecé a recibir oficialmente clases de danza. En medio de los prejuicios de una época, creo que fui valiente al perseverar en mi elección. La danza era el instrumento que me llevaría a la perfección del espíritu.

¿Cómo fueron sus inicios en la Oficina del Historiador de La Habana?

Una vez graduado de la Escuela Nacional de Museología, realicé mi servicio social en el actual Museo de la Ciudad. De allí me trasladaron a una de las casas-museos: la Casa de los Árabes. Esta era la institución que más se acercaba a mis intereses, debido a la relación ancestral entre los pueblos árabes e hispánicos. En este centro comencé a desarrollar acciones culturales como exposiciones, encuentros y conferencias. Allí trabajé desde 1986 hasta 2010, cuando pasé a fundar y dirigir el Espacio Barcelona-La Habana.

¿Considera que su labor como historiador de la danza española es una alternativa o un complemento de su oficio de museólogo?

Esta pregunta es compleja, en el mejor sentido. Las ciencias museológicas me aportaron una nueva perspectiva de las danzas españolas. No solo me conformé con el aprendizaje de sus distintos estilos, sino que me adentré en la búsqueda de sus esencias, de la historia



Carlos Ramón Velázquez Fernández (La Habana, 1962). Con más de 30 años en la Oficina del Historiador de la Ciudad, actualmente labora como director fundador y especialista principal del Espacio Barcelona-La Habana (Calle Barcelona e/ Águila y Amistad).

de cada una de ellas y la relación con sus regiones originarias. Además quise sacar a la luz la danza española como una tradición escénica, rica en costumbres y que de por sí tiene un alto valor patrimonial.

Uno de mis objetivos principales consistió en desarrollar una metodología que permitiera impartir clases de danza española a un amplio público. De este modo se unieron mi experiencia como bailarín y mi dedicación a la museología. Pienso que esa unidad creó una conciencia que me permitió superarme artística y profesionalmente. De mi oficio como museólogo, tomé el arte de coleccionar, recopilar, investigar e ir atestiguando documentalmente las funciones a las que asistía. Sin querer, fui conformando una historia de la danza española en Cuba, principalmente en La Habana, atesorando fotografías, periódicos y viejos programas culturales. No es exactamente un museo, pero ¡ojalá lo fuera!

En relación con la danza española, ¿cuáles considera que han sido sus principales aportaciones o acciones como promotor cultural?

Antes de hablar sobre mis acciones como promotor cultural, resulta fundamental el entendimiento de que todo gira en torno a la creación de una base patrimonial para el futuro. Primero actué de manera inconsciente, pero después me di cuenta del valor que tiene la recopilación de materiales documentales y su adecuado análisis como testimonio de una historia que podría perderse. Más allá de las múltiples acciones culturales que he realizado a través de mi vida, considero que mi principal aportación es el legado de un conjunto de estudios didácticos (historiográficos y culturales) relacionados con el tema de la historia de la danza hispana en nuestro país.

Entre las acciones que he emprendido como promotor cultural han sido importantes las colaboraciones con diferentes instituciones, propiciando el intercambio mutuo. Para mí todas son igualmente valiosas, porque inicié ese quehacer desde la base. A veces se quiere empezar con grandes centros, tratando de obtener un reconocimiento inmediato. Creo que es una equivocación y estoy convencido de cuán importante fue para mí

comenzar con alumnos de talleres, sociedades españolas y círculos de interés. Esto me permitió llegar preparado a la colaboración con las grandes escuelas como el Ballet Litz Alfonso Dance Cuba, la Compañía flamenca ECOS y la Compañía Irene Rodríguez. Actualmente continúo con esta función, así como en el asesoramiento a alumnos de la Universidad de las Artes.

¿Qué lugar ocupa el Espacio Barcelona-La Habana en la promoción del patrimonio danzario español dentro del Centro Histórico?

La temática fundamental de nuestro centro es favorecer transformaciones desde el punto de vista sociocultural en la comunidad, a la par de potenciar la apreciación y la creación artística a partir de los vínculos culturales entre ambas ciudades. Hemos incluido a la danza española en su más amplio espectro, llenando lagunas en su investigación y promoción que las instituciones afines dejaron a un lado por diversos motivos. De alguna manera, nuestro espacio ha logrado convertirse paulatinamente en un puente para aquellas personas interesadas en la temática danzaria, ya sean investigadores, alumnos practicantes o público espectador.

Haciendo referencia a su trabajo dentro de la Oficina, ¿qué significó para usted la entrega del reconocimiento por los más de 30 años dentro de la Oficina?

Significó la renovación de mis votos, de un compromiso que comenzó hace muchísimo tiempo. La OHH fue el lugar donde encontré una razón para hacer algo por otros, por mí. Trabajar arduamente por esas personas que tienen la ilusión de venir a la española; por Eusebio Leal, el hombre que ha venido a traer la luz a este pedazo de tierra: La Habana, mi ciudad.

DIANET ARMENTEROS GUZMÁN
Opus Habana

Matanzas en el visor del tiempo

LIBRO

Hay sobradas razones para que Matanzas fuera considerada la Atenas de Cuba a mediados del siglo XIX. Aunque su belleza hubiese quedado reducida en años recientes, obviada por los planes de desarrollo turístico hacia la playa de Varadero, bastaba el aplomo de sus hermosos puentes para reconocer la singularidad decimonónica matancera.

Su historia depara siempre sorpresas a los más acuciosos investigadores literarios, cuando se sigue la pista de grandes poetas y novelistas cubanos, ya sea Manuel de Sequeira y Arango, Cirilo Villaverde o Rafael María de Mendive, entre otras figuras que fueron vecinos de esa ciudad en algún momento de sus vidas, aunque no hubieran nacido allí. Instituciones como el Colegio La Empresa (1840) y el Liceo Artístico y Literario de Matanzas (1859) dan constancia del tremendo esplendor cultural que irradiaba esa norteña urbe costera.

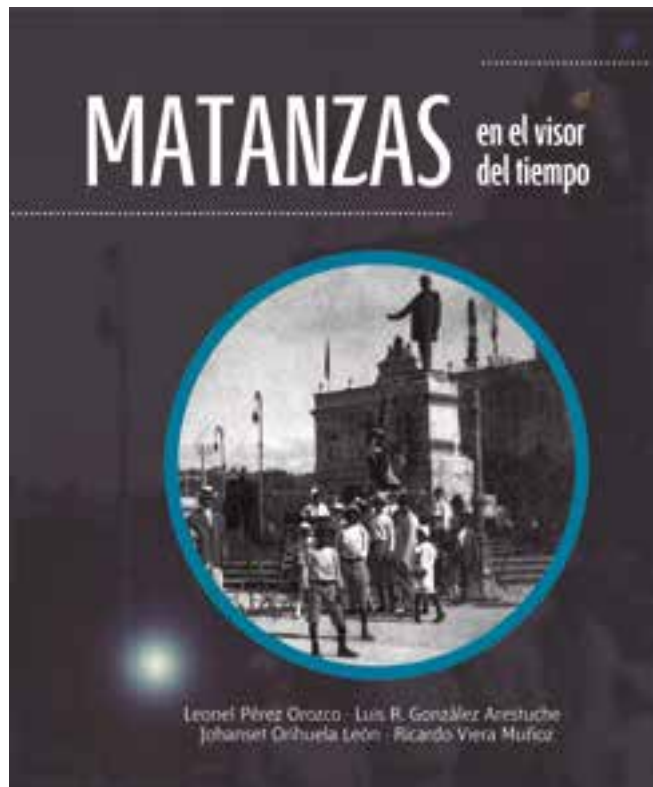
Al cumplirse el 325 aniversario de la fundación de Matanzas, celebrado el 12 de octubre 2018, el rescate de su patrimonio arquitectónico ya es un proceso ostensible, planteando —a su vez— el reto de recuperar también esa condición universal que el lírico y comediógrafo habanero Rafael Otero Marín resumió en una chispeante quintilla: *Y en los años venideros/ Cuando nuestra fama suba,/ Oiremos los extranjeros/ Decir a sus compañeros/ «Esta es la Atenas de Cuba».*

La publicación de *Matanzas en el visor del tiempo* (Ediciones Boloña, 2017) se adelantó a dicha conmemoración,

previniendo la necesidad de un testimonio visual como referencia no solo para el extranjero, sino para cualquier cubano y los propios matanceros. El libro recoge en 750 páginas la historia de esa ciudad «ateniense» en 904 imágenes fotográficas que testimonian edificios desaparecidos, otros que se mantienen lúgubres y desolados, y aquellos que exhiben una belleza inextinguible.

Encabezado por el historiador Leonel Pérez Orozco, Conservador de Matanzas, el colectivo de autores hizo un levantamiento gráfico inestimable para la restauración patrimonial que acometen. Las imágenes se muestran siguiendo un orden alfabético, agrupándolas por distintos barrios: Matanzas, Pueblo Nuevo, Versalles, Playa y Peñas Altas-Canimar. Esto convierte al libro en una suerte de guía de viaje en dos dimensiones: espacial y temporal.

Bastaría deleitarse con las imágenes de sus puentes centenarios para entender por qué Manuel de Sequeira y Caro, el hijo del gran poeta habanero, quiso que Matanzas fuera reconocida como la «Venecia cubana». Su propuesta no prosperó, optándose por aquel otro seudónimo que capta lo esencial neoclásico de sus construcciones más importantes: desde la Aduana y otras obras del ingeniero francés Juan Saguebian, incluidos los puentes que proyectó sobre los ríos Yumurí y San Juan, hasta terminar con el Teatro Sauto (en un inicio, llamado Esteban), este último diseñado por el arquitecto italiano Daniel Dall'Aglio.



La publicación de *Matanzas en el visor del tiempo* (Ediciones Boloña, 2017) fue patrocinada por la Oficina del Historiador de La Habana, la embajada de Suiza en Cuba y la Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación.

Son reveladoras las estereovistas de albumina montadas en cartulina que publicó Edward Anthony entre 1860 y 1870, tomadas por el fotógrafo norteamericano George Norton Barnard. Ellas muestran el puente de Bailén y la batería de La Vigia,

junto a la plaza homónima con el Palacio de Junco (hoy Museo Provincial) y la antigua Aduana (aún con una sola planta), que más tarde se convirtió en el Palacio de Gobierno, actual Oficina del Conservador. Confirma la datación de esas fotos el lote todavía vacante que ocuparía el Teatro Sauto en 1862 y la ausencia de la Ermita de Monserrate en lontananza, ya que no fue concluida hasta 1875.

Gracias a esas imágenes, se puede captar la idiosincracia de una ciudad que atrapa al visitante, si este decide desandarla, deteniéndose «de codos en el puente», como lo hizo su hijo ilustre José Jacinto Milanés. Imaginamos al poeta romántico sobre el puente de Bailén, tal y como era antes de ser derruido por un ciclón en 1870. Asomado al pretil, murmura el más universal de los matanceros: *San Juan, ¡cuántas veces parado en tu puente/al rayo de luna que empieza a nacer,/ y al soplo amoroso de brisas fugaces/ fresca ha pedido, que halague mi sien!*



Vista del Puente de Bailén publicada por Edward Anthony entre 1860 y 1870, tomada por el fotógrafo norteamericano George Norton Barnard. Puede verse la antigua batería de La Vigia y la actividad en la plaza homónima. Concluido en 1849, dicho puente fue destruido por un huracán en 1870.

HAYDÉE NOEMÍ TORRES
Opus Habana

Taller patrimonial con el adulto mayor

EDUCACIÓN

En los espacios de la Biblioteca Histórica Cubana y Americana Francisco González del Valle de la Oficina del Historiador de La Habana (OHH), se desarrolla el taller «Confección de Colección Facticia», con el objetivo de enseñar a los adultos mayores a compilar y conservar información que registra el quehacer de la institución. Como resultado del trabajo con ese grupo etario, desde 2015 se elaboran tomos de «Momentos de la Oficina del Historiador» por los propios participantes, teniendo un referente insoslayable: la Colección Facticia de Emilio Roig de Leuchsenring, fundador de esta institución en 1938, tres años después de ser nombrado en el cargo.

Este taller tiene como coordinadora a la Lic. Marbelys Giraudy Gómez, especialista principal en Gestión del Patrimonio Documental. Ella es la encargada no solo de guiar a los adultos en la creación de colecciones, sino también de brindarles un espacio, donde —a través de las técnicas de la manufactura— se combinan la educación patrimonial, la identidad habanera y la terapia grupal. Al decir de la propia especialista, «para promover acciones como estas, la clave está en llevar a cuestras el traje de comunicador y educador del patrimonio, que va más allá de las funciones puramente técnicas que desempeñemos».

¿Por qué has escogido el trabajo con la tercera edad y en qué radica su valor?

Desde que tuve la oportunidad de insertarme a la OHH, supe que enfrentaría retos en la práctica como especialista en Ciencias de la Información. Ya incorporada aquí pude conocer los espacios diseñados para el trabajo comunitario. Nuestras bibliotecas y archivos, en sintonía con ese espíritu «restaurador de almas», tenían un largo historial de trabajo sociocultural con los distintos grupos etarios, que se mantiene y revitaliza.

El trabajo con la tercera edad tiene para mí una magia que me cautiva. En lo personal, porque es la etapa que aún no he vivido y me despierta gran curiosidad saber cómo llegar a ella con el alma saludable. En lo profesional, porque sus participantes me superan en experiencias y me motivan a conocer acerca de lo no vivido; o sea, aprendo enseñándoles. Los adultos de la tercera edad son fuente viva de información y voceros de la historia pública; sin embargo, muchas veces no gozan de la atención y el respeto que merecen, incluso en su propio entorno familiar. Convertido en un sector vulnerable, el adulto mayor vive una etapa compleja por la pérdida de determinadas habilidades y ciertas facultades... Teniendo en cuenta el progresivo envejecimiento de la población cubana, nuestro taller responde a la inminente necesidad de hacer sostenible la calidad de vida de los ancianos, al tiempo que aprovechamos sus conocimientos.

¿Cómo logras interactuar con el adulto mayor?

Conocía de varias experiencias de trabajo con el adulto mayor en el Centro Histórico, lideradas por Katia Cárdenas y el excelente equipo de Gestión Cultural de la Dirección de Patrimonio Cultural. De hecho, cuando tuve la idea de realizar el taller de Confección



© ARGEL CALCINES

Marbelys Giraudy (La Habana, 1990), especialista principal en Gestión del Patrimonio Documental, interactúa con adultos de la tercera edad que participan mensualmente en el taller «Confección de Colección Facticia». Como resultado de estos encuentros, iniciados en 2015, han sido elaborados tomos de «Momentos de la Oficina del Historiador», una contribución a la continuidad y salvaguarda de la memoria documentada sobre la restauración del Centro Histórico.

de Colección Facticia, lo concebí insertado en ese noble y extraordinario proyecto que es Rutas y Andares; solo que en ese momento no imaginé que tendría tanta aceptación y que traspasaría los marcos de esos encuentros. El taller tuvo su primera edición en agosto de 2015; al año siguiente hicimos una segunda convocatoria y, finalmente, quedó como un espacio fijo a petición de los propios participantes. Muchos han reiterado su asistencia, invitando a amigos y compañeros de otros programas dirigidos a adultos mayores. Hemos contado con ancianos que superan los 85 años de edad.

Desde un inicio, junto a mi colega Maritza Castilla, quien imparte conmigo el taller, nos ajustamos a la metodología para el trabajo con los adultos de la tercera edad que ya estaba establecida por el departamento de atención a este grupo etario en la Dirección de Gestión Cultural. Sin embargo, percibía que era necesario estudiar más sobre esta etapa de la vida y de las características del grupo de participantes en el taller, todo lo cual nos ha llevado a tomar herramientas de otras disciplinas como la pedagogía, la psicología y la sociología. En la edición de 2016 contamos con la presencia del colega Argel Calcines como espectador de esta iniciativa y, para sorpresa mía, al término del taller, me obsequió un libro magnífico de la psicóloga brasileña Ecléa Bosi titulado *Memoria y sociedad: recuerdos de viejos*.

Aquí encontré la referencia de la autora al denominado «cono invertido de Bergson», cuya fundamentación plantea: «es del presente que parte el llamado al cual el recuerdo responde»; o sea hay un proceso de activación de la memoria en las actividades que realizamos. Entonces comenzamos a extrapolar, de alguna manera, esta filosofía al intercambio con los adultos mayores, aunque ya lo veníamos haciendo empíricamente. La lectura de la prensa (medio informativo reflejo de su momento), como una de las fuentes utilizadas para la creación de los tomos de Colección Facticia, propicia esa activación de la memoria, a la cual hace referencia Bergson.

Es muy usual percibir cómo un simple dato o información leído y compartido por uno de estos participantes al resto, suscita en ellos un sinnúmero de comentarios colectivos que los remiten a situaciones del pasado, algunas individuales y otras colectivas; en esencia, a ese diálogo presente-pasado y viceversa. Desde el plano psicológico, el taller potencia los recursos mnemotécnicos

en sus participantes e, incluso, pudiera atribuirse hasta la condición de terapia por el trabajo de manualidad que deben realizar. También hemos estudiado las directrices de la UNESCO sobre el «aprendizaje a lo largo de la vida». Si de metodologías aplicadas en el taller se habla, no se pueden obviar las del trabajo informacional: les enseñamos sobre los principios para organizar y referenciar de manera correcta cada documento escogido que integrará cada tomo. Potenciamos el trabajo en equipo, y ellos mismos han identificado sus líderes dentro del grupo. Fortalecemos el entrenamiento de los monitores, pues estos se sienten participantes bien activos cuando comienza un nuevo integrante y pueden entrañarles. De esta manera se crea una sinergia muy interesante como proceso de enseñanza. Las herramientas para la promoción de la lectura también se implican en dicho proceso.

¿Cuáles temáticas prefieren los participantes?

Es una pregunta bien interesante, pues impresiona ver cómo ellos se inclinan por las temáticas que tienen que ver con sus historias de vida, con los problemas que enfrentan los adultos mayores, con sus gustos y preferencias, con sus necesidades de información sobre determinados temas, incluso relacionados con las profesiones u ocupaciones que desempeñaron cuando eran jóvenes. Hemos logrado un grupo de participantes bien heterogéneo: pedagogos, educadores, psicólogos, ingenieros, economistas...

Ahora bien, como uno de los objetivos esenciales es potenciar el acercamiento al quehacer de la OHH y a la historia local, el taller prioriza la colección facticia «Momentos de la Oficina del Historiador». De este modo, se han convertido en compiladores y gestores de las fuentes documentales que testimonian el trabajo de nuestra institución, uniéndose a la labor que durante años realizan los especialistas de la Biblioteca Histórica. Podemos afirmar que nuestro taller contribuye a la continuidad y salvaguarda de la memoria documentada, sin la cual sería imposible contar la historia de La Habana y su Centro Histórico, así como la hazaña de Emilio Roig y de su fiel continuador, Eusebio Leal Spengler.

LIZZETT TALAVERA
Opus Habana

Otra mirada a La Habana artística

LIBRO

Ha transcurrido más de un siglo desde que se publicó en 1891 *La Habana artística*. *Apuntes históricos*, libro que fuera la dicha para su autor, Serafín Ramírez, reconocido como el crítico musical cubano más prestigioso de su época. Tras los fallidos esfuerzos de Fernando Ortiz para volver a publicarlo, ha sido reeditado por primera vez —en dos volúmenes— bajo el sello Ediciones Museo de la Música, dedicándolo «al 75 cumpleaños del Dr. Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, y al 500 aniversario de la fundación de La Habana».

Con prólogo de José Ruiz Elcoro y notas comentadas de Zoila Lapique Becali, este regalo editorial tiene en portada una imagen de Ramírez publicada en *El Figaro* de 1890 para homenajear al insigne crítico. Como bien dice Ruiz Elcoro, esta obra «es un documento de madurez intelectual, resultado de doce años de estudio consciente. Gran parte de los hechos que plasma fueron vividos por el autor».

Las apreciaciones de Ramírez y la aceptación que pudo tener su obra deben estudiarse desde la perspectiva del contexto de recepción epocal. Este enfoque abre nuevas posibilidades para el abordaje de la actividad musical en el siglo XIX, contribuyendo a enriquecer las investigaciones sobre el patrimonio documental de la música en correspondencia con las prácticas editoriales.

Al compendiar en dicho libro los artículos que escribió para la *Revista de Cuba*, el propio Ramírez expresa en nota al lector su preocupación por la pérdida de noticias acerca de los músicos y el quehacer artístico de más de ochenta años que había recopilado, parte del cual se ha visto obligado a publicar «sin orden ni ilación alguna» y «en la forma pequeña y estrecha que solo le ha sido dable poder hacerlo».

Ruiz Elcoro divide el libro en cuatro secciones: la primera está conformada por doce ensayos de corte histórico-valorativo sobre el campo artístico del siglo XIX; la segunda es un diccionario biográfico que recoge más de 700 voces, principalmente de músicos; la tercera son estudios de crítica y literatura musical, mientras que la cuarta y última sección agrupa una selección fascimular de catorce programas de mano y cuatro partituras antiguas editadas por Anselmo López.

Lapique califica *La Habana artística* como la primera obra de crítica especializada publicada en Cuba. Sus notas comentadas ayudan a esclarecer deter-

minados datos de carácter historiográfico que facilitan la contextualización de la actividad musical decimonónica y remiten a otras fuentes como los periódicos y revistas.

Sin dudas, aunque haya sido denostado como una fuente caduca, este libro de Ramírez sirvió de buena manera a Alejo Carpentier para que lograra escribir *La música en Cuba* por encargo del Fondo Cultural de México en 1946. Sin embargo, el autor de la novela *Ecuayamba-o* (1933) no hace referencia dentro de su texto a aquel periodista y crítico musical del siglo XIX, su homólogo en gran medida, si bien incluye a *La Habana artística* entre las fuentes consultadas. La intencionalidad de Carpentier podría haberle hecho subestimar el lugar de Ramírez en el campo artístico de su época.

¿Cómo fue recepcionada *La Habana Artística* por los contemporáneos de su autor? Primeramente nos remitimos a una nota que vio la luz en octubre de 1882 en la revista *Cuba Musical*, en la sección «Publicación en perspectiva».

Aquí aparece un comunicado sobre la obra, aun inédita en ese momento, notificándose que contiene «la Historia de la Música en Cuba desde 1800 hasta 1880, y un suplemento que es un verdadero Diccionario Biográfico, interesante a todos los que en Cuba vivimos, con prólogo escrito por D. Enrique J. Varona».

Debido a que su edición impresa sería un gasto mayor, dicha publicación se anunció por entregas para aquellos suscriptores que enviaran su nombre al almacén de música de Anselmo López (antiguo de Edelmann), ubicado en la calle Obrapia 23. Esta modalidad era muy utilizada en el siglo XIX para la venta de un volumen previamente anunciado, dividiéndolo por capítulos que eran entregados a domicilio.

Tal evidencia documental valida los vínculos que conformaban el campo musical decimonónico, en este caso con el editor Anselmo López, cuyo almacén de música era el epicentro de la conjunción entre actividad musical y prácticas editoriales. Esto explica por qué, al lograr im-

primir totalmente la obra en 1891, incluye cuatro partituras editadas por López. Resulta interesante que se trate de composiciones musicales de la primera mitad del siglo XIX; o sea, anteriores a la época vivida tanto por el autor como por el editor musical. Es importante añadir que el libro fue dado a la estampa por la Imprenta de la Capitanía General.

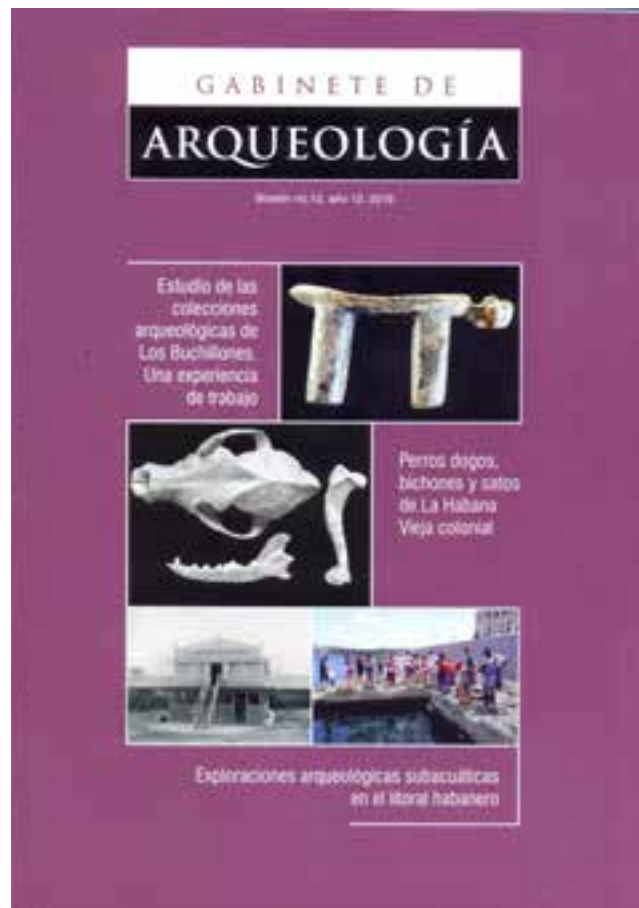
También es valioso tener en cuenta la reseña biográfica de Serafín Ramírez que escribió el musicólogo español Felipe Pedrell, firmando con sus siglas F. P., para la sección «Nuestros grabados» de la publicación *Ilustración Musical Hispanoamericana* correspondiente a febrero de 1893. Esta reprodujo la misma imagen que sacó *El Figaro*, ahora repetida en la nueva portada de *La Habana artística*. Por Pedrell conocemos detalles tales como que Ramírez y el pianista Nicolás Espadero colaboraron algún tiempo como críticos musicales bajo el mismo seudónimo *Pilades y Orestes*.

En esa publicación española también aparece la carta de respuesta que Ramírez envió al otro gran musicólogo español, Francisco Asenjo Barbieri. Aunque este elogió bastante *La Habana artística*, le hizo algunas críticas, reprochándole que no hubiera desarrollado «la relación extensa que esperaba encontrar relativa al género de la zarzuela».

Reconociendo su «pifia», Ramírez no tiene más remedio que dejar sentado su respeto por dicho género, evitando que se le tome, «solo por simples apariencias, por un indevoto de la zarzuela, lo cual equivale a despojarme de cierto buen gusto musical en que cifraba mi poco de orgullo». Luego de autocriticarse por otros errores cometidos, concluye: «Después de todo, lo que más siento es que no tengo la esperanza de ver una segunda edición de mi obra, que si eso sucediera, ya me cuidaría muy mucho de enmendar en ella mis pasados yerros».

Al reeditarla más de un siglo después de haber visto la luz, el Museo Nacional de la Música puede congratularse de haber puesto a disposición de los interesados un documento imprescindible para entender la evolución del nacionalismo musical tanto en Cuba como en España. Desde las prácticas editoriales en ambos países, incluida la hechura de revistas musicales, se puede tener otra mirada a *La Habana artística*.

LIZZETT TALAVERA
Opus Habana



Colegio San Gerónimo: sexta graduación

DOCENCIA

Tras haber destinado seis años de sus vidas al estudio de la Licenciatura en Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural, los estudiantes de la sexta promoción del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana celebraron el 11 de julio de 2018 su acto de graduación.

Junto al diploma acreditativo, los egresados recibieron otra vez un anillo de recuerdo. Si en el curso anterior había sido una simple alianza con la inscripción SG 2017, ahora resultó una pieza más elaborada, gracias a la iniciativa de Rosali Morales e Israel Corrales Vázquez, ambos graduados, este último elegido el egresado más integral del Colegio, así como de la Universidad de La Habana en la modalidad de Curso por Encuentro.

Ellos se propusieron que la confección de ese anillo fuera económicamente asequible a los estudiantes y, por otro lado, con un diseño representativo del Colegio. Luego de dirigirse infructuosamente a varios joyeros, lograron que el orfebre Julio Rodríguez aceptara ejecutar el diseño propuesto. La intención era colocar el escudo del Colegio Universitario en el anillo, pero su tamaño lo hacía imposible, o la imagen del león rampante que —colocado en uno de los cuarteles del emblema— fuera símbolo de la primigenia Real y Pontificia Universidad de San Gerónimo de La Habana en el siglo XIX.

Sin embargo, la alianza solo permitió colocar la inscripción VICIT LEO, «el león venció», latinajo que ocupa la parte superior del escudo universitario, expresando el sentimiento de haber «vencido» juntos la carrera. Confeccionado en plata, junto al emblema en el exterior, el anillo tiene en su interior el año de graduación:



2018. Además se prepararon dos modelos: uno con una pátina de color negro en el interior del grabado y otro sin esta.

Los graduados no quisieron dejar pasar por alto tan significativo momento, sin antes homenajear al Maestro Mayor, Eusebio Leal Spengler. Un anillo similar fue entregado al Historiador de La Habana

por una representación de tres alumnas. «Este anillo va a ser un recuerdo de lo vivido juntos estos seis años y un compromiso con el Colegio y los profesores que nos llevaron a graduarnos», expresó Israel Corrales a nombre de los egresados.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Junto a Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad y Maestro Mayor del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, aparecen la Dra. Norma Barrios, vicerrectora docente de la Universidad de La Habana; el Padre Manuel Uña, vicario de los dominicos en Cuba; profesores y egresados. A la izquierda, Israel Corrales Vázquez, el graduado más integral.

Inscripción de las Actas Capitulares de La Habana en el Registro Nacional del Programa Memorias del Mundo de la UNESCO.

Conservado actualmente en el Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de La Habana, este fondo documental está constituido por miles de legajos, repartidos en 286 libros que abarcan desde mediados de 1550 hasta fines de 1898, año en que finaliza la dominación española sobre la Isla.



Para no olvidar IV

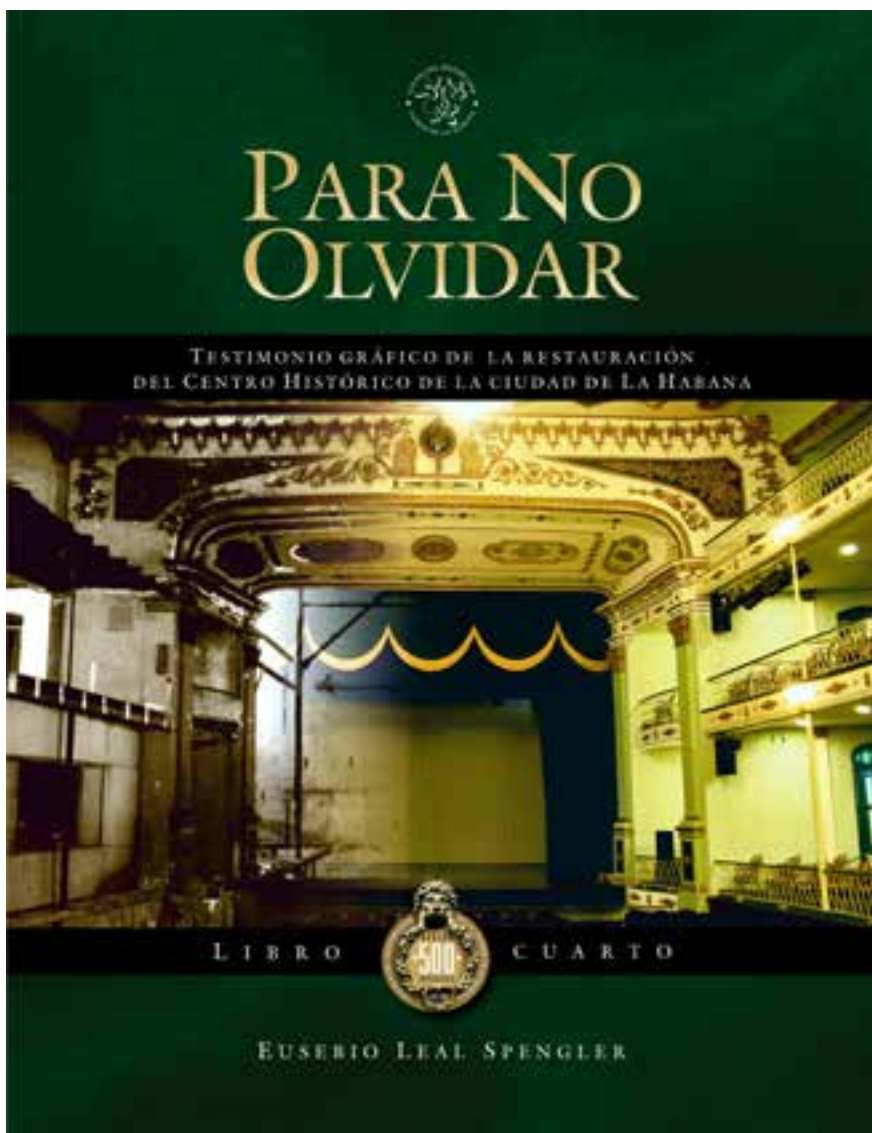
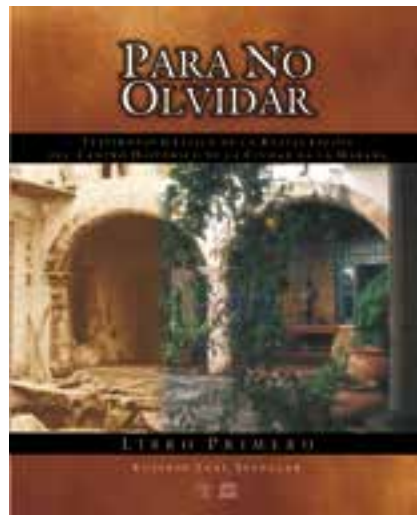
LIBRO

Dedicado al Aniversario 500 de la fundación de la villa de San Cristóbal de La Habana, el cuarto tomo *Para no olvidar* (Ediciones Boloña, 2018) se suma a sus predecesores, publicados en 2000, 2005 y 2011, respectivamente. Con proemios de Eusebio Leal Spengler, cada uno de esos libros combina imagen y texto para ofrecer testimonio gráfico de la restauración del Centro Histórico. Así definió el Historiador de la Ciudad esta colección en su prólogo al primer libro:

«No ha sido fácil hallar el título adecuado para este libro. Tentativamente habíamos escogido *Antes y Después*, teniendo en cuenta el valor de las imágenes que, tomadas en el cursar de los años, se acumularon durante tres décadas desde aquella mañana del 11 de diciembre de 1967, cuando se me confiara la tarea de coordinar las labores de restauración del antiguo Palacio de los Capitanes Generales y Casa Municipal, en la Plaza de Armas. Lejos estaba de suponer entonces que asistiría al suceso más trascendental de mi vida».

Con realización y concepción gráfica de Carlos A. Masvidal, la serie *Para no olvidar* fue galardonada con el Premio Nacional de Diseño del Libro en 2005 por su segundo tomo. Ha tenido la dirección editorial de Pedro Juan Rodríguez (tomos I, II y III) y Mario Cremata Ferrán (tomo IV), manteniendo la estructura original de su contenido, dividido por entornos o barrios de la ciudad intramuros y extramuros.

El más reciente volumen tiene en portada el Teatro Martí, cuya restauración culminó en 2014, y contiene valiosas imágenes de la ampliación de El Templete en 2017 y de la restauración por fases del Capitolio Nacional, incluyendo el Gran Salón de los Pasos Perdidos y el Mausoleo del Mambi Desconocido. También hay un despliegue gráfico dedicado a la estatua ecuestre de José Martí, réplica de la obra de Anna Hyatt Huntington, que testimonia el momento de su arribo a La Habana y su colocación en el Parque 13 de Marzo, frente al Museo de la Revolución.



Los cuatro tomos que componen la serie *Para no olvidar* han sido publicados por la Editorial Boloña en 2001, 2005, 2011 y 2018, respectivamente.

Suma de reconocimientos

HOMENAJE

De los reconocimientos recibidos por el Historiador de La Habana, Eusebio Leal Spengler, durante el período entre abril y diciembre de 2018, cabe destacar —entre los más relevantes— el Premio Hadrian, concedido anualmente por el World Monuments Fund (WMF) a los principales artífices de la preservación patrimonial.

Fundada en 1956, esta organización sin fines de lucro se dedica a la preservación de sitios de arquitectura histórica y patrimonio cultural mundial a través del trabajo de campo, promoción, concesión de subvenciones, educación y formación. La gala se celebró el 23 de octubre en Nueva York, donde se le entregó al Historiador la condición de Honorario «en reconocimiento a sus esfuerzos para preservar y restaurar la Habana Vieja» y su liderazgo en promover la comprensión, apreciación y preservación del patrimonio. También fue distinguido el príncipe Aryn Aga Khan, de la Aga Khan Development Network. «El príncipe Aryn y el Dr. Leal representan el impacto que un liderazgo resuelto puede tener en sitios de patrimonio cultural y en las comunidades que lo habitan alrededor del mundo», declaró Lisa Ackerman, directora interina del WMF.

OTRAS DISTINCIONES Y PREMIOS

Asociado Honorario del Royal Institute of British Architects (RIBA). Esta condición de carácter vitalicio le fue conferida al considerarlo entre las personalidades cuyas contribuciones han engrandecido a la arquitectura en su sentido más amplio: promoción, administración y alcance.

Reconocimiento de la Universidad Rutgers. Concedido el 5 de noviembre durante la Conferencia Anual que en Cuba realiza la Universidad Rutgers, de Nueva Jersey, Estados Unidos. Por su labor sociocultural, Leal Spengler recibió la distinción de manos de Gloria Bonilla-Santiago, profesora de servicio distinguido en la Junta de Gobierno de Rutgers y directora del Centro de Liderazgo Comunitario, *Distinción Casa.* Entregado al Historiador, el día 6 de octubre, representa el máximo galardón que otorga la Casa de Iberoamérica en Holguín. Recibido de manos de Eduardo Ávila, director del centro, es un reconocimiento por su constante acompañamiento a la labor de esta institución cultural, que arribó a su aniversario 25.

Orden Nacional al Mérito en el Grado de Gran Oficial. Dicha orden es concedida por la presidencia de la República del Paraguay a personalidades mercedoras de la gratitud nacional. En un acto realizado en el Museo de La Ciudad, en la mañana del 4 de octubre, le fue entregada por el embajador de ese país en Cuba, el Excelentísimo Señor Bernardino Cano Radil.

Paradigma Sociocultural. Entregada por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. La sesión se desarrolló el 13 de julio, en el Aula Magna, de la sede universitaria. Esta distinción es entregada con el fin de reconocer a aquellas personalidades que por su labor se convierten en paradigmas del profesional que se moldea en las aulas de la Universidad.

Hijo Ilustre de Santiago de Cuba y el Premio Internacional Casa del Caribe. Otorgado el 6 de julio, por parte de Raúl Formés, presidente de la Asamblea Municipal del Poder Popular, y dos babalawos (sacerdotes afrocubanos). Ambos méritos representan los más altos reconocimientos que otorga la provincia de Santiago de Cuba.

Premio Nacional de Medio Ambiente 2018. El premio le fue entregado el 9 de noviembre en la sede la Academia de Ciencias. Constituye un reconocimiento a las obras realizadas en pos del rescate, la restauración y la conservación del entorno y patrimonio natural del centro histórico habanero.

La Orden Nacional Juan Mora Fernández en el grado de Gran Cruz Placa de Plata. La ceremonia de entrega tuvo lugar el 30 de abril, en San José, en presencia del presidente de Costa Rica, Luis Guillermo Solís. Esta distinción costarricense se concede a personalidades extranjeras que el gobierno desea honrar por motivos de conveniencia pública o por sus servicios distinguidos al país.



© MACDA RESIK



© NESTOR MARTÍ



De arriba hacia abajo: el Historiador de La Habana en la gala de entrega del Premio Hadrian que otorga anualmente el World Monuments Fund (WMF). Esta ceremonia se realizó en Nueva York, el 23 de octubre de 2018. Días antes, en la mañana del 4 de octubre, Eusebio Leal Spengler había sido condecorado con la Orden Nacional al Mérito en el Grado de Gran Oficial, que concede la presidencia de la República del Paraguay. La distinción le fue impuesta en el Museo de la Ciudad por el Excelentísimo Señor Bernardino Cano Radil, embajador de ese país en Cuba. Asimismo, durante su visita a San José, Costa Rica, el Historiador de La Habana fue condecorado con la Orden Nacional Juan Mora Fernández por el presidente de la nación suramericana, Luis Guillermo Solís.

REDACCIÓN *Opus Habana*

El trono de Antonio Maceo

SUCESO

Es la silla o taburete que utilizaba Antonio Maceo para despachar y descansar entre batalla y batalla durante la invasión de Occidente. Tallada en tronco de palmera, lleva inscrita sus iniciales (AM), la estrella solitaria de la bandera cubana y el guarismo correspondiente al 6 de enero de 1896. Ese día de Reyes, las tropas cubanas al mando del General en Jefe Máximo Gómez y aquel coloso mambí, que era su lugarteniente, ocuparon sin resistencia dos poblados de Artemisa: Vereda Nueva y Hoyo Colorado, este último considerado el punto limítrofe entre las provincias de Pinar del Río y La Habana.

Las noticias llegadas de la capital eran muy favorables para la causa independentista, afirmándose «que el pánico cundía con motivo de nuestra invasión, que se reconcentraban las tropas en expectativa de un ataque a la plaza, y que el general Martínez Campos estaba aturdido al ver desbaratados sus planes militares y eclipsada la estrella que hasta ahora había alumbrado su camino».

Así quedó registrado en los partes oficiales que daba el coronel José Miró Argenter, quien acompañaba a Maceo como brigadier jefe de su Estado Mayor. Esta información militar fue recopilada y editada el mismo año 1896 por Tomás Estrada Palma en Nueva York, donde radicaba como delegado plenipotenciario de la República de Cuba en Armas. Luego, al publicar sus *Crónicas de la guerra*, en el tomo primero «La campaña de la invasión» (cuaderno 15),



La mañana del 23 de noviembre de 2018, en el Museo de la Ciudad, el Historiador de La Habana agradeció al presidente de España, Pedro Sánchez, el gesto de haber traído consigo la silla de Antonio Maceo como «símbolo de amistad». Junto al presidente cubano, Miguel Díaz-Canel, el mandatario español subió a la Sala de las Banderas, donde la reliquia quedó expuesta junto a otros objetos relacionados con el Titán de Bronce. La silla fue donada por los herederos de Valeriano Weyler en 1931 al ayuntamiento de Palma de Mallorca y se exhibía en el Castell de Bellver. Ha sido cedida temporalmente, en carácter de préstamo renovable, para que sea mostrada al pueblo cubano.



impreso en 1900, Miró Argenter revela que durante esa jornada victoriosa habían recibido la visita secreta de Manuel María Coronado, director del periódico *La Discusión*. Por este habían sabido sobre el inminente relevo de Martínez Campos, «impotente para contener la ola revolucionaria». El cronista se explaya al transmitir el júbilo que los embargaba ese 6 de enero: «la estrella solitaria fulguraba como el sol, sus rayos se esparcían por todos los horizontes de la patria, vigorizando la fe de los creyentes y anunciándoles la Pascua de una nueva redención: ideslumbradora Epifanía!».

Luego de sopesar la posibilidad de atacar intempestivamente a La Habana, cuyas luces veían como una aureola boreal en la noche, Maceo y Gómez pernoctaron en Hoyo Colorado y, a la mañana siguiente, decidieron separarse de acuerdo a un nuevo plan de operaciones. El primero seguiría avanzando en dirección a Pinar del Río hasta llegar a Mantua el 22 de enero, mientras que el segundo retrocedería: «Y yo contramarcho a sostenerlo y sostenerme en La Habana», escribe el Generalísimo en su diario de campaña.


En realidad, la fama de Martínez Campos como estratega comenzó a languidecer el 13 de julio de 1895, debido a la derrota que le infligió Maceo en la batalla de Peralejo, haciéndolo huir con su división y buscar refugio en Bayamo, donde estuvo acorralado hasta que llegaron miles de soldados españoles en su auxilio. A pesar de esforzarse en impedir el avance insurrecto hacia Occidente, las derrotas al hilo de Mal Tiempo y Coliseo —15 y 22 de diciembre— terminaron abatiéndolo moral y políticamente. Hoy es sabido que Martínez Campos pidió su relevo a Cánovas del Castillo, recomendando a Valeriano Weyler y Nicolau para ocupar su puesto.

Al tomar el mando de la Isla, el nuevo Capitán General desató tal ferocidad que Maceo decidió escribirle una carta conminándole a cambiar de actitud: «Tal cúmulo de atrocidades, tantos crímenes repugnantes y deshonrosos para cualquier hombre de honor, estimábalos de imposible ejecución por un militar de la elevada categoría de Vd.». Esta misiva también fue publicada en 1896 por Estrada Palma en el apéndice de los partes oficiales. A partir de ese momento, la guerra se volvió cada vez más cruenta para ambas partes, hasta que ninguna pudo declararse vencedora.

Difícilmente pueda hallarse en tales documentos una referencia a esa rústica silla hecha con tronco de palma. Todo hace indicar que fue ocupada por Weyler cuando este lanzó su gran ofensiva para controlar y batir al líder cubano en Pinar del Río. Ahora, al estar de vuelta, aunque sea en préstamo temporal, este bien museable pierde su valor como trofeo de guerra y adquiere otro nuevo gracias al toque de gracia que le confirió el anónimo artesano, datándolo para siempre. Más que un taburete, parece el trono de un rey mambí... el trono del Titán de Bronce.

ARGEL CALCINES
Opus Habana

Para adquirir números de la revista *Opus Habana* y libros publicados por la Oficina del Historiador de la Ciudad, diríjase a la Librería Boloña, sita en Mercaderes, entre Obispo y Obrapía...



BOLOÑA
LIBRERIA

...o a su sede de Amargura, entre Mercaderes y San Ignacio.



EDICIONES BOLOÑA





Acto de inauguración de la estatua del Generalísimo Máximo Gómez, obra del escultor italiano Aldo Gamba, el 18 de noviembre de 1935.