

## CONCEPTOS



**Boletín de la Universidad del  
Museo Social Argentino**  
Av. Corrientes 1723 – C1042AAD  
– CABA.  
Tel. (54-11) 5530-7600 – Fax:  
(54-11) 5530-7614  
Sarmiento 1565 – C1042ABC –  
CABA.  
Tel. (54-11) 5217-9401/02  
E-mail: [conceptos@umsa.edu.ar](mailto:conceptos@umsa.edu.ar)  
Año 97 / N° 514 / Abril 2022

## AUTORIDADES

RECTOR EMÉRITO  
**Dr. Guillermo E. Garbarini Islas †**

RECTOR  
**Dr. Eduardo E. Sisco**

VICERRECTORADO DE  
POSGRADO E INVESTIGACIÓN  
**A cargo del Sr. Rector**

SECRETARIO GENERAL  
**Lic. Aníbal C. Luzuriaga**

FACULTAD DE ARTES  
**Decana Lic. Alejandra Portela**

FACULTAD DE CIENCIAS  
ECONÓMICAS  
**Responsable interino Dr.  
Leonardo Gargiulo**

FACULTAD DE CIENCIAS  
HUMANAS  
**Decano Lic. Gustavo Maüsel**

FACULTAD DE CIENCIAS  
JURÍDICAS Y SOCIALES  
**Decano Mag. Mariano Cúneo  
Libarona**

FACULTAD DE LENGUAS  
MODERNAS  
**Decana Lic. Fabiana Lassalle**

DIRECTOR DE GESTIÓN  
ACADÉMICA  
**Dr. Leonardo Gargiulo**

SECRETARIA ACADÉMICA  
**Lic. Leandra Martínez Rodríguez**

DIRECTOR DE PUBLICACIÓN  
**Dr. Ernesto R. B. Polotto**

SECRETARIO DE REDACCIÓN

**Dr. Eduardo Tenconi Colonna**

ASISTENTE DE EDICIÓN

**Pablo Agustín Vázquez**

CONSEJO DE REDACCIÓN

**Trad. Pública Mariana Barragán**

**Mag. Mariano Cúneo Libarona**

**Dr. Andrés Febbraio**

**Lic. Leandra Martínez Rodríguez**

**Dr. Eduardo Tenconi Colonna**

**Dr. Fabián Vázquez**

**Dra. Patricia Vázquez Fernández**

CORRECTORA LITERARIA

**Trad. Pública Sandra Ramacciotti**

TRADUCTORA

**Mag. Cristina De Ortúzar**

EDITOR RESPONSABLE

**Museo Social Argentino**



## SUMARIO

**7 EDITORIAL** - *Por Alejandra Portela*

## ARTÍCULOS

**15** Escisión entre encuadernación artística y restauración de libros a partir de 1940 en buenos aires - *Por Virginia González*

**43** La reproducción en el cine como posibilidad de preservación. Análisis del soporte fílmico para su identificación. El caso de “Un gran partido de futbol” de Quirino Cristiani. - *Por Laura Gómez Gauna.*

**69** La conexión alemana. El caso de la Cuadriga de bronce de Víctor de Pol para el Congreso Nacional – *Por Patricia V. Corsani*

**91** La importancia de la conservación y revaloración simbólica de bienes culturales disociados: cuños y medallas de premios para artistas del Salón Nacional de Artes Visuales de Buenos Aires, Argentina (1911-2000) – *Por Vilma Pérez-Casalet*

**121** Reflejos y destellos. La pintura al óleo sobre metal en Sudamérica colonial - *Por Patricia Nogueira*

**147** Materialidad y universos virtuales desde una perspectiva crítica - *Por Ricardo Pons*

## ENSAYOS

**169** Identidad y alteridad: el código de Trujillo, música y danzas del Virreinato del Perú del Siglo XVII – *Por Teresita Campana.*

**225** Los artistas utópicos y Raquel Forner, un encuentro intertemporal. - *Por Ofelia Funes*

**237** Parámetros de publicación.

LA RESPONSABILIDAD POR EL CONTENIDO DE  
LOS ARTÍCULOS ES EXCLUSIVA DE SUS  
RESPECTIVOS AUTORES

## EDITORIAL

### Reflexiones en torno a la materialidad en el arte

*Alejandra Portela\**

Cuando, en junio de 2023, un juez del estado de Florida, EE.UU., falló en contra del artista estadounidense Joe Morford en su denuncia de plagio a Maurizio Cattelan, este tomó como fundamento central un planteo definitivo en torno a la materialidad de la obra. El famoso plátano con cinta adhesiva que, bajo el título *El comediante*, Cattelan había presentado en 2019 en Art Basel Miami resume los tópicos de cierto arte contemporáneo en cuanto gesto que pone en cuestión los valores de la modernidad: si en algunas obras su efimeridad es lo que la define como contemporánea, es la materialidad la que se pone en cuestión aun cuando se trata de un bien comercial. Nos ubica en ese lugar incierto con respecto a la pregunta por el arte, cuestión que, es sabido, vuelve una y otra vez.

*Banana & Orange* (2000) la obra de Morford (el denunciante) consiste en una banana adherida, en un ligero ángulo, sobre un fondo verde y con cinta adhesiva. Se diferenciaba claramente de las características materiales del fondo de *El Comediante*, de Cattelan, neutro y sin borde, con el ángulo de la cinta mucho más fuerte.

Esto, que puede provocar alguna risilla, es mejor una ironía perturbadora: la de una banana pegada sobre una

pared. Viralizada como el “escándalo Cattelan en Basel”, este dio lugar, por supuesto, a todo tipo de comentarios despectivos hacia el arte de nuestros tiempos.

Este número de la revista *Conceptos* está dedicado a la materialidad y a las mediaciones; el ámbito de los significantes, en tanto su producción, su circulación, su guarda, su recuperación o transformación.

Es que creemos que, cuanto más avanza la tecnología de la virtualidad, más deberíamos preocuparnos por las materialidades, la de esos objetos originales posibles de ser copiados, representados, descartados, desaparecidos.

Y decimos que deberíamos preocuparnos porque formamos parte de una facultad en la que el arte no pierde su naturaleza de objeto; y las tareas específicas de las mediaciones en el arte, menos. Mediaciones en las que se inscriben nuestras profesiones como intervinientes del mundo de las cosas y los espacios a través de técnicas y tecnologías que no son otra cosa que una interdependencia sobre el mundo concreto.

Una tecnología “antigua” como la del libro, por ejemplo, del que habla con detalle el artículo de Virginia González tomando como eje el universo de la encuadernación y el “interés en restablecer la belleza original del objeto librario”, dejando en claro que la restauración de libros intenta alterar lo menos posible el registro histórico, la historia de ese objeto.

---

Si hay un objeto que sabe de alteraciones, ese es el cine. Su origen de entretenimiento de feria fue lo que hizo tal vez que, a lo largo de su historia, las películas (en tanto objetos físicos) sufrieran todo tipo de descuidos: pérdidas, degradaciones, incendios, cambios de nombres (sabemos lo que significa esto dentro de un archivo), desfiguraciones en sus montajes. La materialidad fílmica refiere fundamentalmente a una fragilidad de los soportes que nunca debemos perder de vista. Nos pareció importante incluir, por lo tanto, el artículo de Laura Gómez Gauna, que analiza el caso de “un pequeño rollo de 16 mm” que resultó ser “un corto animado de 1941 considerado perdido”, realizado por el pionero Quirino Cristiani. Un caso inédito de recuperación de material fílmico en nuestro país.

Tal vez debido a su condición de aparente inmaterialidad o por una incompreensión de cuál es el material que soporta una película, es difícil explicar en toda su dimensión la importancia de la guarda física en el cine. Resulta mucho más sencillo, en cambio, socializar las condiciones de materialidad de la escultura, la pintura, las medallas, las monedas, los libros, los códex.

¿Hay algo más material en términos de durabilidad que la piedra o el bronce? Por muy grotesca que parezca la pregunta, a veces, no podemos despegarnos de estas relaciones básicas con los materiales. El artículo de Patricia Corsani relata, con una minuciosidad que se valora, la historia de la realización y emplazamiento de la cuadriga que corona la fachada del Congreso Nacional en

---

la ciudad de Buenos Aires, una obra de bronce de 8 metros de altura y 20 toneladas de peso, realizada por el escultor italiano Víctor de Pol entre 1910 y 1914. Constituye el derrotero de la cuadriga un caso emblemático, en tanto cruce de varios elementos. la elección de materiales, la ideación de la iconografía, y la ideología en pleno desarrollo conceptual del concepto de Nación. Dentro de ese mismo marco ideológico, la propuesta de Lic. Vilma A. Pérez-Casalet, responsable del Área de Conservación y Restauración del Palacio Nacional de las Artes, Palais de Glace, en torno a los cuños y medallas de los premios para artistas del Salón Nacional de Artes Visuales de Buenos Aires entre 1911 y 2000 también impone la pregunta sobre cómo se configuran las identidades nacionales atravesadas por los significantes materiales.

Yendo un poco para atrás en el tiempo, el artículo de Patricia Nogueira describe las propiedades del soporte metal para la pintura al óleo en las producciones en tierras americanas durante la época de la Colonia. Corrobora ciertamente esa relación directa entre ideología (católica y colonial) y materiales: la inalterabilidad y durabilidad del metal resultaba el ideal para la difusión de cierta imagen sacra.

No sagrado, pero sí colonial, es mayormente el Códice de Trujillo, llamado también Códice Martínez Compañón, nombre debido a su comitente, el obispo navarro Baltasar Jaime Martínez Compañón. Es un corpus de 1400 acuarelas reunidas en nueve volúmenes, entre los cuales

---

hay uno (el II) dedicado a las estampas de danzas y partituras de una veintena de canciones de comunidades europeas, africanas y americanas en tierras peruanas. Esto es lo que analiza el artículo de Teresita Campana, quien crea una sinergia entre la danza, la música, y la pintura como registro documental de esas artes. Interacción entre el bien intangible y el tangible para volverlos baile en la investigación de campo de la autora. Un prodigio de trabajo que supone que el arte es mediación infalible principalmente hacia el pasado, pero también hacia el futuro.

En ese sentido, y con aquello de que el futuro ya llegó, el cierre natural de este número se da con el artículo de Ricardo Pons, quien adscribe a la idea de que ya es inevitable la convivencia entre el mundo virtual/inmaterial y el real/material, tanto como la creación de ambientes inmersivos en tres dimensiones y un defensorio “el próximo gran paso de la humanidad”, por parte de Zuckerberg a partir de la creación de su plataforma Metaverso (2021).

Como *bonus track*, Ofelia Funes nos trae la posibilidad de asociar a los artistas utópicos con Raquel Forner, una artista argentina de la modernidad.

Comencé este texto con “la cuestión Cattelan” como una pregunta inicial sobre el universo de los materiales en el arte contemporáneo. Su traslado a la significación en un mundo de significantes efímeros parece activar nuevos contratos colectivos (al decir de Barthes). Un arte (y un material) impensable en la época de la colonia o a

principios de siglo XIX, en los bronceos o en las películas en las reservas de los museos, pero que nos prepara para un mundo de predominio de la inmaterialidad, un mundo distópico, en el que resguardar los materiales del pasado tal vez se convierta en nuestra principal tarea.

*\*Decana Facultad de Artes UMSA*

# ARTÍCULOS



# ESCISIÓN ENTRE ENCUADERNACIÓN ARTÍSTICA Y RESTAURACIÓN DE LIBROS A PARTIR DE 1940 EN BUENOS AIRES

*SPLIT BETWEEN ARTISTIC BINDING AND  
RESTORATION OF BOOKS FROM 1940  
ONWARDS IN BUENOS AIRES*

*Por Virginia González\**

## **Resumen**

El presente escrito busca indagar sobre dos disciplinas que interactúan y median con la materialidad libraria a partir de su construcción y reparación: la encuadernación artística y la restauración de libros. Ambas tienen un largo trayecto histórico que antecede al siglo XX, aunque su delimitación teórica y empírica se perfila en las últimas décadas del siglo mencionado. Es por ello que buscaremos analizar brevemente las redes de relación entre cada una, porque se han escindido. Asimismo, analizaremos sus objetivos principales desde la estética y la materialidad, lo cual nos posibilitará comprender cómo operan con el libro.

**Palabras clave:** Restauración, materialidad, encuadernación, arte, mediación

**Abstract**

This paper seeks to look into two disciplines that interact and mediate with library materiality from its construction and repair, such as artistic binding and book restoration. Both have a long historical trajectory that precedes the 20th century, although their theoretical and empirical delimitation have been outlined in the last decades of this century. That is why we will seek to analyze briefly the relationship networks between each one, why they have been divided, and what their main objectives are from aesthetics and materiality, which will enable us to understand how they operate with the book.

**Keywords:** restoration, materiality, bookbinder, art, mediation

Fecha de recepción: 11/12/2021

Fecha de aceptación: 18/04/2022

## Introducción

La presente propuesta busca indagar por qué la encuadernación, una práctica derivada de la Edad Media, es decir en el mismo momento que se crea el libro como estructura, se separó de la restauración de libros (establecida como práctica científica a partir de 1980 del siglo XX). Buscamos entender por qué se produjo un quiebre tan fuerte entre ambas y cuáles fueron las causas que provocaron enfrentamientos y enojos. Ponderaremos conceptos asociados a arte, artesanía y científicidad, porque creemos que la diferencia entre ellos es parte del dilema. En ese sentido, entendemos que las implicancias de la cultura visual y material, los intereses estéticos y el establecimiento de redes de relación de una y otra disciplina con diferentes materias teóricas y empíricas han incidido en esta separación que proponemos.

En el caso de la encuadernación, su vinculación con el mundo de la bibliofilia, su interés en restablecer la belleza original del objeto librario y darle un sentido estético contemporáneo la acercaron a disciplinas artísticas. Mientras que, por el contrario, la restauración de libros, en su búsqueda por preservar la “historia” y la huella que deja, intentó alterar lo menos posible ese registro desde la intervención, y es así que procuró vincularse más estrechamente con disciplinas científicas.

Entonces esta separación creemos que se ha dado a partir de varios factores que se hallan relacionados con las búsquedas e intereses que cada sector tiene respecto

---

del objeto, con las prácticas asociadas, las vinculaciones y redes de relación que se conformaron en su entorno y con los valores que se han puesto en juego.

### **Definición del objeto**

Antes de ocuparnos de las problemáticas de este artículo, es preciso dar una definición de las disciplinas que buscamos analizar: la encuadernación. Podemos definirla a partir de tres autores argentinos de las décadas de 1940 a 1970, y esto nos permitirá ver cómo se veía a sí misma la disciplina en esa época, ya que quienes la detallan en este caso eran personas dedicadas al oficio: el encuadernador Felipe Parada (1947), se refiere a la disciplina como “un arte”, que sirve para todos aquellos que quieran producir sus “propios libros”, con solidez y gracia, mediante la combinación de distintos materiales. Por su parte, Aldo Musarra (1958) habla de la confección de artículos emblocados (encuadernados), compuestos por hojas que vienen unidas por diversos procedimientos. Y finalmente Jaime Corderoy (1973) expone que la encuadernación es la unión de una cubierta protectora de volúmenes, donde existe una secuencia correcta de operaciones. Cada encuadernación debe llevarse a cabo mediante una planificación y poniendo en juego la creatividad y la destreza manual.

Cada uno de estos autores nos permite delimitar la disciplina, la cual oscila entre arte y artesanía, ya que es importante el manejo de diversos materiales para su

confección, pero también entra en juego la creatividad. Por otra parte, podemos ver que, en estas décadas, no estaba clara la distinción entre estos conceptos para la disciplina, porque el autor Parada maneja nociones de gracia, que hacen referencia a la cercanía de los cánones académicos de belleza artística vigente, priorizando el sentido estético. No sucede lo mismo con los otros dos autores, quienes están, desde sus concepciones, mucho más cercanos a la idea de artesanía, ya que piensan al objeto atravesado por la funcionalidad (Bovisio, 2002).

La contracara de esto es la *restauración*, que busca devolverle al libro características similares a las que tenía en su origen y que fueron perdidas o disminuidas a través del paso del tiempo y uso ya sea por degradación o destrucción. Entonces el proceso de restauración devuelve características similares a las que poseía originalmente. En este sentido, el trabajo del encuadernador se acerca mucho más al concepto de artesanía, en tanto que, al ser el hacedor de este proceso, no puede ser sustituido (Bovisio, 2002), ya que él tiene el panorama general y sistemático de la técnica y comprende la importancia de su función y del modo en que opera socialmente (Focillon, 1934). Por otra parte, debe tenerse en cuenta que el fin primordial de la disciplina es justamente devolverle funcionalidad al objeto, ya que los cánones de belleza no son prioritarios. Igualmente, aun en las décadas de 1940 a 1980 se está dentro de un proceso de transformación, por lo que dicha distinción no está claramente delimitada, cosa que cambiará en las últimas décadas del siglo XX.

---

A diferencia de la definición de encuadernación, para poder delimitar el concepto de restauración, debemos acercarnos más a finales del siglo XX y principios del XXI, desde el aspecto jurídico, según la *Carta de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura de Italia* en 1987, define en su artículo 2 la restauración como:

Cualquier intervención que, respetando los principios de la conservación y sobre la base de todo tipo de indagaciones cognoscitivas previas, se dirija a restituir al objeto, en los límites de lo posible, una relativa legibilidad y, donde sea necesario, el uso (Carta de Conservación, 1987: 2).

Por otro lado, autores como Ana Calvo (2006:193) explican que la restauración es una actividad que se enmarca dentro de la conservación y “se ocupa de intervenir directamente sobre los objetos cuando los métodos preventivos no han sido suficientes para mantenerlos en buen estado”. En contrapunto, Javier Tacón Clavaín (2008:56) define: “La restauración consiste en la intervención sobre los bienes culturales dañados o deteriorados, con el propósito de facilitar su comprensión, respetando hasta donde sea posible, su integridad histórica, estética y física”.

Aquí es necesario retomar la disquisición establecida por los dos exponentes de la restauración a fines del siglo XIX, Violet- Le-duc y Ruskin, respecto de la intervención total o no de una obra. Europa, y por herencia

Argentina, se inclinó, en el momento inicial de la restauración, hacia la primera teoría, desplegando así todas las prácticas posibles en la búsqueda de la recuperación material de los objetos. No obstante, a partir de 1990, la tendencia viró a procedimientos más medidos y se acercó así a la teoría ruskina.

Entonces la restauración, según lo analizado hasta aquí, no tiene una definición concreta que permita delimitar el comportamiento de los técnicos, y esto da lugar a procedimientos diversos que se mueven en una nebulosa entre la intervención extrema y la no intervención. Asimismo, entran en juego preceptos artísticos y de artesanía que hacen oscilar la disciplina, entre criterios de artista (podemos decir que altamente intervencionista) y de mínima intervención, donde toma relevancia el tipo de materiales que se utiliza en su producción, los procedimientos empleados y los modos de conjugarlos. Porque, como hemos dicho, utilidad y belleza artística son concepciones que, en el caso de la restauración de libros, cuesta conjugar y que, por momentos, se enfrentan, debido a que entran en juego una amplia cantidad de variables que limitan al ejecutor de esta disciplina.

Sin embargo, por otra parte, queda en evidencia que la disciplina de la restauración de los cuarenta, y por más de cincuenta años, continuó buscando sus bases teóricas y empíricas, transitando entre la importancia de respetar la originalidad del libro y la priorización del uso, por sobre la importancia de la historicidad. Esto tiene

relación directa con que la restauración aún está siendo definida; por tanto, entre los años 1940 al 1990, su comportamiento fue fluctuante.

En cambio, los encuadernadores, se toman la libertad de interpretar el contenido del libro para darle una estética acorde (imagen 1) y que además le permita al dueño identificarlo como único (Baudrillard, 2005).

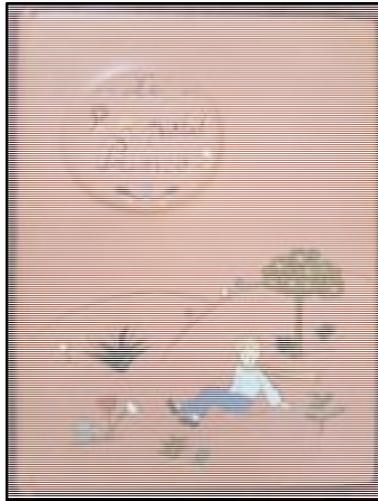


Imagen 1: Libro de artista, encuadernado por Varinka Diaconu  
(c. 1960)

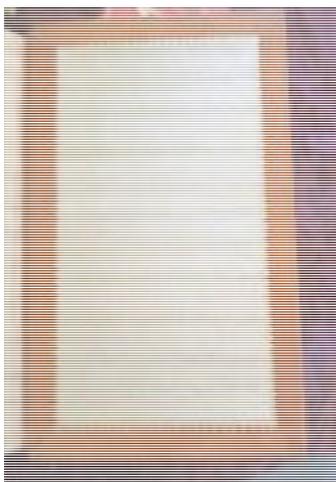
*El Principito* de Saint Exupery

Fotografía tomada de la colección Alina Diaconú

Estas diferencias permiten visualizar esa escisión entre encuadernadores y restauradores, conforme avanza el siglo XX. Las cuales se vieron atizadas por la figura del bibliófilo, que era un aficionado no solo al contenido intelectual del libro, sino a su belleza material. Es por ese motivo que buscaron encuadernadores que trabajaran esa parte estética que ponderaban.

Por eso, la figura del bibliófilo fue, durante los siglos XIX y XX, de gran importancia para el desarrollo de la historia del arte ligatorio. Gracias a ellos, los encuadernadores mantuvieron un trabajo dinámico (Díaz Redondo, 2016).

Otra característica diferenciadora con los restauradores, es que además los encuadernadores firman su trabajo durante todo el siglo XX (Imágenes 2, 3 y 4), en cambio, los restauradores, que también lo hacían en las décadas de los 50 a 80, para la década de los 90 dejaron de hacerlo. De hecho, estos últimos buscaban que su intervención fuera, dentro de lo posible, muy poco visible, para no provocar falsos históricos.



De izquierda a derecha:

Imagen 2: hierro con nombre para gofrar y dorar

Imagen 3: libro firmado

Imagen 4: detalle de firma.

Fotografías tomadas de la colección Alina Diaconú

## **Cambios y virajes**

La restauración, desde sus comienzos en el siglo XIX, ha sido considerada una disciplina científica atravesada por la práctica artesanal (González Varas, 1999), impulsada por teóricos como Alois Riegl, Camillo Boito y, sobre todo, Cesare Brandi. Esta disciplina, a mediados del siglo XX, tiene un acercamiento crítico al objeto, premisa indispensable en todo proceso restaurativo. A partir de ello, se le reconoce a la obra de arte un valor propio que es necesario respetar, teniendo en cuenta dos criterios: el histórico, es decir, su creación en una determinada época, en un espacio dado y la acción que ha provocado en la materia el paso del tiempo. Esto, planteado desde una concepción Cassiriana, según la cual el hombre es por naturaleza un ser simbólico, que transforma la totalidad de la vida humana, donde la dimensión de la realidad natural es atravesada por el lento y complicado proceso de pensamiento y por tanto retrasada (Cassirer, 1967).

Y el estético, en el sentido de valor estético, como algo que se aprehende en la experiencia perceptiva del objeto. Por tanto, las características estéticas son un subconjunto de las propiedades perceptivas y se identifican a través del acto de mirar, escuchar, tocar, etc. El criterio estético es, en consecuencia, un criterio perceptivo (Alcaraz León, 2007).

Por tanto, desde la postura de César Brandi de 1963, quien postula que la restauración es una operación crítica antes que técnica y considera la necesidad de

---

justificar y documentar todo tipo de actuación en este ámbito (Brandí, 1977), podemos entender cuál fue el crecimiento teórico-científico de la disciplina y así separarlo de lo artesanal. De igual manera, la importancia de la formación de los restauradores es capital, ya que el juicio crítico necesario para afrontar una restauración se supedita a los conocimientos de la persona que lo realiza y a su capacidad de aunar datos y diversas informaciones que puedan surgir del establecimiento de redes entre las diversas disciplinas que completan la restauración, tanto en el plano histórico-artístico como científico.

Estos entrecruzamientos le permiten al restaurador pensar desde perspectivas distintas una misma problemática y evitar así potenciales errores de apreciación. Por ejemplo, un papel oxidado<sup>1</sup> y friable<sup>2</sup>, que el restaurador decide blanquear, si no es analizado desde la física y la química ponderando técnica de manufactura, tipo de pulpa, resistencia del papel, tipo de grafía, entre otros, puede suceder algún efecto no

---

<sup>1</sup>Esta patología en los papeles se da en el proceso de envejecimiento, donde se produce un rompimiento de los anillos del polímero, generando dobles ligaduras conjugadas y la generación de grupos cromóforos y auxocromos, que generan color amarillento en el papel. Cuando la oxidación es extrema el papel se vuelve color café, el límite de esa oxidación es la incineración.

<sup>2</sup>La friabilidad es un efecto físico asociado a la oxidación aguda, donde la textura del papel se torna quebradiza e impide su manipulación.

contemplado y puede destruir el objeto aun cuando esa no haya sido la intención. Por ello, el restaurador en este punto, se distancia del encuadernador, porque se aleja de lo artesanal, para fusionarse, nutrirse, imbuirse del pensamiento científico.

Por todo lo dicho, a diferencia del fortalecimiento y cambios radicales que estaba viviendo la encuadernación en este período, la restauración aún estaba buscando su definición y sus metodologías, paralelamente a la posibilidad de poder establecer vínculos con agentes de protección cultural como museos y bibliotecas, pero además con coleccionistas.

En esa búsqueda y afianzamiento de la disciplina, la restauración de libros decide separarse de la encuadernación, no de un modo consciente al principio, pero que será una decisión sin retorno; por un lado, por considerar que sus métodos y procedimientos atentaban contra la materialidad del objeto y, por otro, porque la intervención con tendencias artísticas iba en sentido opuesto al precepto de mínima intervención. Esto la acercará mucho más a otras disciplinas y ciencias, lo cual le permitirá salir definitivamente de la etapa artesanal. Es por ello que para los restauradores la dicotomía arte-artesanía es invadida por una nueva dimensión de “cientificidad”, es, a partir de aquí, pero sobre todo del período 1991-2002, donde la diferencia es mucho más marcada entre los encuadernadores-restauradores considerados artesanos, los encuadernadores artistas y los restauradores de libros vistos como científicos.

Aquí se nos hace necesario explicar las definiciones de cada una para comprender los comportamientos que los definen:

- Encuadernadores-restauradores: en este caso nos referimos a personas que tomaron contacto con alguna de las dos disciplinas y que, a través de la práctica ejercitada en talleres de maestros, fueron abarcando los dos aspectos relacionados con el mundo del libro, pero sin abocarse al perfeccionamiento teórico, dando como resultado personas de gran destreza manual que incorporan en sus prácticas elementos que dan indicios de concepciones restaurativas.
  
- Encuadernadores artísticos: se trata de personas que se han formado durante muchos años (generalmente más de 6) en escuelas de artes y oficios y/o talleres particulares de encuadernadores y que, al tener aptitudes artísticas, han decidido dedicarse a la interpretación libre en la confección de libros, lo cual les dio visibilidad en los circuitos de coleccionistas y bibliófilos y les permitió interactuar en los circuitos del arte.
  
- Restauradores: personas que se vincularon con la restauración y la encuadernación y que eligieron mantener la originalidad del objeto intervenido, respetando la materialidad, tratando de interferir lo menos posible en la lectura del objeto y que buscaron relacionarse con disciplinas como la conservación, restauración, museología y ciencias denominadas duras

como: biología, química, física y la incorporación de nuevas tecnologías para la intervención de los objetos, lo cual abrió nuevas maneras de pensar el libro, pero que los alejó aún más de los encuadernadores y los acercó más a la ciencia. En esto desempeñaron un papel importante las carreras terciarias, luego universitarias (UMSA<sup>3</sup> y UNA<sup>4</sup>) y finalmente los posgrados de restauración patrimonial (UNSAM<sup>5</sup>).

Es a partir de estas aclaraciones que nos interesa analizar el panorama de la restauración en general en estas décadas en Buenos Aires y los campos de relación, lo cual permitirá plantear una definición más clara en relación con las diferencias entre encuadernación artística y restauración de libros.

### **Restauración de libros**

Como se ha mencionado, en un principio se trataba de encuadernadores que intervenían los libros por conocer su materialidad y las técnicas de encuadernación vigentes en ese momento. Lo cual generaba el inconveniente de que se lo reencuadernaba de manera

---

<sup>3</sup> Se trata de la Licenciatura en Restauración de Bienes Culturales de la Universidad del Museo Social Argentino.

<sup>4</sup> La carrera de Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Nacional de las Artes, deriva de la tecnicatura del ROA, Instituto de Restauración de los años 80.

<sup>5</sup> El posgrado de Restauración de obras de arte y papel de la Universidad Nacional de San Martín, deriva del denominado “Taller Tarea”, creado por la Fundación Antorchas en la década de 1990.

---

indiscriminada, sin analizar la real necesidad del procedimiento y llevándolo a cabo sin contemplar cuál era la encuadernación y los materiales originales para respetarlos o emularlos.

Por otra parte, durante las décadas de 1970 al 1990, generalmente se reencuadernaban los libros, sin importar el estilo liguatorio original, con una metodología y tipo de encuadernación muy criticadas en la etapa siguiente, la encuadernación *alla greca*. Se trata de un procedimiento que cercena los cuadernillos del libro de varios modos, es decir, por el frente, se los guillotina para alinearlos y, por el lomo, se los serrucha para encastrar allí el soporte de costura (nervio); una vez cosido el cuerpo del libro se lo lleva a la prensa y se bate el lomo (se lo martilla para sacar el cajo<sup>6</sup>). Además, debido a la cantidad y al tipo de adhesivo que se le incorpora al lomo para unir el cuerpo a las tapas (generalmente cola de conejo), este con el paso del tiempo se torna muy friable<sup>7</sup>.

Lo explicado anteriormente nos sirve para poder entender que se trata de encuadernaciones que con el uso se deterioran rápidamente, de hecho, uno de los problemas más comunes de este tipo de proceso

---

<sup>6</sup>Se trata de un redondeado del lomo en las encuadernaciones de tapa dura, este se obtiene martillando los cuadernillos para obtener un hombro, donde se apoyaran las tapas.

<sup>7</sup>La friabilidad, concepto utilizado dentro de la restauración de libros, se refiere a la fragilidad del material cuando este se halla despolimerizado o presenta una alta oxidación.

ligatorio es la rotura del lomo, el cual termina siendo el punto más débil.

En este camino, un hito importante para el nuevo transitar en esta disciplina fue la creación del primer instituto especializado en conservación y restauración de libros y documentos, el *Istituto per la Patologia del Libro*.

Ahora bien, lo cierto es que el diálogo de la restauración de libros con el mundo científico se conjugó en la práctica con un concepto característico del periodo anterior, la reintegración estilística (reconstrucción o restitución de elementos perdidos a imitación del original de Viollet Le Duc).

Por otra parte, en la década de 1960 hubo un hecho que será un parteaguas respecto de la concepción de restauración en general y de libros en particular, fue la inundación de Florencia del año 1966, a causa del desborde del Arno, donde más de 450 000 volúmenes fueron terriblemente dañados. La situación originada en Florencia pronto hizo comprender que la restauración de obras individualizada era inviable, se debían desarrollar nuevas técnicas para afrontar el problema de manera inmediata para estabilizar las obras afectadas y reducir la posibilidad de un mayor deterioro. Esto hizo que el mundo occidental se movilizara, que los expertos en restauración de libros se conocieran, posibilitando el intercambio de saberes. Además de activar la búsqueda de tratamientos masivos, como la deshidratación mediante la congelación en masa, tratamiento este que frenaba el ataque fúngico y el deterioro apoteósico.

El ingreso a la década del 90 del siglo XX, para la restauración de libros, fue de cambio y de renovación para la disciplina, donde las corrientes internacionales invaden a los restauradores, mediante una alta circulación de bibliografía del país y del exterior y donde el flujo de restauradores que viajan desde y hacia el extranjero es mayor que en décadas anteriores, en ese sentido las becas dadas principalmente por la Fundación Antorchas fueron la clave en la formación de los nuevos restauradores, incluso a comienzos del siglo XXI la formación de ASACOR (Asociación Argentina de Profesionales en Conservación y Restauración), como había sucedido en los ochenta con EARA (Encuadernadores Artesanales de la República Argentina), buscará ser el vehículo donde se canalice esta red.

### **Encuadernación artística**

A diferencia de la restauración, la cual, como hemos visto, se ve muy estimulada con situaciones de puja, innovaciones, discusiones y replanteos, la encuadernación sigue más o menos los mismos lineamientos, en relación con los métodos de enseñanza e intervención de las materialidades. En el caso del aprendizaje, los comportamientos se mantienen bajo los mismos preceptos en general, aunque también es cierto que los encuadernadores de esta generación se preguntan mucho más, indagan y se nuclean para intercambiar experiencias, además de estar mucho más atravesados por las lógicas del mercado, como hemos

analizado anteriormente. Pero finalmente continúan en su camino milenario de estructura de taller y modos de transmisión de conocimientos.

Por otra parte, la encuadernación se siente segura y preparada para enseñar restauración, por ello mismo no deja de hacerlo en este período. Esto lo podemos constatar en el libro de Corderoy (1973), cuando explica procedimientos de restauración de “un libro que no se halle en un muy mal estado”, donde solo se recomienda como paso previo a la restauración el “cotejo” de páginas, para asegurarse que no falte ninguna, acto seguido se invita al desmontaje del libro. Esto nos permite ver que, si bien la encuadernación artística continúa trabajando en procedimientos restaurativos, los mismos no son abordados teniendo en cuenta conceptos de conservación, diagnóstico y mínima intervención, como en la otra disciplina, sino por el contrario, en este caso, se procede a desarmar un libro, incluso sin tener en cuenta si realmente lo necesita o no.

No obstante, lo más significativo es que la restauración empieza a invadir los espacios que antes solo eran abarcados por la encuadernación, por lo que sus lógicas comienzan a cruzarse. Esto llevará a una oscilación entre situaciones de conflicto e incorporación de métodos de trabajo entre ambas.

Paralelamente, la restauración se está construyendo a sí misma, pensando y repensando su esencia, lo cual la hace ir y venir en teorías y preceptos restaurativos, por lo que lentamente se irá alejando de su prima hermana la

---

encuadernación. Para fines de los años 90, los restauradores empiezan a cuestionar los modos de trabajo y materiales usados por los encuadernadores en situaciones básicas como el uso o no del engrudo o de PVA, dos adhesivos muy difundidos entre los encuadernadores y que, desde el punto de vista de la preservación patrimonial, podrían afectar las colecciones porque argumentaban que el primero vehiculizaba el ataque microbiano y el otro generaba hidrólisis de la materia. Y esto es clave, ya que mientras los encuadernadores desde los años 50 hasta los 90 siguen usando el adhesivo ácido (PVA), los restauradores se proclaman en oposición y los acusan de atentar contra el patrimonio, esto será el comienzo de una grieta insalvable, que los llevará a discusiones, sin conciliación y que los definirá por oposición al otro.

Lo dicho anteriormente puede comprobarse a partir de la explicación sobre la aplicación de distintos adhesivos en las publicaciones que hacen desde la disciplina de la encuadernación, donde se recomienda ampliamente el uso de estos pegamentos; mientras que los restauradores, si bien comienzan siguiendo los procedimientos y materiales empleados por los encuadernadores, poco a poco van separándose de sus preceptos y lineamientos, sobre todo, con sus vinculaciones con otras disciplinas como la química que les permite entender desde la esencia el comportamiento de los materiales. Por eso rechazan categóricamente estos tipos de adhesivos y buscan reemplazos “inertes” que no provoquen deterioro en la materialidad de los

objetos intervenidos, por ello el uso de los derivados de la celulosa serán unos de los más usados debido principalmente a su afinidad con el objeto a intervenir. Hablamos por ejemplo de los éteres de celulosa (metilcelulosa, carboximetilcelulosa, metilhidroxipropil celulosa, etc.), que serán los más utilizados en esta época, como puede leerse en el libro de Javier Tacón Clavaín (2008) sobre restauración en libros y documentos. Aunque hoy uno de los principales adhesivos acuosos empleados por los restauradores de libros es justamente aquel que en los años 90 criticaban, es decir, el almidón (engrudo), que sigue utilizándose (aunque con modificaciones en el método de elaboración). La argumentación de su uso actual es que se trata de una materia adherente milenaria, que ha convivido con el papel y las encuadernaciones desde su invención en oriente y que es el que mejor se adapta (por su cercanía química con el polímero de celulosa ya que se trata de un isómero de esta) a los cambios medioambientales, porque puede acompañarlos, desde su higroscopicidad, ph y flexibilidad.

A partir de los noventa, se da, al igual que en la restauración, un período que desarrolla gran cantidad de bibliografía, donde interactúa con otras disciplinas que piensan el mismo objeto, es por ello que la preservación y consolidación de libros encuadernados es parte de los índices de la bibliografía producida por y para encuadernadores. Esto habla de una maduración y reconocimiento de la disciplina que, en las décadas anteriores, aún no se veía, aunque existen aún algunas

---

incongruencias en la definición de conceptos y modos de abordar la disciplina hermana. Podemos ver un ejemplo cuando la encuadernación se refiere a la restauración, esto lo hace con respeto a sus conocimientos “hay que saber que la restauración de libros es un oficio que exige un profundo conocimiento de los estilos y las maneras de trabajar de encuadernadores de otras épocas y una perfecta maestría de las técnicas de encuadernación” (Evrard; Persuy, 1999). En este pequeño párrafo, podemos entrever varias cuestiones, en principio, que las autoras, plantean la restauración como un oficio cuando en el mundo occidental ya es una disciplina institucionalizada y ligada muy estrechamente al mundo científico; por otra parte, al hablar de un profundo conocimiento de estilos, dan por sentado que se estudian los modos de construcción históricos para respetarlos y mantenerlos, algo que no sucedía en la década anterior, donde la encuadernación francesa era la que reemplazaba a cualquier encuadernación previa. Pero también deja entrever que cualquier encuadernador que conozca los estilos podría trabajar en ella.

Por otra parte, en la encuadernación, del mismo modo que en la restauración, se está dando un fortalecimiento de redes y vínculos entre sus actores, que potenciará los cambios que viene gestando la disciplina. EARA es aquí la protagonista; y toman impulso los cursos, encuentros, exposiciones y concursos. Todos los encuadernadores de Buenos Aires se conocen entre sí y el flujo de información que circula en el ámbito es alto; los clientes, los proveedores y la bibliografía se comparten.

---

El concepto encuadernador-artista nos habla de un punto exacerbado en el camino transitado por la disciplina, ya que la consideración de artistas les da un halo de distinción, a diferencia de los conceptos encuadernador-artesano, los cuales actualmente no lo tienen. En este sentido, autores como Sante Babolin (que busca profundizar el semantismo del imaginario), al igual que Rudolf y Margot Wittkower, plantean que originalmente artista era sinónimo de artesano (Babolin, 2005), pero posteriormente este ascendió socialmente, y su significado se transfiguró y obtuvo mayor valorización.

En relación con esto, podemos ver cómo el encuadernador-artista goza de una cierta libertad de acción al momento de ejecutar su saber, que le permite expresarse a partir de la elección de los temas tratados, ya que pone, de algún modo, en tela de juicio las modalidades propias de la creación artística, su finalidad, las necesidades y la organización (Maffei, 2015), es aquí donde el libro como portador de ideas, memoria y experiencia es un encuentro con el artista que brinda su percepción estética en un libro como obra de arte que, a su vez, es portador de imágenes y signos, los cuales se vuelven terreno de la escritura formal, narrativa o poética. Tema este que nos remite al concepto de cultura visual, ya que no designa un objeto, sino por el contrario la conciencia que se tiene sobre él, que es la misma conciencia de la imaginación, “cuyo correlato noemático es el imaginario” (Babolin, 2005), entonces el libro es, a partir de ello, considerado libro

---

objeto por su dimensión escultórica, es decir, sus cualidades físicas y materiales, lo cual permite, por ejemplo, poder verlo en una exposición.

Por lo tanto, los conceptos libro y arte son tomados desde otra perspectiva y en relación simbiótica, que posibilitan ampliar sus dimensiones. Es así que se suceden encuentros donde artistas y encuadernadores entablan diálogos, a la vez que entran en juego diversas capas de sentido, como literaria, artística y utilitaria, posibilitando así un entrecruzamiento que propicia la activación de diversas lógicas.

### **Conclusiones**

Este momento histórico de fines de siglo XX y comienzos del XXI es un claro cambio de paradigma en cuanto a la separación de la restauración de libros y la encuadernación artística, ya que como hemos visto cada una fue delineando sus intereses, apoyándose en teorías que le permitían fundamentar sus líneas argumentales. Así la encuadernación buscó apoyo en conocimientos vinculados con las artes (pintura, orfebrería, curtido artesanal, etc.) y la restauración con disciplinas de base científica (como la biología, la química, física, etc.).

Podemos decir que el fin del siglo XX conllevó la escisión definitiva de la encuadernación y la restauración, ya que sus intereses, métodos de enseñanza y procedimientos las fueron poco a poco distanciando y enfrentando, pero de algún modo

quedaron conectadas por el objeto que les da sentido: el libro.

En cuanto a la dicotomía encuadernación-restauración, en el primer caso, al tratarse de una disciplina que surge en el siglo X, su consolidación, preceptos, relaciones y estructuración fueron mucho más fuertes y persistentes que la restauración. En el caso de esta última, se fue configurando a lo largo del siglo XX y aún hoy continúa haciéndolo. No obstante, además, ha oscilado entre la teoría de Violet-Le-duc en la primera mitad del siglo XX y la de John Ruskin en la segunda, las cuales se caracterizan por ser formas de restauración diametralmente opuestas. En este proceso de cambio, ha tenido mucha influencia el traspaso de lo artesanal a lo científico.

En cuanto a la trilogía arte/ artesanía/ científicidad, vemos cómo estos conceptos han estado presentes y continúan estando en cada elemento que engloba la realidad del libro y sus prácticas, en este sentido, en el caso de la encuadernación, al estar atravesada fuertemente por las lógicas artísticas, permitió considerar el libro como un objeto de arte; mientras que la restauración, por su interés en la comprobación y ajuste de sus prácticas con las ciencias duras y la búsqueda por la mínima intervención, permite afirmar que el método científico se convirtió en parte indiscutible de sus procedimientos.

Finalmente, en relación con la cultura visual y arte, es posible afirmar que, al ser el libro el escenario donde se

---

conjugan valores reales, por un lado, e inciertos, por el otro, y donde las variables a considerar son múltiples e inestables, debemos decir que hoy es entendido como un objeto artístico plurilingüístico, donde se da un complejo cruce entre visualidad, aparatos, instituciones, cuerpos y discursos, que le han permitido consolidarse como tal.

### Referencias bibliográficas

Abbott, K. (2010). *Bookbinding: step by step*. Londres, The Crowood Press.

Alcaraz León, M. J. (2007). "Valor estético y artísticidad en la teoría del arte de Danto", *Revista Disturbis*, University of Sheffield.

Baudrillard, J. (2005). *El sistema de los objetos*. México DF, Siglo XXI.

Babolin, S. (2005). *Producción de sentido: Filosofía de la cultura*. San Pablo, Universidad Pedagógica Nacional.

Brandl, C. (1977). *Teoría del Restauero*. Turín, Einaudi.

Bovisio, M.A. (2002). *Algo más sobre una vieja cuestión: Arte ¿vs? artesanías*. Buenos Aires, FIAAR.

Cassirer, E. (1967). *Antropología Filosófica, introducción a una filosofía de la cultura*. México, FCE.

*Carta de Conservación y Restauración de los objetos de Arte y Cultura de Italia. Conferencia Internacional sobre Bienes sobre el Patrimonio Cultural y Ambiental. Siena, agosto 1987.*

Corderoy, J. (1973). *Encuadernación*. Buenos Aires, Kapelusz.

Díaz Redondo, C.; Miguelez González. (2016). “Perspectivas en el estudio de la encuadernación artística: de los tratados generales de la web semántica”, *Alfinje Revista de filología*, Logroño, Número 28.

Evrard, S; Persuy, A. (1999). *La encuadernación técnica y proceso*. Madrid, Olleros y Ramos.

Focillon, H. (1934). *La vida de las formas seguida del elogio de la mano*. Xochimilco. México DF, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Autónoma de México.

González Varas, I. (1999). *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Cátedra.

Maffei, G. (2015) *¿Qué es un libro de artista?* Santander, Gráficas Camila.

Parada, F. (1947). *La encuadernación al alcance de todos, manual para el aficionado*. Buenos Aires, Joaquín Torres.

Misiti, C. (s/f). *Le origini del concetto moderno di restauro librario. Alfonso Gallo e la nascita dell’Istituto di Patologia del Libro*. [en línea].

---

[[https://www.academia.edu/34983911/Le\\_origini\\_del\\_concetto\\_moderno\\_di\\_restauero\\_librario\\_Alfonso\\_Gallo\\_e\\_la\\_nascita\\_dellIstituto\\_di\\_Patologia\\_del\\_Book\\_69\\_Le\\_origini\\_del\\_concetto\\_moderno\\_di\\_restauero\\_librario](https://www.academia.edu/34983911/Le_origini_del_concetto_moderno_di_restauero_librario_Alfonso_Gallo_e_la_nascita_dellIstituto_di_Patologia_del_Book_69_Le_origini_del_concetto_moderno_di_restauero_librario)].  
[consulta: 15/09/20]

Musarra, A. (1958). *Para aprender encuadernación*. Buenos Aires, Hobby.

*\*Licenciada en Museología (UMSA)  
Especializada en restauración de libros y documentos  
Magíster Internacional en Dirección y Gestión de Museos por  
(Esneca Bussines School).  
Diplomada en Gestión con Orientación en Colecciones por el  
Instituto Latinoamericano (ILAM)  
Actualmente Directora del Museo Histórico Sarmiento.  
Directora de Estudios de la Facultad de Artes de la  
Universidad del Museo Social Argentino (UMSA)  
Presidente de ASINPPAC (Asociación Internacional para la  
Protección del Patrimonio Cultural).  
Contacto: virginiafernandagonzalez@gmail.com*

**LA REPRODUCCIÓN EN EL CINE COMO  
POSIBILIDAD DE PRESERVACIÓN. ANÁLISIS DEL  
SOPORTE FÍLMICO PARA SU IDENTIFICACIÓN.  
EL CASO DE “UN GRAN PARTIDO DE FÚTBOL” DE  
QUIRINO CRISTIANI**

*REPRODUCTION IN CINEMA AS A POSSIBILITY OF  
PRESERVATION. ANALYSIS OF THE FILM SUPPORT  
FOR ITS IDENTIFICATION. THE CASE OF “A GREAT  
FOOTBALL MATCH” BY QUIRINO CRISTIANI*

*Por Laura Gómez Gauna \**

**Resumen**

El presente trabajo despliega una investigación sobre la materialidad fílmica, como es evidente, para el caso de filmografías desaparecidas o incompletas, ya sea por las condiciones de fragilidad del soporte fílmico y o por la negligencia de diferentes actores. A través del análisis e inspección de un pequeño rollo de 16 mm que se consideraba perdido, nos reencontramos con un corto animado realizado por el pionero de la animación mundial Quirino Cristiani. Por consiguiente, se propone el estudio de las características físicas de la película cinematográfica para su identificación y posible datación.

**Palabras clave:** animación, conservación, marcas marginales, acetato, 16 mm

## Abstract

This paper unfolds an investigation on filmic materiality, as it is evident, in the case of missing or incomplete filmographies, either due to the fragility of the film support and the negligence of different actors. Through the analysis and inspection of a small 16 mm reel that was considered lost, we are reunited with an animated short made by the world animation pioneer Quirino Cristiani. Therefore, the study of the physical characteristics of the cinematographic film is proposed, for its identification and possible dating.

**Key words:** animation, conservation, marginal marks, acetate, 16 mm

Fecha de recepción: 24-01-2022

Fecha de aceptación: 15-02-2022

## Introducción

En noviembre 2021, una plataforma de compra-venta publicaba el fotograma de un cortometraje animado bajo el título: *Película 16 mm Dibujo B/n, Muda, Dibujante Cristiani, Única!* Acompañado del título: *Un gran partido de fútbol*; a continuación, otro fotograma presentaba un dibujo que se reconocía como perteneciente al corto *Entre pitos y flautas*, según la historiografía tradicional, fechado en la filmografía del cineasta Quirino Cristiani

como de 1941. Gracias al investigador Raúl Manrupe, la Cineteca Vida finalmente adquirió el material de una persona que lo había comprado dentro de un paquete de viejas latas de películas.



Rollo con su carrete y caja con el cual fue adquirido

---

## Cine de animación

En el año 1900, Quirino Cristiani un inmigrante italiano llega a Argentina junto a su familia, tenía solo 4 años había nacido en Santa Giulietta, Pavía, Italia, el 2 de julio de 1896. Aquí los esperaba su padre que había viajado meses antes. Buenos Aires era una ciudad con gran desarrollo urbano, y los espectáculos mostraban todo lo llegado de Europa, sin dejar de lado la cultura local como el circo y el teatro, la lírica, los juegos de azar, hasta los bailes al aire libre. Por supuesto, el cinematógrafo poco a poco se introducía en los espectáculos y exhibía sus documentales conocidos como “vistas” y “actualidades” con temáticas tanto extranjeras como nacionales.

Ya adentrándonos en la primera década del siglo XX, Cinematográfica Valle propiedad de otro inmigrante italiano, pionero del cinematógrafo, llamada Federico Valle producía *Film Revista Valle*. Así pues, en 1915, Valle convocaría a Cristiani para realizar sus primeros trabajos en el cinematógrafo cuando este era muy joven. Anteriormente, los antecedentes laborales de Cristiani se desarrollaron en el medio de ilustración de publicaciones, donde era corriente la presencia de viñetas con alusión a la realidad política y social del momento, esta formación trazaría un estilo en sus futuras películas distinguiendo su agudeza para transponer personajes de la realidad en dibujos.

El ítalo-argentino no tardaría mucho en comenzar a diseñar un proyecto de largometraje fruto de una

propuesta de Valle y otro empresario propietario de salas de cine. Trabajó durante casi un año para fotografiar miles de dibujos y el 9 de noviembre de 1917 estrena el primer largometraje de “objetos animados” del mundo (Bendazzi, 2008), el largo que duraba poco más de una hora se llamó *El apóstol*. Además, fue el inventor de una técnica de animación que, mediante hilos, unía dibujos recortados que formaban el cuerpo de un personaje, y se articulaban para desplazarlos lentamente frente a la cámara, dando así ilusión de movimiento en la película, que se filmaba dando vuelta de a un cuadro por una vuelta de manivela. Posiblemente, la cámara que utilizó para realizar su largometraje haya sido una Urban.



Cámara Modelo URBAN®

En seguida produjo, en 1918, *Sin dejar rastro*, segundo largometraje de animación, que no sobrevivió, ya que fue confiscado por la policía y, al día de su estreno, había desaparecido. Posteriormente, estrena el primer largo de animación con sonido de la historia. Fue en 1931, con la

---

película *Peludópolis*, que tenía diálogos y música sincronizada con las imágenes, a través de registros sonoros en discos Vitaphone®. Las obras de cine de “autor” de Cristiani cuentan una historia determinada, están matizadas con humor y una crítica político-social, realmente le interesaba mostrar personajes y relatos muchas veces histórico, que apuntaban a un público adulto<sup>1</sup>. Esta concepción, sin duda, para ese momento, significó un quiebre para la animación en nuestro país. Lamentablemente, estos films no se preservaron, salvo pocas excepciones, porque tanto los estudios de Federico Valle en 1926 y de Quirino Cristiani en dos ocasiones una en 1961, sufrieron incendios y llegaron a perder casi todas sus producciones.

---

<sup>1</sup> Para Cristiani el dibujante no era una especie de Esopo del siglo XX, que contaba fábulas dibujadas de la infancia; era, en cambio, un comentarista en clave satírica de los hechos cotidianos, de la actualidad política y de las costumbres, un caricaturista que, con imágenes en movimiento, se dirigía a un público distinto y no menos amplio que el de los diarios. Gracias a su sorprendente rapidez de trabajo, siempre estuvo en condiciones de seguir los hechos del día y subrayar su lado cómico, alegre o ridículo. Un cine sin “pretensiones artísticas” más bien el cine de un columnista (...) Un cine, por lo que refiere el cineasta mismo y los pocos testigos que aún recuerdan las imágenes de sus filmes, locuaz y rico en ingenio y agudeza; pero, por cierto, un cine para adultos. (Bendazzi, G.; 2008: 70-71)

---

Proceso de filmación de *Peludópolis*



### ***Stop Motion* a la animación tradicional**

Para 1928, Cristiani traslada sus estudios y comienza una etapa industrial y de gran inversión comercial. El estudio cuenta con laboratorios y con un espacio equipado con reflectores, mesa y una cámara, colocada en un plano cenital que se operaba mediante pedales y manijas, sistema que él había diseñado y utilizado en sus películas anteriores. Esto le permitía ir accionando la cámara con los pies, y las manos libres para ir creando los movimientos de las ilustraciones. Así lo describe en la revista *Dibujantes*:

---

Comencé a dibujarlos sobre papel manteca transparente, en forma lineal con tinta china y los colocaba sobre un vidrio, en el cual se dibujaba con tinta china también, el decorado debía servir de fondo al movimiento de las figuras que se filmaban por transparencias, es decir: colocando las luces atrás del vidrio (Petrucci; 1955: 6).

Este sistema de transparencia superpuesta también fue utilizado por Walt Disney<sup>2</sup> y se conoció como Multiplane logrando utilizar hasta seis planos superpuestos. Pero, hasta aquí, la técnica que usó Quirino era muy parecida a la que, en la actualidad, conocemos como *stop motion* luego comenzaría otra etapa donde la animación con acetatos transparentes sería la elegida.

---

<sup>2</sup> En la animación tradicional dibujada a mano, cada momento en el tiempo se capturaba en una hoja individual de plástico delgado y transparente. Los contornos de los personajes se dibujaron meticulosamente con tinta en el anverso de las hojas, mientras que los colores y detalles de los personajes se pintaron en el reverso. Las láminas de plástico, conocidas como cels, se colocaron boca arriba sobre fondos pintados y se fotografían con una cámara de cine, una cels a la vez. Reproducir la secuencia de imágenes en un proyector de películas produjo la ilusión de movimiento. Los artistas y artesanos gastaron una enorme cantidad de tiempo, esfuerzo y recursos para crear largometrajes animados. Traducción propia. Consultado el 1/9/2022 disponible en [https://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/newsletters/29\\_1/animation.html](https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/29_1/animation.html)

---

## Plásticos como soportes para la animación

La técnica de animación utilizó plásticos en sus inicios y lo continuó haciendo durante décadas, inclusive hasta finales de siglo XX. Primeros fueron plásticos de base nitrato, luego en acetato y, finalmente, el poliéster. El celuloide<sup>3</sup> o nitrato de celulosa fue usado durante la primera mitad del siglo XX hasta que en 1950 se discontinuó su uso en películas cinematográficas. Así pues, debido a su condición de inflamable, fue sustituido por un compuesto de acetato de celulosa, la animación tradicional usó este soporte que también se le conoce como *cels animation*. Los estudios Disney dejaron de usar *cels* en sus dibujos animados en 1990 cuando la tecnología desarrolló un programa de animación por computadora que los suplantaría.

A diferencia de los nitratos de celulosa, los acetatos son más estables químicamente hasta que, en los años 40, se llegó a la obtención de unos productos más estables

---

<sup>3</sup> El nitrato de celulosa es un material plástico autoinflamable que fue sintetizado en 1845, y no fue sino hasta 1872 que se comenzó a comercializar gracias a las mejoras que la industria introdujo para lograr estabilizarlo, moldearlo y producirlo. En 1870, se lo registró con el nombre de “celuloide”; y una de las producciones industriales fue la transformación en una lámina translúcida, siendo su principal uso en las industrias del cine y la fotografía. Comercialmente, era difícil y costoso de producir y, al mismo tiempo, un soporte químicamente inestable, una descomposición química que puede iniciarse desde su fabricación y no necesita de factores externos para activarse.

---

denominados películas de seguridad o *safety films*. Estos materiales plantean otras dificultades para su preservación, ya que su degradación es originada, sobre todo, por causas extrínsecas que se deben controlar muy especialmente en cuanto a las condiciones de humedad, temperatura y ventilación de almacenamiento.

Cabe decir que, aunque en un principio es necesaria la acción de un agente externo para iniciar la descomposición, una vez ha empezado, el ácido acético liberado en forma de gases hace de catalizador de la reacción y la convierte en autosostenible. El acetato es muy susceptible a esta descomposición química, conocida como síndrome del vinagre, que provoca que el plástico del acetato se vuelva ácido y desprenda un fuerte olor a vinagre muy característico. Existen en el mercado unas tiras de papel reactivas para controlar el nivel de degradación acética dentro de las latas. (Paya Ballesteros, 2019, p.158)

Para el caso de la filmografía que estamos analizando, sabemos, por las entrevistas publicadas en diferentes fuentes, que el autor utilizó en un principio láminas de plásticos de nitrato y luego acetato. El proceso de Cristiani constaba de un relato, de manera que él planeaba la acción de los dibujos que aparecieran en escena, luego transfería esos dibujos a las láminas de acetatos. Cada lámina tenía un dibujo delineado en un lado del plástico, y se coloreaba por el reverso, a continuación, seguían una lámina o cartulina para el fondo. Finalmente, aglutinaba la

compilación de la escena para la animación, colocando los plásticos para ser fotografiados secuencialmente.



Cristiani trabajando en una animación con láminas de acetato

---

## El soporte fílmico del corto *Un gran partido de fútbol*



Quirino Cristiani realizó en sus estudios en la técnica de acetatos pintados, en blanco y negro, luego los registró en un pequeño rollo de 35 mm, seguramente en nitrato, que se transformaría en un corto de animación silente. Esas imágenes se conocieron con el título de *Entre pitos y flautas*, película que luego distribuyó la Filmoteca Argentina y recibió un premio de la municipalidad de Buenos Aires en 1940<sup>4</sup> en manos del intendente Sr.

---

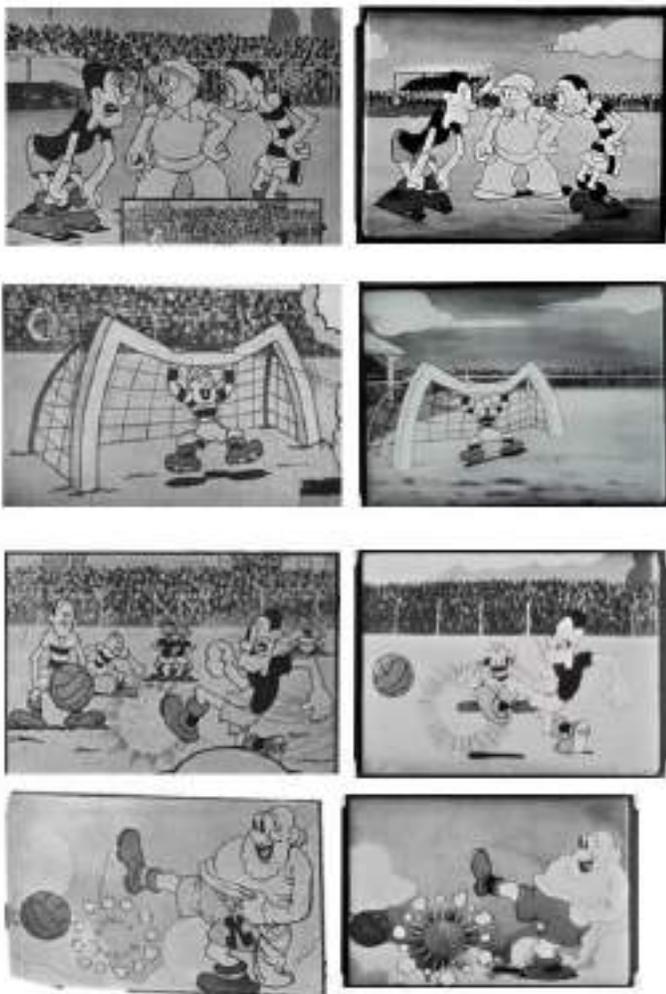
<sup>4</sup> Un dato no menor es el estreno en 1941 de la película *Fantasia* de los estudios Disney en Argentina. Cristiani ya había

---

Pueyrredón (Petrucci, 1955). Esta información la pude constatar en dos revistas que se encuentran en el Centro de la Historieta y Humor Gráfico Argentinos de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, la revista *Dibujantes* y la revista *TIT BITS - La gran aventura*. Hay una tercera publicación que brinda mayor información y publica varios dibujos de la película *Entre pitos y flautas* que me han proporcionado las imágenes para comparar con los fotogramas de *Un gran partido de fútbol* y llegar a la conclusión de que Quirino Cristiani realizó cambios sustanciales en la última versión, más allá del cambio de título. En esta versión, que realizó junto a la Productora Huella, podemos apreciar cómo desaparecen gestos de manos y rostros, diseños de objetos, fondos de arquitectura, público de la cancha y aparecen líneas cinéticas más enriquecidas. He seleccionado algunas imágenes para ilustrar este argumento.

---

utilizado la técnica de los acetatos en el *Mono relojero*. Recordemos que, en 1941, Estados Unidos y Alemania se encontraban en plena Segunda Guerra Mundial, Argentina se ve afectada por un bloqueo y, por lo tanto, sobrelleva el encarecimiento y falta del material fílmico proveniente de los Estados Unidos.



Comparativo de las imágenes de *Entre pitos y flautas* de una publicación a la izquierda y los fotogramas de *Un gran partido de fútbol* a la derecha

---

Hasta aquí, una parte de la historia que llegamos a recomponer de la mano, sobre todo, de fuentes documentales hemerográficas <sup>5</sup>, y por el gran aporte que realizó el investigador italiano Giannalberto Bendazzi.

El corto *Entre pitos y flautas* no llegó a nuestros días en su formato original de 35 mm, sino que atravesó suficientes cambios en su historia; sobrevivió en la industria del cine como un producto comercial que la misma tecnología de la industria del cine desarrolló para que pudiera reproducirse en forma de copias; se reinventó, como lo quiso su autor, para ser reestrenado muchos años más tarde de la mano de otra distribuidora. Cuando Cristiani reelabora este corto y aparece en pantalla con el título *Un gran partido de fútbol*, el nombre de la casa productora es Cinematográfica Huella.

Entonces, a través de la inspección del soporte fílmico, el rollo de 16 mm conservaba una pegadura de calor que fue reelaborada con cinta adhesiva, ya que el calor produjo una contracción notable en el soporte plástico y era muy desprolija en su factura.

---

<sup>5</sup> Este caso de estudio contempla una aproximación a la interpretación de las fuentes documentales y a la salvaguarda de las obras fílmicas de acuerdo con sus soportes fotoquímicos originales, empleando los medios digitales como parte de un proceso complementario de acceso, pero NO como la fase fundamental de su conservación.



Antes, durante y después de la intervención de la pegadura  
que se transformó en un empalme

En sus espiras del final, el rollo tiene un deterioro notorio que se conoce como espejeo de plata, apreciable visualmente a través de tonalidades tornasoladas que se producen cuando la emulsión de plata y gelatina entra en contacto con alta humedad afectando los metales allí depositados produciendo una corrosión. También, el soporte tiene las características manchas y rayas de proyección. Podemos decir que el corto está completo y, en general, presenta un buen estado de conservación



### **Números, marcas y símbolos**

La cinematografía industrial está basada en la reproducción. En la cadena de reproducción de una película cinematográfica, tenemos un proceso que se conoce como negativo-positivo; entonces partimos primero del negativo de cámara que se procesó en laboratorio para obtener un internegativo y luego un positivo, todo esto hasta llegar a la copia de exhibición. Estos pasos pueden repetirse dependiendo de la cantidad de copias que se realizarán y la inversión en producción

---

con que se cuenta. Por lo tanto, la calidad fotográfica que puede obtenerse se reduce a cada nueva generación de reproducciones<sup>6</sup>. Veremos, entonces, que nuestra investigación parte de una copia positiva en 16 mm, marca Kodak France, que fue reproducida a partir de un negativo 16 mm Kodak Safety Film, es decir, de una reducción de un negativo 35 mm.

Retomando las palabras de Alfonso del Amo<sup>7</sup>, apoyamos la idea de que, basándose solo en las características físicas y fotográficas, no es posible identificar totalmente el tipo de material utilizado en todo caso; no obstante, es posible aplicar una serie de criterios que proporcionan un razonable grado de seguridad (Del Amo, 2006).

En primer orden, analizaremos visualmente el soporte para establecer que es una reducción a 16 mm, y que esta

---

<sup>6</sup> Incluso en las condiciones en que se realizaba el copiado a principios del XX (películas de pocos metros, en copadoras lentas y mecánicamente muy sencillas), en las películas de mayor éxito los negativos no resistían la obtención de todas las copias que podían necesitarse. Para resolver ese problema, existían dos posibilidades: filmar nuevamente el mismo "asunto", haciendo una nueva película (sistema que se utilizó en numerosas ocasiones) u obtener un nuevo negativo reproduciendo una copia.

<sup>7</sup> "Uno de los resultados indispensables del trabajo de inspección consiste en facilitar la identificación inequívoca del material, tanto por lo que se refiere a determinar la producción a la que pertenece como en los aspectos técnicos y administrativos" (Del Amo, 1996: 17)

se hizo antes de la copia, es decir, que la copia 16 mm procede de un negativo 16 mm. En este caso, se puede fechar el dup-negativo 16 mm con las indicaciones de la tabla de símbolos que introdujo el fabricante Kodak, podría ser de 1955 (el círculo adicional después del código desaparece en 1951). Estos símbolos se repiten en ciclos de 20 años.

Year				Symbol
1916	1936	1956	1976	●
1917	1937	1957	1977	■
1918	1938	1958	1978	▲
1919	1939	1959	1979	●●
1920	1940	1960	1980	■■
1921	1941	1961	1981	▲▲
1922	1942	1962		●■
1923	1943	1963		●▲
1924	1944	1964		▲■
1925	1945	1965		■●
1926	1946	1966		▲●
1927	1947	1967		■▲
1928	1948			●●●
		1968		++
1929	1949	1969		+
1930	1950	1970		▲+
1931	1951	1971		●+
1932	1952	1972		■+
1933	1953	1973		+▲
1934	1954	1974		+●
1935	1955	1975		+■

Símbolos de datación de Eastman Kodak, 1916-1996

En segundo orden, con respecto a las marcas Kodak France las investigaciones al respecto dicen que se fabricó

---

de 1933 hasta principio de la década de los cincuenta, lo cual habilita a pensar que ese material procedía de un *stock* con el que se contaba aquí en Argentina o de donde fue adquirido. Desgraciadamente, no es posible deducir la fecha de manufactura del *stock* de la copia, ya que, por ser Kodak France, no siguen el mismo sistema que otras fábricas<sup>8</sup>.

El punto de origen de la planta no indica necesariamente dónde se fabricó o recubrió una película. En su lugar, documenta dónde se "termina" una película (cortada, perforada, picada, enrollada y empaquetada). En muchos casos, una película se recubriría y terminaría en el mismo lugar, pero esto no siempre es así (Layton, 2021, p. 235).

---

<sup>8</sup> Esta aclaración fue posible gracias al intercambio personal por medio de correos electrónicos con la investigadora Camille Blott-Wells. Camille Blot-Wellens es licenciada en Historia Bizantina, en Archivos Cinematográficos y Restauración. Fue becaria de las archivos fílmicos de la UNESCO y luego del departamento de Investigación de la Filmoteca Española. Trabajó junto a Luciano Berritúa en la restauración de Murnau para la FW Murnau-Stiftung. Fue Jefa de la Colecciones de Cine de la Cinémathèque Française, colaboró con el Svenska Filminstitutet en varios proyectos, y es miembro ejecutivo de Dormitor y de la Comisión Técnica de la FIAF. Actualmente, trabaja de forma independiente en proyectos de restauración, investigación y formación de varios archivos e instituciones.

En el proceso de reproducción del laboratorio para la obtención de las copias, lo que observamos como borde negro entre las perforaciones se debe a la luz que de la impresora; por esta razón, deja impresa la información que procede del borde del negativo 16 mm. Dicho de otra manera, el negativo tiene la información impresa en negro y pasa el positivo en color blanco. Durante muchos años, las películas de proyección no tenían el año de fabricación, solamente se contaba con los símbolos que se imprimían de los negativos.



Información que proviene del negativo (letra en blanco)

El N° 35 se refiere al número de corte del rollo o de la cortadora. En rollos de 35 mm, se hacían de 1 a 38 cortes, en 16 mm eran de 1 a 83 cortes<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> La película cinematográfica Eastman Kodak se fabricó tradicionalmente en rollos de 54,5 pulgadas de ancho y luego se cortó en tiras de 35 mm de ancho o diferentes anchos. A partir de 1932, Kodak comenzó a documentar el número de tira en sus marcas de borde, y el código de identificación de la cortadora se agregó a partir de 1945. Esto fue, en gran parte, por calidad fines de control, de modo que un posible problema técnico pueda rastrearse directamente hasta su origen (Layton, J.: 2020).

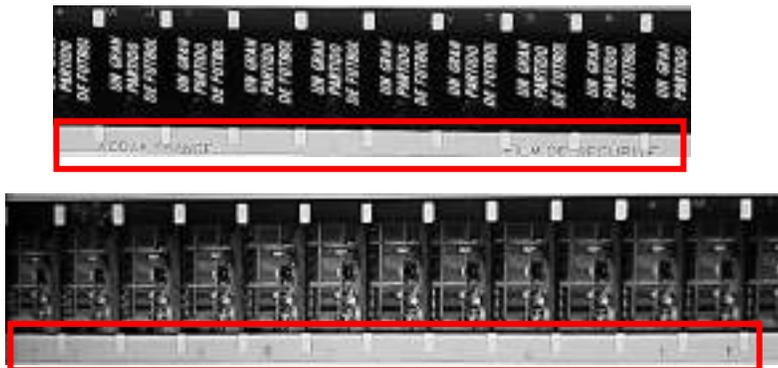
## Proceso de reproducción



Marcas de identificación introducidas por el fabricante



1941 *Entre pitos y flautas*. Distribuidora Filmoteca Argentina  
Marca, números y símbolos Impresos KODAK 35 SAFETY  
FILM ● ■



1955 *Un gran Partido de fútbol*. Productora Cinematográfica  
Huella

Marcas, números fotografiados: KODAK FRANCE FILM  
SECURITE 716651911

## Conclusiones

El avance de la investigación de la materialidad de soporte filmico, junto al estudio de sus marcas, números y símbolos, nos permite conocer sobre diferentes periodos de la historia del cine argentino, sus formas de reproducción, su tecnología industrial y quienes participaban de esos procesos. Estas identificaciones pueden ser muy útiles para orientarnos sobre la naturaleza de un soporte y enriquecer las prácticas de preservación de los archivos, su gestión y descripción de títulos que custodian, en pos de un bien mayor.

---

Por lo tanto, este estudio ha constatado que puede haber diferencias, algunas más significativas que otras en las marcas de los bordes de las películas hechas en fábricas alrededor del mundo que luego llegaban a Argentina. A pesar de los esfuerzos por estandarizar cada marca, como es el caso de Eastman Kodak, podemos investigar y documentar cómo se descubren esas variaciones.

Estos estudios van de la mano de tendencias que se dan en todo el mundo, en este momento, fue gracias a publicaciones que divulgan estos avances que hemos podido reconstruir parte del proceso de reproducción de un corto del pionero de la animación mundial Quirino Cristiani

Trabajar con este material fílmico es una oportunidad única que no volverá a repetirse porque, como ya señalamos, la obra de Cristiani está casi en su totalidad irremediablemente perdida. La invención del cine cuenta con más de 100 años, y este corto desde su creación posiblemente tenga ya más de 80 años. Pero sigue siendo un hallazgo fortuito, un hecho que debiera estar protegido por políticas de Estado para su preservación, es un pedido urgente salvaguardar todas las películas que podamos.

Agradezco enormemente la colaboración de dos importantes colegas como Camille Blot-Wellens, miembro del Comité Técnico de la FIAF y Francisco Ramírez Vázquez de la Filmoteca de la UNAM, así como de los historiadores Raúl Manrupe y Judith Gosiol.

RICHA TÉCNICA		
TÍTULO EN PANTALLA: "UN GRAN PARTIDO DE FÚTBOL"		
DIRECTOR: QUIRINO CRISTIANI		
PRODUCTORA: HUELLA PELÍCULAS ARGENTINAS		
AÑO: 1955	PAÍS: ARGENTINA	
FORMATO: 16 mm	SOPORTE: TRIACETATO	TIPO: POSITIVO SILENTE
FOTOGRAFÍA: BLANCO Y NEGRO	SEGUNDA GENERACIÓN	FOTOGRAMAS: 1374
METROS: 25,69 m	PIES: 84.30	DURACIÓN: 3 min 5 seg
Estado de conservación BUENO, se conserva COMPLETA.		
REALIZADO POR LAURA GÓMEZ GAUNA BUENOS AIRES 19/11/2021		

## Referencias Bibliográficas

Del Amo, A, (2006) Clasificar para Preservar. Cineteca Nacional de México

DEL AMO, A. (2015) "Para la preservación cultural de la cinematografía fotoquímica", *Patrimonio Cultural de España*, n. 10

Bendazzi, G. (2008) *Quirino Cristiani, pionero del cine de animación (Dos veces el océano)*. Ediciones de la Flor

Brown H. Blot-Wellens C. (ed) (2020), *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification: New Expanded Edition*, FIAF.

Layton, J. en Harold B., Blot-Wellens C. (ed) (2020), *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification: New Expanded Edition*, FIAF.

---

Manrupe, R. (2004) *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*. Libros del Rojas.

Petrucci, N.P. (1955) *Quirino Cristiani, primer realizador en el mundo de dibujos animados de largo metraje*. Revista Dibujante, Año 2 N° 11

Payan Ballesteros.(2019) *Los primeros materiales fílmicos*. Fondo Padró Vall, recuperación de unos negativos de nitrato de celulosa de principios del siglo XX. Unicum, versión castellano.

*\*Conservadora Restauradora Independiente.  
Especializada en gestión y preservación de fondos fílmicos y  
fotográficos.  
Diplomada en Preservación de Archivos Sonoros y  
Audiovisuales  
Investigadora y docente (UBA)  
Ha realizado estancias técnicas y de perfeccionamiento en  
México.  
Actualmente trabaja con el acervo fotográfico y documental del  
Palacio San José Museo y Monumento Nacional J.J. de  
Urquiza.  
Forma parte de la Comisión de Archivos y Patrimonio  
Audiovisual de AsAECA.  
<https://preser-av.com.ar/>*

**LA CONEXIÓN ALEMANA  
EL CASO DE LA CUADRIGA DE BRONCE DE  
VÍCTOR DE POL  
PARA EL CONGRESO NACIONAL**

*THE GERMAN CONNECTION  
THE CASE OF THE VICTOR DE POL'S BRONZE  
QUADRIGA  
FOR THE NATIONAL CONGRESS*

*Patricia V. Corsani\**

**Resumen**

El escultor Víctor de Pol había llegado al país en 1887 para trabajar en la ciudad de La Plata. Posteriormente, ya radicado en Buenos Aires, concibió la quadriga que coronaría la fachada del Congreso Nacional, que presentamos en este avance de investigación. En torno a este conjunto escultórico, se ponen en cuestión aspectos referidos a la dimensión material. Los documentos del archivo del artista veneciano, conservados en el Museo Nacional de Bellas Artes, dejan en evidencia las dificultades y los desafíos a los que se enfrentó De Pol quien, obligado por las circunstancias (económicas, técnicas), debió recurrir a Alemania para concretar la fundición de su obra.

**Palabras clave:** fundición, Alemania, escultura en bronce, cuadriga, Víctor de Pol

Fecha de recepción: 14/09/2022

Fecha de aceptación: 14/10/2022

### **Abstract**

The sculptor Víctor de Pol had arrived in the country in 1887 to work in the city of La Plata. Later, already based in Buenos Aires, he conceived the quadriga that would crown the *façade* of the National Congress, as introduced in this paper. Around this sculptural ensemble, aspects related to the material dimension pose some questions. The documents from the Venetian artist's archive - preserved in the National Museum of Fine Arts- reveal the difficulties and challenges faced by De Pol who, forced by circumstances (economic, technical), had to go to Germany to complete the cast of his work.

**Key words:** foundry, Germany, bronze sculpture, quadriga, Víctor de Pol

Víctor de Pol (Venecia, 1865-Buenos Aires, 1925) había llegado a Buenos Aires en 1887 para trabajar en la ciudad de La Plata. Llegaba con una formación que había adquirido en Venecia, Florencia y Roma. Permaneció en la Argentina hasta 1890, año en que retornó a Italia. Más tarde, en un segundo viaje en 1895, ya radicado en la capital argentina, instaló su taller en el Bon Marché (Corsani, 2022, pp. 106-111). En ese espacio de trabajo, se concibió la quadriga que coronaría la fachada del Congreso Nacional, y que será estudiada aquí.

En torno a este conjunto escultórico, se ponen en cuestión aspectos referidos a la dimensión material. Los documentos del archivo del escultor veneciano<sup>1</sup> evidencian las dificultades y desafíos a los que se enfrentó De Pol quien, obligado por las circunstancias (económicas, técnicas), debió recurrir a Alemania para concretar la fundición de su obra, como lo hacían escultores de otros países (Gutiérrez Viñuales, 2004, p. 296). Interesante es comenzar a avanzar en la exploración del recorrido que siguieron las esculturas desde el estudio de su hacedor De Pol en la calle Córdoba 552, hasta el taller en la ciudad de Düsseldorf, es decir un circuito que enlazaba Argentina con Europa.

---

<sup>1</sup> El corpus documental de Víctor de Pol, conformado por documentos de trabajo (contratos, proyectos, correspondencia, bosquejos, presupuestos, anotaciones) se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. El Fondo Víctor de Pol fue donado en 1968 por Asindila del Valle de De Pol, su viuda, a la vez que algunas obras del artista que se sumaron al acervo patrimonial de la institución.

---

Sin embargo, este recorrido nada excepcional, ya que había ejemplos previos de fundición en Italia y Francia, aunque pocos casos de Alemania, marcaría un cambio de eje respecto al destino de las piezas. En esta instancia de la investigación, observamos que Alemania se había transformado en un foco a tener en cuenta para llevar al bronce sus obras monumentales. Así como a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, con ese objetivo, se transitaban las conocidas rutas Buenos Aires-Francia o Buenos Aires-Italia, en torno a 1910, habría un desplazamiento hacia el eje Buenos Aires-Alemania.

### **El proyecto de Víctor de Pol**

Vale la pena recordar que la construcción de un nuevo Congreso Nacional, que reemplazaría al de la Plaza de Mayo, era de larga data. La Ley N° 3187 del 28 de noviembre de 1894 hacía referencia al arquitecto italiano Víctor Meano como el profesional a cargo de esta tarea (De Paula, 1997, pp. 111-135). Por ser la sede del Poder Legislativo, su fachada principal debía estar ornamentada con conjuntos escultóricos alegóricos que la destacaran. La escultora Lola Mora, por ejemplo, desde 1903 hasta 1907, trabajó en las esculturas que flanqueaban el ingreso principal: *La Paz*, *La Justicia*, *El Trabajo*, *La Libertad*, *El Progreso y los dos Leones*. Cada uno de los conceptos que representaban las alegorías tenía un correlato con los avances de un país libre y democrático que aspiraba al crecimiento. Y, para completar la fachada, se planeaba ubicar una cuadriga de bronce, una tipología utilizada en edificios públicos europeos

(Gutiérrez Viñuales, 2004, p. 296), pero para la ciudad de Buenos Aires todavía era una novedad.

La Comisión Nacional de Bellas Artes sería la supervisora de “la obra de decoración estatuaria y pictórica de los edificios públicos y monumentos conmemorativos” (*Congreso Nacional*, 1924, p. 829), entre el que se encontraba el proyecto escultórico mencionado. Por eso fue la Comisión, integrada por Eduardo Schiaffino, Mateo Alonso y el arquitecto Enrique A. Bancalari, quien seleccionó el proyecto y al escultor para la realización de la cuadriga teniendo en cuenta no solamente la calidad artística de las maquetas, sino también los costos propuestos (*Registro Nacional de la República Argentina*, 1914, pp.132-133). Para tomar la decisión se hicieron averiguaciones sobre los precios de los trabajos para otras cuadrigas como la del Grand Palais de París, del francés Georges Récipon, y la del Palacio de Justicia de Roma, de Ettore Ximenes, que para ese momento la estaba ejecutando.

Ahora bien, Víctor de Pol, ya designado para el encargo (Corsani, 2006), llevó a cabo una maqueta en yeso de la cuarta parte del tamaño definitivo, según se había acordado. Proyectó un carro triunfal romano con guirnalda de laureles que mostraba el sol en su frente como símbolo del nacimiento de la Patria. Conducido por la figura de la República, que luce el gorro frigio y lleva en su mano una rama de laureles, este es arrastrado por cuatro caballos encabritados (*Athinae*, 1908, diciembre, pp. 20-25).



Figura 1. La cuadriga-Vista de frente  
En: "Víctor de Pol y sus últimas obras". *Athinae*, año II, n° 11,  
julio 1909, pp. 11-14. Gentileza Biblioteca Museo Nacional de  
Bellas Artes, Buenos Aires



Figura 2. *Quadriga per il Palazzo del Congresso*  
En: *Gli italiani nella Repubblica Argentina all'Esposizione di Torino 1911*. Scultore Vittorio De Pol. Buenos Aires, Stabilimento Grafico della Compañía General de Fósforos, [1911]. Gentileza Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Edgardo Rocca recuerda en su estudio monográfico que, para la representación de los caballos, el escultor tomó apuntes en las estancias de José Agustín Pacheco Anchorena y Agustín de Elía, que eran amigos suyos (Rocca, 1992, p. 51). Y también en las del doctor Zeballos y Victoria Farmer (*Gaceta de Buenos Aires*, 1915, enero 2). Eran caballos de la raza Hackney que se usaban como caballos de tiro y que incluso conducían los carruajes de ceremonial del Presidente de la Nación. Estudió tanto las proporciones de esos caballos como las medidas del carro.

---

## El taller alemán

Después de la aprobación del proyecto el siguiente objetivo era llevar adelante la etapa de fundición. En Buenos Aires, en los últimos años del siglo XIX, algunos extranjeros (belgas, italianos, un suizo) habían contribuido con este tipo de producción. Fueron quienes habilitaron aquí sus talleres, aunque después de unos años algunos regresaron a sus países de origen. Así, los casos de Antonio Lavazza, Vlyminck & Cía., Pasquale Fosca, entre otros (Corsani, 2021, pp. 143-147). Sin embargo, quien había trabajado con De Pol en varios encargos en torno al 1900 había sido el napolitano Giuseppe Garzia que organiza una importante casa de fundición artística en la ciudad (Corsani, 2021, pp. 172-175).

Lograr fundir en bronce las esculturas que conformaban la cuadriga era una auténtica proeza técnica y su concreción seguía siendo costosa. El mismo escultor llamaba la atención sobre las dificultades “para la ejecución de obras de estas proporciones e importancia”.<sup>2</sup> Es que en el país se hacía complejo llevar adelante una obra de dimensiones colosales como esta. Para ese entonces, a pesar que ya estaba lista la maqueta, el aumento de los costos, la falta de talleres y de mano de obra lo hicieron modificar sus metas. Los documentos

---

<sup>2</sup> De Pol, Víctor (1908, marzo 28). Carta al Señor Presidente, Buenos Aires. Fondo Víctor de Pol, Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (en adelante: FDP).

conservados nos presentan a De Pol no solo involucrado en un conflicto por el atraso en la entrega de las esculturas, sino resuelto a acudir a un taller del extranjero. Este era un problema que también se le presentó en otros monumentos. Ejemplo de ello es una carta relativa al monumento a Domingo F. Sarmiento para la ciudad de Rosario donde ofrece testimonio de sus desvelos:

Tanto el fundidor que [sic] el representante de granito quieren ser pagados cuanto antes totalmente, lo que hace imposible se me entregue de parte del fundidor la estatua de Sarmiento y el escudo; de parte del Señor Grüner de la casa de granito hay la amenaza de embargo pues hayer [sic] nomas me dijo que sabe por el fundidor que yo pierdo en ese monumento y que no pudiendo yo pagar él tiene el deber de defender los intereses de la casa que representa.

Créalo que me encuentro muy afligido y apenado á causa de estas dificultades pues yo ya no tengo como pagar eso y de mi parte hice todo lo posible hasta donde he podido pagar que es mucho mas de lo que he recibido y sin haber cobrado yo de mi trabajo de dos años [...] Sin embargo, si tuviera seguiría pagando pues lo preferiría a estas continuas mortificaciones y penas. [...] Estaría dispuesto a que los obreros del Arsenal hagan el trabajo pero á condición de pagar yo todos los gastos [...].<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> De Pol, Víctor [1910]. Carta al Doctor Nicolás R. Amuchástegui, Rosario, s.f. FDP.

---

De hecho, sabemos que el artista no pudo inaugurar la cuadriga para 1910, como era su plan original, y que sus piezas en yeso fueron enviadas recién en 1912 a Alemania. Resulta interesante intentar reconstruir el derrotero por el que transitaron las piezas hasta la definición final del trabajo. Sabemos que los yesos fueron trasladados en ocho cajas hasta Hamburgo a través de la casa H. Hartrodt y, desde allí, enviados a la ciudad alemana Düsseldorf, donde finalmente se llevó a cabo la fundición.<sup>4</sup> Dicho taller se llamaba *Düsseldorfer Bronzegießerei GmbH* y funcionaba en el distrito de Düsseldorf Oberkassel.<sup>5</sup> El intermediario de esta firma en Buenos Aires (en la calle Victoria 823) era Carlos Grüner.<sup>6</sup> Su local representaba firmas que tenían sede en Alemania, Austria, Italia, y otras, y con las que comerciaba tanto materias primas como esculturas, *vitraux* y muebles. Grüner era el representante del taller alemán, y, por ende, defendía sus intereses. Además, intermediaba entre ambas partes, ya que le escribía a De

---

<sup>4</sup> Hartrodt, A. (1912, agosto 14). Carta a Víctor de Pol, Buenos Aires. FDP.

<sup>5</sup> Fundada por Bernhard Förster y Hugo Kracht fue la *Gießerei Förster und Kracht* en 1898. En 1908 pasó a ser: *Düsseldorfer Bronzsbildgiesserei vorm. Förster & Krach* y, en el período que nos ocupa: *Düsseldorfer Bronzegießerei GmbH*. Agradezco a Jakob Schlömer, Biblioteca del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, la búsqueda de datos precisos sobre este taller, junio de 2022.

<sup>6</sup> Grüner, Carlos (9 de febrero de 1914). Carta a Víctor de Pol, Buenos Aires. FDP.

Pol, en su rol de cliente, transmitiéndole la información a través de las cartas que recibía y traducía del alemán.

Se dirige entonces la mirada hacia Alemania, un centro interesante, pues en una buena parte de sus ciudades contaban con talleres. Además de Düsseldorf, ciudades como Múnich, donde había funcionado la Fundición Real (posteriormente y de manera privada bajo la dirección de Ferdinand von Miller) (Gutiérrez Viñuales, 578) o Berlín se destacaban por la calidad de las fundiciones. De hecho, si tenemos en cuenta algunos monumentos conmemorativos emplazados en Buenos Aires, previos a la obra de De Pol, se observa que algunos habían sido ya ejecutados en Alemania. Es posible citar aquí algunos antecedentes en la ciudad de Buenos Aires. Uno es el dedicado a Giuseppe Garibaldi, del escultor italiano Eugenio Maccagnani, quien trabajaba en Roma. Sabemos que el monumento ecuestre, inaugurado en 1904 en Plaza Italia, fue llevado a cabo en una casa de fundición de Berlín-Friedrichshafen (*Corriere Meridionale*, 1904, marzo 17), mientras el resto de las piezas en bronce que acompañan la figura del héroe italiano en el basamento fueron al taller de Aquiles Crescenzi en Roma. Después este monumento ecuestre fue enviado a Buenos Aires desde Hamburgo y el resto de las piezas desde Génova (*Caras y Caretas*, 1903, julio 4, s/d.). Otros casos fueron las esculturas del alemán Gustav Eberlein (Gutiérrez Viñuales, 2005), inauguradas en mayo 1910, Juan José

---

Castelli y Nicolás Rodríguez Peña,<sup>7</sup> ambas fundidas en la casa *Aktien-Gesellschaft Gladenbeck* de Berlín donde el escultor tenía su espacio de trabajo (Bedoya, 1995, pp. 65-75).

Sin embargo, la mirada a Alemania como “proveedor técnico” había sido excepcional en la producción de De Pol. Se sabe que había solicitado servicios a Giuseppe Garzia de Buenos Aires, quien había sido su colaborador en algunos de sus proyectos. Evidentemente, la situación en estos años había cambiado. Y, en el ámbito local, las carencias de mano de obra y posiblemente también de materias primas eran más notorias, y los proyectos parecían más ambiciosos. Estos cambios imprevistos y dificultades fueron comunicados por De Pol en una carta donde describió la situación de la falta de especialistas que lo hacían incumplir los plazos:

[...] Si no fuera por estos benditos obreros que lo tienen á uno continuamente con el jesus [sic] en la boca, seria tan lindo trabajar tranquilamente en obras de esa naturaleza.

Pero con la cantidad enorme de trabajos que se están haciendo para las fiestas del Centenario no me es posible no digo conseguir sino que es sumamente difícil poder obtener que se queden los obreros que acostumbra uno tener en su casa.

---

<sup>7</sup> El monumento a Juan José Castelli se encuentra emplazado en la Plaza Constitución y el de Nicolás Rodríguez Peña en la Plaza que lleva su nombre, ambas en la ciudad de Buenos Aires.

Desde que se han empezado las grandes obras del Centenario, hace más de un año no se obtiene por ningún precio comprometer á los obreros para el trabajo que se necesita.

Yo que necesito herreros para los armazones de las estatuas, yeseros y modeladores para las obras de arcilla, modelos para el estudio de las estatuas, marmoleros, graniteros, esbozadores, tallistas, cinceladores fundidores y retocadores en cera, albañiles en [sic] con todas estas clases de jente [sic] estoy obligado a entenderme para mis obras de manera que siempre me tienen afilibrado pues siempre, ó uno u otras de estos gremios me faltan. [...] Si usted supiera la molestia y pérdida de tiempo que he tenido para la ejecución del pedestal en granito. Como esos hombres [...] que trabajan en granito están repletos de trabajos hasta mucho después del Centenario y no he conseguido comprometerlos á la ejecución del pedestal de Sarmiento para una fecha determinada y como son los unicos quieren reponerse. Tuve que recurrir á Europa y nuevos dibujos, planos á las cuatro casa [sic] [...] que pedía precios. Una de estas me salió pidiendo 38 mil marcos para el pedestal solamente [...].<sup>8</sup>

En esta misiva, el escultor hacía una enumeración de todas aquellas personas especializadas que requería para llevar adelante un proyecto escultórico, mostrando la actividad conjunta de todos los artífices necesarios para

---

<sup>8</sup> De Pol, Víctor (1910, abril 2). Carta a la Directora de la Escuela Normal (Rosario), Buenos Aires. FDP.

---

concretar un proyecto escultórico. A eso hay que agregarle una cuestión fundamental: la “estatuomanía” (Agulhon, 1994, p. 121), es decir la euforia por emplazar monumentos en conmemoración al Centenario de Mayo que provocaba dificultades.

De todas maneras, no resulta claro cómo tomó contacto con la *Düsseldorfer Bronzegießerei*, o bajo qué recomendaciones. Rastreando información y cruzando datos de otros encargos es posible conocer que no fue la única vez que De Pol recurrió a ellos. Podríamos suponer de manera provisoria que incluso algunas de las esculturas del monumento a Domingo F. Sarmiento para Rosario se llevaron a cabo allí. “El pedestal de granito ha sido encargado a Europa así como también envié las dos estatuas laterales, la de la Educación, y la Legislación, fundirse en bronce”, escribía De Pol al presidente de la Comisión del monumento dedicado al maestro sanjuanino.<sup>9</sup> Con estas piezas, se completaba el conjunto, ya que puede afirmarse que tanto el escudo como la figura de Sarmiento habían sido ejecutadas previamente por Giuseppe Garzia en Buenos Aires. Este monumento se inauguró en 1911.

Pero fue en 1913 que De Pol firmó un contrato con el taller germano por la fundición de otras esculturas, estas eran para el monumento conmemorativo al gobernador sanjuanino Antonino Aberastain. En el contrato, con los fundidores alemanes, se hacía referencia a tres piezas de

---

<sup>9</sup> De Pol, Víctor (1910, octubre 24). Carta al Doctor Nicolás R. Amuchástegui, Buenos Aires. FDP.

bronce, según modelos enviados: una de 2,80 m y dos figuras sentadas de un metro de altura. Estaba entre las labores a cumplir el “agrandar los modelos a las medidas arriba indicadas, un buen embalaje marítimo para evitar roturas, un seguro marítimo contra pérdida y rotura inclusive”.<sup>10</sup>

Ahora bien, retomando el examen de la cuadriga se deja en claro que De Pol no entregaba sus modelos personalmente; por lo tanto, seguía las noticias sobre el proceso a la distancia, al que accedía a través de intermediarios. Seguramente, el idioma también constituía una barrera que lo alejaba de la información directa. Este proceso evidentemente pasaba por la confianza del artista en el delegado, Grüner, y en aquellos testigos de la fundición. Fueron dos ingenieros belgas los que se ocuparon de controlar las fundiciones: Hennig de Bruselas, quien dio una buena opinión de la uniformidad en el color,<sup>11</sup> después fue Schatter quien se ocupó de revisar la ejecución de los caballos y enviar fotos con comentarios detallados:

Adjunto enviamos fotografía del tercer caballo en la que aparecen muy chicas las patas delanteras, debido a la poca distancia en que fue tomada, a causa de ser muy chico el lugar donde estaba; y

---

<sup>10</sup> En el contrato se detallaba también la aleación: 90 % cobre, 7 % estaño y 3 % zinc. Grüner, Carlos (1913, enero 28). Contrato. FDP.

<sup>11</sup> Grüner, Carlos (1913, mayo 8). Carta a Víctor de Pol, Buenos Aires. FDP.

---

con referencia al caballo n° 4 estará listo antes de 14 días.

Remitimos también fotografía del carro y figura de la cuadriga que están completísimamente ejecutadas en bronce y las partes del primer caballo están fundidas y trabajadas.

El 2° caballo se halla actualmente en la sala de modelar en la forma matriz y han sido ya fundidas algunas partes. [...] los modelos entraron a la fábrica el 20 de septiembre de 1912 que corresponde al 20 de Enero de 1914, pero debido a que el trabajo se halla tan adelantado se puede calcular que el envío vendrá bastante más temprano y en consecuencia mucho le agradecería tuviera la bondad de hacer de acuerdo con el contrato la segunda remesa.<sup>12</sup>

En enero de 1914, la cuadriga estaba lista para ser enviada y entregada en Buenos Aires. Sin embargo, Grüner amenazaba con el embargo de las piezas si antes no se concretaban los pagos pendientes.<sup>13</sup> El arribo se produjo poco tiempo antes que comenzara la Primera Guerra Mundial y traería aparejada una serie de problemas para el intercambio de esculturas dadas las “restricciones marítimas a las flotas comerciales” que tuvieron lugar durante este conflicto bélico (Loiácono, 2021, p. 203).

---

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> Grüner, Carlos (1914, mayo 8). Carta a Víctor de Pol. FDP.

Fechado en la base, 1914, el conjunto para el Congreso se apoya en un basamento cuadrangular de 15 metros de lado. Airoso se yergue a 35 metros de altura (Rocca, 1992, p. 50). En los últimos días del citado año, se lo terminó de ubicar en el sitio en el que se encuentra actualmente, y, para el mes de enero de 1915, ya lucía sin los andamios (Ministerio de Obras Públicas. 1915, p. 769). A pesar de la altura en la que se halla, su presencia se hace visible y comparte la vida cotidiana de las personas que transitan la ciudad.



Figura 3. Ubicación actual de la cuadriga en la fachada del Congreso de la Nación Argentina

Foto Patricia Corsani, septiembre de 2014

Este texto dejó expuesta la cadena de intervenciones de los distintos actores participantes y sus vínculos

---

epistolares. Se tomó como punto de partida la documentación del archivo del propio escultor. Las fuentes contribuyeron a la reconstrucción de una parte del proceso de producción material de las esculturas de la cuadriga para el palacio legislativo. Podemos agregar y esbozar algunas otras observaciones respecto a este estudio de caso.

Para estos años, debemos prestar atención a la falta de mano de obra especializada y de talleres, evidentemente aún escasos o no lo suficientemente desarrollados en Buenos Aires, que pudieran absorber la demanda escultórica y los altos costos de un trabajo de fundición. De hecho, estas posibilidades limitadas fueron las que obligaron a Víctor de Pol a requerir los servicios de artífices europeos para cumplir con sus encargos.

Es cierto que quedan pendientes varias cuestiones. Primero, conocer las particularidades que tenían los talleres extranjeros, saber quiénes estaban a cargo de las actividades allá y profundizar cómo se constituía la red de intermediarios con los actores argentinos. Segundo, saber qué otras esculturas se produjeron en Alemania para el país. Tercero, se hace necesario ahondar en los circuitos e intercambios de materias primas y esculturas a ambos lados del océano en torno a 1910 y también las consecuencias en la provisión de materias primas y entrega de piezas originadas a causa del inicio de la guerra.

## Referencias bibliográficas

Agulhon, Maurice (1994). *Historia vagabunda*. México, Instituto Mora.

Bedoya, Jorge Manuel (1995). “Dos obras de un escultor alemán en el Buenos Aires del Centenario”. En: *Boletín del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires*, año VIII, n° 14, pp. 65-75.

-Augusto. “Con Víctor de Pol en su taller” (1908, diciembre). *Athinae* (4), pp. 20-25.

Congreso Nacional. *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1907. Tomo I. 2a. Parte. Sesiones ordinarias, agosto 12-septiembre 30 de 1907* (1924). Buenos Aires, Imprenta y encuadernación de la Cámara de Diputados, p. 829.

Corsani, Patricia V. (2021). *Hacer esculturas. Proyectos, técnicas, materiales y realizaciones. Buenos Aires (1880-1904)*. Rosario, Prohistoria Ediciones.

Corsani, Patricia V. (2006). “‘Lobos contra caballos’: la disputa por la cuadriga para el Congreso Nacional”. En: *VII Jornadas Estudios e Investigaciones. Europa, América, Río de la Plata, nuevas perspectivas de la Historia del Arte*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, pp. 171-184.

---

Corsani, Patricia V. (2022). “Espacios de trabajo. Los talleres de artistas en el Bon Marché” (pp. 106-111). En: Corsani, Patricia V. y Melgarejo, Paola (cur.). *Bellas Artes/Bon Marché*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes-Centro Cultural Borges. [https://media.bellasartes.gob.ar/h/Publicaciones/cat\\_Bon\\_Marche%CC%81.pdf](https://media.bellasartes.gob.ar/h/Publicaciones/cat_Bon_Marche%CC%81.pdf)

De Paula, Alberto S. J. (1997). “La arquitectura oficial en Argentina durante la primera presidencia de Roca. La obra de los arquitectos Aberg y Tamburini”. En: Irma Arestizábal *et al.* *La obra de Francesco Tamburini en Argentina. El espacio del poder I*. Jesi, Museo de la Casa Rosada-Istituto Italiano di Cultura-Pinacoteca e Musei Civici Comune di Jesi-Pinacoteca Civica Comuna di Ascoli Piceno, pp. 111-135.

“El monumento á Garibaldi para Buenos Aires. Una visita al escultor Maccagnani” (1903, julio 4). *Caras y Caretas*, (248), s/d.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2005). “Los alemanes en la estatuaria de Buenos Aires”. En: Gutiérrez, Ramón (coord.). *Alemanes en la arquitectura rioplatense*. Buenos Aires, CEDODAL, pp. 73-76.

[https://www.researchgate.net/publication/261995142\\_Los\\_alemanes\\_en\\_la\\_estatuaria\\_de\\_Buenos\\_Aires](https://www.researchgate.net/publication/261995142_Los_alemanes_en_la_estatuaria_de_Buenos_Aires)

“Il ‘Garibaldi’ del Maccagnani” (1904, marzo 17). *Corriere Meridionale*, Lecce, s/d.

“La cuadriga del Congreso. Una hermosa obra de arte [sic]” (1915, enero 2). *La Gaceta de Buenos Aires*. Archivo Histórico del Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

Loiácono, Erika (2021). *Rogelio Yrurtia. Una biografía artística*. Rosario, Prohistoria Ediciones.

Ministerio de Obras Públicas (1915). *Memoria presentada al Honorable Congreso. Junio de 1913 a mayo de 1915*. Buenos Aires, Imp., Lit. y Encuad. De G. Kraft, p. 769.

*Registro Nacional de la República Argentina. Año 1907 (segundo trimestre). Abril, mayo y junio* (1914). Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, pp.132-133.

Rocca, Edgardo J. (1992). *Víctor de Pol: el escultor olvidado*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri (Grandes italo-argentinos, 12).

\**Doctora en Historia y Teoría del Arte, Licenciada y Profesora en Artes FFyL-UBA*  
*Profesora Adjunta de Historia del Arte Argentino I,*  
*Curaduría e Historia de las Artes, UMSA*  
*Investigadora, Área de Investigación y Curaduría del Museo*  
*Nacional de Bellas Artes*  
*<https://uba.academia.edu/PatriciaVCorsani>*  
*Correo electrónico: [patricorsan@hotmail.com](mailto:patricorsan@hotmail.com)*



**LA IMPORTANCIA DE LA CONSERVACIÓN Y  
REVALORACIÓN SIMBÓLICA DE BIENES  
CULTURALES DISOCIADOS: CUÑOS Y MEDALLAS  
DE PREMIOS PARA ARTISTAS DEL SALÓN  
NACIONAL DE ARTES VISUALES DE BUENOS  
AIRES, ARGENTINA (1911-2000)**

*THE IMPORTANCE OF THE CONSERVATION AND  
SYMBOLIC REVALUATION OF DISSOCIATED  
CULTURAL ASSETS: STAMPS AND PRIZE MEDALS  
FOR ARTISTS OF THE NATIONAL HALL OF VISUAL  
ARTS IN BUENOS AIRES, ARGENTINA (1911-2000)*

*Por Vilma Pérez-Casalet\**

**Resumen**

La necesidad de aprender a conservar el patrimonio nacional implica aprehender la urgencia de valorarlo en su verdadero significado. En este sentido, el conservador-restaurador trabaja junto a un equipo interdisciplinario como articulador del trabajo de profesionales que investigan el objeto cultural y es el responsable de comunicar sus políticas de conservación y las investigaciones fundamentales sobre su materialidad, función, técnicas de fabricación y contexto histórico-cultural para permitir activarlo. Algunos bienes culturales “reaparecen” en los acervos archivísticos, históricos o artísticos disociados de su información y

plantean un problema junto a la necesidad de identificarlos, contextualizarlos y revalorarlos para facilitar así su uso y difusión.

Esta investigación aborda una metodología de puesta en valor y conservación de los cuños y medallas de los premios otorgados en el Salón Nacional de Artes Visuales de Buenos Aires. Estos objetos aparecen en el año 2016, dentro de las reservas del Palais de Glace, en un estado de conservación malo. En ocasiones, desconocer la información y el uso de los bienes culturales implicados en la historia institucional genera estas situaciones de abandono. Estos cuños y sus medallas funcionan en la actualidad como documentos importantes relacionados directamente con la celebración de aquel evento, tan significativo para las Salas Nacionales de Exposición, Palais de Glace<sup>1</sup>.

**Palabras clave:** revalorización, metales, restauración, acero, cuños

### **Abstract**

The need to learn to preserve the national heritage implies grasping the urgency of valuing it in its true meaning. In this sense, the conservator-restorer works together with an interdisciplinary team as an articulator of the work of professionals who investigate the cultural object and is responsible for communicating their

---

<sup>1</sup> Denominación del museo Palacio Nacional de las Artes, Palais de Glace hasta el 2018.

conservation policies and fundamental research on their materiality, function, manufacturing techniques and historical-cultural context to allow it to be activated. Some cultural assets "reappear" in archival, historical or artistic collections dissociated from their information and pose a problem along with the need to identify, contextualize and revalue them in order to facilitate their use and dissemination.

This research deals with a methodology for valuing and preserving the stamps and medals of the prizes awarded at the National Hall of Visual Arts in Buenos Aires. These objects appear in 2016 within the reserves of the Palais de Glace National Museum, in a poor state of conservation. Sometimes, not knowing the information and the use of the cultural assets involved in the institutional history generates these situations of abandonment. These stamps and their medals currently function as important documents directly related to the celebration of that event, so significant for the National Exhibition Halls, Palais de Glace.

**Key words:** revaluation, metals, restoration, steel, dies

Fecha de recepción: 05/04/2022

Fecha de aceptación: 19/04/2022

## Antecedentes históricos y técnicos

### Origen de la colección de cuños y medallas del Palacio Nacional, Palais de Glace



Figura 1. Estado de conservación previo del conjunto de cuños (Palais de Glace)<sup>2</sup>

Una investigación histórica-contextual como inicio del trabajo permitió metodológicamente ubicar temporalmente estos objetos. Así, el Salón Nacional de Bellas Artes o Salón Nacional de Artes Visuales (designación actual) ha otorgado premios como medallas y diplomas anualmente desde su comienzo (1911). No existen registros o detalles de estos hasta el año 1949 donde en el libro de actas de la Comisión Nacional de Bellas Artes se describe la entrega de las medallas y el tipo de metal en que estaban realizadas. También, a partir del año 1936, se asienta en actas el

---

<sup>2</sup> Registro del año 2016.

Premio a Extranjeros que otorgaba una medalla como reconocimiento dentro del Salón Nacional. Desde el 1950 hasta el 1974, los Grandes Premios de Honor y el Primer Premio recibían una medalla de oro; y el resto de los premios (segundo y tercero) recibían medallas de plata con baño en oro. Hay excepciones en esos años de algunos premios como el de los Salones de Artes Plásticas para estudiantes Eva Perón, realizados en las Salas Nacionales de Exposición, Palais de Glace donde las medallas eran también de plata<sup>3</sup>.



Figura. 2. Medalla de plata del Salón Nacional de Estudios de Artes Plásticas Eva Perón celebrado en las Salas Nacionales de Exposición, Palais de Glace (1955)

---

<sup>3</sup> Esta información se conoce a través de la medalla que se halló junto a los cuños donde se describe el evento y premio – dibujo, premio estímulo a Julio C. Saroldi.

Desde 1975 hasta 1995, no existen registros en actas sobre las medallas del Salón Nacional, pero se conocen datos por medio de los propios objetos hallados y algunas entrevistas realizadas a los empleados del museo que se otorgaron hasta el año 2000 y que eran realizadas en plata<sup>4</sup>.

En la actualidad, se conservan, en el Palacio Nacional de las Artes, 26 moldes completos; existe un cuño para el anverso y otro para el reverso de cada medalla y posiblemente se hayan reutilizado en algunos años. El diseño de los cuños para este fin estaba realizado por un artesano escultor. Este se grababa en el frente de la medalla y llevaba en ocasiones su firma (en la matriz del anverso). En esta colección, existen dos diseños utilizados para el Salón Nacional, uno (figura 7) se supone que se usó desde el año 1911 hasta el año 1961, cuando ocurre un cambio de imagen. En este año, existen fuentes que permiten identificar no solo al autor de la nueva imagen, el escultor argentino César Sforza (figura10), sino el motivo del cambio, producto de un certamen de medallas convocado a efectos de conmemorarse los 50 años del Salón Nacional de Artes Plásticas donde se seleccionó la nueva medalla. Esta convocatoria solicitaba un diseño en un medallón hecho en yeso, actualmente se conserva una copia de ese original fundida en bronce, pero de iguales dimensiones, sin datos precisos de fecha o fundidora (figura 9).

---

<sup>4</sup> Libros de Actas de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Archivo documental de Palacio Nacional de las Artes, Palais de Glace.

---

La escultura y las técnicas artísticas en la realización de monedas y medallas tuvieron un papel muy importante. En el proceso de fabricación de medallas metálicas (acuñación), intervienen distintas técnicas artísticas llevadas a cabo por los maestros grabadores. En un primer paso, se define el diseño iconográfico que tendrá la impronta de la pieza que se encuentra en elaboración. Luego se plasma en volumen ampliado la figura elegida confeccionada en un plato de yeso, resina, cera o algún material maleable que permita al artista un modelado y acabado de la imagen, creando una escultura artística (Dylan, 2006).

Varios museos nacionales reúnen, en sus patrimonios, cuños para monedas y medallas, por ejemplo, el Museo Histórico y Numismático “Héctor Carlos Janson” del Banco Central de la República Argentina, el Museo de la Casa de la Moneda y el Museo Histórico Nacional, entre otros. En el 2017, los cuños y medallas del Palais de Glace, fueron recuperados en un trabajo de investigación de conservación-restauración que permitió comprender su verdadero valor simbólico dentro de la historia institucional del Salón Nacional de Artes Visuales.



Figura 3. Artistas definiendo detalles sobre la resina<sup>5</sup>



Figura 4. Plato de yeso para el diseño de moneda alusiva a la Convención Nacional Constituyente de 1994<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Imagen fragmentada de video 360. Museo Histórico y Numismático “Héctor Carlos Janson”. Visita 360. [https://www.bcra.gov.ar/BCRAyVos/Museo\\_Historico\\_y\\_Numismatico.asp](https://www.bcra.gov.ar/BCRAyVos/Museo_Historico_y_Numismatico.asp)

<sup>6</sup> Imagen fragmentada de video 360. Museo Histórico y Numismático “Héctor Carlos Janson”. Visita



Figura 5. Cuños encontrados en el Palais de Glace, 2016.  
Estado de conservación previo (Diseño 1)

El diseño que se encuentra en ese relieve o plato se reduce luego en escala por medio de un pantógrafo, que permite trasladar la imagen de forma disminuida a una matriz que conformará un cuño metálico en bajo relieve. A través de la presión de las máquinas acuñadoras sobre el disco de metal desnudo o cospel, se logrará imprimir la impronta de la medalla que, con su diseño en alto relieve, quedará conformada también como una pequeña pieza de escultura artística (Dylan, 2006).

---

360.[https://www.bcra.gob.ar/BCRAyVos/Museo\\_Historico\\_y\\_Numismatico.asp](https://www.bcra.gob.ar/BCRAyVos/Museo_Historico_y_Numismatico.asp)



Figura 6. Migración de la imagen a su tamaño por medio de un pantógrafo<sup>7</sup>

Para confeccionar las medallas para los artistas premiados del Salón Nacional de Buenos Aires, la Comisión Nacional de Bellas Artes y los posteriores y sucesivos directores del Palacio Nacional de las Artes, Palais de Glace, mandaron a fabricar, durante el transcurso de esos 90 años, varios cuños como “piezas maestras”, un total de 52 cuños conservados, que oficiaron de molde para estampar aquellos premios del Salón Nacional. El motivo del cambio y la realización de nuevos cuños tenían que ver con una modificación en la designación de la dependencia oficial del organismo del

---

<sup>7</sup> Imagen fragmentada de video 360. Museo Histórico y Numismático “Héctor Carlos Janson”. Visita 360. [https://www.bcrayvos/museo\\_historico\\_y\\_numismatico.asp](https://www.bcrayvos/museo_historico_y_numismatico.asp)

cual formaba parte el Palacio Nacional de las Artes, Palais de Glace (por ejemplo: Comisión Nacional de Bellas Artes, Dirección General de Cultura, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Poder Ejecutivo Nacional, Ministerio de Educación, Ministerio de Educación y Justicia, Secretaria de Cultura, Secretaria de Cultura, Presidencia de la Nación y Presidencia de la Nación) y con las distintas disciplinas que conformaron el Salón y el tipo de premio otorgado. De estos negativos (cuños) para hacer copias positivas de las medallas en metal, no sabemos si se conservan la totalidad o hay algunos perdidos, porque no existen registros escritos o fotográficos en el museo y no se han valorado a lo largo de los años como piezas históricas e importantes hasta la actualidad.



Figura 7. Cuño (molde negativo) y positivo de medalla en plata del diseño 1<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Cuño y medalla del Museo Palacio Nacional de las Artes, Palais de Glace. Diseño a partir del año 1961.



Figura 8. Cuños del diseño 2. Estado de conservación previo y posterior a su intervención<sup>9</sup>



Figura 9. Medallón de bronce del diseño 2 (fundición) copia del yeso original<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Cuño perteneciente al Palacio Nacional de las Artes, Palais de Glace, (Circa 1961).



Figura 10. Medallas de plata antes de su restauración. SNAP - grabado

### **Materialidad**

El acero rico en carbono es un material muy común utilizado en objetos de uso mecánico, un ejemplo son los cuños para la confección de medallas. Sin embargo, estas piezas han sido poco investigadas por los conservadores y plantean al restaurador interrogantes sobre una metodología adecuada para su estabilización, restauración y guarda. Si bien son objetos con valor histórico, como en este caso, pueden tener un nuevo uso en la actualidad dada su función. Para su estudio, fue necesario fundamentar y reforzar la valoración de estas piezas rescatando aspectos como su carácter histórico, artístico, documental y evaluando gustos, técnicas,

---

<sup>10</sup> Medallón fundido en bronce, copia del original del plato de yeso presentado en el concurso donde resultó ganador (1961). Firmado por el artista escultor, César Sforza.

artistas y contexto institucional. Recordemos que restauramos aquello que valoramos (Muñoz Viñas, 2003). En este sentido, estos cuños y medallas han tenido distintas valoraciones en diferentes momentos y se analizan con herramientas que pueden aplicarse en actos de conocimiento de aquel pasado en el presente. Así, se analizaron estos objetos como bienes culturales, se los agrupó por cualidades primarias, que son las propias de la materialidad del objeto (peso, medida y color), cualidades estéticas e históricas y cualidades secundarias, que dependen del contexto (condiciones), museo, colección, exposición, ciudad, país, entre otros, (Appelbaum, 2007).

La complejidad de sus deterioros está determinada por la composición o tipo de acero, diferentes aleaciones según los años, acompañada de un uso intenso en talleres de estampado y un descuido posterior que no las consideró como piezas de valor único y que son muy sensibles a los factores de deterioro ambientales por estar realizadas en metal. Los no-metales ambientales son los principales agentes de deterioro del acero y de cualquier metal con los cuales se asocia de manera química para que, junto a la presencia de una HR alta, comiencen procesos de hidrólisis desfavorables sobre la superficie fría de este material.

A estos factores se suman el descarte y olvido que generalmente tienen estas piezas en talleres o instituciones como consecuencia de su falta de uso, desconocimiento sobre qué hacer con ellas y sobre su

significado histórico. En la actualidad, ningún proceso de conservación o restauración tiene sentido sin una investigación previa del valor simbólico o autenticidad que justifica toda intervención patrimonial.

### **Proceso de fabricación del cuño**

El estampado clásico comienza, como mencionamos, con un diseño que el grabador esculpe con sus detalles sobre un lingote de acero especial llamado “molde maestro”. A continuación, se presiona un cilindro contra otro similar equivalente al peso de mil toneladas en presión, este se utilizará como matriz de trabajo. Debe ser temperado<sup>11</sup> antes de comenzar la producción de medallas. El cuño suele quedar en archivo; y no es necesario encargar uno nuevo cada vez que se realicen copias, salvo que se desgaste o rompa al final de su vida útil que a veces supera los miles de piezas; otras veces, se destruye de forma deliberada al finalizar la tirada para dar garantía de que existen contadas piezas o incluso numeradas cada una de las copias<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Tratamiento térmico que se emplea para incrementar la dureza de las aleaciones de hierro.

<sup>12</sup> <https://fidiasarte.com.mx/los-principales-metodos-para-la-fabricacion-de-medallas/>

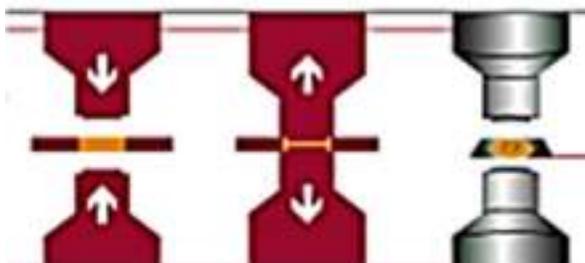


Figura 11. Proceso de estampado en frío<sup>13</sup>

### Fabricación de medallas

Hay varias maneras de fabricar medallas, y cada método tiene sus propias características. La diferencia varía según la complejidad de la tecnología, el costo y posible resultado. Los principales métodos de fabricación de medallas son: el estampado en frío, el fundido en vacío y grabado químico. Cada tecnología está diseñada para la fabricación de una cierta complejidad en el trabajo y enfocada en el posible número de copias por cada modelo<sup>14</sup>.

El método del estampado en frío fue el utilizado en estas medallas donde se deforma el grano durante el proceso, obteniendo anisotropía en la estructura microscópica del

<sup>13</sup> Imagen fragmentada del video 360. Museo Histórico y Numismático “Héctor Carlos Janson”. Visita 360.

[https://www.bcra.gob.ar/BCRAyVos/Museo Historico y Numismatico.asp](https://www.bcra.gob.ar/BCRAyVos/Museo_Historico_y_Numismatico.asp)

<sup>14</sup> <https://fidiasarte.com.mx/los-principales-metodos-para-la-fabricacion-de-medallas/>

---

metal. Esta técnica se ha utilizado durante mucho tiempo y requiere la fabricación de este tipo de cuño que permite la producción masiva de medallas con imagen tridimensional y que se justificaría en la fabricación de estas pequeñas series. El cuño es una matriz que permite hacer piezas mediante el proceso de estampado en frío, a través del cual el objeto se socava quitando material mediante el grabado y se prensa con un balancín para lograr relieve. Los grabados pueden hacerse en láser o con pantógrafo.

Para fabricar medallas con cuños, se utilizan metales blandos como bases, como el aluminio, el cobre o el latón. Y se emplean pocas aleaciones como el latón rojo, plata y níquel. La utilización de prensas con cargas de 100 toneladas se usan para marcar la circunferencia de las piezas de trabajo terminadas por medio de un proceso mecánico para obtener discos.<sup>15</sup> Estos se realizan en una máquina punzonadora. Luego del corte se realiza el recocido de discos, lavado (abrillantado y secado, control de calidad y pesado de material). El estampado de la imagen se realiza por presión, donde el disco se adapta a la forma del cuño. Los elementos claves del proceso lo constituyen una prensa que puede tener tamaño, forma y potencia muy variada, y un cuño donde se da la forma del estampado requerido. Es necesario entre estampados realizar el recocido del metal.

---

<sup>15</sup> <https://fidiasarte.com.mx/los-principales-metodos-para-la-fabricacion-de-medallas/>



Figura 12. Diseños 1 y 2 respectivamente en sus positivos de medallas en plata

### Medallas del Salón Nacional de Bellas Artes

Se conservan actualmente un total de 61 medallas de plata con distintos tratamientos o aleaciones. Del primer diseño, se hallaron 46 piezas de autor desconocido<sup>16</sup> y 15 piezas más que corresponden al diseño del escultor argentino César Sforza del año 1961. Las medallas del primer diseño están realizadas en plata 900 según su sello y significa que a 900 gramos de plata se le agregan 100 gramos de cobre y las realizadas a partir de 1961, con el nuevo diseño poseen sello de plata 950 (una aleación más pura). Las dimensiones del diámetro de los cuños para medallas varían mucho en promedio, para el anverso y reverso, diámetro mayor 80 mm, diámetro intermedio 60 mm, diámetro menor 43 mm; el peso promedio de cada medalla es de 25 a 30 gramos aproximado.

---

<sup>16</sup> Se continúa con el proceso de identificación e investigación.

## **Diagnóstico del estado de conservación de los cuños**

Los cuños se encontraron abandonados en el archivo de documentos del Palais de Glace. Estaban apilados en un cajón de madera, sucios, sin uso, con evidencia de varios años, sin identificación y como principal daño, una oxidación activa.

## **Proceso de intervención de cuños**

Se comenzó con un trabajo de registro general y particular de cada cuño en fichas individuales para documentar sus características y estado de conservación. Luego se identificó de manera organoléptica su materialidad, tipo de aleación del metal, color del óxido férrico y actividad. Se propusieron y se realizaron paralelamente análisis metalográficos para comprender usos, fabricación y aleación del acero y una investigación histórica. Se llevaron a cabo testeos de limpiezas mecánicas de los cuños en seco y químicas por vía húmeda. Se evaluó como efectiva una limpieza con solventes no polares<sup>17</sup> con uso de hisopos y agregando polvo abrasivo inerte (granulometría 2/3, escala de Mohs) para las zonas con mayor crecimiento mineral (óxidos). Luego se colocó para protección en la zona de la “pilastra” de manipulación del cuño de cera microcristalina, que se lustró con un paño (no se coloca cera en la parte del grabado porque se contempla un posible uso o investigación). Finalmente, se envolvieron

---

<sup>17</sup> *White Spirit*

en friselina neutra y se guardaron en planeras con control de HR por medio de bolsitas de sílica gel.

Nro. de inventario	Par 001 /A- 001/B		
Tipo de objeto	Cuños -matrices-		
Origen	<p>Pieza 1: Anverso</p>  <p>Pieza 2: Reverso</p> 	<p>Metálicos</p> <p>Inscripción: "Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura" Distribución del escudo del Círculo "Gloria" Cerca posterior a 1961.</p> <p>Inscripciones: "Salón Nacional de Artes Plásticas"</p>	
Dimensiones	57 mm de diámetro externo x 60 mm de alto		
Procedencia	35 mm de diámetro grabado Premios del Salón Nacional de Bellas Artes		
Tipo de material	Acero -aleación a diferencia-		
Técnica de fabricación	Estructural		Acero templado

Figura 13. Descripción del cuño, ejemplo de ficha

---

## Estado de conservación e intervención de las medallas

Las medallas aparecen relacionadas con estos cuños de una manera directa y en una situación similar de abandono. La nobleza de la plata ha permitido una mejor conservación de las 61 medallas. Los pasos metodológicos de limpieza aplicados han sido los mismos que para los cuños; pero, en este caso, resultó efectivo el uso de solución polar con hisopos y, para la eliminación de zonas más oscuras (sulfuros de plata - manchadas por una incorrecta manipulación y una oxidación natural ante factores ambientales adversos-), se agregó un polvo abrasivo en forma puntual (polvo de granulometría 1/ 2, escala de Mohs<sup>18</sup>). Luego no se colocó ninguna protección y se lustró con paño de joyero. Se guardaron en una caja neutra con compartimentos y en bolsitas de polipropileno que permiten su manipulación sin tocar la medalla. Para el marcaje tanto en cuños y medallas, se utilizaron etiquetas sujetas a la funda de friselina o a la bolsita de polipropileno.

---

<sup>18</sup> Carbonato de calcio.



Figura 14. Limpieza de medallas y resultados<sup>19</sup>

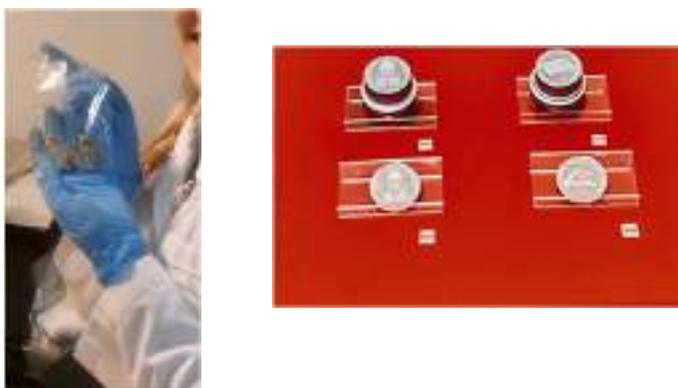


Figura 15. Guarda y dispositivos de exposición<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Limpieza de sulfuros de plata.

<sup>20</sup> Imagen fragmentada de video 360. Museo Histórico y Numismático "Héctor Carlos Janson". Visita [360.https://www.bcrayvos/museo\\_historico\\_y\\_numismatico.asp](https://www.bcrayvos/museo_historico_y_numismatico.asp)

---

## **Políticas de conservación**

Se aconseja la manipulación de medallas y cuños con guantes de nitrilo o de tela neutra (algodón). Es prudente trasladarlos en bandejas o canastos no más de cuatro cuños a la vez, ya que por peso (aprox. 400 gramos cada uno) es lo indicado por persona para evitar esfuerzos, falta de equilibrio, desplazamientos o golpes de las piezas. La guarda en archivos debe realizarse en mobiliarios estables que eviten niveles de HR alta, suciedad y que permitan seguridad debido a su peso. Las medallas también deben cuidarse en mobiliario especial (cajones) o bien utilizarse cajas adecuadas con compartimentos, folios o cajas neutras. Se colocaron bolsas permeables con sílica gel para el control de la HR. Para su exhibición se aconseja usar soportes acrílicos de exposición que eviten desplazamientos y hacerlo dentro de vitrinas. Las medallas de plata necesitan, además de un control de HR, absorbedores de carbón activado para reducir su oxidación ante contaminantes ambientales. Tanto las medallas como los cuños requieren importantes medidas de seguridad durante su exposición como en el guardado en el acervo, no solo por constituir piezas documentales importantes, sino también por el valor de su material en el caso de las medallas o porque permiten la reproducción en el caso del cuño.

## Análisis científicos

Se analizaron tres cuños en el INTI (Instituto de Tecnología Industrial) con el fin de determinar su aleación, fabricación y estado de conservación. Para ello, se realizó un examen metalográfico de la microestructura (superficie). Se utilizó una metodología de pulido en superficie y observación con microscopio óptico, LEICA-MDi8 y microscopio electrónico marca FEI- QUANTA FEG 250 (Pinto, 2018).



Figura 16. Registro de imágenes de dos cuños (zona superior e inferior). INTI, 2018

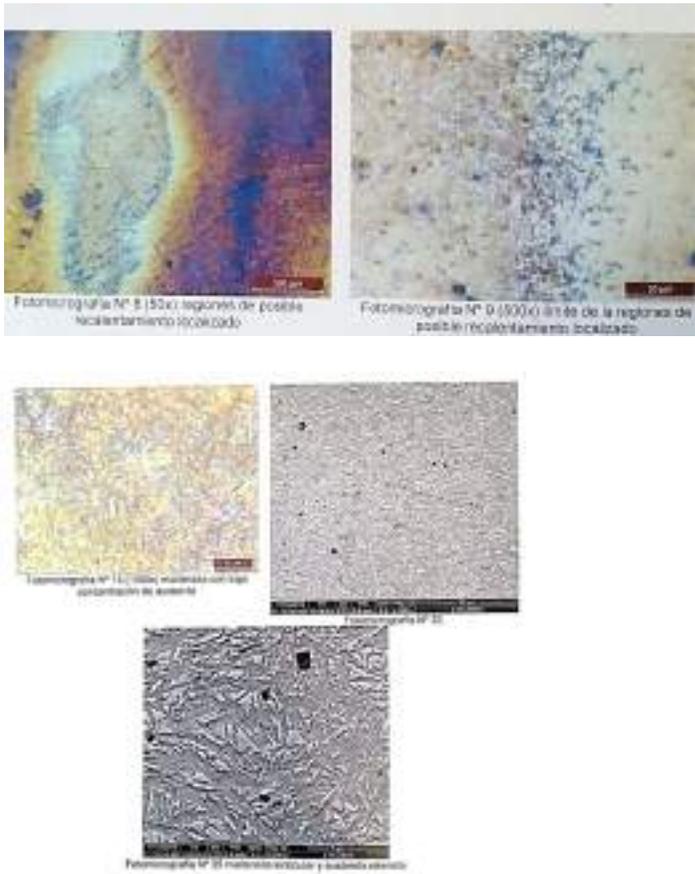


Figura 17. Registros de imágenes de microscopía, INTI, 2018

Los cuños analizados evidencian características de un acero con una concentración de elementos de aleación semejante a la de un acero eutectoide<sup>21</sup>, ya que posee microestructuras semejantes a la de un acero ligeramente hipoeutectoide. La distribución química de los elementos de la aleación es heterogénea y seguramente se deba a que se utilizó como materia prima para su fabricación una barra conformada que no fue correctamente homogeneizada en el tratamiento térmico. En general, las superficies analizadas de los cuños evidenciaron contenido de martensita revenida, cementita alotriomórfica<sup>22</sup> y austenita retenida junto con zonas con corrosión. Se caracterizaron como posibles aceros hipereutectoides<sup>23</sup> con baja temperatura de revenido, ya que poseen austenita sin transformar, martensita lenticular y zonas con cementita. Una hipótesis es que las piezas sufrieron descarburación en superficie, ya que se observa cierta heterogeneidad. También se observan zonas de contacto que se identifican como sometidas a fricción o como resultado de calor, acompañadas de un enfriamiento rápido posterior (Pinto, 2018). Este resultado no solo nos brinda información sobre el tipo de metal (acero) de los cuños, sino también parte de su proceso de fabricación. Nos permite, además, certificar

---

<sup>21</sup> Los aceros eutectoides son aquellos en los que la fase austenítica sólida tiene composición del eutectoide 0.77 %. Al enfriar se desarrollan las dos fases sólidas Fe- $\alpha$  y cementita.

<sup>22</sup> Acero de medio en carbono microaleado.

<sup>23</sup> Los aceros hipereutectoides son aquellos en los que la fase austenítica sólida tiene un contenido en carbono entre 0.77 y 2.11 %.

que la superficie evidencia secuelas de su uso mecánico en frío y procesos de templado, así como puntos de oxidación activa y los niveles de profundidad de esta.

### **Conclusiones**

El presente trabajo buscó aportar información sobre procedimientos de intervención y tratamiento de cuños de acero y medallas de aleación plata (investigación técnica y material, limpieza mecánica y química, documentación histórica, embalaje de guarda y exposición) desde la disciplina de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales para su utilización como patrimonio dentro de su contexto significativo, Salón Nacional de Bellas Artes y en el Palacio Nacional de las Artes, Palais de Glace.

En este sentido, estos objetos portadores de memorias sufrieron cambios de valoración en distintos momentos y también desde quienes construyeron ese patrimonio, ya que les otorgaron o los privaron de valoración.

Estas piezas constituyen actualmente bienes valiosos que permiten entender mejores aspectos singulares de la historia institucional no solo del Salón Nacional de Bellas Artes y su dinámica de premiación a artistas, sino también de su valor simbólico dentro de un contexto mayor como el Palais de Glace.

Más allá del uso mutante del patrimonio, los conservadores-restauradores tenemos la obligación ética de preservar todos los bienes culturales y de habilitar su

disponibilidad para el futuro en su verdadera autenticidad en tanto estén relacionados o formen parte del patrimonio nacional fuertemente ligado a cuestiones identitarias. Así, revalorizar e investigar, desde la disciplina de la conservación-restauración, el patrimonio nacional resulta un aporte valioso y una mirada profesional insustituible.

### Referencias bibliográficas

Appelbaum, B. (2007). *Conservation Treatment Methodology*. Oxford, Elsevier.

Dylan, D. y Rey, D. (2006). La escultura en las monedas y los billetes de la República Argentina. Impresiones BCRA. Buenos Aires.

Muñoz Viñas, S. (2003). Teoría contemporánea de la Restauración. Madrid, Editorial Síntesis.

Pérez-Casalet, V. (2018). La escultura de yeso en Argentina. Un gusto de principios de siglo XX. Historia, técnica y criterios de conservación. Buenos Aires. Editorial Tinta al Tiempo.

Pinto, M y Cappa, M. (2018). Informe técnico CT Nro.615-00000110. Programa Restaurar. Sector Procesos superficiales. Buenos Aires, INTI.

---

## Fuentes documentales

. Libros de Actas de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Archivo documental de Palacio Nacional de las Artes, Palais de Glace.

## Sitios web

Museo Histórico y Numismático “Héctor Carlos Janson”. Visita 360.

[https://www.bcra.gov.ar/BCRAyVos/Museo\\_Historico\\_y\\_Numismatico.asp](https://www.bcra.gov.ar/BCRAyVos/Museo_Historico_y_Numismatico.asp)

Museo S.E. Casa de la Moneda

<https://www.argentina.gob.ar/casademonedasecasa-demonedamuseo>

Fidias Arte

<https://fidiasarte.com.mx/los-principales-metodos-para-la-fabricacion-de-medallas/>

*\* Máster en Conservación y Restauración de Bienes Artísticos y Bibliográficos. Licenciada en Artes Visuales. Diplomada en Conservación de Patrimonio Metálico. Estudia actualmente el Doctorado en Artes (UNA). Profesora Titular de grado y posgrado en Conservación-Restauración en UMSA y UNA. Responsable del Área de Conservación-Restauración en el Palacio Nacional de las Artes, Palais de Glace, Ministerio de Cultura de la Nación. Conservadora- restauradora en el equipo de GIVOA- Peritaje de Obras de Arte- Argentina  
Correo electrónico: vilmaperezcasalet@gmail.com*



## REFLEJOS Y DESTELLOS. LA PINTURA AL ÓLEO SOBRE METAL EN SUDAMÉRICA COLONIAL

*REFLECTIONS AND SPARKLES. OIL PAINTING ON  
METAL IN COLONIAL SOUTH AMERICA*

*Por Patricia Nogueira\**

### **Resumen**

La pintura al óleo sobre diversos tipos de metales circuló ampliamente en América, especialmente como soporte de representaciones religiosas y con fines devocionales privados. Ofreció posibilidades visuales y significativas de raigambre medieval y cristiana en las que los metales y sus vibraciones se emparentaron con las figuras divinas. En nuestra América Andina, empalmó con tradiciones para las cuales los reflejos y luces vibrantes tenían relaciones profundas y significativas con deidades ancestrales importantes. A lo que se agregó la existencia de un clima propicio para la circulación de ideas procedentes de las tradiciones herméticas. Todo ello hace que la materialidad de estas obras permita lecturas múltiples y densas en significados.

**Palabras claves:** materialidad, metales, devoción, reflejos, divinidad

## **Abstract**

Oil painting in different types of metals circulated widely in America, especially as support of religious representations and with devotional private ends. It presented visual and significant possibilities of medieval and Christian tradition in which the metals and their vibrations were parented with the divine figures. In our Andean America, it was paired up with traditions for which reflections and vibrant lighting had deep and significant relations with important ancestral deities, to which it was added the existence of a climate conducive to the circulation of ideas coming from hermetic traditions. The materiality of these works allows multiple lectures, deep in meaning.

**Keywords:** materiality, metals, devotion, reflections, divinity

Fecha de recepción: 09-12-2021

Fecha de aceptación: 20-01-2022

## **Introducción**

El soporte metálico fue de utilización frecuente en los siglos XVI, XVII y XVIII en Europa. Especialmente utilizado fue el cobre, cuyos primeros intentos parecen haberse dado alrededor de 1530 en la península itálica. En América del Sur, la llegada de esta técnica se dio

principalmente a través de dos vías: por medio de los pintores italianos que la traían consigo y se asentaron en el Virreinato del Perú y a través de Flandes, por la llegada de grandes cantidades de obras flamencas a todo el Imperio español, hecho que se dio especialmente en la primera mitad del siglo XVII.

Varios factores ayudaron a su popularidad: el metal era más duradero que los soportes orgánicos, no tenía la vulnerabilidad de la madera; y la tela, frente a agentes como la humedad o los insectos y el pequeño formato empleado en general, los hacía fácilmente apilables y transportables para su circulación y comercio, también ayudaba su económico coste. Los soportes metálicos, especialmente el cobre, la hojalata y el latón (aleación de cobre y zinc), fueron utilizados preferentemente para imágenes devocionales privadas (Siracusano, 2008, p.22).

Por otro lado, la preocupación de la Iglesia contrareformista por controlar la corrección de los temas sacros representados, evitando excesos y libertades, encontró en las representaciones sobre láminas de metal un vehículo adecuado para ilustrar y popularizar las historias sagradas, precisamente, por las características del medio.

### **Las resonancias cristianas de los brillos metálicos**

Las pinturas sobre metal no solo eran significativas por los temas representados, sino también por los efectos visuales que ofrecía el soporte y por las cualidades atribuidas al material mismo. Habría un juego entre la

---

materialidad y sus perspectivas, ya que los metales, especialmente los preciosos como el oro y la plata, han estado asociados con lo divino en una larga tradición occidental que se remonta a la Edad Media. No es casual que esta tradición haya pervivido en el barroco, una de cuyas características fue la revitalización de prácticas, devociones e hilos de pensamiento del medioevo, sin contar con la vigorosa herencia medieval que portaba España y que trasladó a América con la invasión y el posterior asentamiento (Rodríguez Nóbrega, 2009, p.13).

El monje Rábano Mauro (776-856) intentó sistematizar esas relaciones y explicó que el oro alude al «esplendor interno de la caridad divina» ([844]2018, p.636) y también que «(...) por el oro se entiende a Dios, como se dice de Cristo en el Cantar de los Cantares: Su cabeza es oro óptimo (Ct. V), y en el Apóstol: La cabeza de Cristo es Dios (I Co. XI)» ([844] 201, p. 764). Del mismo modo, para Mauro «en la plata se expresa la palabra divina y la inteligencia de la letra o de la historia» ([844] 2018, p.765) ya que en el Salmo XI se dice que «Las palabras del Señor son palabras castas, plata probada» ([844] 2018, p.765).

Estos metales se emparentaron simbólicamente desde antiguo con el sol y la luna y, por ende, con las figuras divinas. En el Evangelio de Juan, se establece la equiparación entre la luz solar y Dios que «era la vida, y la vida era la luz de los hombres» (Jn, 1, 4-5). La imagen de la Virgen apocalíptica del monasterio del Carmen en Cuenca se asienta en esta idea, ya que en su vientre tiene

representado un sol y la rodea una filacteria que alude al Apocalipsis de Juan: «Yo vestida de sol y con la luna bajo mis pies gritaba con dolores de parto» (Ap. 12. 1-2) (Imagen 1). El sol se asoció a Dios por su poder creador y destructor de las tinieblas, signo también de la inmortalidad (Schenone, 2008, p. 29).



Imagen 1. Anónimo, siglo XVIII, *Inmaculada apocalíptica*, Monasterio del Carmen, Cuenca, Ecuador

También entre los atributos de María como *Tota Pulchra* (capítulo 4 del *Cantar de los cantares*) es usual que aparezcan el sol y la luna en tanto ella es *electa ut sol*<sup>1</sup> y *pulchra ut luna*<sup>2</sup> y no olvidemos la importantísima devoción que recibió la Inmaculada Concepción, asentada, al igual que la *Virgen apocalíptica*, sobre una media luna.

### **La sacralidad de los metales en los Andes**

En los Andes centrales prehispánicos, también los astros y sus brillos recibían la veneración de los pueblos. El sol -Tata Inti- era una divinidad principal para los incas quienes dedicaban el mes de setiembre a honrar a la luna -Mama Quilla- en las fiestas del Coya Raymi. La presencia de la luna y su brillo era tan importante que durante los eclipses se apelaba a todo tipo de ruidos para que el satélite volviera a brillar:

Decían, cuando se eclipsaba, que un león o serpiente la embestia para despedazarla; y por esto, cuando comenzaba a eclipsarse, daban grandes voces y gritos y azotaban los perros para que las dieses y aullasen. Poníanse los varones a punto de guerra, tañendo sus bocinas, tocando atambores, y dando grandes alaridos, tiraban flechas y varas hacia la luna, y hacían grandes ademanes con las lanzas, como si hubiesen de herir al león y sierpe; porque decían que de esta manera los asombraban y ponían

---

<sup>1</sup> Tan brillante como el sol

<sup>2</sup> Bella como la luna

espanto para que no despedazasen la luna. (Cobo, [1880] 1956, p.158-159)

La equiparación entre el oro y el sol fue aprovechada por los curas para legitimar el catolicismo ya «que Dios había permitido el culto al sol como una preparación para el evangelio del verdadero *Sol Justiciae*, Jesucristo» (Rodríguez Nóbrega, 2009, p. 43). La relación fue aprovechada por los pintores y creadores de programas iconográficos como podemos ver en San Pedro de Andahuaylillas. En el coro alto, la luz del sol naciente que penetra por el óculo invoca al Dios de Israel con la palabra “*Adonai*” (mi señor) e ilumina con su luz solar y divina la escena de la Anunciación.

Por otro lado, en nuestra América del Sur, la propia materialidad era portadora de significados profundos, y los metales estaban cargados de sacralidad, Fray Antonio de la Calancha da cuenta de la veneración que recibían:

Usavan los indios que van a minas de plata, de oro o de azogue, adorar los cerros o minas, pidiendoles metal rico, i para esto velan dé noche, beviendo í baylando, sacrificio que azen a la riqueza; a los de oro llaman Coya, i al Dios de las minas de plata i a sus metales Mama, i a las piedras de los metales Corpa, adoranlas besando, i lo mesmo al soroche, al azogue i al bermellon del azogue, que llaman Ichma, o Linpi, i es muy preciado para diversas supersiciones. ([1631]1638, p.371-372).

Toda la minería y sus productos formaban parte de un complejo religioso y simbólico (Platt, Bouysse-Cassagne

---

y Harris, 2006, Platt y Quisbert, 2008). Era, a la vez, una actividad técnica y religiosa. Tanto los cerros como las minas eran huacas<sup>3</sup>, y el metal estaba relacionado estrechamente con el culto a las montañas ya que estas eran las que engendraban el mineral que había en su seno (Bouysson-Cassagne, 2005). Las minas mapeaban un paisaje sagrado dado por la orientación de sus vetas visibles. Estas formaban un «sistema de ceques<sup>4</sup> mineralizados, que conducen hacia los cerros sagrados y huacas mineros» (Platt y Quisbert, 2008, p.270). Actuaban como vectores que conectaban lugares con entidades sagradas formando un tejido que articulaba las cumbres de los cerros con sus entrañas, donde germinaba el metal. Las piedras mamas, las de la primera cosecha y de mayor tamaño, además de ser indicadoras del tipo de mineral de cada mina, también eran huacas. Cumplían en la minería la misma función genésica que las *illlas*<sup>5</sup> o las *conopas*<sup>6</sup> en la ganadería y

---

<sup>3</sup> Alude a lo sagrado en el mundo andino. Podían ser entidades, lugares, objetos o construcciones. En los diccionarios coloniales, se equipara a ídolos.

<sup>4</sup> Los ceques eran un sistema de líneas imaginarias que partían del templo cusqueño del Coricancha y organizaban 328 huacas que articulaban e integraban todo el imperio inca.

<sup>5</sup> Tipo especial de conopa, eran amuletos de piedra que representaban animales domésticos que tenían valor sagrado por intervenir en ritos y ceremonias y garantizaban la reproducción y protección de los mismos.

<sup>6</sup> Piedras que poseen forma de animales o que son de colores y formas consideradas extrañas, eran sagradas y garantizaba la

agricultura. Eran «la fuerza concentrada de la capacidad vital del Cerro de dar mineral y reproducir las vetas de plata» (Platt y Quisbert, 2008, p.268). Se las mochaba y en tanto huacas, hablaban<sup>7</sup> con el sacerdote que tenía cada mina. La bocamina era un lugar sagrado donde los indígenas depositaban sus ofrendas antes de ingresar<sup>8</sup>. Aquí también se guardaban las piedras cosechadas, al lado de las mamas generadoras del mineral. Contaba con un guardián, un *punkucamayoc*, que además de custodiar el espacio, cumplía funciones sagradas e interpretaba la voz de las mamas (Bouysse-Cassagne, 2005). Este guardián-sacerdote vivía en los almacenes donde se guardaba el metal cosechado, que recibía ofrendas de coca y era objeto de diversos ritos.

Todo el procedimiento productivo minero estaba ritualizado (Castro y Téreygeol, 2008). Ningún paso de la cadena se daba sin cumplir con los correspondientes

---

fertilidad y fecundidad del cultivo o animal que representaban.

<sup>7</sup>Marco Curatola Petrocchi expresa que todas las huacas «eran, por lo menos en potencia, oráculos» (2008:17), ya que huaca era una fuerza animante sobre lo inanimado. La animación se manifestaba privilegiadamente a través de la comunicación con los humanos. Peter Eeckhout por su parte expresa que «cualquier huaca podía dar respuesta a las preguntas» (2008, p.164).

<sup>8</sup> La bocamina de Porco cumplía la función de ser un espacio liminal entre «el mundo luminoso del exterior, donde se multiplicaban las plantas, los animales y los hombres, y el mundo oscuro interior de las raíces, donde brillaba y crecía el metal» (Platt, Bouysse-Cassagne y Harris, 2006, p.167).

---

deberes rituales que garantizaban una buena cosecha metalífera. Del mismo modo, todos los espacios en los que se desarrollaba el proceso estaban sacralizados y eran objeto de culto (Bouysse-Cassagne, 2005) así como el producto obtenido.

Por otro lado, había una relación de afinidad entre las minas que generaban los minerales en su seno y la deidad del rayo, dotada de poder fertilizante y capaz de engendrar mellizos o frutos de tamaño superior al normal (Platt, Bouysse-Cassagne y Harris, 2006, p.167). Esta relación con el dios del rayo, Illapa, nos introduce en otro aspecto vinculado con los metales y su utilización en la pintura devocional. La veneración a los dioses atmosféricos era una constante en los Andes; con la expansión del Incario Illapa habría fusionado los denominadores comunes de las tradiciones anteriores (Baulenas i Pubill, 2016), aunque en todas se mantuvo «su naturaleza como dios del trueno, del rayo y de las tempestades» (Gisbert, 1999, p.70). Su dominio sobre el trueno, el rayo y la violencia de las lluvias le confería un carácter violento que luego se continuó en san Santiago el Mayor. Teresa Gisbert considera que esta asociación estaba fundada en que ambos personajes compartían atributos: «el ruido de los cascos sugiere el trueno y el fulgor de la espada [...] el rayo» (Gisbert, 1980, p. 29). Ortiz Hernández menciona la relación que los naturales hacían entre el rayo y los elementos brillantes y resplandecientes (2009, p.277) y José María Arguedas explica que *illa* nombra a cierta especie de luz no solar:

Killa es la luna, e illapa el rayo. Illariy nombra el amanecer, la luz que brota por el filo del mundo, sin la presencia del sol. Illa no nombra la fija luz, la esplendente y sobrehumana luz solar. Denomina la luz menor: el clamor, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante. (Arguedas, 2006, p.117).

A la misma familia corresponde la estrella de la mañana o lucero del alba, llamada *auquilla*, entidad también muy venerada. Anello Oliva expresa que las principales deidades eran el sol, la luna, el lucero de la mañana<sup>9</sup>, las cabrillas y otras estrellas señaladas ([1857] 1998, p.163).

Habrían empalmado así dos lecturas convergentes. La que en occidente relacionaba la santidad con la luz y los brillos de metales nobles con otra de raigambre americana en la cual las posibilidades cromáticas de determinados elementos, el mismo carácter de estos o su procedencia, estaban cargados de significación religiosa. Joseph de Acosta trataba de acotar el (a sus ojos ininteligible) universo idolátrico indígena expresando: «cualquier cosa que tenga extrañeza entre las de su género, les parecía que tenía divinidad, y hasta hacer esto con pedrezuelas y metales» ([1590] 2012, p. 297-298). Consideramos que el soporte metálico de las pinturas,

---

<sup>9</sup> También la estrella de la mañana era un símbolo que acompañaba a la virgen María como Tota Pulchra (Schenone, 2008, p.31) ya que así como esta estrella anuncia la llegada del día, así María anuncia a Cristo en su encarnación

mayormente de tema religioso, así como los destellos que este material permite -y arriesgándonos- quizá también los reflejos vibrantes que los pintores representaban en las escenas divinas como los rompimientos de gloria, máxime cuando estos estaban potenciados en una lámina de metal como en la *Coronación de la Virgen* atribuida a Manuel Samaniego (Imagen 2) participaban o quizá invocaban la luz *illa*, presente en Illapa (y sus manifestaciones absorbidas), Mama Quilla y Auquilla, entidades divinas relacionadas profundamente con los hombres a través de la presencia fulgurante de su luz, como expresó Arguedas.



Imagen 2. *Coronación de la Inmaculada*- Manuel de Samaniego  
(a) Óleo sobre lata. Museo de Arte colonial de Quito, Ecuador.

Foto de la autora

Elena Phipps da cuenta de la búsqueda de estos efectos por parte de los chimúes<sup>10</sup>. Estos usaban discos colgantes de metal cosidos a sus prendas, de modo que, con el movimiento del portador, se agitaban y brillaban con la luz del sol (2020, p.24). Era un modo de activación de la materia al decir de Pablo Francisco Amador (2021). No nos parece aleatoria ni meramente decorativa la utilización de metales brillantes o plumas iridiscentes en los textiles antes de la invasión española. Las plumas, portadoras de una iridiscencia natural, contribuyeron a la formación de redes comerciales de larga distancia y constituyeron importantes elementos denotativos de poder y ceremoniales. Los metales se aplicaban en los tejidos en forma de pequeñas piezas de oro, cobre y amalgamas. Estas costumbres no fueron olvidadas con la invasión. Durante la colonia, el metal se introdujo en los textiles forma de hilos y se apeló a otros materiales resplandecientes como la seda y a métodos de producción que creaban la percepción visual de brillo y efectos relucientes (Phipps, 2020, p.24). La autora considera que estas telas refulgentes, a partir de la luz y del movimiento del cuerpo, interactuaban con el espacio y el tiempo y vinculaban a los hombres con las entidades sutiles y entendemos que la misma relación se daría con los reflejos y destellos vibrantes de los soportes metálicos. Esta idea de activación aparece también en Mesoamérica con el arte plumario y la utilización de la

---

<sup>10</sup> El imperio chimú se desarrolló en la costa Norte del actual Perú entre el siglo XII y el XV cuando cayó bajo el dominio inca.

iridiscencia de las plumas como podemos ver en el ochavo de la catedral de Puebla (Imagen 2).



Imagen 2. Plumaria en el ochavo de la catedral de Puebla. A la izquierda, imágenes sin activar y activadas a la derecha

## La influencia de las tradiciones herméticas

Por otro lado, agregando densidad de significaciones, existía una corriente de pensamiento erudito circulante, tanto en España como en América, que relacionaba cada uno de los metales con un astro, abrevando en tradiciones herméticas. Gabriela Siracusano menciona la importancia de los libros de secretos, que popularizaban conocimientos científicos, entre los que se encontraba la fabricación y uso de los colores. Estos textos, junto con los tratados que normativizaban la labor pictórica, parecen haber sido de consulta frecuente entre los artistas. Es interesante que el posible pintor de la *Coronación de la virgen* sobre plancha de hojalata que mostramos antes, Manuel Samaniego -también autor de un tratado de pintura- transcribió párrafos textuales de una de estas obras, los *Secretos de artes liberales y mecánicas*, de Bernardo Montón, documento importante ya que además de proporcionarnos información sobre las propiedades de los minerales «nos introduce en la íntima conexión que existió entre el arte de la metalurgia, el arte de hacer colores y la “filosofía secreta” del hermetismo» (Siracusano, 2005<sup>a</sup>, s/p).

Aun en el caso de que la obra no perteneciera al pincel de Samaniego y fuera de otro pintor, no podemos descartar que el autor conociera los secretos de los metales y los colores. Este conocimiento circulaba a través de los textos, la lectura en voz alta de estos en los obradores y también por medio de la vehiculización oral y en gremios y cofradías, ya que estos libros

---

empalmaban «con un aspecto del oficio –el del arte de hacer colores- que articulaba y requería de saberes afines (...) a la metalurgia, la alquimia y la farmacopea» (Siracusano, 2005b, p.208).

Así, a la hora de elegir materiales, los artistas tenían presente la capacidad de estos para controlar fenómenos naturales o «exponer enemistades y simpatías producto de alianzas con el mundo de los cuerpos celestes o el mundo subterráneo» (Siracusano, 2005<sup>a</sup>, s/p). Sabían que contenían fuerzas y posibilidades capaces de generar líneas de energía, no eran meros pigmentos o soportes usados en función de su disponibilidad o de los requerimientos formales de la obra, sino que también tenían significados profundos y poderosos. Hay que mencionar que la fase más «manual» del trabajo en el taller u obrador, esto es, la imprimación de los soportes y la preparación de los colores y materiales para elaborar la obra, era lo primero que se enseñaba a los aprendices, por lo cual era un conocimiento extendido en todo el gremio y no un saber reservado solo a los maestros.

La obra es un cuerpo multifacético donde se entrelazan representaciones, materialidades y simbolizaciones; en otras palabras: lo que la obra material es, lo que muestra y lo que simboliza. El artista no renunciaba a ninguna de estas fases, sino que las utilizaba en un entramado donde todas se realizaban y fortalecían en pos de un mensaje único que tenía que ver con la sacralidad y la piedad. No es descabellado pensar entonces que, atento el carácter privado que mayormente tenían estas

imágenes y el público amplio al que llegaron, se combinaran las tradiciones occidentales y andinas y los saberes herméticos, superponiéndose las lecturas, sacralidades, simbologías y veneraciones, generando una obra poderosa y fascinante, densa en significados y posibilidades de lectura y pletórica de fuerzas actuantes; sin perder su atractivo visual ni su eficacia como atractiva herramienta piadosa para el devoto que encontraba una relación de uno a uno con los personajes representados y sus historias.

### **La relación obra-observador**

El pequeño tamaño que caracteriza en general a las pinturas sobre metal, si bien se fundamenta en las cuestiones prácticas que se relacionaron al inicio, nos abren un capítulo diferente en lo que hace a su percepción: el observador precisa acercarse a la obra a fin de captar todos sus pormenores, exige proximidad, un acercamiento atento, lento y abarcativo a fin de no perder detalles, inclusive los más sutiles. En ese acercamiento que podríamos llamar devoto, se van desgranando las historias representadas.

Por otro lado, los reflejos metálicos y la brillantez que caracterizan la pintura sobre metal traen a la mente la idea de objeto precioso, de joya; y, en este sentido, Clara Bargellini se pregunta si la combinación del metal con una técnica refinada de pintura no sería utilizada justo por su capacidad de reforzar la preciosidad del objeto en su totalidad (1999, p.94). Consideramos que el espectador próximo, atento y cuidadoso que demanda

este tipo de pintura y formato puede equipararse al admirador de una joya, que también la contempla de cerca, atenta y gozosamente por su valor, belleza y posibilidades y ¿por qué no? Su posesión enlazando también con el simbolismo que se arrastra desde la Edad Media que relaciona la luz con el esplendor divino, y se hace extensiva a «los materiales reflectantes de la misma, como el oro y las piedras preciosas, (...). A través de su brillo y fulgor se producía el ascenso del alma humana hacia el mundo espiritual» (Rodríguez Nóbrega, 2009, p.14), La luminosidad de los materiales participaban de la luminosidad celestial.

Esta idea de joya se puede ver muy claramente en el Descendimiento de la Cruz obrante en el Museo de arte colonial de Bogotá (Figura 3), cuya imagen central tanto como el marco y el juego de reflejos y colores que la rodea, nos dan una fuerte impresión de gema engarzada.



Imagen 3. *Descendimiento de la cruz*, Anónimo, óleo sobre metal, Siglo XVII, 22 x 17, Museo de arte colonial, Bogotá, Colombia

Los efectos brillantes que posibilitaban estos soportes permitieron también relaciones diferentes al uno a uno de la pequeña pintura devocional, aunque conservando la idea de alhaja. En el retablo de San Ignacio en San Pedro de Lima una serie de pinturas pequeñas sobre

---

cobre orlan la escultura del santo. Su pequeño formato hace difícil su lectura atenta y detallada, por lo cual se habría querido priorizar, más que el acercamiento singular a cada una de las imágenes, la visión de «de objetos de brillante colorido en un marco dorado suntuoso, como piedras preciosas ensartadas en una gran joya» (Bargellini, 1999, p.97) (Imagen 3). Por otro lado, el efecto visual y cromático del dorado contribuye a exaltar la única calle donde se ubica el nicho con la figura de Ignacio. Los marcos y reflejos dorados de las pinturas ubicadas a los lados del santo lo enmarcan y el eje donde se ubica Ignacio queda resaltado por el monograma de Cristo, el color de la parte superior del nicho que ocupa, sus ropas y la figura de la Virgen, todos repitiendo el dorado y alargada la calle por la posición del monograma y el mayor tamaño de la imagen de la Virgen de Guadalupe a los pies del santo.



Imagen 4. Retablo de San Ignacio, iglesia de San Pedro de Lima, Perú. Foto de la autora

## Conclusiones

Las relaciones establecidas entre las imágenes y sus contempladores operaban también en la subjetividad del fiel. Recordemos el fuerte protagonismo que tuvieron las imágenes en el mundo barroco, no solo como medio para ilustrar la historia sagrada, sino también como instrumentos para inducir las conductas y actitudes que se intentaban conseguir en los creyentes y mover al amor de Dios y los personajes santos. El mundo barroco apeló a todas las formas de lo sensible para conseguir esas conductas: se quiso conmover los sentidos y buscar la piedad del fiel. Estas eran la llave para inspirar el amor a Dios y a las cosas santas. Como respuesta al cuestionamiento hecho por la Reforma, la Iglesia contrareformada se abroqueló alrededor de las imágenes, que debían generar una reacción emocional y motivar a los creyentes a la devoción de los santos y a todo lo que enseñaba la Iglesia. Los soportes como objeto de estudio fueron largamente desatendidos, como señaló Janeth Rodríguez Nóbrega (2015), pero la materialidad y su recepción aún tiene mucho para contarnos.

## Referencias bibliográficas

Acosta, Joseph de [1590] 2012. *Historia natural y moral de las Indias En que se tratan de las cosas notables del cielo / elementos / metales / plantas y animales dellas y los ritos / y ceremonias / leyes y gobierno de los indios*, México: Fondo de cultura económica, 1ra. Edición electrónica.

Amador, Pablo Francisco. 2021, *Con todo lo que conlleva: la materialidad en las artes hispanoamericanas*, [consultado el 05-12-2021], disponible en ([https://www.youtube.com/results?search\\_query=museo+del+prado+materialidades](https://www.youtube.com/results?search_query=museo+del+prado+materialidades)).

Anello Oliva, Giovanni. [1857] 1998. *Historia del reino y provincias del Perú y vidas de los varones insignes de la Compañía de Jesús*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Arguedas, José María. 2006. *Los ríos profundos*, [en línea], Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, [citado el 13-11-2021], disponible en (<http://www.mercaba.org/SANLUIS/ALiteratura/Literatura%20Peruana/Arguedas,%20Jose%20Mar%C3%ADa/Narrativa/Los%20r%C3%ADos%20profundos.pdf>).

Arriaga, Pablo Joseph de. (1621). *Extirpación de la idolatría del Piru*, Lima: Gerónimo Contreras, Impresor de Libros

Bargellini, Clara. 1999. “La pintura sobre lámina de cobre en los Virreinos de la Nueva España y del Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (en línea),

XXI, 75, primavera, 1999, p.79-98 (citado el 16-08-2015), disponible en

(<http://www.redalyc.org/pdf/369/36907405.pdf>)

Bruquetas Galan, Rocío. 2010. Los gremios, las ordenanzas, los obradores, en *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, (en línea), Madrid, Ministerio de Cultura, 20-31, (citado el 18-08-2015), disponible en (<http://es.calameo.com/read/0000753357dee4271c5dc>).

De La Calancha, Fray Antonio. [1631] 1638. *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú, con sucesos egenplares en esta monarquía, dedicada a Nuestra Señora de Gracia, singular patrona y Abogada de la dicha Orden*, Barcelona: Pedro Lacavallería.

Ortiz Hernández, Natalia. 2009. “El Conquistador infiel. Las formas de Santiago Apóstol en los Andes Centrales durante la colonia”, *Maguaré* [en línea], 23:265-301, [citado el 26-11-2021], disponible en

(<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4862301>)

Rodríguez Domingo, José Manuel. 2005. “La serie de colores flamencos del Obispado de Guadix”, en *Cuad. Art. Grr*, (en línea), 36, 99-117 (citado el 16-08-2015), disponible en

(<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/27426/1/2005%20La%20serie%20de%20cobres%20flamencos.pdf>)

Rodríguez Nobrega, Janeth. 2009. “El oro en la pintura de los reinos de la monarquía española. Técnica y simbolismo”, en J. Gutiérrez Haces (coord.), *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI – XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2009, vol. IV, pp. 1315-1375.

Sánchez Fernández, Antonio J. y Prado Campos, Beatriz. 2014. “Pintura sobre cobre: estudio técnico-material, indicadores de alteración y conservación”, en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, (en línea), 16, 139-145 (citado el 16-08-2015), disponible en (file:///C:/Users/Patri/Downloads/Antonio\_J\_Sanchez\_-\_Beatriz\_Prado.pdf)

Siracusano, Gabriela. 2001. “Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones”, *Actas III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, (citado el 19-08- 2015), Universidad Pablo de Olavide, disponible en (file:///C:/Users/Patri/Downloads/034f.pdf) 2005a “Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder”, *N u e v o M u n d o Mundos Nuevos* (en línea), (citado el 19-08-2015), disponible en (<http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/6.2.%20Siracusano%20-%20Colores%20en%20los%20Andes.pdf>).

2005b. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas*. (Siglos XVI – XVIII), Buenos Aires: Fondo de cultura Económica

2008. *Las entrañas del arte. Un relato material* (s. XVII - XXI), Buenos Aires: Fundación Osde.

Vargas, José María. 1975. *Manuel Samaniego y su Tratado de pintura*, Quito: Editorial Santo Domingo.

\* *Licenciada en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA)*  
*Profesora en enseñanza media y superior en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA)*  
*Diplomada en metodología de la investigación en Humanidades (Facultad de Filosofía y Letras, UBA)*  
*Magíster en Patrimonio y Cultura en Sudamérica Colonial (Facultad de Filosofía y Letras, UBA)*  
*Doctoranda en Etnohistoria - Prácticas Rituales en las Rebeliones del Siglo XVIII (Facultad de Filosofía y Letras, UBA)*  
*Profesora adjunta de las cátedras de Arte Argentino, Arte Antiguo y Barroco Europeo y Americano (Universidad del Museo Social Argentino (UMSA)*  
*Correo electrónico: patriciagnogueira@yahoo.com.ar*

# MATERIALIDAD Y UNIVERSOS VIRTUALES DESDE UNA PERSPECTIVA CRÍTICA

## *MATERIALITY AND VIRTUAL UNIVERSES FROM A CRITICAL PERSPECTIVE*

*Por Ricardo Pons\**

### **Resumen**

La convivencia en distintos grados del mundo virtual/inmaterial con el real/material será tarde o temprano parte del camino de evolución de la sociedad. La telepresencia a través de realidad virtual o aumentada se implementará para el trabajo en las empresas, el entrenamiento y la educación según el paradigma de la ludificación. En ese momento, será difícil reconocer las diferencias entre ese ciberespacio y lo que hoy conocemos como Internet.

**Palabras Clave:** materialidad, realidad virtual, realidad aumentada, ludificación, metaverso

### **Abstract**

Sooner or later, the virtual/immaterial world will coexist with the real/material one in different degrees as part of the path of evolution of our society. Telepresence through virtual or augmented reality will be implemented following a gamification paradigm to work

in companies, training and education. At that point, it will be difficult to realize the differences between that cyberspace and what we know as the Internet today.

**Keywords:** materiality, virtual reality, augmented reality, gamification, metaverse

Fecha de recepción: 16/02/2022

Fecha de aceptación: 16/03/2022

## **Introducción**

A finales de 2021, tomaron estado público las últimas iniciativas de Mark Zuckerberg, director ejecutivo y fundador de Facebook, que incluyen el lanzamiento conjunto de un nuevo nombre para la compañía y una nueva imagen institucional y, lo que nos parece más importante, la promesa de una nueva plataforma de realidad virtual y aumentada gigante que promete revolucionar la manera en que interactuamos con el mundo que nos rodea tanto material como virtualmente. La compañía pasó a llamarse Meta y la nueva plataforma fue bautizada como metaverso (*Metaverse* en inglés).

Consideramos necesario tomar perspectiva de la evolución de Facebook y analizar un poco más en profundidad qué significa realmente esta propuesta que pretende transformar de plano la materialidad en la que desde siempre hemos basado nuestra relación con el mundo y cómo esto se ha venido gestando desde hace bastante tiempo en el plano de la literatura de anticipación y en algunos intentos comerciales previos.

Nada de esto es realmente nuevo como concepto ni alberga invención alguna. Si bien la revolución tecnológica ligada al éxito de una idea innovadora ocurre cada tanto, no es necesariamente la regla de los negocios informáticos: Bill Gates no inventó ningún sistema operativo ni tampoco la interfaz de *mouse* (ratón) y ventanas, Steve Jobs no inventó los teléfonos inteligentes ni los dispositivos portables para escuchar música ni tampoco la pantalla táctil; ni Mark Zuckerberg, las redes sociales, pero los tres encabezaron negocios que, a partir de invenciones de otros, provocaron cambios radicales a escala planetaria.

Pareciera que el creador de Facebook pretende realizar en 2022 un giro estratégico tan importante como el que realizó a los diecinueve años en la Universidad de Harvard y que derivó en la generación de la red social más grande hasta la fecha. En la actualidad, esta jugada hacia adelante solo puede ser financiada por tres o cuatro compañías megalómanas. Sin embargo, los antecedentes no son necesariamente halagüeños.

---

Estos ambientes virtuales se construirán siguiendo el paradigma del diseño de juegos en red sobre la misma plataforma técnica; pero, además de permitir desarrollar el ocio, permitirán lograr la presencia remota (telepresencia), trabajar con otros y capacitarse. La ludificación (*gamification* en inglés) será utilizada entonces como mecanismo para captar el interés y atención de los usuarios.

### **Materialidad en pausa y virtualidad acelerada**

Aun a principios de 2022, no están claras las consecuencias del rápido y forzado despliegue del teletrabajo (o control del riesgo de vida versus inactividad para aquellas tareas no virtualizables). Sin embargo, existe un consenso generalizado de que el proceso de virtualización para la reducción de costos que se percibía como una evolución natural del capitalismo y solo avanzaba un poco más rápido para las ocupaciones *free lance*, se aceleró definitivamente con el aislamiento obligatorio de la pandemia del COVID-19 y será la base de la “nueva normalidad”. Este cambio habría requerido décadas de controversias para ser implementado de no ser por la irrupción inesperada de este virus microscópico.

Durante el desarrollo de la pandemia se generaron situaciones muy complejas desde el punto de vista psicológico que no vamos a profundizar en este artículo, aunque nos concentraremos específicamente en la tensión que se evidenció entre lo real y lo virtual. Para

quienes estuvieron aislados y trabajando en forma remota, lo virtual representó el lugar seguro donde refugiarse de la enfermedad y poder seguir realizando sus actividades y lo real/material era lo deseado, pero postergado porque implicaba lidiar con un riesgo concreto.

De lo que estamos hablando aquí es de la distinción, elaborada por Lacan, entre la realidad y lo real: la realidad es la realidad externa, nuestro espacio social y material, al que estamos acostumbrados y dentro del cual somos capaces de orientarnos e interactuar con los demás, mientras que lo real es una entidad espectral, invisible y por esa misma razón todopoderosa. En cuanto el agente espectral se convierte en parte de nuestra realidad (aunque eso signifique pillar un virus), su poder está localizado, se convierte en algo a lo que podemos enfrentarnos (aun cuando perdamos la batalla). Cuando esa transposición a la realidad no puede tener lugar, nos quedamos atrapados en una paranoia ansiosa (pura globalidad) o recurrimos a simbolizaciones ineficaces que nos exponen a riesgos innecesarios (pura localidad)” (Žižek, Slavoj, 2020, p. 141).

Saskia Sassen y Richard Sennet en una entrevista memorable realizada para la Fundación Telefónica el 20 de abril de 2020, pocas semanas después de la declaración de la pandemia del COVID-19 y los aislamientos obligatorios que dictaron los distintos gobiernos, predijeron que la “nueva normalidad” no iba

---

a resultar igual para todos, tanto para quienes tuvieran la posibilidad de desarrollar sus ocupaciones en forma virtual, protegidos de la materialidad, como para aquellos cuya función en la cadena logística y los servicios no les permitiría desligarse de lo real, formando parte de una nueva casta inferior expuesta al ataque de las mutaciones de los virus.

### **La historia de Facebook, la red social por excelencia**

Todo comenzó en 2003 cuando Mark Zuckerberg (n.1984) desarrolló una proto red social para sus compañeros de la Universidad de Harvard que llamó Facemash. A pesar de sus objetivos banales, esa página web experimentó sorpresivamente un crecimiento exponencial de usuarios, trascendiendo el ámbito de la universidad y convirtiéndose poco tiempo después en la reina de las redes sociales, casi excluyente para la gran mayoría de los conectados a Internet. En números de 2017, contaba con más de dos mil millones de cuentas conectadas en un mes, lo que representaba casi un cuarto de la población mundial. A pesar de las predicciones de estancamiento, la red social siguió creciendo, quizás impulsada por la pandemia del COVID-19 y la necesidad de confinamiento de las personas, porque en 2021 la compañía reportó más de dos mil novecientos millones.

Lo que al principio prometía ser una herramienta de emancipación y conexión horizontal entre las personas, al poco tiempo comenzó a ser una plataforma donde se

pueden transmitir mensajes de odio, noticias falsas (*fake news*) y, en algunos casos, permitió a gobiernos y poderes concentrados establecer un control soslayado sobre las actividades y preferencias de las personas. Si bien Facebook no inventó las noticias falsas, es un medio ideal para propalarlas, ya que el hecho de que estas lleguen a partir de “amistades virtuales” hace que, en la mayoría de los casos, se publiquen y reenvíen sin mediar un mínimo control de veracidad.

El famoso, pero a la vez secreto algoritmo de alimentación de publicaciones de Facebook, conocido dentro de la compañía como Edge Rank, aplica un filtro de segmentación de información personalizado que tiene en cuenta no solo la historia de reacciones del usuario (los “Me gusta” o *Likes*), sino también la clasificación que se hace de él en función de sus amistades y preferencias. Cabe aclarar que esta ingeniería social no la hace solamente Facebook sino también los buscadores, como Google Search. El valor potencial de las miríadas de datos que pueden ser utilizados para predicción de consumo o manipulación ideológica es incalculable.

El funcionamiento del Edge Rank pasa desapercibido para la mayoría de los usuarios, provocando una falsa sensación de “estar informado y a la vez en contacto con los amigos” cuando en realidad este algoritmo está diseñado para conducir la experiencia a través de diversos estímulos orientados principalmente a prolongar el tiempo de navegación. A sabiendas, la empresa no ha implementado medidas que limiten la

---

tensión emocional de los usuarios, menos aún que prevengan los efectos negativos en los niños. Frances Hangen, una exgerente de producto, denunció en 2021 ante una comisión del Senado de Estados Unidos que la compañía hizo caso omiso a los informes internos que confirmaban que esta red social provoca daños irreversibles en niños y adolescentes alentando un patrón de consumo descontrolado y desórdenes alimenticios. El propio Mark Zuckerberg tuvo que testificar en persona ante una comisión del Congreso debido a la falta de control de 470 cuentas apócrifas que desataron una campaña de desprestigio contra la entonces excandidata demócrata para las elecciones de 2016, Hillary Clinton, a través del mecanismo de publicación de noticias falsas. En definitiva, queda a las claras que la compañía privilegia las ganancias por sobre la responsabilidad social que le toca y adopta una actitud reactiva ante los escándalos o pedidos de censura solo para controlar los eventuales daños económicos.

Desde su origen en 2003, Facebook ha basado su éxito en la satisfacción de al menos dos pulsiones básicas de la psiquis humana, por un lado, la necesidad de cada usuario de autoperibirse como individuo diferenciado en un sistema capitalista que impone la masificación para aumentar las ganancias; por el otro, la curiosidad, no del todo confesable, que el usuario medio tiene acerca de la vida privada de los demás. A cambio de esos servicios, al aceptar los términos y condiciones, quienes registran una cuenta en la plataforma admiten que la información de sus preferencias, su grupo de relaciones,

su ubicación, entre otros, sin suficiente control puede eventualmente ser vendida a empresas, grupos de poder concentrado o gobiernos. Esto último también ocurre con otros “activos digitales” como la historia y datos de navegación del buscador de Google o los chats de WhatsApp.

### **Entornos de realidad virtual – del ciberpunk al metaverso**

Investigando los orígenes de las especulaciones sobre universos virtuales paralelos a partir de la computación digital, podemos encontrar una raíz común en el subgénero de la ciencia ficción de la década de 1990 llamado ciberpunk.

Por ejemplo, en la novela *Snow Crash* (cuyo título ha permanecido en inglés en las distintas traducciones) escrita por Neal Stephenson en 1992, se acuñaron varios de los principales conceptos que luego fueron utilizados en el incipiente mundo virtual y llegaron hasta nuestros días.

En esta historia, los personajes transcurren parte de su vida en el mundo real y parte interactuando en un universo virtual 3D cuyo nombre llamativamente era metaverso (imaginamos que el autor seguramente no registró la propiedad intelectual de ese nombre). El metaverso se representa como una esfera de un diámetro mayor al de la Tierra, con una autopista que la circunvala por sobre el Ecuador llamada “la calle” donde ocurren la mayoría de las situaciones que se relatan.

---

Otro de los términos utilizados en este libro que hoy nos resultan comunes es avatar, (término aceptado por la RAE) que no es más que la imagen propia adoptada por los navegantes de los ambientes virtuales. No todas las leyes de la física son válidas en este espacio virtual, y no todos los participantes son iguales, ya que los conocimientos de programación y la posesión de computadoras más potentes permiten a algunos privilegiados digitales ostentar un avatar con mayor grado de detalle y la posibilidad de realizar algunas acciones diferentes.

En esta novela, *Snow Crash*, es el nombre de un virus informático que, en el metaverso, afecta tanto a personajes como a computadoras y que, a la vez en el mundo real, es un seudonarcótico consumido por los humanos. Este virus anula la creatividad y el juicio crítico en ambos universos, limitando a las personas a la repetición de rutinas aprendidas. Está constituido por un código lingüístico que tuvo su origen en Babilonia y permanece como amenaza solapada en el ADN humano transmitiéndose de generación en generación, pero que por su característica intrínseca puede traducirse a código binario en el mundo virtual para afectar las mentes de los avatares.

Casi en paralelo a la primera versión de alcance universitario de Facebook, Philip Rosedale de Linden Lab lanzó en 2003 la entonces desafiante plataforma Second Life, que al principio tuvo llamativa aceptación, pero que luego fue decayendo conforme a la

insatisfacción y aburrimiento de los usuarios y el abandono de las corporaciones que lo apoyaban. Si bien los números publicados por la compañía no han sido del todo chequeados, se estima que alcanzó dieciocho millones de usuarios en 2010, pero diez años después mantenía aproximadamente el 10 % de ese volumen, convirtiéndose en un producto de nicho. Algunos ejemplos de plataformas posteriores a Second Life son RecRoom, VRLab Academy, AltSpaceVR, Decentraland y Somnium Space VR.

Otra iniciativa similar fue el Google Lively que solo funcionó entre julio y diciembre de 2008. La compañía estadounidense argumentó que no fue un proyecto fallido, sino un entorno de prueba orientado a experimentar cómo sería un universo virtual 3D para que las personas pudieran administrar su contenido e interactuar. A diferencia de Second Life, no podían realizarse operaciones comerciales o crear elementos propios, ya había solo un número finito de objetos virtuales que solo podían combinarse entre sí.

Parece que Second Life podría estar acercándose a su renacimiento, con su creador Philip Rosedale regresando al proyecto mientras se prepara para abordar el metaverso. Philip Rosedale, fundador del mundo virtual en línea Second Life de Linden Lab, se reincorporará al proyecto como asesor estratégico para guiar su entrada en el metaverso. Si bien descreo de la interoperabilidad de contenido en el metaverso, describiéndolo como "un

---

fracaso total", sí cree que un futuro basado en *tokens* no fungibles (NFT) es el camino por seguir a largo plazo.

Desde 2012 aproximadamente se vienen utilizando los NFT (*tokens* no fungibles) como respuesta al replanteo de la autoría y la propiedad que ocasionó la digitalización de los contenidos, que no es otra que la "fractalización" que anunció Jean Baudrillard en su libro *El crimen perfecto* (1994). Estos *tokens* no fungibles se basan en el respaldo de autenticidad y propiedad que puede darnos el mecanismo de *blockchain* (cadena de bloques) que es el mismo algoritmo de validación a partir del cual se inventaron las criptomonedas.

Un NFT es un tipo de criptoactivo digital. Todo NFT representa algo único, desde un meme hasta un avatar en un videojuego. Están respaldados por contratos inteligentes, de manera que es posible saber si es original, y además no pueden ser robados o falsificados, ya que se asocian a una clave única mantenida dentro de una cadena de bloques de una criptomoneda. (Satulovsky, Belén, 2002, p. 2)

### **Características del metaverso de Mark Zuckerberg**

En la presentación de lanzamiento de metaverso, Mark Zuckerberg argumentó que la necesidad de interactuar virtualmente en un ambiente inmersivo de tres dimensiones sería el próximo paso de la humanidad. Según sus palabras, el flujo de información pasó del intercambio de textos al envío de audio y video, de las

computadoras personales a los teléfonos inteligentes e Internet y del *e-mail* tradicional al chat instantáneo. A esta nueva experiencia humana la llamó *embodied Internet* (Internet encarnada) que llegaría para resolver las limitaciones de interacción que hoy nos presentan las pantallas. Pero, seguramente asesorado por su equipo de producción, aclaró que todo esto se trata de una visión de futuro, ya que en la actualidad recién se están generando los *building blocks* (bloques de construcción) de ese nuevo universo virtual.

Claramente, lo que plantea Zuckerberg solo incluye a una porción de la humanidad que es parte del mercado de consumo de este tipo de bienes y servicios, dejando afuera continentes completos; consideración que, una vez planteada, no profundizaremos en este texto, pues abriría otro capítulo que merece un análisis específico.

En resumen, el metaverso permitirá a sus usuarios adoptar una identidad virtual a través de un avatar, el cual pasaría a ser de uso exclusivo luego de ser vinculado con un *token* no fungible, lo que también ocurriría con el resto de sus “posesiones virtuales”. Uno de los pilares del proyecto es la interoperabilidad. Es decir que todos los elementos que alguien posea en el metaverso deben poder ser reutilizadas en cualquier escenario de la plataforma, ventaja de la que no disponen los participantes de los juegos en red, donde las armas y los personajes pueden usarse solo dentro de un determinado lugar, o a los navegantes de Second Life

---

que deben comprar sus pertenencias digitales con una moneda que solo tiene valor dentro de esa red social.

Los usuarios deberán llevar obligatoriamente dispositivos como cascos y guantes de realidad virtual, sensores de posicionamiento, entre otros, para poder interactuar en ese mundo virtual. Si bien se están destinando grandes inversiones para que todos esos elementos artificiales se vuelvan más cómodos y naturales, en la actualidad, esto sigue siendo la principal barrera para la masificación de los entornos virtuales. Sin embargo, pensamos que es cuestión de tiempo. En 2022, saldrán al mercado unos anteojos de realidad aumentada que no se diferencian mucho de los lentes tradicionales de aumento, de cinco milímetros de espesor, incluyendo las baterías y procesadores necesarios para cumplir su función.

La compañía Meta anunció la dedicación de gran cantidad de recursos a su emprendimiento Spark AR para generar las herramientas necesarias para los programadores (kits de desarrollo de *software*), así como también para brindar los cursos que requerirán los cientos de miles de desarrolladores de *software* que van a ser necesarios.

La plataforma Horizon será la parte de este universo virtual donde los usuarios podrán diseñar sus propios escenarios e interactuar: Horizon Home (para ensamblar la propia casa virtual), Horizon Worlds (para construir espacios interactivos y poder jugar con amigos) y

Horizon Workrooms (para poder trabajar en equipo y realizar reuniones de trabajo o negocio).

Aparte de esta plataforma existen otras iniciativas como Osso VR especializada en la preparación de cirujanos o cualquier tipo de especialistas que requieran entrenamiento o asistencia a distancia. Meta plantea invertir ciento cincuenta millones de dólares en la generación de material educativo inmersivo. Las potencialidades relacionadas con la educación son muchas, y quizás este es uno de los campos donde más se ha avanzado hasta el momento, así como también lo es el caso de los juegos en red por su gran rentabilidad. La plataforma especializada en la generación de espacios virtuales lúdicos es Quest, donde ya hay millones de usuarios y se piensa ampliar la oferta sumando la posibilidad de realizar entrenamiento físico con un profesor real o robótico que simule su presencia durante las sesiones.

Desde el punto de vista del hardware, los procesadores gráficos o GPU fueron ganándole terreno a las tradicionales CPU. Al momento de escribir este trabajo, las principales plataformas de *software* utilizadas para el desarrollo de las simulaciones tridimensionales de juegos interactivos o productos audiovisuales pasivos son Unity y Unreal. Esta última ha tenido un enorme desarrollo, derribando muchos de los límites impuestos por los algoritmos al tratar de reproducir elementos y situaciones complejas tales como escenarios con alto nivel de detalle, condiciones realistas y cambiantes de

---

iluminación y personajes humanizados. Seguramente la gran mayoría de los nuevos desarrollos para Quest se realizará utilizando estas herramientas.

La plataforma Presence permitirá a los desarrolladores generar la sensación de presencia virtual para lograr realidad aumentada o mixta en Quest. Los principales retos son integrar a la realidad virtual las manos y la voz del usuario para poder operar y seleccionar opciones de una manera natural y, además, poder reconocer los objetos reales de un determinado ambiente para integrarlos a la realidad mixta.

El proyecto Cambria, en paralelo, busca reconocer los movimientos faciales y la gestualidad de los usuarios para que su avatar pueda reproducirlos en tiempo real.

Mark Zuckerberg expresó estar muy preocupado por velar por la “responsabilidad de todos” en la plataforma. Podemos imaginar sin mucho esfuerzo la “metacriminalidad” que podría desarrollarse en este nuevo mundo virtual y la consabida limitación de responsabilidad que se tendrá que aceptar dentro de los términos y condiciones al registrarse por primera vez. En los videos de presentación, el CEO de Meta dedica un capítulo completo al concepto de “construir responsablemente” donde enuncia los principios rectores: nunca sorprender a los usuarios, proveer los controles que importan, considerar a todos y dar prioridad a la gente. “Nunca sorprender a los usuarios” es lo contrario a la falta de transparencia de Facebook e

Instagram respecto del uso de los datos personales. Para intentar cumplir con el resto de los principios, utilizando un porcentaje muy bajo comparado con las ganancias anuales, contrató a equipos de especialistas independientes para investigar los efectos de los dispositivos de realidad virtual en las personas y en comunidades que no habían sido tenidas en cuenta hasta ahora.

### **Conclusiones**

Pareciera que la convivencia del mundo virtual/inmaterial con el real/material en distintos grados será parte del camino de evolución de la sociedad, independientemente de nuestras predicciones utópicas o distópicas acerca del futuro.

Por otro lado, la ludificación de las actividades pretende generalizarse para brindar un ambiente más natural y entretenido para el trabajo, así como también para el entrenamiento, la educación y los servicios remotos.

Hoy existe muy poco del metaverso que profetiza Zuckerberg, pero estamos seguros de que, para ser exitosa, esta o cualquier otra iniciativa deberá basarse en una verdadera ilusión de presencia/materialidad. También dependerá mucho de la eficiencia y comodidad del conjunto de dispositivos con los que nos obligarán a convivir (y en algún momento a integrarlos a nuestra biología como prótesis).

---

Para satisfacer la demanda derivada de la implementación a gran escala de este universo virtual, es necesario incrementar exponencialmente la oferta de servicios de diseño y producción de objetos y experiencias virtuales, tal como ha venido ocurriendo con la producción de los elementos físicos/reales desde el Paleolítico hasta nuestros días.

### Referencias bibliográficas

Baudrillard, J. (1994). *El crimen perfecto*. Anagrama, Barcelona, 1994.

Frank, A. (2022). *How to explain the Metaverse to your Grandparents*, Sitio Medium.com.

[<https://medium.com/@aaronDfrank/how-to-explain-the-metaverse-to-your-grandparents-b6f6acae17ed>]

Iqbal, M. (2022). *Facebook Revenue and Usage Statistics*, Sitio Business of Apps.

[<https://www.businessofapps.com/data/facebook-statistics/>]

Sartori, G. (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Santillana-Taurus, Madrid.

Sassen, S.; Sennet, R. *#Repensando el mañana*, Espacio Fundación Telefónica, Madrid, España,

[<https://www.youtube.com/watch?v=AkxKHXIVQNQ>]

Satulovsky, B. (2022). *Cómo funcionan los NFT y las criptomonedas en el mundo gamer*, Revista Brando, Buenos Aires.

Stephenson, N. (1992). *Snow Crash*, Bantam Dell – Random House, Inc., Nueva York.

Suazo, N. (2018). El fin de la inocencia. *Revista Brando*, 64-71.

Wright, K. (2022): *Second Life creator returns to lay claim to the Metaverse*, Sitio Cointelegraph – *The Future of Money*. [<https://cointelegraph.com/news/second-life-creator-returns-to-lay-claim-to-the-metaverse>]

Zižek, S. (2020). *Pandemia. La COVID-19 estremece al mundo*, Anagrama, Madrid.

\* *Profesor titular de Nuevos Medios I en la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA)*  
*Director del proyecto de Investigación “Laboratorio audiovisual experimental con tecnologías de realidad virtual” entre 2019-2021*  
*Participa en la asociación civil “AREA – Asociación de Realizadores Experimentales Audiovisuales”*  
*Correo electrónico: ponsrichard@gmail.com*



# ENSAYOS



# IDENTIDAD Y ALTERIDAD: EL CÓDICE DE TRUJILLO, MÚSICA Y DANZAS DEL VIRREINATO DEL PERÚ DEL SIGLO XVIII

*IDENTITY AND OTHERNESS: THE CODEX TRUJILLO, MUSIC  
AND DANCES OF THE VICEROYALTY OF PERÚ, XVIII  
CENTURY*

*Por Teresita Campana\**

## **Resumen**

El Códice de Trujillo, llamado también Códice Martínez Compañón, constituye un documento de registro de la vida social y natural del Virreinato del Perú del siglo XVIII conformado por acuarelas. Como corpus, es la expresión cultural de la más importante y desarrollada entidad política de Sud América en el período colonial bajo la corona española. He allí su valor etnográfico y arqueológico.

Entre las acuarelas, están graficadas danzas y hay veinte partituras escritas en el sistema de notación europeo con canciones y piezas instrumentales llamadas tonadas, cachuas y bayles. Analizar este repertorio es poner en evidencia la cultura del tardo barroco americano en la música y en la danza.

Este trabajo da cuenta de los fundamentos y criterios tenidos en cuenta a la hora de encarar la tarea de reconstrucción-recreación de danzas del pasado que no están anotadas. A través de una metodología de abordaje que articula cuestiones de identidades/

alteridades, campos semánticos derivados de aspectos históricos y culturales más el necesario planteo del eje diacrónico, se presenta y se problematiza el extraordinario fenómeno de la danza virreinal.

**Palabras clave:** danzas del Virreinato del Perú; danza antigua, siglo XVIII; acuarelas; el encuentro de tres identidades diferentes; cachuas, tonadas y bayles; danzas de cortejo amoroso; danzas de Natividad; danzas africanas; diacronía; herencia cultural.

### **Abstract**

The Codex of Trujillo, also called Codex Martínez Compañón, is a document that records the social and natural life of the Viceroyalty of Peru in the XVIII century, made up of watercolors. As a corpus, it is the cultural expression of the most important and developed political entity in South America in the colonial period under the Spanish crown. That is the reason of its ethnographic and archaeological value.

Among the watercolors, dances are graphed and there are twenty scores written in the European notation system with songs and instrumental pieces called tonadas, cachuas and bayles. To analyze this repertoire is to highlight the culture of the American late baroque in music and dance.

This work gives an account of the basis and criteria taken into account when facing the task of reconstruction-recreation of dances of the past that are

not written down. Through an approach methodology that articulates questions of identities/alterities, semantic fields derived from historical and cultural aspects plus the necessary approach of the diachronic axis, the extraordinary phenomenon of viceregal dance is presented and problematized.

**Key words:** dances of the Viceroyalty of Perú; Early dance, XVIII century; watercolors; the meeting of three different identities; cachuas, tonadas y bayles; love courtships dances; Nativity dances; African dances; diachrony; cultural heritage.

Fecha de recepción: 01/04/2022

Fecha de aceptación: 04/04/2022

## **I. Aspectos históricos**

Entre 1782 y 1785, el obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón, originario de Navarra, España, comenzó un recorrido pastoral en el noroeste de Perú para conocer las características tanto sociales como naturales del área que administraba. Partió desde Trujillo hacia el norte del territorio del Virreinato. Visitó Saña, Piura, Jaén, Lanas, Moyobamba, Chachapoyas, Luya, Huambos, Cajamarca, Huamachuco y Pataz<sup>1</sup>. Fundó pueblos como parte de su

---

1 Vega, Carlos: *La obra del Obispo Martínez Compañón*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica" Carlos Vega".

tarea evangelizadora. Con gran interés y agudeza, tomó nota de aquello que observaba; acompañado por dibujantes y acuarelistas dibujó las formas de la naturaleza, plantas y animales y plasmó en las pinturas los habitantes de los pueblos, sus costumbres y trabajos, evidenciando sus hábitos culturales, entre ellos, una práctica fundamental: las danzas.<sup>2</sup>

Con un objetivo educativo, dejó escritas las músicas en pentagrama y las letras de aquello que escuchaba en los lugares visitados. Así, aparecieron a la luz de la historia las tonadas y cachuas que hablaban de la vida de aquellas personas y de sus modos de pensar y de relacionarse. La mayoría de las músicas se bailaban: así lo confirma el título “para bailar cantando”.

Este material conformado por 1400 acuarelas aproximadamente lo mandó al Rey de España.<sup>3</sup>

---

Año 2, N° 2, 1978. La información sobre características propias del periplo del Obispo y de los hechos vividos a posteriori puede ser consultada en esta bibliografía.

2 En *Codex Martínez Compañón* se pueden ver las láminas de las danzas y las partituras, a partir de la página 140

3 En el momento en que Martínez Compañón realiza el envío al rey Carlos IV es ya Arzobispo de Santa Fe en Bogotá. En 1788, había recibido la notificación de su traslado, hecho que se concretó en 1791. Morirá en esta ciudad en 1797. Baltazar Jaime Martínez Compañón había nacido en la Villa de Cabredo, Calahorra, Navarra. Llegó a ser Licenciado en Derecho Canónico, ordenado sacerdote en la Universidad de Oñate en 1761. Había llegado a Perú en 1767 en calidad de Chantre de Lima, designado por Carlos III y en 1779 había

En el Volumen II, están las 36 ilustraciones de las danzas y las partituras. Nació así un documento importantísimo histórico y musical de carácter popular y anónimo. Hoy presente en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, llegaría a ser una joya de la música y las danzas históricas.<sup>4</sup>

## **II. La música escrita en partitura: danza, cuerpos y signos**

### II.1. Presentación metodológica

El planteo fundamental de este trabajo es entender que la danza, en tanto expresión acabada de la vida colonial del Virreinato, explicita prácticas sociales y da cuenta de rangos y roles. Sin duda, el Códice Martínez Compañón es una llave de acceso a esta consideración porque sus canciones representan un lugar de enunciación tanto textual como sonoro. Los enunciados cuentan quiénes bailan, cómo, por qué. Los textos llevan a las danzas; y, si se agrega a eso la representación gráfica de las acuarelas como soporte semiótico, queda convalidado el alcance integrador de este documento.

---

sido designado Obispo de Trujillo, ciudad desde la que partió para realizar su Visita.

<sup>4</sup> Ver el desarrollo de esta información en *Codex de Trujillo*. El 13 de diciembre de 1790 Martínez Compañón envía al rey los nueve tomos que había mandado a hacer en el Perú durante su visita pastoral. Duplicó algunas acuarelas, situación determinante para que algunas láminas estén en lugares diferentes. Hoy en día, las acuarelas del Códice se encuentran divididas entre España, mayoritariamente, el Banco Continental de Perú y Colombia.

De los nueve volúmenes que tiene el documento, en el II se encuentran las estampas de las danzas y las partituras, numeradas entre la 140 y la 193. Las partituras del Códice solamente informan “para bailar cantando”, pero los bailes no están anotados, no existe ninguna fuente que dé cuenta de los modos de ejecución. Por este motivo, para asumir la tarea de analizar y plasmar cómo se pueden bailar las danzas del Códice hay que establecer una metodología de trabajo de reconstrucción/ recreación. El punto de partida es conjetural, una tarea coreológica desde lo ágrafo que debe realizarse con criterios de información histórica.

Metodológicamente para abordarlas se deben tener en cuenta ejes de aproximación:

1. La cuestión de las identidades de los grupos sociales.
2. La enunciación de los textos de las canciones.
3. En relación con los enunciados, se infieren campos semánticos que permiten reunir en significados comunes las canciones y piezas instrumentales. En cada uno de los núcleos, es necesario tener un enfoque de los hechos históricos.
4. La articulación diacrónica como un rizoma en cada uno de estos ejes.

### II.1.1. *Las identidades: la composición social del Perú virreinal*

El primer paso consiste en analizar la constitución de los componentes sociales de la vida virreinal en el siglo XVIII para saber quiénes bailan: la sociedad española, dominante y minoritaria, los habitantes originarios, tanto del área andina como la costa y la selva, herederos del Imperio incaico, grupo que sufre el proceso de mestizaje a lo largo de las décadas, y los esclavos africanos, insertos no sólo como fuerza de trabajo, sino también como parte esencial de la identidad en el sincretismo social. A partir de esta configuración, donde se encuentran tres culturas diferentes, con la consecuente hibridación de razas, se puede plantear cómo se desarrollaron la música y las danzas en el Perú del siglo XVIII.

Las preguntas que surgen son: ¿qué aportes dieron cada una de las culturas con sus diferentes modos de moverse y de expresar sentidos? ¿Cómo fue el proceso de encuentro con el otro? ¿Qué rasgos esenciales de estos distintos cuerpos sociales quedan explicitados en las danzas, sea en las gestualidades, sea en los esquemas de composición espacial o en los rasgos sonoros? <sup>5</sup>

### I.1.2. *Los elementos europeos, americanos y africanos: encuentro y mixtura en relación a la danza*

---

5 Vera, Alejandro: *La circulación de la música en la América Virreinal: el Virreinato del Perú, siglo XVIII*. Chile. Instituto de Música. Pontificia Universidad Católica de Chile. La lectura de este trabajo permite realizar analogías con la danza

### I.1.2.1. Las danzas europeas

Hablar del complejo proceso de los aportes de España en materia de danzas presupone tener en cuenta diferentes factores de análisis:

- Cuáles danzas entraron al Perú en los siglos de dominio colonial, según las Casas reinantes, tanto los Habsburgos (siglos XVI y XVII) como los Borbones (siglos XVIII y comienzos del XIX). Se deben considerar no solamente las danzas de España, sino las de países como Italia, Francia, Inglaterra.
- En relación con el Códice de Trujillo, es necesario circunscribir territorialmente las danzas al noroeste de Perú, según el recorrido de Martínez Compañón, y discriminarlas así entre las variadas y riquísimas danzas de otras áreas del vasto Virreinato.

Para tener una idea genérica, a finales del siglo XVI y en el siglo XVII, se documentan en Perú danzas europeas como la pavana española, la gallarda, la allemande, la courante, el canario, la paradeta, los bailes corales de figuras para cuatro u ocho personas, el contrapaso español, la jácara, la danza de las espadas, el fandango, la seguidilla.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Assunção, Fernando; Olga Latour de Botas; Beatriz Durante: *Bailes criollos rioplatenses*. Buenos Aires. Editorial Claridad. 2011 Véase el capítulo “Proceso histórico: España en América, América en España” y el capítulo IV: “Bailes a cuatro y a ocho”.

---

En el siglo XVIII, con la moda francesa arriban el *minuet*, la *gavotte*, la contradanza y también bailes españoles de zapateado.<sup>7</sup>

### I.1.2.2. Las danzas nativas

Con respecto al área andina del Tahuantinsuyo en Sud América incaica, es preciso pensar el elemento autóctono de Perú en relación a las conexiones que se pueden hacer con el Códice de Trujillo.

El huayno (huaino o huaiño) es la música y el baile del Altiplano de origen prehispánico. El nombre deriva de la lengua quechua y significa “bailar tomados de la mano”. Es un baile popular ancestral de tiempo binario con diversas variedades según las regiones. Las parejas diseñan círculos, y hay un sutil cortejo del hombre a la mujer.

Una segunda danza presente en el territorio peruano es la cachua o cashua, danza grupal con cortejo, de origen inca, típica del Perú, Bolivia y Ecuador. En la época colonial, se bailaba en ocasión de grandes fiestas, descrita como baile de hombres y mujeres en rueda. Está presente en las danzas del Códice de Trujillo.

---

<sup>7</sup> Resulta fundamental en este contexto tener presente la publicación de 1758 en Madrid de Minguet e Yrol: *Arte de danzar a la francesa*. Library of Congress Web site as facsímile .Page image control number 13019257. Minguet da cuenta de la presencia del minuet en España, lo describe ampliamente.

Actualmente la instrumentación, la coreografía y el acompañamiento musical son diferentes según las zonas en las que se las ejecuta.

### **I.1.2.3, La cultura africana**

El fenómeno llamado danzas afroperuanas es el producto de un entrecruzamiento de las tres culturas: indígena, europea y africana. El hombre africano, con su gracia encarnada en los ritmos de los tambores, influyó con su identidad en el garbo de los bailes de la costa, en el sentimiento de aquellos de los Andes y en los movimientos de los bailes de la selva, las tres áreas de Perú.

Pensar en la conformación de una identidad afroperuana prevé no sólo tener en cuenta el proceso de adecuación gradual de los africanos traídos a América (venidos de Congo, Mozambique y Angola), sino también la cosmovisión que los europeos tenían de los negros.

El hombre europeo había imitado las formas y los modos de los bailes de los negros, especialmente en los movimientos de las caderas y había hecho una interpretación de carácter erótico-sexual que se observa, por ejemplo, en los bailes del barroco español.<sup>8</sup>

---

8 Santamaría Delgado: *Negrillas, negros y guineos*. Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, 2006. 155n-e2215.9959. Vol 2 N°1, pags. 4-20. Véase al respecto la consideración sobre dinámica de mestizaje.

El negro influyó en los bailes populares en España y en América, pero no por un trasplante directo de las danzas de la tierra de origen, sino por el estilo que le dio a los bailes peninsulares.

La cultura africana muchas veces tomó los nombres de los bailes, las danzas o las fiestas de los europeos y los transformó con un sentido ideológico totalmente nuevo y diferente, como expresión de resistencia y de identidad propia.

### **III. Textos, enunciados, sentidos y modos de bailar. Las partituras del Codex.**

Los textos de las canciones de las tonadas, cachuas y bayles presentadas en las partituras del Codex, en total veinte piezas de las cuales diecisiete tienen letra, expresan diferentes sentidos, por lo que se desprende que, de acuerdo con la identidad conceptual, hay una intención comunicativa del cuerpo que danza. Metodológicamente estos “textos danzantes” explícitamente presentados como “para bailar cantando” se pueden agrupar como:

#### **III.1. Danzas de cortejo galante de pareja y de enunciación de sentimientos**

Tonada La lata, Tonada La donosa, Tonada El conejo, Tonada La celosa, Tonadilla El Palomo, Tonada el Huicho de Chachapoyas, Cachua La despedida de Huamachuco, Cachuita de la Montaña, llamádase el Vuen querer.

**III.1.2.** *Danzas sobre la Natividad de Jesuchristo Nuestro Señor*

Cachua a dúo y a cuatro, Cachua a voz y a bajo y *de celebración de la Virgen*: Cachua Serranita nombrada el Huicho Nuevo.

**III.1.3.** *Danza con sentido procesional, un encuentro de culturas*

Tonada el Chimo.

**III.1.4.** *Danzas del Tuppamaro, la voz histórica:*

Tonada el Tuppamaro de Cajamarca I, Tonada el Tuppamaro de Cajamarca II, Tonada El diamante de Chachapoyas, Tonada La brugita de Huamachuco.

**III.1.5.** *Bailes (de grupo o solista)*

Bayle del Chimo, Bayle de danzantes, Lanchas para baylar.

**III. 1.6.** *La tierra africana como lugar de evocación*

Tonada El Congo

Este trabajo se limita a la presentación de las danzas de las partituras. Valga esta aclaración para entender que se ha decidido hacer un recorte frente a la totalidad de las danzas representadas en las acuarelas. En algunos casos, algunas imágenes condicen con las letras de las canciones, pero mayoritariamente hay danzas graficadas en el Codex sin su correlato musical.

Metodológicamente, para dar luz a cada uno de estos grupos, se analizará primeramente el modelo de danza

de cortejo amoroso tomando como paradigma la Tonada La lata. Luego, se considerarán los diferentes campos semánticos, asociados a las diversas cuestiones históricas.

Las danzas del Códice Martínez Compañón no están escritas, como ya se ha dicho, no hay tampoco representaciones gráficas sobre modos de ejecución ni desplazamiento. Por ende, toda tarea de reconstrucción – recreación necesita argumentos que sean soportes de una tesis. Con esta convicción crítica, es como se presentan a continuación las danzas que se han tomado como objetos de estudio. Las danzas representadas en los videos son el producto de un trabajo de justificación de lo kinésico. Esto atañe a la conjunción de los elementos que hacen a cada baile: qué tipo de pasos, usos del espacio, gestualidad corporal e intenciones, representaciones simbólicas, campos culturales en los que se inscriben las danzas.

Se trata de un trabajo de entramados coreográficos en los que se combina la justificación histórica y la intuición frente a la inexistencia del documento escrito.

### III.2. Danzas de cortejo galante de pareja

La tradición de danzas de diálogo de pareja con sentido galante tiene en Europa una larga tradición; estas formas han sido explicadas en tratados, desde los maestros renacentistas que dan cuenta de la educación del cuerpo danzante hasta los maestros de las cortes de los siglos XVII y XVIII. Asimismo, la noción del cortejo amoroso es

un concepto de larga tradición poética propia de la literatura amorosa.<sup>9</sup>

Las danzas de pareja implican un encuentro corporal en el que impera el sentido de la seducción galante, con entradas conjuntas. Los textos poéticos dan cuenta de quién enuncia, qué grado de formalidad o informalidad posee la danza, a quién se dirige, cómo se representa el objeto de seducción, las acciones. Las formas de galanteo y de cortejo de danzas europeas también se reproducen en América.

El ejemplo paradigmático de la **Tonada La lata (folio 181). A Voz y Bajo / para baylar cantando / Allegro / 3/8 Bajo en  $\frac{3}{4}$**

*“Oficiales de marina ya no toman la casaca  
 Porque se salen de noche a darle sebo a la lata.  
 Toma, toma que toma, toma mulata  
 Tú que le dabas sebo a la lata,  
 Toma que toma, toma payteña  
 Tú que le dabas sebo a la leña,  
 Toma que toma, toma señora,*

---

9 Se recomienda la lectura de Sparti, Barbara: *Dance, Dancers and Dance –Masters in Renaissance and Baroque Italy*. Bologna. Edited by Gloria Giordano and Alessandro Pontremoli. Massimiliano Piretti Editore, 2015; en relación al término “*pavoneggiare*”, está asociado a la gracia del estilo y los pasos por tratadistas como Fabrizio Caroso y Cesare Negri en el siglo XVI. La palabra ha sido interpretada como “un compañero que quiere cortejar con una mirada afectada, por encima, como un pavo real” o como “ornamentación”, según Caroso (p. 153).

*Tú que le dabas a mi amor gloria.  
 Como eres mi china, como eres mi zamba,  
 Como eres hechizo de todas mis ansias.  
 Arandé que soy soldado, pero no matriculado  
 Arandé que soy sargento, pero no d'este aposento  
 Arandé que soy alférez, pero no de las mujeres  
 Arandé que soy teniente, pero no de las de enfrente.  
 Tina, tina favores, tina tina ya nadie  
 Tina la sota tina  
 Tina el caballo tina  
 Corra la espada y al oro  
 Corra la copa al basto “<sup>10</sup>*

Para la observación del video de la Tonada La lata  
<https://www.youtube.com/watch?v=kapLd5WjHQs&t=795s>

minutos 12:40 a 15:48

Video: Códice Martínez Compañón Teresita Campana  
 La tonada La lata es un ejemplo de baile sobre el cual se puede hipotetizar un proceso de mestizaje en los modos de representación danzada; es un ejemplo cabal de danza de galanteo.

### II.3. Mestizajes danzados: entre lo europeo y lo africano

---

10 Los textos de las canciones presentados en este trabajo fueron transcritos por Sergio Antonini, Director de la Orquesta Barroca La cetra, Argentina, producto de su investigación para la representación con música, canto y danza en 2013.

### III.3.1. *Danzas de pareja: el canario*

Si predominantemente lo que resalta en los textos de las canciones es la temática del cortejo del hombre hacia la mujer, es necesario dirigirse a la tradición europea de danzas de pareja con sentido galante, tanto de época renacentista como barroca.<sup>11</sup>

Como tesis principal, se puede sostener que el canario es la danza de la tradición española que más fuertemente puede considerarse como fundamento de un determinado modo de bailar que se dio en muchas danzas del repertorio popular de Sudamérica. Este modo obedece a determinadas características. A saber:

- es un baile de pareja y de cortejo;
- espacialmente hablando, el canario presenta el desplazamiento de lugares entre el hombre y la mujer. Tiene un esquema coreográfico constituido por entrada, desplazamientos, salida y un número de “mudanzas”. Estas se dividen en otras secuencias que indican avanzar, retroceder y hacer un estribillo circular.
- Un dato esencial: el zapateado y la percusión del pie. Es una peculiaridad como danza de corte del Renacimiento y del barroco temprano, que evoluciona desde el simple arrastrar de los pies al golpe vivo del taco.

---

11 A propósito del canario: es una danza presente en los tratados de danza:

1) Thonait Arbeau, *“Orchesographie”* (1588) Buenos Aires. Edición en lengua española, Editorial Centurión, 1946.

2) Esquivel Navarro, Juan (1642). *Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen reprobando las acciones deshonestas*. Ed. Facsímil Valencia. Librerías París-Valencia. Biblioteca Nacional de España. Sevilla

En síntesis: diálogo cortés, uso del espacio con una configuración de un dibujo circular, percusión de los pies: son los elementos constitutivos de muchas danzas del folklore americano.

Haciendo referencia al Códice Martínez Compañón, en la reconstrucción se puede aplicar este modelo coreográfico por ejemplo a la Tonada La lata (folio 181). En el orden del recorrido del obispo, está datada en un área cercana a la costa, lo cual permite pensar en un modo de bailar de matriz europea. El texto de la canción se refiere con diversos términos a la mujer: “mi china”, “mi zamba”, “mulata”, “payteña” (del puerto de Paita), “señora” con un registro poético informal. El punto de vista de la enunciación amorosa está hecho por oficiales de marina. El baile puede reconstruirse a través de los diseños de pareja con recorrido circular, con una concepción de diálogo entre hombre y mujer, en el cual hay avances y retrocesos, vueltas y contravueltas; el zapateado, hecho por el hombre como movimiento indicador de su orgullo que reclama la atención de la mujer, también como respuesta hecha por ella, o como percusión simultánea, es una constante coreográfica.

También debe tenerse en cuenta que los actantes de esta danza representan una clase social popular -así lo explicita el registro de lengua- por ende la gestualidad corporal está asociada a la posición social: es dable reconstruir en la mujer movimientos sueltos de caderas, por momentos ondulantes, un torso orgulloso, miradas que entrecruza con persistencia, gestos de coquetería

comedida, en tensión con el garbo y la elegancia afectada del hombre, acostumbrado a las lides de la milicia, como el texto lo demuestra y que pide que así sea bailado.

Por lo demás, las otras tonadas amorosas del Códice expresan sentimientos que se tienen que traducir en un reclamo de los cuerpos que bailan en la relación de pareja suelta- una clasificación de la danza folklórica en Sudamérica.

### III.3.2. *El encuentro con la zamacueca*

La zamacueca se emparenta con las comunidades negras en tanto baile popular. Enfrenta en un diálogo erótico al hombre y a la mujer en el cortejo amoroso con ritmo vivaz, posee un texto picaresco, se baila en compás ternario. En varias regiones de Hispanoamérica se desarrolló con diferentes nombres: cueca, zamba, chilena, resbalosa o refalosa.

Emparentada con bailes peninsulares pícaros del siglo XVII mestizados con la cultura americana, fue en el último tercio del siglo XVIII cuando fraguó como forma americana. Su canto fue de cuartetos, con una coreografía libre de cortejo amoroso, con expresiones incluso lascivas, determinada por gestos de conquista por parte del hombre, y coqueteos femeninos, unidos ambos por el pañuelo en mano. Coreográficamente, dividida en tres o cuatro partes, con paseos, fue realizada con pasos de tres tiempos de saltaditos.

La zamacueca en Lima ha sido descrita por los viajeros a comienzos del siglo XIX como:

Un balanceo de caderas, de doblarse alocadamente, con pasos más o menos rápidos, evoluciones bajo un ritmo fuerte y un pañuelo que se agita de cien formas diferentes...El negro y la samba, rojos y ardientes se movían, sacudiéndose y acelerando sus pasos se aproximaban para alejarse de inmediato; sus posturas eróticas, sus gestos obscenos preludiaban una pasión desordenada.<sup>12</sup>

#### **IV. Diacronía: del Códice de Trujillo a la Marinera Norteña y el Tondero**

Es absolutamente pertinente establecer, desde un punto de vista diacrónico, la relación de las danzas de Códice de Trujillo con dos danzas características de Perú presentes en documentos en el siglo XIX como la marinera norteña y el tondero. La concepción del espacio, la relación de la pareja, el diseño de las figuras, los desplazamientos, el lenguaje corporal, el zapateado, representan un todo con una raíz común. Ambas son hijas históricas de los bailes del siglo XVIII y ofrecen un modelo coréutico para la reconstrucción.

La marinera norteña, danza de cortejo ya documentada en el siglo XIX, hoy baile nacional, patrimonio cultural del Perú, concuerda en su idea de relación y diálogo de la pareja con aquello manifestado en los textos de las canciones de las tonadas.

---

12 *Op cit Bailes criollos rioplatenses*. Pag. 93-94

La pareja usa un elemento simbólico fundamental, el pañuelo blanco, como signo de seducción. Efectivamente, se sabe que el pañuelo está en las danzas, no solo porque está nombrado en el “Bayle de danzantes”, sino también porque aparece muchas veces en las acuarelas que representan las danzas, o sea, está ya presente y se usaba al bailar las tonadas registradas por el Códice. Por otro lado, es necesario decir que constituye un signo esencial en los bailes actuales del folklore sudamericano.

La marinera norteña, típica de la ciudad de Trujillo, danza de la costa, muestra el mestizaje hispano, amerindio y africano. Básicamente, hay dos corrientes que reflexionan sobre su origen.

La posición hispanista considera que los bailes de salón europeos llegados desde España, tanto los traídos desde Francia como el *minuet* y el *rigaudon*, como los fandangos españoles, fueron copiados por los nativos, luego devinieron en nuevas coreografías.<sup>13</sup>

Si se adhiere a la corriente africanista su origen, se atribuye al baile colonial llamado zamacueca, danza propia de Lima, presente en el siglo XVIII, baile de pareja con cortejo, sin contacto, de sentido erótico-

---

13 Grut, Marina: *The Bolero School. An Illustrated History of the Bolero, the Seguidillas and the Escuela Bolera*. London Syllabus and Dances. Dance Books. 2002. A propósito de los fandangos se recomienda esta bibliografía.

festivo. El origen de la zamacueca proviene del encuentro musical-cultural entre africanos que habitaban la capital (Lima) durante el Virreinato. La denominación zamacueca tiene que ver con la zamba clueca, donde la zamba, mujer mestiza negra o india, realiza los movimientos.<sup>14</sup>

Con respecto a la tradición de danzas de carácter galante, la marinera norteña conserva los rasgos ya presentados: seducción del hombre hacia la mujer a través de un diálogo coreográfico (la mujer demuestra coquetería y resistencia frente al hombre), desplazamientos marcados por recorridos circulares, zapateados, escobillados, y contoneos de cadera para la mujer.<sup>15</sup>

Como tesis en torno a la evolución de esta danza, se puede sostener que es primordial el peso de lo europeo en relación al sentido de la relación cortés hombre-mujer. Este universo está en la base de una concepción poética.

---

14 Se sugiere observar los videos de Nicomedes Santa Cruz, músico afroperuano, figura fundamental de la cultura de Perú. Brinda su explicación sobre el landó o lundú, baile de origen africano que se folkloriza. Practicado en Lima, da origen a la zamba landó, deviene en zamacueca, en marinera, también llamado toromata.

15 Se sugiere como bibliografía Aguilar Luna- Victoria, Carlos: *La marinera, baile nacional del Perú, alcances teóricos para la ejecución del baile de la marinera*. Ministerio de Educación y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Lima, 1998

Pero, por otro lado, no se puede soslayar que lo diferente en las danzas virreinales lo da la gestualidad corporal, cuestión que marca una diferencia sustancial con las características corporales de las danzas europeas. Si en estas el cuerpo permanece alineado, sostenido, con movimientos retenidos, con pies a tierra, con un vestuario que sujeta, en las danzas del virreinato -que están en pleno proceso de encuentro con los cuerpos de danzas africanas- el cuerpo se suelta, las caderas ondulan, el torso gana en movilidad, el vestuario es simple y no limita la libertad de los movimientos.

La segunda danza, el *tondero*, de origen peruano, nacida en las regiones del Piura y Lambayeque (lugares que recorre el obispo), en el norte, es un baile vivaz, acompañado por el sonido de una guitarra y la percusión de un cajón.

El tiempo y el canto son similares a la primitiva bulería gitana traída por la inmigración del sur de España y el este de Europa. Al arribar a América, esta sufre la modificación a través del mestizaje, esto es, a la raíz gitana, se agrega el aporte africano y andino.

## **V. Campos semánticos**

### **V.1. Diálogo intercultural entre América, Europa y África**

La fuerza de la cultura dominante, la perseverancia de los elementos nativos, el desarrollo de los movimientos negros.

Presentado el sentido e identidad de las danzas de cortejo, cabe analizar cómo son las otras danzas presentadas en las partituras del Códice, para lo cual se ha hecho una selección. Esto significa tener en cuenta los factores del campo cultural inherentes en la relación social entre dominantes y dominados.

Metodológicamente, es necesario considerar campos semánticos agrupados según:

- I. Las celebraciones religiosas
- II. La danza procesional
- III. Las danzas de simbolización de la utopía histórica
- IV. Los bayles
- V. La danza negra

## V.2. El sentido religioso

### V.2.1. *Las danzas ligadas al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor*

La práctica del mundo religioso católico en las colonias se desarrolla tanto en el orden de la liturgia como de las grandes manifestaciones populares. El Nacimiento de Cristo y las fiestas de glorificación de la Madre de Dios son la ocasión de encuentro de diferentes estratos sociales.

Es necesario pensar en paralelo en la gran importancia del villancico, el género vocal religioso popular, desarrollado tanto en España como en las colonias en los siglos XVII y XVIII, en sus diferentes tipos, esto es, secular (cultivado en las cortes), religioso (usado en el

culto de la Iglesia), teatral (para la representación escénica) y popular (asociado a las fiestas llenas de gente durante la Navidad). El villancico es parte esencial de la música del Virreinato.<sup>16</sup>

El Códice de Trujillo tiene cachuas relacionadas a las celebraciones de la Iglesia. Sus textos dicen que se cantan y se bailan:

- **la Cachua a voz y a bajo** (folio 177) al Nacimiento de Christo Nuestro Señor, exalta el Nacimiento de Cristo. El texto dice “es Nochebuena, para cantar y bailar”.

Cachua a voz y a bajo Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor. Allegro 2/4

*“Dennos lecenia señores / supuesto qu’ es Nochebuena,  
Para cantar y bailar /al uso de nuestra tierra  
Quillalla, quillalla”*

- **la Cachua a Dúo y a Quatro** (folio 176), al Nacimiento de Christo Nuestro Señor, representa la misma situación. Cachua a Duo y a quatro Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor. Allegro 2/4

*“Niño il mejor qu’ ey logrado / alma mía, mi songuito  
Por lo mucho qui te quiero / mis amores t’ ey trajido  
Ay, Jisós qui lindo, mi niño lo está/ ay Jisós mi Padre, mi Dios  
acahlay”*

---

<sup>16</sup>Grebe, María Ester *Introducción al Estudio del Villancico en Latinoamérica*. Revista Musical Chilena. Volumen 23.1969 N°107

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/articloe/view/10807/11060>

Para la representación danzada de las cachuas natalicias es dable basarse en el huayno, baile de pequeños saltos y marcaciones rítmicas de pies a tierra.

Ver Cachuas de Navidad: desde minuto 2:25 a 6:23

<https://www.youtube.com/watch?v=kapLd5WjHQs&t=796s>. Video: Códice Martínez Compañón, Teresita Campana

Por otro lado, la Cachua Serranita, nombrada el Huicho Nuevo (folio 192), que cantaron y bailaron ocho pallas del Pueblo de Otusco/ a nuestra Señora del Carmen, de la ciudad de Truxillo, exalta la Virgen, la Madre de Dios. El hecho de que la fiesta de la Virgen haya sido bailada por ocho pallas es relevante. Las pallas, palabra de origen quechua, representaban las Vírgenes del Sol en el antiguo Imperio Inca; elegidas por la belleza del cuerpo y de la voz, acompañaban al Inca con los cantos y los bailes. (Ver las Estampas que grafican lo expuesto)



Danza de Pallas



Otra Danza de Pallas

Nótese el encuentro entre la tradición europea del canto coral del villancico y la presencia de estas mujeres del ámbito sagrado, procesional, de la cultura incaica.

Asimismo, si se torna más amplio el análisis del villancico, es menester nombrar una variante del género: el villancico negro, llamado también “negrilla”, que retrata a los esclavos africanos, clave para comprender la dinámica de raza e hibridación.<sup>17</sup> En este mismo campo semántico de raza-religión, es necesario considerar los “diablillos” representados en las acuarelas, esto es, los diablitos encarnados por los negros. Como danza, se origina en la Fiesta del Corpus, luego pasa al Carnaval. El diablo se viste con máscara, tridente y cola. La danza de diablillos está representada en las láminas del Códice. (Ver la estampa que grafica lo expuesto).

---

17 Santamaría Delgado, *ibidem*. Véase al respecto la consideración sobre dinámica de mestizaje



Danza de Diablicos

**Cachua Serranita nombrada el Huicho Nuevo que cantarom y baylaron 8 pallas del pueblo de Otusco. A Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Trujillo.**  
**<https://www.youtube.com/watch?v=kapLd5WjHQs&t=795> Ver desde minuto 37 a 42:10.**

Video Códice Martínez Compañón, Teresita Campana

### V.3. El sentido procesional en la danza

Una mención aparte se da con la Tonada del Chimo (folio 180), para bailar cantando, escrita íntegramente con la fonética de la extinta lengua mochica. Musicalmente, con su tempo pesado, evoca una imagen procesional.

En lo conceptual, se debe tener presente que la cultura mochica había sido dominada por los incas y, al momento de la llegada de los españoles, estaba en un proceso de debilitamiento. Era aquella una civilización agrícola que adoraba a la Luna.

La tonada del Chimo presenta en su texto la palabra “Jesucristo”, “Cuerpo”, más términos en español, evidencia plena del entrecruzamiento de identidades, objeto de problematización desde el punto de vista poético de la lengua.

#### **Tonada del Chimo. Para bailar cantando (Andantino)**

*“Ja ya llunch, ja ya lloch*

*In poc cha tan muisle pecan, muisle pecan e necam*

*E mens pocchifama le quiten que consmuisle Cuerpo lens*

*E mens locun munonchi perdonar*

*Moiti Rocchondo colo mecchec Jesuchristo*

*Poche si fama li muisle Cuerpo lem*

*Lo que es mucho perdonar”*

En una reconstrucción coreográfica, atendiendo al peso del tempo musical, se pueden realizar pasos simples y dobles propios de una pavana europea.<sup>18</sup>

En el planteo performático, el sentido de procesión se puede asociar a la entrega de dones, con frutos de la tierra: panes, granos.

Las láminas del Códice en el Volumen II muestran las imágenes de hombres con trajes solemnes, dos sacerdotes vestidos de Chimo (ver las estampas que grafican lo expuesto).

---

18 Carlos Vega sostiene que la Tonada del Chimo es una especie de música semejante a las canciones espirituales y piadosas del Renacimiento europeo. Fernández Calvo, Diana La música en el Códice Baltasar Jaime Martínez Compañón Revista del Instituto de InV.4. Investigación Musicológica “Carlos Vega” Año XXVII, N° 27, 2013.



Danza del Chimo



Ídem de Huacos

#### V.4. El sentido utópico de la Historia

##### V.4.1. *Danzas del Tuppamaro*

Desde el punto de vista de la cosmovisión de los dominados, las dos Tonadas del Tuppamaro de Caxamarca (folios 188 y 191) sobre la muerte del Inca están concebidas como representaciones teatrales-

coreográficas de los hechos históricos y apelan a una identidad colectiva a través de la utopía del retorno del Inca. El texto de las canciones es el espacio simbólico donde el hombre colonizado puede manifestar su propia historia.

Una llana definición de tonada dice que es un género musical con cantos y melodías, originario de Asturias y Cantabria.

En América, como forma folklórica, esta toma una identidad diferente. El término tonada en referencia a la cosmovisión incaica se piensa como una música que, al sonar, interpela a quien la escucha, apela a su contexto cultural e histórico y lo lleva a un momento preciso de su cultura y su tradición.

Dentro del campo semántico relacionado a la tensión entre lo incaico y lo español, las tonadas del Tuppamaro se conectan con la muerte del Inca.

- **Tonada El Tuppamaro**, folio 188, Caxamarca.  
Allegro grave 2/4

*“Quando la pena en el centro*

*Se encuentra con el sentido,*

*Suspiro es aquel sonido*

*Que resulta del encuentro”*

- **Tonada El Tuppamaro** folio 191 Caxamarca.  
Adagio 2/4

*“De los baños donde estuve*

*Luego vine a tu llamada,*

*Sintiendo yo tu venida*

*Confuso de tu llegada”*

En relación a estas tonadas, cabe aludir al trabajo de tesis doctoral sobre el Códice de Trujillo de Tiziana Palmiero. Sugiere que el contenido tendría relación con los sucesos de Cajamarca, esto es, la captura y muerte del Inca Atahualpa por parte de Pizarro (1532), inicio de la conquista del Tahuantinsuyo, hecho representado en el tomo II en el que dos láminas grafican la decapitación del Inca. Las tonadas podrían ser la representación musical de una teatralización sobre los hechos del pasado, práctica frecuente en el siglo XVIII. Asimismo, la interpretación de Palmiero apunta a la creación de un campo conceptual sobre lamentaciones o “llantos ceremoniales” andinos. Léase esta cita:

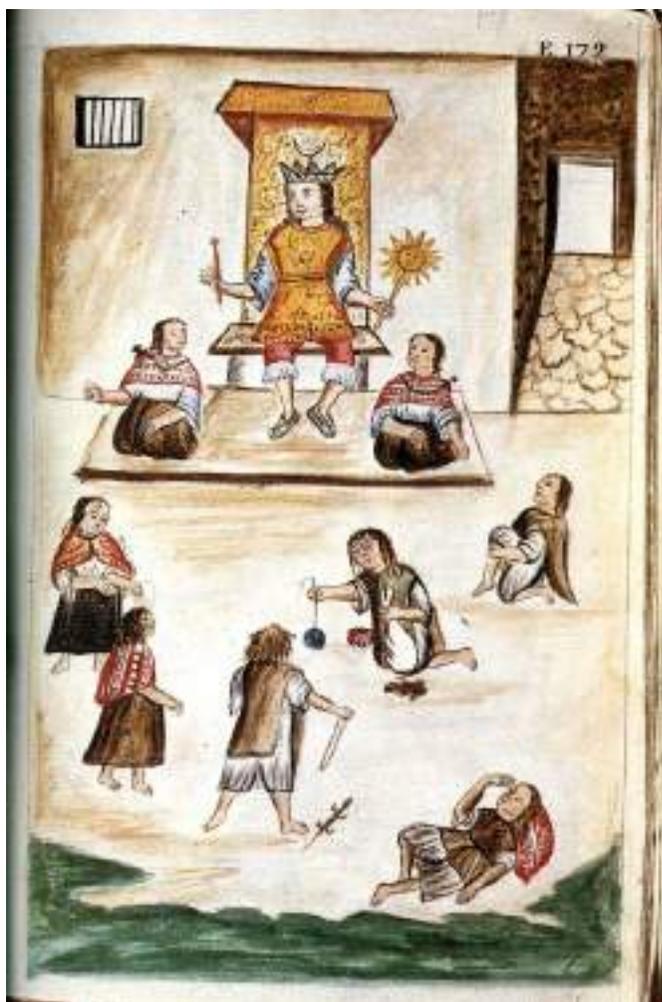
Más allá de determinar si algunas de las tonadas del Códice pudieran ser parte de una representación de la captura y muerte de Atahualpa de finales de la colonia, nos interesó interpretar estos cantos como signos portadores de un discurso colonial propio en dos sentidos: la relectura de hechos históricos cuales la captura y la muerte de Atahualpa; la persistencia de códigos andinos en la rememoración de ciertos rituales como el “llanto ceremonial”. En este sentido se consideró, para el análisis musical, la existencia de un tono —visto en un primer momento como elemento perteneciente a un sistema de tonos incaicos cercano al sistema de modos eclesiásticos—, que llamaremos “llanto del Inca”, su relación con el llanto ceremonial incaico y su rol en la transmisión de significados ligados a la ritualidad andina colonial.<sup>19</sup>

---

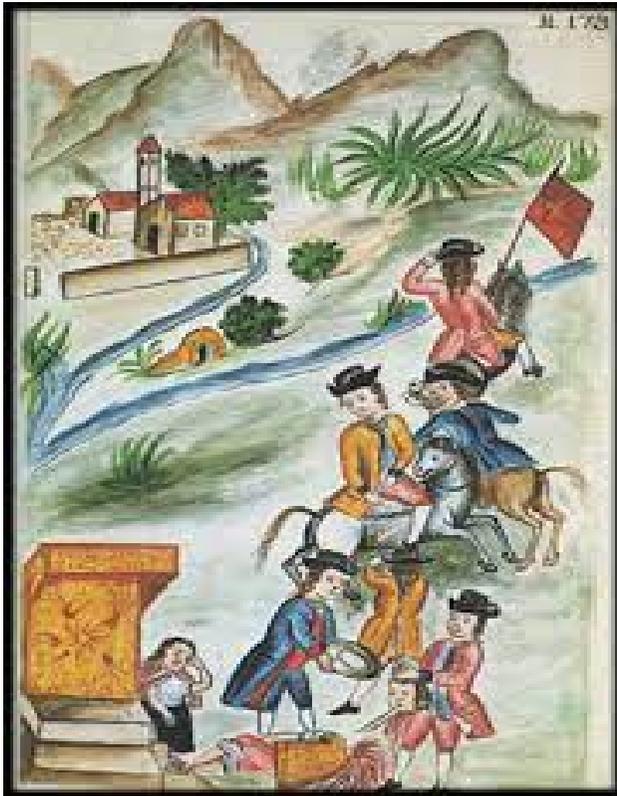
19 Tiziana Palmiero: *Tuppamaro de Cajamarca. Tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el Códice Martínez*

La noción de llanto por pena alcanza a otras canciones que participan de la misma atmósfera: tonada *El Diamante de Chachapoyas*, tonada *La brugita de Huamachuco* y *Cachua La despedida de Huamachuco*. En su tesis, Palmiero las reagrupa por sus textos o por cuestiones musicales en el mismo campo semántico de las tonadas del Tupamaro.

Por otro lado, más allá de esta concepción, precisamente en relación a la pérdida de la utopía del retorno del Inca, la imagen del Tupamaro se podría asociar al ajusticiamiento de Tupac Amaro II en 1781, esto es, en un momento muy cercano a los años del recorrido del obispo, con un recuerdo y una evocación viva en el tiempo (ver las estampas que grafican lo expuesto).



Danza de la Degollación del Inca



Danza de la misma Degollación

**Tonada El Diamante (folio 187). Para bailar cantando.**

**De Chachapoias/ andantino 2/4**

*“Infelices ojos míos*

*Dejad ya de atormentarme con el llanto*

*Que raudales los que viertes*

*Son espejos en que miro mis agravios”*

Como ejemplo, véase la Tonada El diamante que explicita una emoción intensa y doliente en el video desde minuto 28:53 a 30:06.

<https://www.youtube.com/watch?v=kapLd5WjHQs&t=67>

Video Códice Martínez Compañón Teresita Campana

## V.5. Los Bayles

### V.5.1. *El Bayle de danzantes: la contradanza*

El “**Bayle de danzantes**” (folio 179) dice: “Con pífano y tamboril, se baylará entre quatro y ocho o más con espada en mano o pañuelos. En forma de contradanza”. Es la única partitura que dice cuál es la forma de la danza. Esta aclaración escrita es la más clara evidencia de la presencia de la contradanza europea. Es interesante observar el largo recorrido de una forma popular como la *country dance* inglesa que pasa al continente y es adoptada en los diferentes países, especialmente en Francia, y entra en América por vía de los colonizadores. Martínez Compañón informa la cantidad de bailarines, los elementos que usan, entre ellos, las espadas (por otro lado, elemento característico de muchas danzas europeas) o pañuelos y los instrumentos. La contradanza es una forma en la que participan varias parejas que forman un set en líneas paralelas y entretejen un rico diseño espacial.

En el Perú actual la contradanza es una danza típica de Huamachuco, en el área de montañas del norte; se tiene

la noción tradicional que representa una parodia de aquella danzada por los españoles en los bailes sociales en la época del Virreinato.

Los bailarines -solo hombres- llevan cuchillos en vez de espadas. La idea de que la contradanza de Huamachuco se desarrolló como forma satírica puede ser confrontada con la posición de recientes investigaciones que sostienen que esta danza fue impuesta, que se obligaba a los nativos a bailarla.<sup>20</sup>

En cuanto a la instrumentación, tanto el pífano como el tamboril son instrumentos que se repiten en los diseños de las láminas, lo que da la pauta de que eran instrumentos muy usados. Ver Bayle de Danzantes Códice Martínez Compañón. Minutos 10:53 a 12:28  
<https://www.youtube.com/watch?v=kapLd5WjHQs&t=796s>

En relación a *Lanchas para bailar*, en  $\frac{3}{4}$ , no existen

---

20      A tal fin, remitirse al trabajo de Paul Orlando Vera Basilio en su planteo sobre el origen de la contradanza de Huamachuco. Frente a la idea generalizada que considera que la contradanza en ese territorio surge como burla a los colonizadores españoles, este investigador pone en crisis esta noción por considerarla parcializada y sin rigor histórico. Se pregunta cómo pudo subsistir como burla durante siglos frente al poder y el control del dominante; pone en crisis esta cuestión y la suple por la convicción de que los nativos dominados fueron obligados a bailar contradanzas. Paul Orlando Vera Basilio. *El origen de la contradanza*. Culle. Revista de Sociedad y Cultura. Año I. N°2, septiembre 2021.

referencias precisas. Para el trabajo de reconstrucción, recreación, se apeló a un criterio de movimientos de matriz española, con formas preponderantes de marcación rítmica, contrapasos, zapateados, escobillados, giros, utilización de elemento. Ver video: Lanchas para bailar. La cetra. Año 2013  
<https://www.youtube.com/watch?v=5C-ewltYUzw>

#### V.6. Danza de raíz africana

La *Tonada del Congo* (folio 178), para bailar cantando, es el único título que evoca la tierra africana. Expresa el lamento del esclavo, pero lejos está de tener un clima sonoro doloroso. No hay en ella una voz religiosa, no hay una dimensión histórica del dolor del dominado, sólo certeza de la pérdida, la sumisión y el desarraigo. El esclavo enuncia en primera persona.

*“A la mar me llevan sin tener razón*

*Dejando a mi madre de mi corazón*

*Ay que dice ¡ Congo*

*Lo manda el Congo*

*Cusucu vanvé están*

*Cusu cuvá ya está*

*No hay nobedad, no hay novedad*

*Qu’el palo de la geringa*

*Derecho, derecho va a su lugar”*

Ver Tonada El Congo en el video desde minuto 7:47 a 10:40

<https://www.youtube.com/watch?v=kapLd5WjHQ&t=795s>

Video Códice Martínez Compañón, Teresita Campana

Valga la presentación de un artículo publicado en el diario *El Mercurio Peruano*, en Lima, 1791, que delinea una identidad social de la danza negra:

También es admirable la rapidez con que los negros pasan de un extremo de severidad a otro de gritería, bulla y desbarro. Acabada la hora de consulta (tarefas) se ponen a bailar y continúan hasta las siete u ocho de la noche...Quando danza uno solo, salta en todas direcciones, se vuelve y revuelve con violencia...toda la habilidad del bailarín consiste en tener mucho aguante, y guardar en las inflexiones del cuerpo el compás con las pausas que hacen los que cantan (...). Ya hemos dicho que la música de los bozales es sumamente desapacible. El tambor es su principal instrumento, el más común es el que forman con una botija (...) Tienen unas pequeñas flautas que inspiran (soplan) por las narices (...) sacan una especie de ruido musical golpeando una quijada de caballo (...) El instrumento que tiene algún asomo de melodía se llama marimba. Se compone de unas tablitas delgadas, largas y angostas ajustadas a quatro líneas de distancia de la boca de unas calabazas secas y vacías, aseguradas estas y aquellas sobre un arco de madera.<sup>21</sup>

Para la reconstrucción-recreación de la tonada *El Congo*, *El festejo*, danza afroperuana que es una canción danzaria, es el referente esencial sobre el que se puede basar el trabajo de reconstrucción. Es una forma que nació de las narraciones de costumbres, de alegrías y

---

21 Desde lo kinético y lo gestual, se producen ritmos con plantas de pies, pequeños saltos, movimientos de brazos, contorneos de caderas, faldeos, juegos con pañuelos. También es esencial considerar los instrumentos: las láminas del Códice muestran a los negros con sus marimbas.

penas. De origen limeño, asociado a las cofradías de los negros de Congo. No hay documentos anteriores al siglo XIX que den cuenta del baile, se sabe que lo bailaban hombres en rueda, luego fue mixto.<sup>22</sup>



Danza de Bailanegritos

22Op. cit. *Bailes criollos rioplatenses*. Pág. 93.

<https://www.youtube.com/watch?v=mzMx1Epjad4>

Nicomedes Santa Cruz habla sobre *El festejo y el Landó*. Se sugiere ver este video donde el gran representante de la cultura afroperuana explica sus desarrollos e identidades.

Por otro lado, respecto de la vida de los negros en Lima, se sugiere la lectura de Estensoro Fuchs, Juan Carlos. *Música y comportamiento festivo de la población negra en Lima colonial*. Biblioteca virtual Miguel Cervantes Cuaderno Hispanoamericano números 451- 452. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid, 2009.



Bailanegritos



Negros tocando marimba y bailando

## VI. Las danzas de las láminas

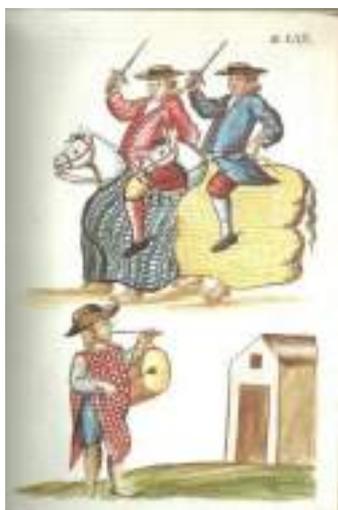
Este trabajo toma como objeto de estudio las danzas propias de las partituras del Códice. Pero cabe tener en cuenta un universo iconográfico mayor de inmensa riqueza semiótica en relación a las láminas que aparecen en el Volumen II, entre los nueve que tiene el documento.

Entre diferentes ítems, este Volumen II presenta desde la

estampa 140 a la 175 varias escenas, espacios, personajes, que informan aspectos muy importantes de las praxis comunitarias en donde la danza es el canal de expresión. Estas láminas exigen una mirada hermenéutica para su comprensión. Es menester nombrarlas para tener una dimensión de la diversidad y de los sentidos: danza de Bailanegritos, de los Parlampanes, de los Doce pares de Francia, de Diablicos, de Carnestolendas, del Chimo, de Pallas, de Hombres vestidos de mujer, de Huacos, del Purap, del Caballito, de las Espadas, del Poncho, del Chusco, de la Ungarina, del Doctorado, de los Pájaros, de los Huacamaños, de Monos, de Conejos, de Carneros, de Cóndores, de Osos, de Gallinazos, de Venados, de Leones, de la Degollación del Inca, de Indios de la Montaña.

Al final de las referencias bibliográficas, se agrega el *link* para observar las estampas del Volumen II.

Ejemplos de otras imágenes:



Danza de los Caballitos



Danza de los Parlampanes



Danza de los Ponchos



Danza de los Cóndores

## VI. Conclusión

### VII.1. Evolución de las danzas del Virreinato del Perú en el espacio y el tiempo

Las danzas peruanas del Virreinato en el período colonial han sido fundamentales para la evolución de los bailes de los países vecinos a Perú, sobre todo a partir de las primeras décadas y a lo largo del siglo XIX los documentos evidencian la presencia de danzas fundamentales de la identidad folklórica en la actualidad. Se trata de un momento histórico de la independencia de los pueblos de América del Sur: a partir de la zamacueca peruana deriva la cueca chilena, danza nacional; es parte, asimismo, de la evolución de la cueca boliviana y en su recorrido desde el norte arriba a Argentina para dar lugar a la zamba, danza por antonomasia de cortejo y sentimiento amoroso sutil y pudoroso, como danza de pareja suelta e independiente. Es necesario recordar que la palabra “zamba” que apela a la figura de la mujer aparece en los textos de las tonadas del Códice de Trujillo.

Las danzas y las canciones del Códice de Trujillo del Virreinato del Perú constituyen una fuente de inagotable importancia para comprender el encuentro de culturas, entre Europa, América y África y para estudiar el origen y la evolución de las danzas de América del Sur.

Como proceso de fronteras, se pueden observar dos aspectos concomitantes: el pasaje de las músicas y las danzas más allá del océano y el tránsito y cambio de

estas danzas en los países pertenecientes a la corona española en el período colonial y en la posterior etapa de la independencia política.

## VII.2 La tarea actual de recomposición de las danzas del pasado

La danza, en tanto bien cultural, es expresión viva del fenómeno de la transculturación y es la voz de una tradición. El encuentro de los diferentes grupos sociales y sus procesos de mestizaje, tema presentado en este trabajo, abre el camino para pensar en la cuestión esencial de la corporeidad. Específicamente, esta es la pregunta a realizar en relación a las danzas del Codex Trujillo del Perú: ¿qué cuerpos bailaban las tonadas, cachuas y bayles? Puesto que el mundo de las danzas está graficado en el Volumen II es crucial remitirse a los textos de las partituras y a las estampas mismas para recomponerlo y traer al presente la voz danzaria del pasado. ¿Qué bailaban los conquistadores, qué bailaba la población indígena, qué bailaban los africanos, cómo se fundieron estos modos? ¿Quiénes bailaban una Tonada La lata? ¿O una Cachuita del Vuen querer? ¿Qué cuerpos imaginamos hoy en la Tonada El Congo para recomponer/ recrear a los sujetos que la bailaban? Los textos de las canciones son una llave de acceso.

Si nos atenemos a las láminas del II Volumen, el campo de investigación se abre mucho más complejamente, cada lámina invita a ser estudiada semióticamente en relación a todos sus signos. En ellas, hay que ver quiénes

danzan, analizar los personajes, sus ropas, sus calzados, elementos que portan, tipos, el color de la piel; si hay sentidos teatrales de escenificación o son escenas de mero encuentro social. El estudio de las láminas para hacer reconstrucciones danzadas es un campo aún en ciernes. En Perú, hay actualmente trabajos de recomposición de la “Danza de diablicos” basados en las láminas del Codex, pero en líneas genéricas, la puesta y la representación de las danzas es aún un desafío, un trabajo de tesis.

El objetivo de esta investigación ha sido, justamente, darles voz a esas danzas del pasado, trabajo hecho metodológicamente a partir de la noción de la corporeidad para arribar a lo performático en conjunción con lo textual y lo sonoro. Desde el presente, desde un lenguaje coréutico vivo, desde lo que hoy observamos en diferentes geografías del territorio sudamericano del área andina y costera occidental en las danzas, desde “lo que está y lo que es”, esa voz del pasado aflora.

Lo performático, pensado según los sujetos danzantes y sus intenciones, se articula dancísticamente a través de pasos, frases coreográficas, desplazamientos espaciales, sentidos prosódicos dados por la música.

El Códice Trujillo está más vivo que nunca a través de las danzas del Perú actual y de los países limítrofes. Los mismos peruanos saludan al Códice Martínez Compañón como una “padre de la zamacueca, un abuelo de la marinera norteña”, conscientes de su

tradición, de su ADN danzado, del cordón umbilical.

### Referencias bibliográficas

Arbeau, Thoinot: *Orquesografía*. Tratado sobre danzas en forma de diálogo. Buenos Aires. Ediciones Centurión. 1946

Assunçao, Fernando, Latour de Botas, Olga; Durante, Beatriz: *Bailes Criollos rioplatenses*. Buenos Aires. Editorial Claridad. 2011

Carrión Martín, Elvira. (2017). *La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: el Bolero*. Universidad de Murcia, Facultad de Letras. Doctorado en Historia del Arte. Línea Arte y Sociedad. 2017

Castro, Ricardo de. (2007): *Danzas tradicionales argentinas*. Buenos Aires. Ediciones del Aula Taller. 2017

Díaz-Plaja, Guillermo. *Hispanoamérica en su literatura*. Salvat Editores. España 1970

G. Doré y Ch. Davillier.: *Danzas españolas*. Sevilla. Bienal de Arte Flamenco y Fundación Machado. 1988

Esquivel Navarro, Juan de: *Discurso sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. (1642) Publicaciones de la Asociación de Libreros y Amigos del Libro. Patronato del Instituto

Nacional del Libro español. IV Arte del danzado, por Juan Esquivel.

Estenssoro Fuchs, Juan Carlos *Música y comportamiento festivo de la población negra en Lima colonial*. Madrid. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Cuadernos. Hispanoamericanos, números 451-452. Instituto de Cooperación Iberoamericana. 2009

Fernández Calvo, Diana: *La música del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón*. Buenos Aires. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” Año XXVII, N° 27. 2013

Goldberg, K. Meira and Pizá, Antoni. Edition. *The global reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies*- Cambridge Scholars. Publishing Lady Stephenson Library, Newcastle, UK, upon Tyne, neg 2pa. 2016

Grebe, María Ester: *Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica*. Santiago de Chile. Revista Musical chilena. Volumen 32. Año 1969.  
N°107. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10807/11060>

Grut, Marina: *The Bolero School. An illustrated History of the bolero, the Seguidillas and the Escuela Bolera: Syllabus and dances*. London Dance Books, 2002

Macera, Pablo; Jiménez Borja, Arturo; Franke, Irma: *Trujillo del Perú. Baltazar Jaime Martínez Compañón. Acuarelas. Siglo XVIII*. Lima. Fundación del Banco Continental, 1997

Minguet e Yrol (1758) *Arte de Danzar a la francesa*. Library of Congress, Web sites as facsimile page images. Control number 13019257.

Moreno Muñoz, María José: *La danza teatral en el siglo XVII*. Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. ISBN-13 9788469329931.2010

Palmiero, Tiziana *Tupamaro de Cajamarca: tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el Códice Martínez Compañón (1782-1785)*. Revista musical chilena. Año LXV. Julio-diciembre 2011. N 216. Pp 8-33.2006  
<http://dx.doi.org/104067/50716-27902011000200002>

Paredes Esquivés, Julio: *Danza del Perú*. Lima. Benezú S.A.

Santamaría Delgado, Carolina: Cuadernos de Música, artes visuales y artes escénicas. *Negrillas, negros y guineos, la representación musical de lo africano*. Pontificia Universidad Javeriana. 155n-e2215.9959. Vol 2 N°1. Año 2006

Sparti, Barbara. *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*. Bologna. Edited by Gloria Giordano and Alessandro Pontremoli. Massimiliano Piretti Editore. 2015

Tellio, Aurelio: *La investigación de la música colonial o cómo hacer musicología rompiendo paradigmas*. Biblioteca digital. Coriun Aharonian. Música, musicología y colonialismo. Montevideo. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. ISBN 978-9974-36-184-3 (edición impresa).2011

Vega, Carlos: *La obra del Obispo Martínez Compañón*. Revista del Instituto de investigaciones Musicológicas "Carlos Vega". Biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina. Año 2, N° 2. 1978 <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1057>.

Vera, Alejandro: *La circulación de la música en la América virreinal: el Virreinato del Perú (siglo XVIII)*. Instituto de Música. Pontificia Universidad Católica de Chile. Corpus ID 178023675. 2014

-Vera Basilio, Paul Orlando: *El origen de la contradanza*. Culle. Revista de Sociedad y Cultura. Año I N° 2. Setiembre 2021.

## Videos:

Código Martínez Compañón Teresita Campana. Video de You Tube. Duración del video: 43:14 Publicado el 7 de diciembre de 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=kapLd5WjHQs&t=795s>

Lanchas para bailar. Video de YouTube. 2:40. Publicado el 26 de diciembre de 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=5C-ewltYUzw&t=3s>

*\*Bailarina, docente, coreógrafa, investigadora.  
Correo electrónico: campanateresita@hotmail.com*



# LOS ARTISTAS UTÓPICOS Y RAQUEL FORNER, UN ENCUENTRO INTERTEMPORAL

*THE UTOPIAN ARTISTS AND RAQUEL FORNER.  
AN INTERTEMPORAL ENCOUNTER*

*Por Ofelia Funes\**

## **Resumen**

En este trabajo se presenta un análisis iconológico a partir de la iconografía de la de la imagen creada por Raquel Forner, *Gestación del hombre nuevo*, y se busca demostrar su percepción y su mirada esperanzada en la humanidad. Estableciendo una intertemporalidad con los artistas utópicos contemporáneos. Que ella no conoció.

**Palabras clave:** esperanza, determinación, ecología, proyección, síntesis visual

## **Abstract**

This paper presents an iconological analysis based on the iconography in Raquel Forner's, *Gestación del hombre nuevo*, which shows great sensitivity and an optimistic view of humanity, as it establishes an intertemporal relation with contemporary utopian artists, who Forner never got to meet.

**Key words:** hope, determination, ecology, projection, visual synthesis

Fecha de recepción: 23-04-2022

Fecha de aceptación: 23-04-2022

## **Introducción**

En el año 1999, escribí un ensayo sobre la obra de Thibón de Libian, en ese momento, pensé que el análisis de la imagen, la forma que el artista plasma en su obra desde una perspectiva sociohistórica, no concluiría allí. Proseguí mi camino y hoy leer el prólogo del catálogo de la exposición de Raquel Forner que se realizó en la Drian Gallery de Londres en el año 1967, escrito por Herbert Read (1893- 1968), crítico de arte, poeta y filósofo inglés, traducido por el profesor Guillermo Whitelow, despertó mi interés.

Allí el autor comenta que, en el año 1962, cuando presidía el Jurado de la Bienal Americana de Arte, se otorgó unánimemente el Gran Premio de Honor a Raquel Forner, artista argentina cuya obra él desconocía hasta ese momento. Poco después, visita el estudio de la artista en Buenos Aires y comenta que lo que encontró en el estudio confirmaba en forma absoluta el juicio que el jurado había emitido entonces, sobre la base de una sola obra.

Lo que destaca en su nota Herbert Read, al observar sus pinturas vinculadas con la exploración de espacio, es el compromiso de la artista en una experiencia social, un acontecimiento histórico, un hecho crucial en nuestro tiempo.

---

El hombre llega a la Luna el 20 de julio de 1969, la serie del espacio comienza en 1957.

Raquel Forner creó un mundo imaginario en sus pinturas, donde habitan seres mutantes de mundos lejanos, encuentros con seres de diferentes galaxias, y le da formas a la *Génesis del hombre nuevo*. Señala Herbert Read: “Es una visión poética (...) y solo un pintor que, al mismo tiempo, es poeta puede haber creado tal fantasmagoría. Tiene una visión cósmica”.

Esta lectura me hizo reflexionar y vinculé inmediatamente a Raquel Forner con los artistas utópicos contemporáneos, tema que estamos analizando en la cátedra de Teoría e Historia de la Historiografía de las Artes Plásticas, perteneciente a la Facultad de Artes y Ciencias de la Conservación, quienes con otra técnica y en un contexto histórico diferente, como Raquel, participan de una experiencia social y lo plasman estéticamente. Se los denomina utópicos porque sus propuestas artísticas son el primer paso de una realización efectiva, es decir, no ya de un producto de la imaginación, sino con bases reales. Se trata de utopías realizables.

Hoy estos artistas están poniendo en cuestión la visión antropocéntrica que, desde la modernidad, tiene la humanidad.

Uno de los utópicos que he seleccionado es el ingeniero artista Joaquín Fargas nacido en 1950. Mi encuentro con Fargas fue debido a la convergencia de

diversas circunstancias, como profesora de historia del arte mis intereses tienen que ver con la observación permanente del universo del arte, campo cada vez más dinámico. En el año 2001, la Fundación Telefónica convocó a jóvenes artistas a presentar proyectos que trataran la tecnología desde la clave del arte contemporáneo. Los encuentros fueron dirigidos por la historiadora del arte y curadora Patricia Hakin. Debido a su experiencia, Fargas participó en el concurso y asesoró sabiamente a la Directora. Cuando escuché a Joaquín me di cuenta de la importancia que tiene en estos tiempos la relación entre Arte, Ciencia y Tecnología. Desde entonces, lo he seguido.

### **Joaquín Fragas**

El ingeniero Joaquín Fargas integra el campo de las artes, la ciencia y la tecnología. El medio ambiente y los aspectos éticos de la vida constituyen su prioridad constante e influyen en su obra, que se caracteriza por tener un pensamiento creativo ligado a las utopías realizables. Fundador y director del Centro de Tecnología Interactiva y Exploratoria, con el objeto de apoyar la enseñanza de la física, la química, la biología, la ciencia ambiental, la robótica y la informática de manera creativa e interactiva. Es profesor de Arte y Tecnología en la Universidad Maimónides, donde fundó el laboratorio de Bioart. Fue Director Ejecutivo de la Red Latinoamericana y del Caribe para la Popularización de la Ciencia y la Tecnología de la

---

UNESCO, que tiene como objetivo conectar y apoyar los distintos centros de ciencia y tecnología en la región.

Se licenció en Ingeniería Industrial en la UBA en el año 1975. Luego realizó varios estudios especializados, como en la International School of Lasers, Mar del Plata 1988. Sobre Energía y Ambiente en la Plata 1990, y sobre Arts & Holografy en New York 1992. En 2007 comienza a trabajar en la Universidad Maimónides. Donde se inicia como titular de la Cátedra de Arte y Tecnología.

Ingeniero artista, participa del desarrollo del Museo de las Américas a través del Planetarium y el Museo de Ciencias de la ciudad de Miami.

En uno de sus discursos Joaquín Fargas comenta:

Hace tan solo 50 años el hombre descubrió la estructura de la molécula del ADN, ácido desoxirriboucleico, donde se arroja la información genética de todos los seres vivos. Y en el siglo XXI, se conoce el genoma humano. Resulta inminente que el hombre como especie logrará modelarse de acuerdo con su deseo. ¿Cómo no pensar que esta poderosa herramienta se convierta en instrumento del arte?

El eje del pensamiento de Joaquín Fargas lo expresa en su frase: “El arte encuentra su camino en los albores de la revolución genética”.

Fargas, en su trabajo, utiliza herramientas tecnocientíficas como medio de expresión artística. La tecnociencia es un campo muy dinámico, con un

desarrollo cada vez más acelerado. En su libro, *Joaquín Fargas: con ciencia y arte*, el autor, cuando se refiere al proceso creador en el capítulo II “Pensar fuera de la caja”, escribe:

La caja es el preconcepto que se hace uno para pensar de una forma determinada, y no se nos ocurre salir de ella. Plantea la diferencia que existe entre arte y ciencia; mientras que el científico debe cumplir con un protocolo determinado, el arte es absolutamente diferente y libre.

Al decir de Aldo Pellegrini (Argentina, 1903-1973), poeta, dramaturgo y crítico de arte, cuando en su ensayo *La Universalidad de lo poético* plantea que “el conocimiento poético, aunque parezca absurdo, es más real que el empírico, porque percibe”, el autor se refiere a la capacidad del poder creador del poeta, que no responde a ninguna forma exterior, sino a impulsos interiores absolutamente libres, ya que puede percibir, anunciar un futuro posible, condición de posibilidad de la vida humana.

(...) que abarca toda forma de expresión: verbal, plástica, musical, conserva los valores eternos del espíritu y los trasmite a los otros hombres. Y permite que el hombre arrancado de sí mismo por la presión del medio, se restituya a sí mismo”.

Entre las múltiples obras de Fargas, a modo de ejemplo, seleccioné el *Proyecto biósfera*. Se trata de esferas de vidrio o acrílico transparentes herméticamente

---

cerradas que tienen en su interior los elementos básicos para la vida: agua, plantas (terrestres o acuáticas) y otros microorganismos. El encierro de estos genera el interrogante de cómo hacen para sobrevivir sin otro aire que el encapsulado. El interior de este ecosistema necesita solo la energía solar para desarrollarse y subsistir, es decir, sobrevivirá mientras haya luz para que se produzca la fotosíntesis.

Fargas crea estos receptáculos como representación minúscula y viva del planeta Tierra. Estas pequeñas esculturas nos ayudan a comprender metafóricamente las propiedades de la naturaleza y el cuidado, la toma de conciencia y la responsabilidad que debemos asumir respecto de nuestro planeta. También nos transportan a pensamientos intergalácticos, al enfrentarnos al punto crítico de que la Tierra es el único lugar, al momento actual, que nos brinda la posibilidad de nuestra supervivencia. Si bien, desde hace siglos, se vienen investigando otros planetas y, recientemente, se ha viajado y se han enviado diferentes tipos de dispositivos a ellos, aunque se imaginen meganaves como posibles hábitats y se piensen alternativas del tema, aún no encontramos un reemplazo a la vida tal como la conocemos en nuestro planeta, que nos garantice vivir por varias generaciones más.

### **Raquel Forner 1902- 1988**

De familia oriunda de Valencia, Raquel Forner nace en Buenos Aires en 1902. En 1922, obtiene el título de

profesora de Dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes. Emocionalmente ligada a los acontecimientos ocurridos en España, sufrió los desastres de la Guerra Civil Española, y en un reportaje que le hace Córdoba Iturburu en 1944, citado por su biógrafo Guillermo Withelow, declaró: “Yo comencé a pintar realmente cuando estalló la guerra en España. La tragedia material y espiritual que comenzó en España para desparramarse luego por el mundo”.

La tragedia humana y la búsqueda del hombre nuevo son preocupaciones que marcan el derrotero de su arte.

Sus biógrafos sitúan el primer período de su arte entre 1924 y 1929. Es el período donde ella va a experimentar las vanguardias. En 1929, y hasta 1931, asiste a los cursos dados en París por Othon Friesz, en la Academia Escandinava. Durante los años de la Segunda Guerra Mundial su pintura es altamente simbólica está referida al dolor de la humanidad.

(...) la pintura es como un eco dramático de la vida, de los acontecimientos, de lo que gravita en el corazón humano. Siempre traté de dar en mis cuadros algo más que una intención plástica. Hasta algunas de mis naturalezas muertas quisieron reflejar, en los elementos que las componían, un sentido cósmico.

Luego de esta presentación de la artista, seleccioné abordar la *Serie espacial*, que comienza en la década del 50 y continua hasta el fin de sus días. Y es con la *Serie*

---

*del apocalipsis* donde vinculo a Raquel Forner con los artistas utópicos de nuestra era, según mi hipótesis de trabajo.

En esta serie, Raquel ingresa en otra dimensión espacial y cambia su estilo plástico. Necesita un nuevo lenguaje. En 1957, inicia la serie *Las Lunas*. Según sus biógrafos comienza su “canción de gesta espacial”.

Los personajes allí presentados son seres que muestran un futuro esperanzado a partir de mutaciones. Su nuevo estilo lo determina un expresionismo simbólico centrado en una original mitología del espacio.

Para mi análisis relacional, he seleccionado la obra de Raquel: *Gestación del hombre nuevo* de la serie *Apocalipsis en planeta Tierra* (óleo sobre tela, 160 x 200 cm Fundación Forner Bigatti) la que según palabras del historiador de arte, profesor José Emilio Burucúa:

Tal vez sea la obra maestra del deleitado conjunto de los astroseres. (...) La superficie de la pintura no hace sino deslizarse a una apoteosis del color y a la alegría de un juego, de una recuperación del Universo inmenso por la humanidad liberada de su caída.

Infiero que el concepto central de Burucúa es la idea de la representación de la esperanza en la historia del arte; en su ensayo “La representación de la esperanza en la Historia del Arte”, comienza con Miguel Ángel y finaliza con Raquel Forner: “Se trata de explorar las

formas visuales (...) que la imaginación artística proporcionó a la idea de esperanza, mezcla de virtud y emoción. (...) Que lo sitúan en una posición de esperanzada saturada por la certeza de un futuro a cumplir”.

**Mapa estructural: campo donde se desarrolla la energía intrínsecamente, en una estructura homogénea (Arnheim)**

El espacio donde se desarrolla *La gestación del hombre nuevo* es altamente simbólico, la zona de los grises y los negros marcan la tragedia del “hombre viejo” angustiado, atado a sus miserias. El color comienza a iluminarse en la pareja que aún participa del fondo oscuro. Las figuras centrales son una pareja, el hombre marca con su brazo un eje en la superficie del cuadro reforzado por sus dedos índice y anular, que atraviesa el espacio delimitado por el color, generando una energía o foco de atracción. Y la mujer conecta con el útero que está en gestación del “hombre nuevo”, con cordones que refuerzan el eje, remarcando hacia donde deben ir. El tercer espacio, que ocupa la parte superior delimitada por el color, nos muestra los astroseres que continúan en su evolución gracias a la transformación que el hombre tomó la decisión de emprender.

**Conclusión**

Este artículo es el resultado de mis estudios sobre la imagen. Estos me han permitido relacionar la *Gesta espacial* de Raquel Forner con la obra de los artistas

utópicos del siglo XXI, pretendiendo mostrar las obras de arte como testimonios históricos. En este caso, como el hombre que busca su trascendencia en el Universo.



Raquel Forner,  
*Gestación del hombre nuevo*  
Óleo sobre tela 1980 160x200 cm

### Referencias bibliográficas

Centro de Estudios de Hermenéutica de la USAM. José Emilio Burucúa “La esperanza en las imágenes, entre Miguel Ángel y Raquel Forner.

Fargas, Joaquín (2016) “Como ciencia y arte”. 1ra. Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Flores Ballesteros, Elsa, “Raquel Forner”, en AAVV, Obras del Museo Castagnino, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1996.

Fundación Espigas para la investigación del Arte Argentino. Ofelia Adela Funes “El pintor y su tiempo. Valentín Thibón de Libian”1999.

Funes, Ofelia (2016) “La imagen de la muerte atravesada por el tiempo” Revista Conceptos. Boletín de la Universidad del Museo Social Argentino. Año 91/N°496/ abril 2016

Pellegrini, Aldo (1987) “Para contribuir a la confusión general”. Una visión del arte, la poesía y el mundo contemporáneo”, Bs As. Editorial Leviatán.

Whitelow; Guillermo (1969). Prólogo del catálogo “Raquel Forner 12 años de la era espacial” Art Gallery International-Bonino.

Material consultado en la Fundación Forner Bigatti: Artículos de prensa, entrevistas, fotografías de obras no conocidas

*\* Licenciada en Historia del Arte (Universidad de Buenos Aires)*

*Titular de la Cátedra Teoría II. Teoría e Historia de la Historiografía de las Artes, Facultad de Artes y Ciencias de la Conservación (Universidad del Museo Social Argentino)*

*Correo electrónico: funesofelia@gmail.com*

## *REVISTA CONCEPTOS:*

### *PARÁMETROS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS, AVANCES DE INVESTIGACIÓN Y RESEÑAS*

Se recibirán para considerar su publicación en la revista *Conceptos*: artículos, avances de investigación y reseñas. En todos los casos deben ser trabajos originales o inéditos y no haber sido enviados para su publicación a otras revistas.

#### **Artículos**

Los artículos deben presentar la elaboración de los resultados de una investigación en curso o ya finalizada o, bien, ser artículos de revisión que planteen una nueva propuesta de abordaje a un tema o problemática.

Se considerarán para su publicación aquellos trabajos académicos originales en su tema y abordaje que den cuenta de un tratamiento metodológico pertinente para el tipo de problemática y que respeten las reglas de campo académico, especialmente el rigor teórico.

Una vez aprobados preliminarmente de acuerdo, a su pertinencia y requisitos formales, los artículos serán enviados a evaluadores externos y sometidos a referato anónimo por pares académicos.

La extensión máxima de los artículos será de 50.000 caracteres con espacios y deberán ir acompañados de un resumen de un máximo de 150 palabras. Deberán presentarse también cinco palabras clave que sintetizen el contenido del trabajo condensando el área de conocimiento de referencia y los principales ejes temáticos abordados.

### **Avances de Investigación**

Los avances de investigación deberán versar sobre una investigación en curso. Se presentará el proyecto que aborda, el estado de situación del mismo, como así también las distintas etapas previstas para su finalización.

La extensión máxima de los avances será de 20.000 caracteres con espacios. Deberán consignarse los datos del título de la investigación, los datos del director y los nombres de quienes conforman el equipo de investigación.

### **Reseñas**

Las reseñas deben ser comentarios y abordajes críticos y reflexivos de un objeto de análisis. Es necesario que en el encabezado consten los datos de la obra (en el caso de libros: título/ nombre del/los autor/es, año, editorial, lugar de edición y número de páginas). La extensión máxima no podrá superar los 7.000 caracteres con espacios.

---

La publicación de las reseñas será definida por el Comité de Redacción de la revista. Este podrá objetar su publicación de forma definitiva.

### **Condiciones de presentación comunes a todos los trabajos:**

- ✓ El título del trabajo irá en mayúsculas.
- ✓ El/Los nombre/s del/los autor/es debe/n figurar debajo del título del trabajo. Deberá referirse al final del mismo el/los títulos académicos obtenido/s, lugar donde se desempeña profesionalmente y cargo que ocupa. Deberá consignarse también una dirección de e-mail de cada uno de los autores.
- ✓ Independientemente de la extensión correspondiente al tipo de trabajo, los trabajos deberán tener un interlineado de 1,5 y con letra Calibri, cuerpo 11.
- ✓ Evitar las complicaciones tipográficas, como por ejemplo las versalitas en los títulos de los apartados o tabulaciones al principio del párrafo.
- ✓ Para destacar una palabra o expresión se utilizará sólo la letra *cursiva*. Las MAYÚSCULAS o subrayados no se utilizarán dentro del texto.
- ✓ Los subtítulos deberán presentarse en letra minúscula, en negrita.
- ✓ Los apartados dentro de los subtítulos irán en cursiva, sin negrita.

Todos los trabajos serán evaluados preliminarmente por el Director, los miembros del Comité de Investigación o el Consejo de Redacción.

El envío de un trabajo a la Revista CONCEPTOS implica la cesión de la propiedad para que el mismo pueda ser editado, reproducido y/o transmitido públicamente en cualquier forma, incluidos los medios electrónicos, para fines exclusivamente científicos, culturales y/o de difusión, sin fines de lucro.

El Comité de Redacción decidirá en qué número de la Revista se incluirán los trabajos aceptados para su publicación, en virtud de la pertinencia de las temáticas y el espacio disponible.

Todos los trabajos aceptados para su publicación estarán sujetos a la edición posterior por parte de editores y diseñadores de la revista, con el propósito de ajustar el material a las pautas editoriales que rigen la publicación.

**La recepción de un trabajo no implica ningún compromiso de la revista para su publicación.**

Los trabajos deben ser remitidos al Instituto de Investigación de la Universidad del Museo Social Argentino en formato electrónico a: [conceptos@umsa.edu.ar](mailto:conceptos@umsa.edu.ar).

### **Bibliografía:**

Las referencias bibliográficas deberán incluirse dentro del texto y no en nota al pie. Irán entre paréntesis con indicación del autor, el año y las páginas. Por ejemplo: (Scalise, 1983: 67).

Las referencias bibliográficas completas irán al final del texto ordenadas alfabéticamente y deberán seguir los siguientes criterios:

**Libros:**

Apellido, Inicial nombre; Apellido, Inicial nombre. (Año). *Título del libro*. Número de edición. Lugar de edición: Editorial.

Por ejemplo:

Amat, N. (1978). *Técnicas documentales y fuentes de información*. Barcelona: Biblograf.

**Artículos de revista:**

Apellido, Inicial nombre; Apellido, Inicial nombre. (Año). «Título del artículo». *Título de la revista* Número de la revista. Números de páginas.

Por ejemplo:

Bresnan, J.; Kanerva, M. (1989). «Locative Inversion in Chichewa: A Case Study of Factorization in Grammar». *Linguistic Inquiry* 20. 1-50.

---

**Capítulos de libro:**

Apellido, Inicial nombre; Apellido, Inicial nombre. (Año). «Título del capítulo». En Apellido, Inicial nombre. (ed./coord.) (Año). *Título del libro*. Número de edición/volumen. Lugar de edición: Editorial. Números de página.

Por ejemplo:

Traugott, E. C.; König, E. (1991). «The Semantics-pragmatics of Grammaticalization Revisited». Dins Traugott, E. C.; Heine, B. (ed.) (1991). *Approaches to Grammaticalization*. Vol. I. Amsterdam: Benjamins. 189-218.

**Diccionarios:**

*Título*. Número de edición. Lugar de edición: Editorial, año.

Por ejemplo:

*Gran diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1998.

*Nuovo Dizionario Spagnolo – Italiano / Italiano – Spagnolo*. Torí: Paravia, 1993.

**Recursos electrónicos:**

Apellido, Inicial nombre; Apellido, Inicial nombre. (Año). *Título* [tipos de recurso: en línea / disquet / cd-rom]. Lugar de edición: Editorial. *Dirección Web* [Consulta: día de mes de año].

Por ejemplo:

Estivill, A.; Urbano, C. (1997). *Com citar recursos electrònics* [en línea]. [Barcelona:] Escola Universitària Jordi Rubió i Balaguer de Biblioteconomia i Documentació. <http://www.ub.es/biblio/citae.htm> [Consulta: 2 de febrero de 2001].

Otros ejemplos:

*The Chicago Manual of style of FAQ* [en línea]. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. <http://www.uchicago.edu/Misc/Chicago/cmosfaq.html> [Consulta: 4 de abril de 1997].

Nelson, T. (s. d). *Professional Home Page of Ted Nelson* [en línea]. <http://www.sfc.keio.ac.jp/~ted/> [Consulta: 15 de diciembre de 2000].