

Centro de Estudios Hispanoamericanos

amÉRICA 23

2014

Santa Fe, República Argentina

ÍNDICE

Muros de Santa Fe y Entre Ríos: un aporte a la historia de la tecnología regional <i>Por Carlos Ceruti</i>	9
El Divino Cazador <i>Por Ruth Corcuera</i>	43
Los diez años de la Casa Ambientada de Vera Muxica. <i>Por Ana María Cecchini de Dallo</i>	77
El taller de cerámica artesanal de La Guardia: espacio de difusión, preservación y creación del patrimonio cerámico tradicional de la región. <i>Por Juliana Frías</i>	83
Las miradas del padre Florián SJ <i>Por Raquel Garigliano</i>	109
El colegio de la Inmaculada de Santa Fe y las reformas posconciliares. Su impacto en la sociedad santafesina. <i>Por Carlos Pauli</i>	137
Espacios y sociabilidad de la vida cotidiana en el contexto rioplatense, con especial mención al entrerriano a mediados del siglo XIX. <i>Por Griselda Pressel</i>	161
La imagen, vehículo de la fe. Acerca del primer libro editado en la Época Colonial. <i>Por Nanzi Vallejo</i>	183
In memoriam	199

JUNTA DIRECTIVA 2013/2016

Presidente Honorario	José Luis Vittori
Presidente	Julio del Barco
Vicepresidente	Liliana Montenegro de Arévalo
Secretario	Blanca María Gioria
Prosecretario	Sonia Rosa Tedeschi
Tesorero	Gabriel Cocco
Protesorero	Rubén Osvaldo Chiappero
Vocales Titulares	Teresa Elisa Suárez Jorge Taverna Irigoyen
Vocales Suplentes	Felipe Justo Cervera Carlos Natalio Ceruti
Revisores de Cuentas	Ana María Cecchini de Dallo Adriana Collado
Asesor	Luis María Calvo

MIEMBROS DE NÚMERO

1. José Luis Vittori	05.10.1981	15. Hipólito G. Bolcatto	30.04.2001
2. Luis María Calvo	05.10.1981	16. Ana M. Cecchini de Dallo	30.04.2001
3. Gustavo Vittori	13.07.1984	17. Gabriel Cocco	30.04.2001
4. Ignacio Oscar Maciel	25.09.1986	18. Blanca María Gioria	30.04.2001
5. Julio del Barco	25.09.1986	19. Teresa Elisa Suárez	30.04.2001
6. Hugo Mataloni	25.09.1986	20. Sonia Rosa Tedeschi	30.04.2001
7. Felipe Justo Cervera	03.05.1989	21. Liliana Montenegro de Arévalo	06.04.2005
8. Carlos Natalio Ceruti	25.11.1991	22. Osvaldo Raúl Valli	06.04.2005
9. Adriana Collado	25.11.1991	23. Jorge Taverna Irigoyen	06.04.2005
10. Carlos María Reinante	25.11.1991	24. María del Carmen Caputto	06.09.2005
11. Rubén O. Chiappero	25.11.1991	25. Ricardo Kaufmann	20.09.2005
12. Julio Darío De Zan	22.03.1993	26. Nanzi S. de Vallejo	30.04.2013
13. Emilio Manuel Leiva	22.03.1993	27. Raquel Garigliano	16.06.2013
14. María Teresa Carrara	22.03.1993	28. Paula Gabriela Busso	16.06.2013
		29. Juliana Frías	16.06.2013

MIEMBROS CORRESPONDIENTES

Ciudad Autónoma de Buenos Aires:	Alvaro de Brito, Cristina Vulcano, Graciela Maturo, Ruth Corcuera, Diana Fernández Calvo, Pola Suárez Urtubey
Pcia. de Entre Ríos:	Griselda Elisa Pressel.
Pcia. de Jujuy:	Néstor A. José.
España:	Manuel Ballestero, Joaquín Criado Costa.
U. S. A.:	Humberto Rodríguez Camilloni, Jane Buikstra.

MIEMBROS FUNDADORES

Acta de Fundación fecha el 05 de Octubre de 1981

(Elenco según el orden del acta)

1. Agustín Zapata Gollan
2. Víctor F. Nicoli
3. Francisco J. Menchaca
4. Mario Roberto Vigo
5. Jorge Reynoso Aldao
6. Francisco Magín Ferrer
7. Enzo Vittori
8. Jorge Taverna Irigoyen
9. Constantino Ramos
10. Amador Alberto
11. José Luis Vittori
12. Julio A. Caminos
13. Federico Guillermo Cervera
14. Luis María Calvo
15. José María Candiotti
16. Efrén Lastra
17. Horacio Caillet-Bois
18. Leoncio Gianello
19. Bernardo E. Alemán
20. Víctor Luis Funes
21. Carlos Sánchez Alvarado

MIEMBROS HONORARIOS

1. Ramón Gutiérrez Buenos Aires

MIEMBROS FUNDADORES FALLECIDOS

1. Agustín Zapata Gollán	1986
2. Amador Alberto	1986
3. José María Candiotti	1987
4. Constantino Ramos	
5. Federico Guillermo Cervera	1988
6. Julio A. Caminos	1992
7. Leoncio Gianello	1993
8. Francisco Magin Ferrer	1997
9. Francisco J. Menchaca	1997
10. Víctor F. Nicoli	1998
11. Enzo Vittori	2001
12. Mario Roberto Vigo	2003
13. Jorge Reynoso Aldao	2012
14. Bernardo E. Alemán	2012
15. Horacio Caillet-Bois	2012
16. Víctor Luis Funes	2014

MIEMBROS NO FUNDADORES FALLECIDOS

1. Salvador Dana Montaña	1997
3. José Rafael López Rosas	2000
4. Catalina Pistone	2000
5. Hebe Livi	2000
6. César I. Actis Bru	2010
7. Leo Hillar Puxeddu	2012

MUROS DE SANTA FE Y ENTRE RÍOS: UN APOORTE A LA HISTORIA DE LA TECNOLOGÍA REGIONAL

*Por Carlos N. Ceruti**

RESUMEN

El presente trabajo, que se inscribe en el marco de la arqueología histórica y la historia de la tecnología arquitectónica, analiza la evolución de las técnicas para construcción de paredes en la costa paranaense durante la etapa posthispánica, en el espacio comprendido entre las ciudades de Santa Fe-Paraná y el límite con Corrientes. Fue presentado como Comunicación en el IV Congreso Nacional de Historia de Entre Ríos, realizado en Concepción del Uruguay en el año 2001, permaneciendo inédito al no publicarse las Actas correspondientes. Desde entonces, en diversas publicaciones se han realizado aportes que amplían esta reseña. Ante la imposibilidad de actualizarla en este momento, preferimos darla a conocer en su estado actual a los efectos de que sirva como antecedente para futuros trabajos propios o de otros autores.

A partir de la fundación de Santa Fe en 1573, la carencia de materias primas más perdurables (piedra, maderas duras) obligó a los pobladores de Santa Fe y su ámbito a la utilización de los recursos locales: tierra, ramas y paja, cuero, y en algunos casos, planchas de arenisca y tosca cortada en bloques.

En Santa Fe la Vieja, se utilizó en forma casi exclusiva para la construcción de muros la técnica conocida como «tapia», con dos variantes: la «tapia fran-

* **Carlos N. Ceruti:** Centro de Estudios Hispanoamericanos. Licenciado en Antropología (U.N. de La Plata). Investigador (retirado) del CONICET. Miembro de Número de la Junta Provincial de Estudios Históricos de Santa Fe y del Centro de Estudios Hispanoamericanos. Ex director y actual investigador adscripto "Ad honorem" del Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas "Profesor Antonio Serrano" de Paraná (E. Ríos).

cesa», que perdura hasta la actualidad en las construcciones isleras y costeras, y la «tapia apisonada» o «tapia ordinaria». Esta última dejó de emplearse poco a poco en Santa Fe de la Vera Cruz (la ciudad trasladada), y fue reemplazada por el adobe, especialmente a partir de la popularización del techo de tejas.

El ladrillo cocido fue conocido en Santa Fe la Vieja, pero no se lo utilizó en la construcción de paredes. En Santa Fe de la Vera Cruz debió comenzar a producirse a fines del siglo XVII, porque ya en el siglo XVIII se mencionan varias ladrillerías. Al principio se lo usó para reforzar o revestir externamente muros de tapia o adobe, y luego en refacciones. Asimismo, durante todo el siglo XVIII estuvo restringido a los edificios públicos, y en el XIX se lo comenzó a utilizar en las viviendas particulares. Recién a fines del siglo XIX, con el predominio de la arquitectura italianizante, el ladrillo reemplazó totalmente al adobe en la construcción, tanto en la ciudad de Santa Fe como en Paraná y La Paz, principal ciudad del NO entrerriano.

Lugar aparte merece el uso de la tosca de matriz carbonática, que se cortó en bloques para emplearla como material de construcción (especialmente en cimientos, o como refuerzo de paredes), y se quemó localmente en Entre Ríos para la obtención de cal. A nivel regional, está documentada en las obras del Convento e Iglesia de San Francisco, en Santa Fe de la Veracruz (1673-1688), la Iglesia de los Jesuitas (1697-1700), y en algunas construcciones privadas a partir de 1742 (Casa de los Díez de Andino). En Paraná aparece en 1794 (Casa del Sargento Mayor José Monzón), pero es en el área rural del noroeste entrerriano donde se la aplica con mayor intensidad, aprovechando eficientemente la materia prima local: lajas de arenisca y bloques de tosca combinados con ladrillos, unidos con mezcla de cal y arena.

Estos materiales, elaborados en pequeñas unidades productivas, fueron empleados primero para la construcción de los Oratorios de Deniz (1778-1793) y Colobrán (1797-1799), los edificios mejor elaborados de finales del siglo XVIII, y durante el siglo XIX para levantar los cascos de las principales estancias, con características aptas para la defensa, acordes con la turbulencia del período 1820-1860. Esta técnica deja de emplearse a fines del siglo XIX y,

salvo en la ciudad de La Paz, donde durante una primera etapa se usó el adobe, a partir de la llegada de los contingentes de inmigrantes y todas las construcciones importantes de los núcleos urbanos se realizaron con ladrillo asentado en barro o mezcla de cal y arena.

Introducción.

A partir de la fundación de Santa Fe en 1573, Juan de Garay y sus seguidores pasaron todo tipo de necesidades y penurias para aprovisionarse. Asunción no podía socorrerlos, y la región sólo proveía los elementos de construcción más elementales: tierra, ramas y paja. No había hierro ni piedra, e incluso algunos elementos vegetales debían traerse de lejos: quebracho de Santiago del Estero, palmas de Corrientes, cedro del Paraguay. Con el tiempo se agregarían nuevos recursos provenientes del actual Entre Ríos, «la otra banda» del Paraná: cuero de vacunos cimarrones, yeso y calizas. Estas últimas se utilizaron para producir cal, y como bloques para levantar muros.

El presente trabajo analiza la evolución de las técnicas para construcción de paredes de la costa paranaense, a partir de la conquista española y desde la latitud de las ciudades de Santa Fe-Paraná hasta el límite con Corrientes. Los datos de campo fueron recopilados en el transcurso de investigaciones arqueológicas realizadas en los últimos 20 años, financiadas por las Subsecretarías de Cultura de las provincias de Santa Fe y Entre Ríos, Agua y Energía Eléctrica Soc. del Estado, y CONICET.

Santa Fe la Vieja, ciudad de tapias.

Durante el siglo XVI, en las primeras fundaciones españolas de la costa del Paraná-Paraguay (Asunción, Corrientes, Santa Fe y Buenos Aires), no hubo construcciones de ladrillo o piedra. Como declaró el franciscano Fray Francisco de la Cruz ante el Gobernador Hernandarias de Saavedra, en 1606 se

temía, incluso, por las construcciones de Buenos Aires, «...por ser como son todos los templos y casas de vivienda de tapia y tierra y cubiertas con paja y al fin edificios que todos los años conviene repararse y reedificarse [y] necesariamente se an de arruinar no aviendo servicio...» (Información levantada en Buenos Ayres...).

Todos los muros eran de tapia, de la que se conocen dos tipos: a) la «tapia francesa», llamada también «embarrado» o «estanteo», y b) la «tapia ordinaria» o de «tierra apisonada».

La primera, más simple y antigua, fue utilizada por Garay al fundar Santa Fe. Origina la típica construcción «tipo rancho», que en el área rural persistió hasta la actualidad. Son estructuras de troncos y ramas de laurel o algarrobo (llamados «horcones», «tijeras» o «esquineros», según donde estén colocados); sin cimientos, con paredes embarradas y techo de paja. Para levantar los muros se construía una armazón, simple o doble, de varillas de tala, chilca o sauce clavadas en el suelo, cruzadas por travesaños longitudinales de caña. Este tramado podía o no completarse con paja, chilca u otro vegetal, y se revestía por ambos lados con barro espeso mezclado con paja o pasto.

Para la «tapia ordinaria» se armaba un encofrado móvil de tablas apoyado en troncos de palma clavados en el suelo, el «tapial», y se lo rellenaba con tierra húmeda, que se endurecía golpeando con los pies y luego con un «pisón» de madera. Luego se levantaba el molde mediante aparejos, y se rellenaba nuevamente hasta alcanzar la altura deseada. De acuerdo a la misma, se hablaba de muros de «una tapia», «dos tapias», etc. Por extensión, comenzó a denominarse «tapial» al muro perimetral de las propiedades, generalmente con altura de una tapia, nombre que continuó empleándose hasta la actualidad, aunque el material utilizado fuera el adobe o el ladrillo cocido. La tapia ordinaria podía o no llevar cimientos, que a veces se fortalecían agregando otro material, como conchilla de río molida (Casa de los Revelo). Para las aberturas, se colocaba un dintel de madera al llegar a la altura requerida, y luego de terminados los muros se labraba el hueco con una barreta de hierro. El Cabildo del 22 de junio de 1576 fijó en «moneda de la tierra» (seis varas de lienzo) el precio de los tapiales de madera.

La preparación de la tierra para tapia demandaba cinco o seis meses. En otoño se formaban montículos de una vara de alto, que se dejaban humedecer con las lluvias del invierno para que la tierra comenzara a «podrirse». En la primavera se la pasaba por una zaranda tejida con pedazos de caña, se la humedecía y se la colocaba en los tapiales, formando capas superpuestas de 10 cm de espesor (Paucke, 1942). Según Paredes (1944), que recogió datos de tradición oral, se usaba barro fabricado con tierra negra desmenuzada y cernida, depositada en grandes pozos. Se la cubría con agua, y se dejaba podrir durante 8 a 10 días, hasta quedar convertida en limo. Otros autores dicen que a la tierra, para darle consistencia, se le agregaban cueros y vegetales en descomposición, reducidos a una pasta gelatinosa. En Santa Fe de la Vera Cruz (muros externos de la Iglesia de San Francisco), se usó como liga el estiércol de caballo.

Las casas de Santa Fe la vieja eran de planta baja, aunque algunas poseían un «sobrado» o desván con piso de madera. El espesor de los muros era de 2/3 a 1 vara (60 a 80 cm) en las viviendas, y hasta 1 ½ vara (1,20 m) en las iglesias. Según Paucke, eran tan resistentes que al golpearlos con un hierro brotaban chispas, de ahí que se prefiriera la tapia al adobe, que con las lluvias se ablandaba y derrumbaba.

La tapia fue muy utilizada por los españoles en Santa Fe, Concepción del Bermejo, Asunción, Villa Rica del Espíritu Santo, Ibatín y Buenos Aires, e incluso en lugares donde abunda la piedra, como Mendoza y Córdoba, donde los muros de piedra bola y piedra labrada no se impusieron hasta el siglo XVII.

Poco a poco, la tapia francesa fue reemplazada por la ordinaria en la mayoría de los edificios de Santa Fe la Vieja, aunque sobrevivió en las construcciones accesorias, las viviendas para negros e indios, y el área rural. La tapia ordinaria, a su vez, se abandonó en Santa Fe de la Vera Cruz (la ciudad trasladada) en el siglo XVIII, aunque también sobrevivió un tiempo en el área rural, por ejemplo en la Reducción de Mocobíes de San Javier (Calvo, 1990, 1993; Ceruti, 1983, 1992; Paucke, 1942; Zapata Gollán, 1978).

El adobe (ladrillos de barro secado al sol, sin cocinar), llamado a veces «ladrillo egipcio», se usó muy poco en Santa Fe la Vieja, posiblemente por su escasa resistencia a las lluvias. Se menciona una puerta tapiada con adobes, y un «solado de adobones» en la casa de Juan González de Ataíde. Tampoco se

localizaron cimientos de piedra, aunque a veces se reutilizaron las piedras rotas de atahona (molinos harineros), para emplearlas como umbral de puertas (Calvo, 1990; Zapata Gollán, 1978).

De los templos de Santa Fe la Vieja, y especialmente de la Iglesia de San Francisco se recuperaron numerosos ladrillos, indicando que su fabricación no era desconocida, aunque se los usaba excepcionalmente. Muchos presentan dibujos e inscripciones incisas en la cara externa, ejecutados con el dedo u otro instrumento sobre la pasta fresca: ondas, círculos, retículos, rayas paralelas, rostros humanos, estilizaciones de soles, arabescos, palmas, un corazón, un «crismón» (abreviatura de Xptobal), etc. No formaban parte del piso. Zapata Gollán propuso cuatro usos posibles: a) fijos en el muro interno y cerca del suelo, para señalar una sepultura; b) para formar la base o cubrir las paredes de una hornacina ocupada por alguna imagen; c) para recubrir el exterior de los muros, como protección contra la acción erosiva del agua; y d) como «marca» de quien hizo un trabajo determinado (por ejemplo, los muros), para cobrar el importe correspondiente (Taverna Irigoyen, 1983; Zapata Gollán, 1978, 1983).

Santa Fe de la Vera Cruz: adobe y ladrillos.

La ciudad de Santa Fe fue trasladada al sitio actual en la segunda mitad del siglo XVI. La mudanza duró 10 años (comenzó en 1650 y terminó en 1660), aunque hubo vecinos que se negaron a abandonar el sitio viejo.

Al principio el crecimiento edilicio en la nueva ubicación fue muy lento, y la mayoría de las construcciones se hicieron en materiales de baja calidad. Pero poco a poco fueron mejorando, y el adobe y el ladrillo cocido desplazaron a la tapia. Como indica Calvo (1990) esto implicó también un cambio importante en el sistema laboral. Durante el siglo XVII quienes recibían los encargos para la construcción de edificios eran los carpinteros, porque la madera formaba parte fundamental de todo el proceso constructivo: el carpintero debía seleccionar los troncos a cortar, construir los «tapias» para levantar los muros, colocar la cubierta y aberturas. En el siglo XVIII, en cambio, el oficio principal pasó a ser el de alarife o albañil. Al principio éstos pertenecían a la élite domi-

nante, siendo la arquitectura una más entre las diversas funciones que cumplían. Como ejemplo podemos citar a Gabriel de Lassaga, José Teodoro de Larramendi, José de Tarragona y el Maestro de Campo Manuel Maciel, propietario de hornos de ladrillos y tejas, y encargado de las obras de la Iglesia Matriz. Pero a mediados del siglo XVIII hicieron su aparición maestros albañiles de formación empírica, como José López de Arretgui y Esteban Tast, para quienes la construcción de edificios era el principal medio de vida.

Los documentos oficiales y los relatos de viajeros permiten entrever el proceso de crecimiento de Santa Fe de la Vera Cruz. En 1658, según Du Biscay, la ciudad era todavía una pequeña aldea compuesta por 25 casas, «...sin murallas, fortificaciones ni guarnición», y recién en 1661 el Cabildo designó a cuatro Regidores para medir la planta de la ciudad, dividiendo los solares con asistencia de las partes (Cervera, 1980).

En 1729, setenta años después del traslado, el padre Gervasoni describió a Santa Fe de la Vera Cruz como «...un agregado de casas, sin orden ni simetría, de plazas ni calles; como Corrientes, tenía 16 o 20 casas en un sitio, luego un largo trecho de árboles, 14 casas más lejos, y bosques y pastizales, de modo, que no se sabe dónde empieza ni dónde acaba la ciudad» (Cervera, op. cit. T. II:17). En 1780, de acuerdo al Memorial elevado al Virrey por los diputados J. T. de Aguiar y A. Caminos solicitando la restitución del Puerto Preciso, la situación no había variado mucho. La ciudad tenía 12 cuadras de norte a sur, y 6 de este a oeste «...en lo más extendido de su población», ya que en muchas partes «...se reducía a sitios huecos, y la mayoría de sus edificios a ranchos o casas pajizas de poco valor, por los materiales de su construcción, pues muchas de ellas son sus paredes de barro introducido entre un género de tejidos de palitroque y varitas o cafitas, y las mejores son de adobe crudo» (Cervera, op. cit. T. II:19).

En su Informe al Rey de 1795, el Síndico Procurador José Teodoro de Larramendi contabilizó 4.000 a 5.000 habitantes «...computadas las gentes de todas las calidades y estados», incluyendo «...hasta setenta sujetos nobles y distinguidos». Esta población vivía en «...515 casas, de las que 60 estaban abandonadas y 20 derruidas». Aunque ya existían edificios públicos, Larramendi

solamente mencionó los religiosos: 3 conventos regulares y 2 pequeñas ermitas (Caminos, 1973:130).

Santa Fe de la Vera Cruz necesitó otros cincuenta años para despertar de esta larga «siesta provinciana», ya que las cosas seguían casi iguales en 1812, cuando la visitaron los Hnos. Robertson, y recién en 1847 alcanzó los 15.000 habitantes, según refiere William Mac Cann, otro viajero inglés. Las casas seguían siendo de una sola planta, pero el adobe, a veces reforzado con ladrillos, había desplazado poco a poco a la tapia, especialmente a partir de la popularización del techo de tejas, que defendía las paredes de la lluvia.

El ladrillo se usó en América desde muy temprano: Lima, 1540; Córdoba, 1584. Hacia finales del siglo XVI y comienzos del XVII, llegaron a Buenos Aires, por barco, ladrillos importados de Brasil. En 1606, el portugués Francisco Alvarez solicitó autorización para instalar un horno en Buenos Aires (aunque se ignora si logró su objetivo); y dos años después, en 1608, ya estaba funcionando el que montaron Joseph de Acosta y Antonio Franco. Posteriormente hubo discontinuidades en la fabricación, hasta que en 1686 la situación se regularizó al entrar en funcionamiento el horno de los jesuitas (Sepp, 1971).

Según Schavelzon (1998), durante la Colonia los ladrillos costaban alrededor de 20 pesos el mil. Al construirse la cárcel del Cabildo porteño, los 1.000 ladrillos comunes se cotizaron a 10 pesos 4 reales, y los 800 ladrillos de primera a 9 pesos 5 reales. Los adobes eran más caros: 14 pesos el mil, quizás por su fragilidad, que determinaba un aumento del costo de producción por ruptura.

No sabemos exactamente cuándo se comenzó a fabricar ladrillos en Santa Fe de la Vera Cruz, aunque es verosímil que fuera a fines del siglo XVII, ya que en el siglo XVIII se mencionan varios dueños de ladrillerías:

- a) Juan José de Puente, y su socio Alonso Blanco. De acuerdo al Acta del Cabildo del 19-8-1735, por ser «...de beneficio público», se les concedió el antiguo cuartel para «...hacer casa y hornos de teja y ladrillos» (Cervera, op. cit.).
- b) Juan José de Larramendi. Poseía una Quinta suburbana construida a mediados del siglo XVIII, cercada en parte por pared y en parte por

palo a pique de algarrobo y espinillo. Al venderse en 1791, tenía una casa principal de dos piezas con muros de adobe, cubierta de tejas y piso enladrillado; un almacén de «cuatro naves»; una casita de dos cuartos «que sirve para criados»; un horno de pan; un horno para cocer tejas, ladrillos y baldosas; un pisadero de barro y un galpón para cortar y tender el material (Calvo, 1990).

- c) Díez de Andino. Hacia 1793-1795, esta familia tenía en su chacra un horno, que arrendaba para la producción de ladrillos (Boletín del Archivo General de la Provincia de Santa Fe, Nº 7/8).

Hasta el siglo XIX, sin embargo, el ladrillo como elemento constructivo básico se utilizó fundamentalmente en los edificios públicos y religiosos, con aplicaciones muy limitadas en las construcciones privadas. Se mencionan:

Iglesia de Nuestra Señora de los Milagros (Compañía de Jesús). Construida entre 1697 y 1700. Sin terminar hasta nuestros días, ya que solamente se levantó una torre y el basamento de la segunda. Según referencias documentales los muros eran de construcción mixta, producto de sucesivas reformas: en parte de tapia de hasta 1,5 m de espesor, en parte de piedra de Entre Ríos unida con cal («calicanto») y en parte de ladrillos. Se intentó hacer la bóveda de cal y ladrillo, pero se terminó construyéndola de madera, tal como actualmente se conserva en el presbiterio (Calvo, 1993; Cervera, 1980; Fac. de Arq. y Urbanismo, 1993). Según el primer autor, la construcción de la Iglesia de los Jesuitas rompe con la «tradicción maderera» de Santa Fe la Vieja, continuada en Santa Fe de la Vera Cruz en la Iglesia y Convento de San Francisco o la Casa de los Díez de Andino. Este proceso se advierte en las galerías, por ejemplo, donde en una primera etapa se reemplazaron los pies derechos y zapatas de madera labrada por pilares de mampostería, y luego por arquería de medio punto.

Iglesia Matriz. Siempre fue la iglesia más pobre, porque no recibía ayuda de las Ordenes y debía mantenerse con suscripciones populares. Su construcción comenzó en 1666, y se le efectuaron varias refacciones, porque se derrumbaba antes de concluirse. En 1743 se fabricaron tejas, baldosas y ladrillos para financiar las obras, pero parece que el producto de las limosnas y ventas

del material (1.601 pesos 3 reales) «...consumióse en dos galpones hechos para guarda de madera y material, dos hornos fabricados a todo costo, y 500 y pico palos labrados de dos caras...», sin dejar ninguna ganancia (Cervera, op. cit. T. II:204). Se la dio por terminada en 1747, pero en 1768 estaba nuevamente en tal estado, que se resolvió considerar como Iglesia Matriz a la de los Jesuitas. Las Actas del Cabildo de ese año consignan que «...las paredes de la Matriz eran de tierra, construidas con maderas de sauce vencidas, con goteras, derrumbándose el reboque de los cielos rasos, la sacristía pequeña, el retablo mayor, indecente, viejo y a pedazos; con una torre pequeña de ladrillo cocido» (Cervera, op. cit. T.II:104).

La Ranchería de los Jesuitas (1708-1712), donde la Compañía alojaba sus esclavos, con habitaciones de adobe crudo forradas por fuera con ladrillos o «adobe cocido» (Calvo, 1993).

El edificio de la Aduana Vieja. Construido a fines del siglo XVIII por José Tarragona e Hidalgo, y vendido en 1793 para Aduana, tenía muros de ladrillo, cal y adobe; y techo de tejas.

La Casa de los Díez de Andino. Parcialmente en pie, ocupada por el Museo Histórico Provincial «Brigadier Estanislao López», permite ejemplificar las continuas modificaciones que sufría la arquitectura colonial. Mandada a levantar por Francisco de Oliver entre 1662 y 1681, originalmente constaba de «...unas casas de tapia, cubiertas de paja y cuatro aposentos, cercada de tapia con su patio, corral y arboleda». En 1686, cuando la compró el Alférez Juan de los Ríos, la casa se derrumbaba, por defectos de construcción. El nuevo dueño, que llegó a Tesorero de la Real Hacienda, le agregó un aposento para tienda, y en 1689 la edificó de nuevo. En 1716 lo embargaron por mal manejo de fondos, y la propiedad salió a remate, siendo adquirida por Bartolomé Díez de Andino. Construida de tapia con techo de tejas, constaba entonces de «...doce lances de vivienda, con sus oficinas, huerta [y] puerta de calle, con sus corredores» (Calvo, 1984). En 1786 los Díez de Andino voltearon la pared que daba a la calle y construyeron una nueva, de tapia y adobe con cimientos de ladrillo. Más tarde forraron con ladrillos los muros que no estaban protegidos por

galerías; en el lado norte construyeron una cornisa de ladrillos; y en la segunda huerta un pozo de balde calzado con ladrillos.

La Estanzuela, mandada construir por Francisco de Larrechea a fines del siglo XVIII, y adquirida luego por el General Pascual Echagüe. Esta construcción suburbana, conservada hasta la actualidad, tiene muros de adobe asentados sobre ladrillones de tierra cocida, con revoques de barro encalado y piso de baldosones (Calvo, 1984, 1993; Fac. de Arquitect. y Urbanismo, 1993; López Rosas, 1993 y 1999; Micheletti, 1979; Vigil, 1968).

En 1793, para defender la frontera, el Capitán de Dragones Prudencio María de Gastañaduy hizo levantar una serie de Fuertes que escapan a las habituales construcciones militares del Virreinato, en las que solamente se empleaba madera, paja y barro. Nuestra Señora de Soledad (o Arredondo); Sunchales, llamado también La Virreyna; San Nicolás (o La Pelada); San Juan Nepomuceno, levantado en Calchines; Feliú o San Prudencio, en la «esquina grande» del Salado, cerca de San Justo; y Almagro, en el Saladillo Amargo, son descriptos como «...grandes, con comodidades, baluartes y bien estacados» (Pistone, 1990). Del Fuerte Soledad se recuperaron ladrillos y tejas de poco espesor, tal vez de un piso. Sabemos que al menos la capilla y el mangrullo del Fuerte Sunchales estaban contruidos en ladrillo, y fueron desmantelados por los colonos del siglo XIX para reutilizar los materiales. El mangrullo tenía 6 m de alto y 3 de ancho «...con un arco en la entrada al recinto y una bovedilla o especie de terraza, sobre la cual se situaba el vigía» (Donato, 1974, p. 20). Es probable que en algunas otras construcciones también se emplearan ladrillos para pisos y bases de mangrullos, o para calzar pozos para agua. Así parece haber ocurrido, por ejemplo, en el Fuerte Unión, ubicado en Aguará Grande, Dpto. San Cristóbal.

En el mismo año 1793, Gastañaduy ofreció hacerse cargo de las refacciones del Cabildo de Santa Fe, de tapia y adobe, y tan deteriorado que los presos se escapaban casi a voluntad. La oferta era «...levantar por su cuenta 4 piezas para presos y 5 más de altos para Cabildo, de ladrillo cocido por fuera y adobe por dentro, y dos cuartos de barro y uno de cal, con superficie plana, de ladrillo por dentro, siendo los cimientos de cal y canto, o cal y ladrillo hasta ½ metro arriba del suelo, llevando las cárceles rejas de fierro». A cambio solicita-

ba 20 carretas para traer los útiles, y el abasto de la ciudad y los fuertes por 5 años. El Cabildo aceptó, pero solicitó apoyo al Virrey porque la ciudad carecía de fondos. La cárcel finalmente no se hizo, y en 1795 se trasladó los presos «...al almacén del cuadro de Misiones». En 1796 el constructor Esteban Tast quiso comprar la esquina del Cabildo, ofreciendo en pago «...construir una cárcel de 14 varas y 6 de ancho vecina, una sala capitular con balcón, un zaguán y un cuarto sobre esto, debiéndole entregar 5.000 ladrillos, la piedra que está en la plaza y herramientas necesarias». Aunque la proposición fue aceptada, tampoco prosperó (Cervera, op. cit.:299). Las obras definitivas del Cabildo recién se iniciaron a comienzos del siglo XIX, y se terminaron en 1812. Fueron dirigidas por Juan Bautista Echagüe (contratado por 12 pesos al mes) y ejecutadas por albañiles traídos de Córdoba. El nuevo edificio (derribado para construir la actual Casa de Gobierno) tenía cimientos de piedra, paredes de ladrillos fabricados por Francisco de Larramendi, y techo de tejas (Cervera, op. cit.; López Rosas, 1993).

Durante el siglo XIX, el ladrillo continuó empleándose masivamente en las obras públicas, y se integró cada vez más a las construcciones privadas: en los cimientos, los pisos, los cercos y poco a poco, en la estructura de los muros. A esta época corresponden las siguientes obras:

Casa del Protomédico Manuel Rodríguez, luego de su yerno, el Brigadier Estanislao López, y sede del Archivo Histórico Provincial. Construida entre 1812 y 1819, es un edificio de dos pisos, con muros de adobe y ladrillos de 80 cm de espesor, asentados en barro sobre cimiento de piedra.

Chacra de Andino, de principios del siglo XIX. Según Urbano de Iriondo, era «...grande, de teja y cercada de ladrillo».

Proyecto para la Iglesia Matriz. En 1823 José Arrategui propuso reedificarla, a un costo de 4.000 pesos para la Iglesia, y 2.000 para el Presbiterio. Para la nave, de 58 varas de largo y 7,5 de ancho se solicitaban 2.000 alfajías, 10.000 tejuelas, 1.500 clavos, cal, etc. (Cervera, op. cit., T.III). El proyecto no prosperó, y recién se la reedificó en 1834. En el interior del edificio actual se conservan los muros de tapia de la Iglesia primitiva, a la que se agregaron pilares de arquería de ladrillos cocidos (Fac. de Arq. y Urb., 1993; Vigil, 1968).

Urbano de Iriondo (1968, p. 88), informa en su Diario que en 1816 había en La Estanzuela de Francisco de Larrechea «...un grandísimo galpón de hacer ladrillos», incendiado durante la invasión de las tropas porteñas de Díaz Vélez; que la creciente extraordinaria de 1825 inundó los hornos de ladrillo de Picaso y Vera, arruinando los galpones; y que en 1838 el Brigadier López «...mandó construir una muralla de cal y ladrillo en el Puerto para contener el río». En 1853, agrega, el Gobierno Nacional ordenó construir cuarteles para tropa, y el Gobernador de Santa Fe, Domingo Crespo «...contribuyó con cuatrocientos tirantes y ochenta mil ladrillos que tenía acopiados para hacer la Aduana» (op.cit., p. 105).

La Ley de Impuestos y Patentes de 1855 (Ensinck, 1986) determinó que los hornos de ladrillo pagaran al municipio una «Patente de 2ª» de quince pesos, como las pulperías, librerías, hojalaterías, sastrerías, platerías, carpinterías, panaderías, reñideros de gallos y juegos de pelota. Según Vicente Quesada, en 1869 la tierra cruda seguía reinando en Santa Fe, y la mayor parte de las casas eran de adobe con cercos de tapia, al punto que las de ladrillo o de adobe revestido con ladrillo, revocadas y blanqueadas, se destacaban «...formando así manchas blancas en aquella ciudad de barro». A este testimonio se agrega el de un suizo anónimo, que visitó la ciudad en 1874. Dice que la misma tenía por entonces 161 cuadras: 23 de norte a sur, y 7 de este a oeste, «...no todas edificadas, sin embargo», y agregaba: «Pocas casas tienen piso alto, en general son todas de planta baja; pero ajustadas al clima, muy altas, hasta 16 pies y más (4,80 ms.). Como material principal de construcción se utiliza la tierra gredosa, de la que se hacen ladrillos quemados y sin quemar... La madera se utiliza lo menos posible, por ser la mano de obra de manipuleo demasiado alta. Los yeseros y pintores cubren un poco las deficiencias del material de manera que los edificios nuevos presentan un aspecto agradable» (Cervera, 1976, p. 13). La situación cambió al imponerse el estilo italianizante, y ya para 1880 todos los muros se construyeron de ladrillos, desapareciendo la tapia y el adobe.

Existe una controversia relacionada con las dimensiones de los ladrillos, y habitualmente se considera como «antiguo» a cualquier ladrillo mayor que los actuales, y aún se especula con su origen «colonial», «jesuítico», etc., sin tener en cuenta las grandes variaciones existentes. Según Schavelzon (1991, 1998), el ladrillo colonial medía en Buenos Aires 27 a 45 cm, con un promedio

de 40-45 (alrededor de media vara); dos anchos por largo y 2,5 a 6 cm de espesor. Estas dimensiones disminuyeron con el tiempo. A partir de 1850, especialmente, se produjo una reducción drástica tanto en el tamaño de los ladrillos como en el ancho de las paredes, profundidad de los cimientos y dimensiones de los clavos, motivada en la especulación por ganar la licitación de obras públicas.

Pero en cada siglo hubo diferencias notables, dependiendo de dos variables fundamentales: el molde que usaba cada fabricante; y la función que debía cumplir el material, ya que se habla de ladrillos de techo, de piso y de pared. Un mismo fabricante, incluso, podía cambiar las medidas de sus ladrillos a lo largo del tiempo, y hay constancia de que muchas veces los ladrillos «de techo» se usaron para revestir paredes, los «de pared» para construir pisos, etc.

El Virrey Vértiz intentó imponer medidas standard entre los fabricantes de ladrillos, y fracasó rotundamente. Lo mismo le pasó más tarde a la Corporación Municipal de Paraná (Entre Ríos), que en 1874 intentó uniformar, sin resultados, el tamaño del ladrillo en 16x8x2 pulgadas castellanas, (45x22,5x5,5 cm).

En la Tabla siguiente, ordenamos por sus medidas ladrillos procedentes de diversos edificios, del siglo XVII a la actualidad. Los correspondientes a Buenos Aires y Rosario, según Schavelzon (1991). Los de Santa Fe y Entre Ríos, medidos personalmente:

45x22,5x6 cm	Tam. Máx. del ladrillo colonial en Bs. As.
45x22,5x5,5 cm	Ordenanza Corporac. Munic. de Paraná del 3/1/1874 (16x8x2 pulgadas cast.)
43x20x6,5 cm	Rosario, siglo XVIII
42,5x20x6 cm	Rosario, comienzos del siglo XIX
40x21x7 cm	Tam. máx. ladrillos ed. públ. Bs. As., s. XVII-XIX (Museo Nac. de Bs. As.)
40x20x6 cm	Tamaño medio ladrillo colonial en Bs. As.
40x20x6 cm	Tam. medio ladrillos ed. públ. Bs. As., s. XVII-XIX (Museo Nac. de Bs. As.)
40x20x4 cm	Tamaño mínimo del ladrillo en Rosario, mediados del s. XIX

40x19x6 cm	Oratorio Viejo de San Miguel (Paraná), 1822
40x17x7 cm	Casa de los Aldao, Santa Fe. Medios a fines s. XVIII (patio).
39x20x5 cm	Comisaría Vieja de Alcaraz, Dpto. La Paz, fines s. XIX (paredes)
39x19x4,5 cm	Iglesia de S. Miguel Arcángel (parte nueva, pared frontal), Paraná, 1836-1840
39x18x5,5 cm	Rosario, siglo XVIII
37x18x3,5 cm	Fuerte Soledad (pared), 1793
37x18x3,5 cm	Comisaría Vieja de Alcaraz, Dpto. La Paz, fines s. XIX (loseta de la terraza).
36x16x5 cm	Tam. mín. ladrillos ed. Públ. Bs. As., s. XVII-XIX (Museo Nac. de Bs. As.)
35x17,5x4 cm	Cap. Ntra. Sra. de Belén (jesuitas, B° S. Telmo Bs. As.), inicios s. XVII (piso)
35x17x3 cm	Tam. mín. Rosario, mediados del s. XIX
33x25x5 cm	Vivienda B° del Puerto, La Paz, E. Ríos. Construida entre 1848-1861
33x19x4 cm	Vivienda B° del Puerto, La Paz, E. Ríos. Construida entre 1848-1861
33x16x5 cm	Jefatura Policial Dpto. San Justo (Pcia. Sta. Fe), pared interna (1885)
32x15x6 cm	Jefatura Policial Dpto. San Justo (Pcia. Sta. Fe), pared externa (1885)
30x15x5 cm	Vivienda vecina al Oratorio Viejo de San Miguel. Paraná, fines s. XIX
30x15x5 cm	Calera Chappuis, Hermandarias, E. Ríos, posterior 1872
29x14x4 cm	La «Casa de Piedra». Hermandarias, E. Ríos, anterior a 1870
29x13x5 cm	Jefat. Polic. Dpto. San Justo (Pcia. Sta. Fe), pared interna (posterior a 1885)
28x19x6 cm	Comisaría Vieja de Alcaraz, Dpto. La Paz. Fines s. XIX (vereda)
28x14x5,5 cm	Vivienda vecina Oratorio Viejo de San Miguel. Paraná, fines s. XIX

Para unir los ladrillos se usó fundamentalmente el barro. El mortero de cal y arena, aunque se empleó desde muy temprano, tenía un costo casi prohibitivo para las construcciones particulares. Se lo menciona para la Iglesia y Convento de San Francisco (1673 a 1688); Iglesia de los Jesuitas (1697-1700); Casa de los Díez de Andino (modificaciones de 1742); edificio de la Aduana Vieja (fines del siglo XVIII); reloj de sol del Convento de San Francisco (1786);

proyecto de Gastañaduy para el Cabildo (1793); proyecto de Arrategui para refaccionar la Iglesia Matriz; muralla del puerto (1838).

Durante los siglos XVII-XVIII se utilizaron, aunque en escasa proporción, los cimientos de piedra, con materia prima traída de las barrancas de Entre Ríos. El ejemplo más antiguo es la Iglesia y Convento de San Francisco, construidos entre 1673 y 1688. Los muros de tapia de más de 2 m de espesor, reforzados con hiladas de piedras, fueron levantados sobre cimientos de piedra, revocados con barro y encalados.

Aún en Buenos Aires, donde existía materia prima abundante (granito y otras rocas, provenientes de las sierras de Tandil y Ventana), recién se usó la piedra como material de construcción en 1691. Según el testimonio del Padre Sepp (1971, p. 161) «Las casas e iglesias no son de piedra, sino de adobe y barro. Son todas de un solo piso, y no porque escaseen las piedras, sino porque la elaboración de la cal ha sido desconocida hasta ahora. Sólo este año los Padres encontraron una manera de quemar cal. Ya han comenzado con la construcción de una alta, hermosa torre de piedra y cal. La torre ya está erigida a medias. Los arquitectos son jesuitas y los artesanos son nuestros indios, enviados desde las reducciones a Buenos Ayres».

Para Santa Fe de la Vera Cruz, se mencionan:

Iglesia de los Jesuitas (1697-1700). Muros de construcción mixta: parte de tapia, parte de ladrillo, y parte de «calicanto» (piedra proveniente de Entre Ríos, unida con mortero de cal y arena).

Casa de los Díez de Andino. En 1742, al reformarla, Bartolomé Díez de Andino construyó dos habitaciones de tapia con cimientos de piedra; levantó dos paredes al sur, de cal y piedra; y edificó una recámara de tapia con cimientos de piedra.

Casa del Protomédico Manuel Rodríguez, luego del Brigadier López. Muros de adobe y ladrillo asentados en barro sobre cimiento de piedra.

Curtiembre de Francisco Candiotti, destruida por la creciente de 1814. Según Urbano de Iriondo, que escribió en 1870, estaba ubicada «...en el lugar conocido por 'La Piedra', por la piedra que aún existe del cimiento del edificio».

Edificio nuevo del Cabildo. El proyecto de Gastañaduy (1793), que no se realizó, preveía cimientos «...de cal y canto, o cal y ladrillo hasta ½ metro arriba del suelo», y para el de Tast se requería «...la piedra que está en la plaza». Para el edificio construido por Echagüe se trajo piedra de La Bajada (1816) (Calvo, 1990; Caminos, 1973; Cervera, 1976; Fac. de Arq. y Urbanismo, 1993; Iriondo, 1968; López Rosas, 1999; Zapata Gollán, 1990).

Lina Beck Bernard, que vivió en Santa Fe entre 1857 y 1862, afirma en sus escritos que «...aquí no se usa la piedra como en Buenos Aires», y lo mismo cuenta el suizo anónimo que visitó Santa Fe en 1874: «Las piedras duras deben ser transportadas de muy lejos, por lo que su empleo es raro». Por tal razón, en 1869, según Vicente Quesada, las calles de Santa Fe continuaban sin empedrar.

Reducciones y pueblos de indios.

Son muy escasos los datos que llegaron a nosotros sobre materiales y técnicas constructivas en las reducciones y pueblos de indios dependientes de Santa Fe. Tanto en las civiles como en las religiosas, predominaron ampliamente los ranchos de «tapia francesa». La mayor parte de la información que poseemos proviene de la Reducción de San Francisco Javier de indios Mocobies, gracias a la obra monumental del Padre Florian Paucke, que fue su cura doctrinario durante 18 años.

San Javier fue fundada por el Padre Burgés en las proximidades de las ruinas de Santa Fe la Vieja, y sufrió varios traslados ocasionados por calamidades, hasta que en 1749 se instaló en el sitio definitivo. Presenta dos períodos de ocupación, separados por una etapa de abandono durante la que los indios regresaban esporádicamente, especialmente para la fiesta del Santo. El primero transcurrió entre 1749 y 1767 (expulsión de los Jesuitas). El segundo, entre 1856 (re poblamiento por orden del Gobernador Juan Pablo López) y 1878, cuando se fundó el pueblo actual, y la población indígena fue relegada a los barrios periféricos y la Colonia Indígena.

Cuando Paucke llegó a la reducción la iglesia era un cobertizo construido con cueros frescos de buey, sin paredes y con cubierta de paja. La vivienda del

sacerdote y la escuela eran similares, pero con techo de cuero crudo. En el conjunto se destacaba el altar, construido con adobes.

Paucke levantó una iglesia de «tierra pisonada» (tapia), y más adelante otra contigua, de adobes con cumbrera de tronco y cubierta de carrizos y cañas. Para esta última y las viviendas de los misioneros se cortaron 14.000 adobes, que debían colocarse «...bajo techo durante una media hora a la mañana y a la tarde, y apilarlos para que no se echaran a perder por la lluvia» (Paucke, 1942, T.II, p. 101).

En 1760 revistió su vivienda con ladrillos cocidos, la cubrió con tejas y le colocó piso de ladrillos. Es probable que tuviera intenciones de hacer lo mismo con la iglesia, pero no le alcanzó el tiempo, ya que siete años después fue expulsado con los restantes jesuitas.

Tuvo muchas dificultades para encontrar la tierra apropiada para ladrillos. «Toda resultaba demasiado fuerte y en cuanto yo ponía al sol algo formado, se rajaba todo». Obtuvo mejores resultados mezclando la arcilla con «paja hachada» o heno. Finalmente viajó a Santa Fe para estudiar el procedimiento adecuado en un horno de ladrillos de los españoles. La mejor materia prima la consiguió mezclando la arcilla con arena fina, tierra negra y estiércol de caballo deshecho.

«Hice pisar bien todo en una masa y fabriqué la prueba la que sequé a la sombra. Ella estuvo tan fuerte que yo podía estar parado sobre los (ladrillos) crudos sin quebrarlos. Preparé luego un pequeño horno de ladrillos egipcios (adobes) que son sin quemar, coloqué mil cuatrocientos adentro y los quemé bien; unos poquísimos se habían rajado, los otros eran todos utilizables y resistentes contra el agua. Así seguí haciendo y obtuve cubrir con ellos toda mi vivienda y empedré con ladrillos planos» (Paucke, T.II, p. 270-271)

En 1856, cuando San Javier fue repoblada, de la iglesia solamente quedaban escombros, por lo que se edificó una nueva, con cimientos de ladrillos, paredes de adobe y techo de zinc. Esta construcción, conocida como la «Capilla Vieja», fue derribada en la década de 1960 para construir la Casa Parroquial. La Iglesia actual, recientemente declarada Monumento Histórico Provincial, se terminó en 1878.

En 1973, realizamos una excavación en la calle principal de San Javier, entre

la Casa Parroquial, la Iglesia y la Plaza. Encontramos tres estructuras, de donde se extrajeron, entre otros muchos elementos, materiales de construcción:

Basurero Nº 1: de fines del siglo XIX (posiblemente 1874-1878). Contenía:

- a) Ladrillos (91% del total recuperado en el sitio). En la pasta se advertían las improntas de la paja usada como liga.
- b) Tejas en media caña (80% del total recuperado). De barro amasado con paja., en general bien cocidas, con superficie interna tosca, rugosa, y externa pulida.
- c) Tejas francesas (10% del total recuperado), fabricadas por PIERRE Y ANTOINE SACOMAN, de St. Henry, Marsella, Francia, similares a las de la iglesia actual.

Recinto Nº 1: período 1750-1769. Cimientos de una construcción rectangular (9x6,60m), con una división interna. Las paredes eran de tapia amasada con paja, de 80 cm de espesor. Del Nivel 1, posterior a 1856, se recuperaron fragmentos de ladrillo (9% del total), de tejas en media caña (6% del total), y de teja francesa (53% del total).

Basurero Nº 2: localizado por debajo del Recinto Nº 1. Corresponde al período 1750-1769. Solamente contenía tejas en media caña (14% del total) (Ceruti, 1983).

Contemporánea con la segunda ocupación de San Javier, es la Reducción de Santa Rosa de Calchines (1861), fundada por Fray Antonio Rossi, Padre Prefecto de Misiones, quien levantó una iglesia de ladrillos revocados y blanqueados, que todavía se conserva. Originalmente tenía tres naves y dos torres; sacristía y contra sacristía; coro con baranda de hierro, bautisterios y atrio, y dos hileras de habitaciones a cada lado, para residencia de los padres y salas para escuela de niños. Como novedad presentaba techo de azotea, sostenido por seis arcos (Iriondo, 1968).

Paraná: de pequeña aldea a Capital de la Confederación.

El núcleo poblacional que actualmente constituye la capital de Entre Ríos,

comenzó como un humilde aglutinamiento de población espontánea en torno al puerto de La Bajada, dependiente de Santa Fe de la Vera Cruz: aborígenes reducidos; algunos pardos descendientes de esclavos libertos; y españoles vinculados al negocio de las vaquerías, al movimiento portuario o al contrabando. Hasta 1730, en que se instituyó oficialmente la Parroquia de La Bajada, prácticamente no existe información sobre las viviendas de sus pobladores. Pérez Colman (1946), sin citar fuentes, las describe como ranchos construidos con la técnica de la «tapia francesa». La única novedad, en que se advierte la utilización de un recurso natural fácilmente disponible en las barrancas, se encuentra en los pisos, constituidos por un «mortero o cemento de buena calidad», compuesto por pedregullo, caliza pulverizada y agua. Casi toda la información existente está recopilada en las obras de Pérez Colman (1946) y Ofelia Sors (1981), que seguimos en este trabajo.

El Fuerte, erigido en 1727 por los Sargentos Mayores Francisco de Echagüe y Andía y Esteban E. de Mendoza, era de madera. Tenía foso y defensas de palo a pique con troneras; galpones, viviendas y mangrullo. Fue demolido y reemplazado por la Plaza Mayor, actual Plaza 1º de Mayo (Pérez Colman). La Capilla de la Concepción es descripta como un rancho de barro y paja (Pérez Colman) o de adobe y paja (Sors), que prestó servicio hasta 1727. La construcción de la Iglesia Parroquial, con paredes de tapia y techo de tejas, demandó 26 años (1730-1756). Dedicada a Nuestra Señora del Rosario, fue mejorada en 1790 y funcionó hasta 1829. Ese año se abrió al culto el edificio de adobe de la Iglesia Matriz, iniciado en 1807 y demolido en 1888. La actual Catedral, de ladrillos, fue iniciada en 1882, y abierta al culto en 1888.

Pese a disponer de mejores materiales que Santa Fe («tosca» y rocas de origen orgánico en las barrancas, grandes montes de algarrobo en el camino de la costa), los paranaenses del siglo XVIII no demostraron mucho interés en mejorar la calidad de sus viviendas, desalentados por las dificultades que enfrentaban diariamente. Entre éstas se contaba la dependencia absoluta del Cabildo de Santa Fe, los enfrentamientos más o menos cotidianos con los charrúas, la falta de recursos propios y la condición de intrusos en que se encontraba toda la población, ya que las tierras pertenecían, sin excepción, a los descendientes de Juan de Garay y Hernandarias. Esta última situación se resolvió en

1778, cuando la Sra. María F. Arias Cabrera y Saavedra de Larramendi donó a la Parroquia los terrenos, para ser repartidos entre los pobladores.

Hacia 1794, cuando la visitó Azara, La Bajada tenía solamente 70 casas, siendo la vivienda más destacable la del Sargento Mayor José Monzón, compuesta de «esquina», «cuarto sala y aposento» y huerta con frutales. Era de adobe con cimientos de piedra, techo entablado y cubierta de tejas (Pérez Colman).

Entre fines del siglo XVIII y 1813, cuando La Bajada fue declarada Villa, se advierte un crecimiento importante de la población. En 1809 se censaron más de 150 viviendas, aunque solamente 17 (el 11%) eran de material y techo de tejas. Hasta 1826, cuando Paraná fue declarada ciudad, las condiciones edilicias no variaron mucho. Pérez Colman describe a las construcciones como de «semi-mampostería», con muros de adobe, a veces recubiertos de ladrillo. Ofelia Sors destaca que la mayoría de la población siguió viviendo en ranchos de «estanteo» (paredes de barro y paja) con techos de varas de sauce y caña con cubierta de paja, y solamente una minoría poseía casas de adobes y ladrillo, a veces con cimiento de piedra caliza.

Del trabajo de Pérez Colman ya citado, tomamos algunos ejemplos correspondientes a esta época:

- a) María Sarza de Días (a) «La Porteña». Un rancho de paja y adobe.
- b) Nicolás Pérez Castrillón. Una casa con 3 piezas de estanteo y barro, y techo de paja.
- c) Pedro García, comerciante. Un rancho de paredes de adobe y techo de paja.
- d) Lucas Broin. En 1813 vendió a Juan Ramón Ríos, comerciante mendocino, un inmueble compuesto por sala y 3 cuartos, con techo de paja.

- e) Pedro del Valle. A fines del siglo XVIII poseía una casa de adobe con techo de paja, compuesta por 2 piezas y sala, con corral y un galpon ocupado por una fábrica de jabón. En 1814 la vivienda era de su hija, Francisca Paula del Valle Méndez, y por ser una de las mejores fue arrendada por el Cnel. José

Eusebio Hereñú, lugarteniente de Artigas, para instalar la Comandancia Militar de la Villa. Ese mismo año se la mudó a la vivienda que ocupaba el Presbítero Antolín Gil Obligado, y en la propiedad de la Sra. del Valle se instaló la primera Escuela Fiscal de Entre Ríos. En 1819, por orden de Ramírez, en un galpón o rancho con techo de paja anexo a la misma se ubicó la primera imprenta, introducida desde Chile por el Gral. José Miguel Carreras. En 1821, finalmente, la vivienda fue restituida a su dueña.

f) Antonio Alvarez. Español, comerciante. Poseía una esquina edificada, con trastienda, sala, otra pieza, cocina, pasadizo y otras dependencia. Los muros eran de adobe, forrados con ladrillos de canto. Al fondo de la propiedad existía una atahona, adquirida en 1815 al Comandante José E. Hereñú.

g) Antonio Frexedo. Español, compró una propiedad a Joaquín Larramendi. A principios del siglo XIX poseía una de las mejores casas: una esquina con negocio, con una trastienda a cada lado. La construcción tenía entrada por las dos calles, zaguán y 3 piezas habitación. El techo era de tejas, más tarde reemplazado por uno de azotea.

h) José Ignacio de Vera Mugica, Comandante de la Villa en 1817. Una casa con varias piezas, de material y techo de azotea.

El uso del ladrillo, como hemos visto, es bastante tardío en Paraná, ya que no hay referencias anteriores al siglo XIX. Hacia 1809 aparecen mencionadas dos fábricas de tejas y ladrillos, y en 1820 Ventura Rams y Esteban Baster se asociaron para instalar una fábrica de jabón y ladrillería. En 1828 la firma se disolvió, y Baster continuó solo. Hacia 1850 (Sors) en Paraná había 3 hornos de ladrillo, que pagaban 20 pesos de patente (lo mismo que los reñideros de gallos, billares y almacenes de zapatos). Los hornos de cal pagaban el doble, al igual que los almacenes de abasto, tiendas, pulperías, boticas y atahonas; y los saladeros y graserías, los negocios más redituables, 150 pesos.

Desde la primera década del siglo los ladrillos se utilizaron para forrar paredes de adobe, como en la casa de Antonio Alvarez, y desde la segunda mitad para la construcción de muros. Pérez Colman menciona dos ejemplos:

a) Manuela Deniz de Chaparro, que testa en 1822. Tenía una de las mejo-

res casas, de ladrillo y techo de tejas, con tres piezas a la calle (esquina, sala y alcoba) y tres más en el interior.

- b) Antonio Luis Rodríguez. Un poco antes de 1824, levantó una casa de ladrillos y techo de paja.

A partir de 1822 comenzaron a reemplazarse los cercados de palo a pique por tapias de ladrillo, al tiempo que en las construcciones aparecían una serie de novedades, como las rejas y las ventanas con postigos, herrajes y vidrios.

También se empleó este material en algunas obras públicas, como el Oratorio de San Miguel (1822) emplazado en el Barrio del Tambor, donde se había asentado la población descendiente de esclavos africanos. Esta capilla, que todavía se mantiene en pie, está construida con ladrillos de asentados parcialmente en barro y parcialmente en mezcla de cal y arena. En 1836 se inició la construcción de la parte nueva de la Iglesia de San Miguel, inaugurada en 1888, cuando todavía le faltaba una torre, el revoque y las puertas laterales.

Es indudable que el gran crecimiento edilicio de la ciudad de Paraná se produjo a partir de 1842, durante los sucesivos gobiernos del General Justo José de Urquiza, y entre 1854 y 1861, cuando fue Capital de la Confederación.

De esta época es el Senado de la Confederación, terminado en 1858, el único edificio público construido durante este período que llegó a nosotros. Tiene cimientos de albañilería, y muros de ladrillos asentados parcialmente en cal y parcialmente en barro, con revoque de cal y arena. Los techos eran de azotea, cubiertos posteriormente con chapas de hierro galvanizado. Para los pisos se usaron «baldosas del país», mosaicos calcáreos y tablas de pino tea. Tras su etapa legislativa fue sede de distintas oficinas públicas, y en 1864 el General Bartolomé Mitre lo prestó al Colegio del Huerto, que lo ocupa en la actualidad (Vigil, 1968; Pérez Colman, 1946).

Al realizarse el Censo de 1860, Paraná tenía 10.084 habitantes. Se contabilizaron 14 edificios públicos, 3 templos, y 1.738 casas particulares: 13 de alto (apenas el 0,7% del total) y las restantes de un solo piso, incluyendo 557 ranchos (43% del total).

La desfederalización de Paraná, primero, y la pérdida de su condición de Capital Provisoria de la Confederación, más tarde, significaron un golpe durí-

simo para la ciudad, que se reflejó en el crecimiento de la población y en el sistema constructivo. Hacia 1866 la cal y el yeso se vendían muy bien, exportándose a Rosario y Buenos Aires, pero en todo el Departamento solamente quedaban 2 fábricas de baldosas y otros elementos de alfarería, que producían para Buenos Aires, Rosario y San Nicolás, y muy poco para el consumo interno (Sors).

Al realizarse el Censo de 1869, en Paraná existían 3.334 casas (el doble que una década atrás), pero la misma cantidad de habitantes: 10.098. Las casas se discriminaban así: 1 de tres pisos, 32 de dos pisos y 3.301 de un solo piso, incluyendo 2.650 entre «casas pajizas y ranchos». Aunque las viviendas de dos y tres pisos, a favor de la bonanza de principios del siglo, habían crecido hasta conformar el 1% del total, ahora el 79% estaba constituido por ranchos y «casas pajizas», indicando una diáspora de la población de recursos medios y el crecimiento acelerado de aquellos segmentos que solamente podían costearse, como al principio de la ocupación, una vivienda de barro y paja.

Esta situación no afectó la actividad constructiva en las colonias, iniciada durante el Gobierno de Urquiza, que continuó sin pausa. Un Censo levantado en 1883 indica la presencia de 1.480 personas, que vivían en 205 casas de material, 16 de azotea y 82 ranchos. La materia prima para las viviendas era provista por 7 hornos de ladrillo y 3 fábricas de baldosas, registrándose también una máquina de cortar ladrillos (Sors). Schavelzon (1998) indica que el ladrillo de máquina comenzó a importarse de Inglaterra hacia 1850, produciéndose en el país entre 1870 y 1914. Su presencia en las colonias entrerrianas hacia 1880 es otro signo de prosperidad.

Entre tanto, el tamaño variable del ladrillo y la tejuela constituían un problema para los constructores y los recaudadoras de impuestos. La Corporación Municipal de Paraná intentó uniformar las medidas mediante Ordenanza del 3-1-1874, pero un año y medio después la derogó por falta de resultados. En cambio, consiguió unificar el ancho de las paredes:

- a) Para las asentadas en cal, un mínimo de 35 cm para las de planta baja, y 45 cm para las de alto.

- b) Para las asentadas en barro, un mínimo de 45 cm para planta baja, y 60 cm para las de alto (Sors).

Hacia fin de siglo en Paraná había varias fábricas de ladrillo. Entre las principales figuran la Italo-Argentina, de Miguel Pirola (1880), la de Gaudencio Erbetta (1885), la de Juan Erbetta (1889) y las de Angel Bellomo, Genaro Gogniat, Santiago Langhi, César Langhi, Martínez y Cía y Andrés Iribarren.

El uso de la piedra en la construcción, pese a las facilidades para obtenerla y aún durante los períodos de mayor actividad constructiva, parece haber estado restringido a las obras públicas. En la bibliografía consultada, se menciona:

- a) La Capilla de Fray Francisco de Paula Castañeda. En 1827 este discípulo fraile trasladó su escuelita desde el pueblo de Rincón (Pcia. de Santa Fe) hasta la costa del Paraná, al fondo de la actual Iglesia del Carmen, donde construyó una capilla de barro y techo de paja. Posteriormente Salvador Espeleta, propietario de una calera y dueño de los terrenos, levantó un edificio nuevo, de piedra y cal.
- b) El Refñidero Oficial para gallos. Construido en 1833 frente a la actual Plaza Alvear, entonces ocupada por el Molino de Garrigó. Era un edificio hexagonal con un anfiteatro, que costó 3.992 pesos 7 reales. Entre los materiales empleados, se mencionan: ladrillos, piedra, madera, caños de hojalata, clavos, vigas, tirantes, lienzo, pintura en barrilitos y aceite de linaza en damajuanas (Sors).
- c) Casa de José de la Rosa, ex Comandante de Paraná. Sus herederos vendieron en 1839 al médico Florencio del Rivero una propiedad con muros de adobe y piedra, y techo pajizo (Pérez Colman).
- d) Casa de Gobierno (1854). La residencia de las autoridades provinciales tuvo un destino azaroso, al vaivén de la política regional. El primer edificio, bastante precario, fue construido en 1816 por el Comandante Hereñú. Durante el período de Mansilla (1822-1823), se adquirió un solar, que se tapió con paredes de ladrillo. En 1836, durante el gobierno de Pascual Echagüe, se vendió la vieja Casa de Gobierno, y se adquirieron otros dos inmuebles para construir el nuevo edificio: la casa de

Rosa Díaz (un rancho de dos piezas, con paredes de adobe y techo de paja, con otras dependencias), y la de Pascuala Correa viuda de García (un rancho con tres piezas, cocina y dependencias, también de adobe y techo de paja). En 1839 se construyó la nueva Casa de Gobierno, con diez piezas de mampostería con techo de paja, y en 1854 se aprobaron los planos de un nuevo edificio, de estilo romano, con paredes de ladrillo sobre base de piedra labrada a la rústica (Sors).

- e) En 1878 se refaccionó el antiguo aljibe de la plaza 1° de Mayo colocándose un nuevo brocal de piedra y cal, con tapas y arco de hierro (Sors).
- f) En la actualidad se conservan los restos de un único edificio con cimientos de piedra (bloques de tosca unidos con argamasa), ubicado al costado de la Bajada de los Vascos, dominando Puerto Viejo. Aunque generalmente se lo considera perteneciente al período colonial, en realidad se ignora su cronología y función. Podría tratarse, incluso, de una construcción inconclusa.

El campo entrerriano: autonomía y recursos regionales

Las construcciones rurales del NO entrerriano se caracterizan, desde el siglo XVIII, por la autosuficiencia y el aprovechamiento de los recursos naturales locales, combinando los ranchos de barro y paja y construcciones accesorias de madera, con algunos edificios de muy buena manufactura en piedra y ladrillo.

El Oratorio de Deniz, del que se conserva un recinto rectangular de 20x12 m con orientación N-S, estaba ubicado en la «Estancia Grande» de Juan Ventura Deniz (Potrero 1-Oratorio, Establecimiento «Santa Sofía», Santa Elena, Dpto. La Paz). Edificado entre 1778-1793, fue la primer construcción de mampostería levantada en todo el norte de Entre Ríos. El cimiento y los muros, hasta 1 m de altura, eran de lajas de arenisca y bloques de tosca unidos con mezcla de cal y arena. Desde allí, y hasta los 2 m de altura, la construcción era de ladrillos. Los materiales se extrajeron de un anfiteatro natural existente a 400 m, labrado por el A° Ortiz, afluente del Feliciano: arena y lajas de arenisca de la Formación Geológica Ituzaingó, tosca calcárea para bloques y elaboración de cal de la Formación Alvear, y yeso de la Formación Hernandarias. Un

Oratorio similar, dedicado a «Nuestra Señora de Alcaraz», fue erigido en la estancia de Francisco Colobrán y Andreu, en las cercanías del arroyo Alcaraz, también afluente del Feliciano (actual Estancia «Vizcacheras», Dpto. La Paz). Construido entre 1797 y 1799, en 1805 fue elevado a la categoría de Ayuda de Parroquia, dejando de funcionar en 1839. Subsiste un cimiento de 15 m de longitud, constituido por bloques de tosca y nódulos de arenisca sin trabajar, unidos por argamasa de cal y arena (Castrillón, 1952; Ceruti y Giacomino, 1983). En la Estancia «Arroyo Hondo» de Antonio Candiotti, ubicada sobre el arroyo homónimo, también existió un oratorio, en construcción hacia 1806, pero debió ser de barro y paja. El viajero inglés (y agente del «Foreign Office») Juan Parish Robertson, que la visitó en 1813, describió el casco de la estancia como «...un rancho de quincho con tres piezas que formaba, con otras dos o tres construcciones aisladas, el costado de un cuadrado inconcluso. Otro lado y medio estaba ocupado por las chozas pequeñas y bastante bajas de cuarenta y cinco peones ... Alrededor de esta pequeña colonia había cuatro enormes corrales para ganados y un chiquero» y «...una capilla vecina» (J.P. Robertson, 1918, II, p. 193).

La construcción de piedra y ladrillo siguió utilizándose en el siglo XIX, antes de la fundación de los pueblos de la costa paranaense, aplicada ahora a las viviendas principales de las estancias. Algunas se encuentran en ruinas, persistiendo como sitios arqueológicos, pero otras continúan habitadas hasta la actualidad. Tuvimos oportunidad de relevar las siguientes:

Estancia «Los Talas». Fundada por el Gral. Pascual Echagüe (1830) en el Paraje «Los Talas», Dpto. La Paz, 1.200 m al E del casco del Establecimiento «San Juan» y 1.400 m al SE del A° Feliciano. Se conservan los restos de un pozo de balde, de ladrillo, y algunos montículos de escombros.

«Estancia Comaleras», Hernandarias, Dpto. Paraná, sobre el camino de tierra que conduce a Piedras Blancas. Se conserva el casco, con cimientos de bloques de tosca y paredes de ladrillo unidos con cal y arena, y algunos galpones. Tiene un sótano con piso y paredes calzadas con ladrillos, y tapias periféricas de bloques de tosca. Continúa en pie, y habitada.

«La Casa de Piedra», a unos 2.200 m al E de Hernandarias, en las proximi-

dades del A° Las Piedras. Restos de una vivienda rural de tres habitaciones, anterior a 1870. Las paredes son de bloques de tosca canteada y alisada en la cara expuesta, unidos con argamasa y trabados con hiladas de ladrillos. Los intersticios fueron rellenados con ladrillos rotos y fragmentos de gres correspondientes a botellas de cerveza.

Estancia «La Esperanza», San Gustavo, Dpto. La Paz. Erigida hacia 1860 por el Gral. Ayala, continúa habitada en la actualidad. El casco original es una construcción rectangular de dos pisos y sótano, con paredes de ladrillos. En la planta baja hay dos habitaciones; en la planta alta una habitación grande con piso de madera dividida con un tabique, y una escalera que conduce al techo, desde el que se dominan 10 km a la redonda. Posteriormente en la planta baja se construyó una galería perimetral con columnas de cemento; un ala nueva rodeada por galerías con armazón de madera, y construcciones accesorias (cocina, comedor y anexos).

«Casa de la Palmera», 3.600 m al NE de Hernandarias (Dpto. Paraná), sobre la barranca del Paraná, 500 m al SO de la desembocadura del Arroyo Hernandarias. Antigua Estancia «San Luis», construida hacia 1863 por el Cnel. Goncibatt. Continúa habitada. La vivienda original tenía tres habitaciones en planta baja y dos altillos superpuestos, formando una torre de observación. Una de las habitaciones fue demolida, y se agregó un baño en época reciente. Sus dimensiones actuales son 15,5 m de largo por 5,5 m de ancho. Presenta cimientos de lajas de arenisca y paredes de ladrillo unidas con cemento de cal y arena.

El segundo altillo se comunica con el techo, con almenas para la defensa. En la parte posterior del edificio hay un aljibe con dos columnas neoclásicas y un arco ojival de mampostería.

En Villa Urquiza, Dpto. Paraná, se encuentra «La Muralla», enigmática construcción de fines del siglo XVIII a mediados del XIX, de la que se ignora el origen y los fines para los que fue construida. Está ubicada sobre la margen derecha del Arroyo Las Conchas, a 1.600 m de su desembocadura y al SO de la Loma de Santa María, donde la tradición local ubica el emplazamiento de la antigua estancia de los Vera Mujica. Es una plataforma levemente trapezoidal,

rellena con tierra, de 300 a 400 m cuadrados, con un muro perimetral de unos 20 m de lado, 80 cm de altura y 40 cm de ancho confeccionado con bloques de tosca y fragmentos de ladrillo unidos con mortero de cal y arena.

Hacia fines del siglo XIX el cimiento de piedra dejó de utilizarse, y todas las construcciones posteriores a 1880 se edificaron enteramente en ladrillos. El pueblito del Caballú Cuatía y la ciudad de La Paz

Los antecedentes de la ciudad de La Paz, segundo asentamiento urbano del norte de Entre Ríos, se remontan a 1799. En un plano levantado por Pujol y Vila del Mas en ocasión de un pleito entre terratenientes, se ubica una vivienda en la margen derecha del Arroyo Caballú Cuatía, puerto natural conocido desde antiguo. En 1805 ya existía un centro poblado llamado Caballo Cuateado, ubicado sobre margen izquierda del arroyo y compuesto por 9 ranchos con 23 habitantes, que no alcanzaba a rivalizar con las grandes estancias que lo rodeaban. En 1835, sobre esta base y en la margen derecha se fundó la población de La Paz. Trasladada a la margen izquierda en 1848, en 1854 ya tenía 200 habitantes de origen criollo, y algunas familias mocobíes traídas de la costa santafesina (Ceruti et al, 1983; García Izaguirre et al., 1979).

Hasta 1860, todas las construcciones (incluso la capilla) eran precarias, de adobe, o tipo rancho. A partir de esta fecha, y coincidiendo con la llegada de los primeros inmigrantes europeos, se hicieron más sólidas y permanentes, y el Barrio del Puerto se constituyó en el más importante de la población. Se advierten tres tipos principales de influencias arquitectónicas, cuya aparición se sucede en el tiempo: a) Hispano-colonial o criolla, b) Italiana o italianizante, y c) Francesa, esta última con dos variantes, Rococó y Art Nouveau (Ceruti, 1999).

Las construcciones de inspiración hispano-colonial eran bajas, con habitaciones alineadas sobre la calle y una galería interior que daba sobre el patio. Aunque algunas tenían muros de ladrillo, en general predominaba el adobe. En nuestras recorridas por la ciudad de La Paz, solamente alcanzamos a conocer una intacta, ubicada en calle Chacabuco 1153, y otra reformada en 1934. Esta última, ubicada en San Lorenzo y Belgrano, perteneció a la familia del Coronel Berón de Astrada, que efectuó el traslado de 1848. Presentaba muros de grandes ladrillos asentados en barro, y una cisterna con aljibe en el patio. Con el

predominio de la construcción tipo italianizante y francesa desapareció el adobe, y todos los edificios posteriores se construyeron de ladrillo.

Técnicas constructivas y recursos naturales: la materia prima local

Los materiales de construcción provenientes de la costa paranaense de Entre Ríos, utilizados localmente y exportados en diferentes épocas a Santa Fe y Buenos Aires, son fundamentalmente de tres tipos: arenas y areniscas, calizas y yeso.

Las arenas silíceas tienen distinto origen y granulometría:

- 1) Arenas fluviales de grano medio. Proceden del Macizo de Brasilia, y forman bancos extensos en el lecho del Paraná. Se extraen mediante dragas, y se las utiliza desde el siglo XVIII en la construcción.
- 2) Arenas fluviales de grano fino a mediano, estratificadas, procedentes de la Formación Ituzaingó (Plioceno superior y Pleistoceno). Visibles en las barrancas, aguas arriba de la ciudad de Paraná. Teñidas de rojo o anaranjado por óxidos de hierro, forman paquetes de 10 a 20 m de espesor en Entre Ríos, y hasta 125 m en Corrientes. Durante las crecientes fluyen hacia el Paraná, provocando derrumbes en las barrancas e incrementando el volumen de los bancos de fondo. Explotadas en la construcción desde el siglo XVIII.
- 3) Arenas finas de origen marino. Constituyen el Miembro Medio de la Formación Paraná, del Plioceno (alrededor de 10 millones de años atrás). Son las arenas de mejor calidad de Entre Ríos, con 97 a 98% de cuarzo, y hasta 13 m de espesor. El principal yacimiento está en Aldea Brasilera (Dpto. Paraná) a 10-15 m de profundidad. Utilizadas desde mediados del siglo XX en la elaboración de vidrios huecos.
- 4) Arenas finas a medianas, de origen marino, depositadas en ambientes litorales por la Ingresión Querandino-Platense, 5.000 a 7.000 años atrás. Casi superficiales en la zona del Ibicuy, tienen un 90 a 97% de cuarzo, y se las utilizó para la confección de vidrios planos.

Las areniscas proceden del piso de la Formación Ituzaingó. Originadas por acción de una antigua freática que cementó arenas de granulometría variada,

conforman extensos bloques, lajas y concreciones redondeadas. Se las utilizó para cimientos desde el siglo XVIII, o como piedra partida en la construcción. En la actualidad no se las comercializa.

El carbonato de calcio, finalmente, existe en Entre Ríos bajo cuatro formas principales:

- 1) Calizas organógenas de edad Terciaria con matriz arenosa . Muy duras, depositadas durante el Mioceno Superior en ambientes marinos litorales (Miembro Superior de la Formación Paraná, de 5 a 10 millones de años). Afloran en la ciudad de Paraná y en Victoria. Constituidas por fósiles muy fragmentados (en especial *Ostrea patagonica*), muy cementados con carbonato de calcio. Utilizadas exclusivamente para obtener cemento portland.
- 2) Calizas organógenas de edad Terciaria con matriz arcillosa, sin cementar. Constituidas por moluscos que vivían a mayor profundidad que las anteriores, especialmente *Ostrea parassitica*. Utilizadas para obtener cemento portland.
- 3) Calizas organógenas con matriz arenosa del Cuartario. Depositadas en los Dptos. Gualeguaychú y Gualeguay por la última ingresión, forman cordones de conchillas de 1,5 m de espesor. Empleadas en la elaboración de cal, y luego como alimento para aves.
- 4) Tosca carbonática (calcáreos de origen químico). En las barrancas del Paraná forma mantos de hasta 2 m de espesor (Formación Alvear), muy cementados, o lentes constituidos por concreciones redondeadas y «muñecas». Originada por fenómenos de migración de carbonatos, en ambientes desérticos o semidesérticos del Pleistoceno Medio. Cortada en bloques, se la usó como materia prima para construcción; triturada, como «broza» para el afirmado de caminos. A pesar de su bajo tenor de carbonato de calcio, localmente se la calcinó para producir cal.

El yeso aparece en la Formación Hernandarias como cristales de Selenita. Se formó por evaporación en una cuenca sin desagüe del Pleistoceno Medio.

Los yacimientos más importantes se encuentran en Hernandarias (Dpto. Paraná) y Piedras Blancas (Dpto. La Paz), conocidos y explotados desde la época de la fundación de Santa Fe la Vieja (Dir. de Minería, 1979).

BIBLIOGRAFÍA.

- 1) Bol. Archivo General de la Pcia. de Santa Fe, Nº 7 y 8, 1975/76.
- 2) CALVO, Luis M. -1984- «Un ejemplo de la arquitectura privada santafesina durante el dominio hispánico: la Casa de los Diez de Andino». Rev. de la Junta Pcial. de Estudios Históricos de Santa Fe, Nº LIV, S. Fe.
- 3) -1990- «La vivienda en Hispanoamérica. El caso de Santa Fe». América, 9,S. Fe.
- 4) -1993- «La Compañía de Jesús en Santa Fe». Ed. Culturales Santafesinas, S. Fe.
- 5) CAMINOS, Julio A. -1973- «Evol. urbana de Santa Fe». Rev. de la Junta Pcial. de Estudios Históricos de S. Fe, Tomo XLVI, S. Fe.
- 6) CASTRILLON, Manuel, Gral. -1952- «La Entrevista de Alcaraz». Conf. en la Asoci. Entrerriana «Gral. Urquiza» de La Paz. ms.
- 7) CERUTI, Carlos N. -1983- «La reducción de San Francisco Javier (Dpto. San Javier, Pcia. de S. Fe). En: MORRESI, Eldo S. y Ramón GUTIERREZ (Dir.): «Presencia hispánica en la arqueol. argentina», Vol. 2, Museo Reg. de Antrop. «Juan A. Martinet»- UNNE, Resistencia.
- 8) -1992- Proyecto «Las modificaciones ambientales del Pleistoceno Final-Holoceno, y su relación con los asentamientos humanos en el noroeste de Entre Ríos» (PID-CONICET Nº3-081800/88). Informe Final (ms.)
- 9) -1999- «Arqueología urbana en Entre Ríos: Barrio del Puerto, ciudad de La Paz». Actas del XII Congr. Nac. de Arqueol. Argentina, III:369-377, Cristina Díez Marín Ed., La Plata.
- 10) CERUTI, Carlos y Nora M. GIACOMINO -1983- «Las estancias del Dpto. La Paz (Pcia. de Entre Ríos) a fines del siglo XVIII: antecedentes para su investigación arqueológica». Comunicación al Primer Congr. Nac. de Historia de E. Ríos, Concepción del Uruguay.
- 11) CERVERA, Federico G. -1976- «La ciudad de Santa Fe tal cual la vio en 1881 un marino alemán». En: Rev. de la Junta de Estudios Históricos de S. Fe, Nº XLVIII, S. Fe
- 12) CERVERA, Manuel M. -1980- «Historia de la ciudad y provincia de S. Fe (1573-1853)». Ed. Univ. Nac. del Litoral, S. Fe.
- 13) DIR. DE MINERIA -1979- «Información minera de la Pcia. de E. Ríos», Ed. Mimeografiada, Paraná.

- 14) DONATO, Basilio M. -1974- «Noticias del Fuerte de Los Sunchales y sus tres colonizaciones». Ed. Castellví, S. Fe.
- 15) ENSINCK, Oscar -1986- «Recursos fiscales en la Provincia de Santa Fe. Derechos de Aduana y Presupuestos (siglo XIX)». En: Rev. de la Junta Pcial. de Estudios Históricos de S. Fe, Nº LVI, S. Fe.
- 16) FAC. DE ARQUIT. Y URBANISMO (UNL) -1993- «Inventario: 200 obras del patrimonio arquitectónica de Santa Fe». Ed. UNL, S. Fe
- 17) GARCIA IZAGUIRRE, E; E. GONZALEZ CASTRILLON Y M. DEL C. AQUINO BAEZ - 1979- «Historia de la fundación de La Paz, E.R.». Bol. e Imprenta Oficial, Paraná.
- 18) «INFORMACION levantada en Buenos Ayres por el Procurador Johan Días de Ojeda entre los moradores, con el fin de probar a S. M. el estado de miseria de la ciudad y solicitar que se permita la introducción anual de 300 negros, etc.» En: Levillier, 1915, T I.
- 19) IRIONDO, Urbano de -1968- «Apuntes para la Historia de la Pcia. de S. Fe». Junta Pcial. de Est. Históricos, S. Fe.
- 20) LOPEZ ROSAS, José R. -1993- «Santa Fe, la perenne memoria», Ed. Mun. de la ciudad de S. Fe, S. Fe.
- 21) -1999- «Santa Fe, la perenne memoria», T. II, Ed. Of. Gob. de la Pcia. de S. Fe, S. Fe
- 22) MICHELETTI, Juan J. -1979- «Solares y edificios de S. Fe». S. Fe
- 23) PAREDES, Clementino -1944- «El Templo y Convento de Ntro. Padre San Francisco en S. Fe». COMUNIDAD FRANCISCANA DE SANTA FE -1993- «El Templo y Convento de Ntro. Padre San Francisco», S. Fe.
- 24) PAUCKE, Florian S.J. -1942- «Hacia allá y para acá. (Una estada entre los indios mocobíes, 1749-1767). Univ. Nac. de Tucumán, Public. Nº 3124, Tucumán-Bs As.
- 25) PEREZ COLMAN, César Blas -1946 - «Paraná, 1810-1860». Ed. del Autor, Paraná.
- 26) PISTONE, Catalina -1990- «Santa Fe en el siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX». América, 7, S. Fe.
- 27) SCHAVELZON, Daniel -1991- «Arqueología histórica de Bs As». Corregidor, Bs. As.
- 28) - 1998- «La cerámica histórica de Buenos Aires y Río de la Plata (siglos XVI al XX), Bs As.
- 29) SEPP, Antonio S.J. -1971- «Relación de viaje a las misiones jesuíticas (1691-1733)», T.I. Eudeba, Bs. As.
- 30) SORS, Ofelia -1981- «Paraná, dos siglos y cuarto de su evolución urbana 1730-1955». Ed. Colmegna, Santa Fe.
- 31) TAVERNA IRIGOYEN, Jorge -1983- «La decoración incisa en la alfarería de Santa Fe la Vieja». América, 2, S. Fe.

- 32) VIGIL, Carlos -1968- Los monumentos y lugares históricos de la Argentina. Ed. Atlántida, Bs.As.
- 33) ZAPATA GOLLÁN, Agustín -1978- «La urbanización hispanoamericana en el Río de la Plata». Dpto. de Estudios Etnográf. y Coloniales, 2da. Epoca, 6, S. Fe.
- 34) -1983- «Ladrillos y tejas con marcas exhumadas en las ruinas de S. Fe la Vieja». América, 2, S. Fe.

EL DIVINO CAZADOR

Por Ruth Corcuera*

Tapiz «*El divino cazador*».

Este texto tiene como propósito analizar algunos elementos de un tapiz denominado «Tapiz del Divino Cazador», dado que representa un tema simbólico -místico que estaba en boga en el Perú entre fines del siglo XVI y comienzos del XVII: la cacería del amor divino.

Fue durante nuestra estadía en Lima, en 1969, cuando obtuvimos información acerca de la existencia de un fragmento de tapiz de Transición. Este fragmento era parte de un manto femenino, una *lliclla* que, por la abertura de cuello, evidenciaba su reutilización como casulla. La representación del corazón, como otras representaciones que vamos a analizar, son los núcleos de la comunicación que, por medio del tejido, se tiene como objetivo.

La *lliclla*, término que aparece citado en los Vocabularios de Holguín (1608) y Bertonio (1612), consiste en un manto femenino que se prende a la altura del pecho con un *tupu*, broche de plata. La prenda ha sido relevada como prehispánica en numerosas excavaciones arqueológicas. Entre esas piezas, aquéllas que en su forma y organización espacial son más cercanas a las piezas que vamos a analizar, son las encontradas en la costa del Perú.

Según las últimas investigaciones de Grace Katterman (2003), estas piezas

* **Ruth Corcuera:** Investigadora argentina del Arte Textil cuyo trabajo ha trascendido internacionalmente. Ha publicado *Arte Textil Andino* (1987), *Cuadernos del Sahara* (1991), *Ponchos de las Tierras del Plata* (2000), *El Arte del Algodón en Catamarca* (2005), *Mujeres de Seda y Tierra* (2006), *Temas Criollos* (2009). Dirige el Departamento de Antropología Cultural y Científica y es Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina. Es correspondiente por Buenos Aires del Centro de Estudios Hispanoamericanos.

pertenecerían a comunidades incaicas provinciales. Las actuales investigaciones sugieren diferentes jerarquías dentro de aquéllos que las llevaron.

Al llegar los europeos las *llicllas* continuaron en uso. Acudimos a una interesante descripción de ellas que aparece en el testamento de una india noble, que se encontraba casada en el momento de dictarlo con Francisco Yupanquí Inca. Se trataba de María Cusirimay, natural del Cuzco, rica comerciante de coca en la ciudad de Potosí.

En ese documento, 28 de junio de 1569, Doña María enumeró entre sus pertenencias una numerosa colección de *llicllas*, entre otros bienes como joyas y tejidos: *llicllas* de cumbi nuevas, *llicllas* de cumbi viejo, una *lliclla* de algodón nueva, dos *llicllas* de lana frizada, una *lliclla* de paño de Castilla (de grana con pasamano de oro), una *lliclla* de raso verde con pasamanos de oro y seda, una *lliclla* de avasca colorada, una *lliclla* de tafetán tornasol y una *lliclla* de lienzo labrada.

Para comprender entonces la iconografía de estos tejidos o *llicllas* tenemos que pensar que hubo un aprendizaje anterior, que formó parte de la evangelización o enseñanzas del cristianismo, tal como se verá más adelante.

Datos técnicos del tapiz.

«*El Divino Cazador*» fue una *lliclla*. Se conserva un fragmento de 84 cm. x 52 cm. y su estado de conservación es defectuoso, dado que fue rescatado entre un grupo de piezas desechadas en una iglesia de las serranías de Santiago de Chuco, del norte del Perú.

Material: algodón y lana.

Urdimbre: algodón

Torsión: Z plegado S.

Medida por centímetros cuadrados:

15 urdimbres de dos cabos y 54 tramas.

17 torsiones en un centímetro lineal.

Trama: lana de camélido de dos cabos.

Urdimbre: con orientación vertical, al contrario de numerosos tapices incas en los que es horizontal.

Técnica: tapiz, tramas excéntricas.

La destreza del tejedor pone en evidencia una ancestral habilidad para manejar las tramas excéntricas o tramas curvas y las tramas flotantes.

Un viejo patrimonio: la técnica del tapiz.

La ancestral habilidad para manejar las tramas la podemos reconocer como un viejo patrimonio. La belleza visual de los tapices depende en mucho de la proximidad a lo natural, ya sea por la agilidad del diseño o por la afinidad del color. Para lograrlo, los tejedores debían escapar de los diseños geométricos a los que obliga el encuentro de urdimbre y trama. La solución era recurrir a las tramas curvas o excéntricas. Las tramas van a correr libremente contorneando las figuras y organizando de esta manera bloques de color de gran agilidad.

Señalamos que si bien en otros espacios de la cultura peruana las tramas excéntricas fueron hábilmente utilizadas, según mi opinión, donde las hallamos en un nivel de excelencia es en el grupo textil de Lambayeque. Esa iconografía, propia del primer milenio d.C., utilizó el tapiz en sus variantes de ojalillado (Kelim) o bien de entrelazado. Las tramas curvas o excéntricas reforzadas en los contornos les permitieron rodear con fauna y flora las hieráticas figuras mitológicas, incluso por medio de hilos flotantes de trama. Aún más, buscaron dar relieves utilizando estos hilos con el sistema del bouclé. Algunos autores señalan que, entre el 800 y 1300 d.C., al finalizar la cultura Moche V, en Pampa Grande, en el Norte, puntualmente en el valle de Lambayeque, hubo un centro cultural con gran énfasis en la excelencia de este tipo de tejidos.

El estilo Lambayeque hacía uso de urdimbres de algodón y tramas de camélidos. Los colores predominantes en estos tejidos son colores que luego reencontramos en nuestras pequeñas piezas: rojo granate, verde, amarillo, azul, celeste, violeta, marrón, negro, blanco y ocre.

Por lo tanto tendríamos que remontarnos a un período dentro de la cultura Moche en su fase V, luego Chimú y Horizonte Inca, para encontrar la destreza en la utilización de técnica de tapiz.

En la técnica de tapiz se advierte un cambio entre aquéllos de la costa peruana y los de las zonas frías. Mientras que en la costa, que es de clima cálido, los diseños están netamente separados unos de otros por medio de un ojalillado o Kelim, en las zonas altas la técnica más frecuente es la técnica del interlocking, entrelazado o denticulado, que hace de la pieza un elemento de mayor abrigo. Los Incas utilizaron este segundo método. La *lliclla* que estamos analizando fue tejida de esta manera.

Una de las características de estos tapices es que, gracias a la habilidad ancestral, son reversibles y el dominio del espacio en piezas chicas es de gran maestría. Esto sucede sólo en tapices de gran tamaño, no en el caso de las prendas cotidianas. En estos casos, los tejedores andinos se enfrentaban con alguna dificultad y acudían a minuciosas costuras para evitar diferencias en la tensión de la pieza.

Tanto en este tapiz, como el de Ponaskasky y el de Boston, la finura de su tejido hace que adscribamos estas *llicllas* al nivel de tejido *cumbi*, el de mayor calidad que existió en el mundo andino prehispánico. La de Boston presenta incorporación de hilos de plata y de seda.

La producción de *llicllas*.

Sabemos que a partir de la entrada española se reglamentó el trabajo de los artesanos, había maestros y aprendices. Existían grandes obrajes, como también pequeños centros de tejido que eran propios de aldeas aisladas y además estaban los chorillos o simples industrias familiares, los que se han conservado hasta hoy. El que hayamos encontrado esta iconografía mística en algunas *llicllas* de técnica de tapiz y de tejido sumamente fino, nos está indicando que se trataba de una confección para un grupo calificado.

Una variante de la *lliclla* o «iscaya» es la llamada *hamacora*, descrita por Bertonio como vestimenta de las mujeres incas, consistente en una manta menor que la *lliclla*. A este tipo de prenda pertenecería la excavada por Ponansky en la Isla Koati, en el Lago del Titicaca.

La lliclla es una prenda femenina que aparece registrada como ya vieron en el siglo XVI por los españoles pero que, con el agregado de tocapus y la existencia de nuevas imágenes, está unida a las prendas que pudo conservar la descendencia de los Incas del Cuzco hasta la revolución de Tupac Amaru a fines del siglo XVIII. La prohibición de usar ropas indígenas y la anulación de todo signo de jerarquía que se hizo durante la independencia americana, señalaron el final de una ropa significativa de los grupos a los que se consideraban últimos descendientes del Imperio del Sol.

¿Quiénes tejieron estas llicllas?.

No debemos olvidar que a los tejedores más calificados del mundo andino, *cumbicamayos* y *acllas*, los encontramos a fines del siglo XVI y comienzos del XVII en las poblaciones de las márgenes del Titicaca, de sus islas, Cuzco y la actual Ayacucho y Huanuco. En la isla de Koati, lugar de origen de la lliclla Ponasky, existió un acllahuasi y, sabido es, que los textiles de tal calidad estaban destinados a una élite. Conocemos que existían también en el Cuzco otro acllahuasi. Cuzco, Copacabana y Huanuco, nos dieron datos de cómo eran estos lugares. Según Guamán Poma de Ayala, las mujeres allí encerradas eran de dos categorías, unas dedicadas exclusivamente al culto, y otras a la producción textil con otros destinos. Todas debían ser vírgenes.

Otras «aclla» se ocupaban de la ropa del Inca máximo, se dedicaban al canto y a la música de la corte. Entre ellas estaban las concubinas y las mujeres destinadas a ser esposas de los caciques principales. Otro grupo serían las mamaconas, de servicio perpetuo, y las que servían en los tambos reales.

El cronista Ramos Gavilán, al descubrir al «acllahuasi» de Copacabana, incide en los sacrificios que se hacían de estas acllas. La arqueología ha evidenciado la verdad de la crónica de Ramos Gavilán. El acllahuasi de Cuzco estaba situado en el actual recinto que ocupa el monasterio de Santa Catalina. Aún quedan partes de los muros exteriores que rodeaban al gran cuadrilátero que cercaba a las acllas. Era una especie de pequeño pueblo fortaleza.

El único acllahuasi identificado es el de Huanuco, excavado por Craig Morris.

El historiador peruano Harth-Terré habla de estos conjuntos como verdaderos cuarteles. En Huanuco el conjunto está constituido por cerca de cincuenta recintos de planta rectangular, de aproximadamente cinco metros por dieciocho, salvo dos claramente diferenciados. Los primeros son talleres-residencia, los segundos son oficinas y centros de control del acllahuasi, todo amurallado y celosamente vigilado. El total ocupa tres mil metros cuadrados y se estima que allí vivían unas trescientas personas. Aunque el grueso de la producción estaba dedicado a la textilería, hay un sector con mucho resto de cerámica que indica que era el lugar de la fabricación de chicha, otra de las actividades propias de los acllahuasi.

Este acllahuasi, que debió construirse sobre el modelo cuzqueño aunque con variantes, parece responder en lo fundamental al esquema descrito por el Inca Garcilaso de la Vega.

De lo útil a lo estético y de la pieza cotidiana a la cual se le incorporan nuevos aspectos.

Si, como suponemos, estas piezas fueron tejidas por grupos aymarás en una región geográfica que abarca desde la zona del lago Titicaca hasta Cuzco; los actuales conocimientos nos revelan que existe una zona artística en los comienzos que comprende el triángulo de Cuzco, el Lago Titicaca y Arequipa. La incorporación de las iconografías es un paso sucesivo en el conocimiento de estas formas simbólicas, por lo menos en lo gráfico, que tenían los maestros tejedores.

Es probable que hayan sido los agustinos aquéllos que apelaron a los lienzos místicos, como lo habían hecho en México. Ya San Agustín, en una de sus cartas (carta 55) señalaba que:

«la enseñanza por medio de símbolos despierta y alimenta el fuego del amor para que el hombre pueda superarse a sí mismo» y alude al valor de todas las realidades de la naturaleza, orgánica e inorgánica, como porta-

dores de mensajes espirituales por sus figuras y sus cualidades y el aporte jesuítico».(Cirlot, 1969:24)

Por otra parte es clara la influencia de la Compañía de Jesús en toda la gran área que estamos señalando. Entonces, para comprender todo el universo simbólico que tiene este tapiz, es necesario considerar la función que tenían las imágenes y símbolos en esa época.

Función didáctica y audiovisual de la imagen en la evangelización cristiana de América.

En América, los evangelizadores trataron por medio de diversas estrategias de hacer llegar a los indígenas a las entidades a las que ellos aludían. Tal como lo expresa Serge Gruzinski: «Fue así como muchos recurrieron a la utilización de frescos, pinturas y esculturas para difundir lo esencial de la iconografía cristiana».

Dos formas utilizaron los evangelizadores:

- a) La extirpación de idolatrías
- b) La persuasión.

Estos dos formas podían ser simultáneas o sucesivas.

En cuanto a la extirpación de idolatrías, el Virrey Toledo en el Perú, hacia 1569-81 dispuso: *«que no se labren figuras en ropa, ni en vasos (...) y por cuantos dichos naturales también adoran algún género de aves y animales y para dicho efecto los pintan (...) y los tejen en los frontales, doseles de los altares e los pintan en paredes de las iglesias. Ordeno y mando que los que hallaren los hagáis raer y quitaréis de las puertas donde los tuvieron y prohibiréis que tampoco los tejan en la ropa que visten».* Para Teresa Gisbert, pese a esas prohibiciones, los españoles tuvieron que tolerar «ambiguas representaciones mimetizadas en la decoración barroca, como es el caso de la arquitectura, y relegadas a ciertas regiones, en el caso de los textiles».

En su tarea evangelizadora la Iglesia siempre acudió a lo audiovisual como medio didáctico de transmitir el Cristianismo. De ahí la importancia de la «Imagen y el Color».

En la cultura europea, la Biblia Pauperum, la Biblia de los Pobres, fue difundida por los cristianos de los primeros siglos como una narración figurativa, pues no todos comprendían el latín. Como lo expresa Gadamer:

«Nuestra conciencia cultural vive ahora, en gran parte, de los frutos de esta decisión, esto es, de la historia del gran arte occidental, que desarrolló, a través del arte cristiano medieval y la renovación humanista del arte y la literatura griega y romana, un lenguaje de formas comunes para los contenidos de una comprensión de nosotros mismos.» (Gadamer, Pág 31).

Queremos dedicar una especial atención a este «modo» o método, teniendo en cuenta su trascendencia pedagógica y su íntima relación con nuestro trabajo. Se trata no simplemente de un método visual, sino de un método audiovisual en sentido estricto, pues a la contemplación de la imagen acompañaba invariablemente su explicación, hecha por el misionero mismo o por medio del intérprete. Éste era el *coloquio*.

«Los logros obtenidos a través de este método fueron muy grandes, dada su adaptación al sistema de enseñanza precolombino, a la eficacia que encierra en sí mismo y a la preferencia de los destinatarios por este procedimiento»... «Los franciscanos, a justo título, estaban convencidos de que utilizaban el método audiovisual no como algo ajeno, sino como algo propio, es decir, como algo de lo que se consideraban sus inventores». (Cortés Castellanos, 1987: 57, 58).

Aplicación didáctica del método «audiovisual».

En esta aplicación didáctica del método audiovisual que realizó la Iglesia en su accionar evangelizador en América se encuentran los lienzos y los catecismos pictográficos.

a) Los lienzos.

«Aunque ningún lienzo ha llegado hasta nosotros, no hay duda de que los misioneros franciscanos, dominicos y agustinos, los utilizaron desde el comienzo hasta fines del siglo XVI. Cuando el misionero quería predicar acerca de los mandamientos se colgaban lienzos que aludían a éstos, a una

distancia que podía con una vara señalar la parte del lienzo que quería destacar, y así les iba enseñando los misterios que contenía y «la voluntad de Dios que en ellos se cifra y encierra». Lo mismo hacía cuando quería predicar acerca de los artículos, colgando el lienzo en que estaban pintados, y de esta manera se les declaró clara y distintivamente y muy a su modo toda la doctrina. Y en todas las escuelas de los muchachos se usaban estos lienzos» (Cortés Castellanos, 1987:60 y 61).

Entre los Dominicos, fray Gonzalo Lucero se hizo tan célebre por la utilización de los lienzos, como Testera entre los franciscanos.

Los Agustinos «Tuvieron el mérito de valerse de este medio no sólo para iniciar a los destinatarios en el conocimiento del Evangelio, sino también para impulsarlos a la vida ascética y mística: «En todo fueron exactísimos los primitivos Apostólicos Ministros, pero si lo muy exacto admite más, creo que en lo que se esmeraron con notable y singular especialidad, fue en doctrinar a sus indios, tanto que no contentándose con lo que todos enseñan, pasaba a más su encendida caridad procurando imponerlos en la vida contemplativa, enseñándoles, ya que no la Teología escolástica, la mística, para lo cual en las porterías de los conventos tenían lienzos pintados adonde se les representaba los prados de la vía contemplativa, como hasta hoy dura en la pared la memoria de nuestro convento de Cuitzeo, allá era el lugar ordinario de la doctrina y por eso allá tenían para este efecto lienzos pintados para que tocasen con los ojos lo que intentaban imprimirles en el alma» (Cortés Castellanos, 1987: 119).

b) Catecismos pictográficos.

Dentro de los catecismos pictográficos, el que en este momento es objeto de estudio es el de Pedro de Gante. De origen flamenco, apelando a los conocimientos que tenía, creó para la evangelización de los toltecas en México un sistema pictográfico, a partir del idioma nahuatl y de la cosmovisión que estos viejos americanos poseían. Pedro de Gante transforma en sus dibujos el colibrí que llevaba al cielo a los valientes, según las viejas creencias, en el dibujo del Espíritu Santo. Indios formados en su taller reprodujeron y difundieron las

pinturas flamencas y españolas y también los grabados. En poblados vecinos, otros siguieron sus pasos, pero sin contar siempre con la misma formación, razón por la que el virrey Velasco pretendió someterlos a la supervisión de Pedro de Gante y sus discípulos. Estos catecismos pictográficos y que en toda América siguieron en uso hasta tiempos muy lejanos de la Conquista, llegan hasta hoy.

Las posibilidades que tiene una pieza textil para difundir creencias.

Los textiles, por ser fácilmente transportables, actuaron como mediadores culturales en diversos grupos étnicos, difundiendo así creencias e ideas. Diseños y colores establecieron «un proceso de tensión comunicacional» a lo largo de la historia. En el mundo prehispánico también se dio este proceso. Desde Chavín tenemos evidencia arqueológica respecto de la capacidad que poseen los textiles como soporte para la difusión del culto. Uno de los ejemplos más difundidos es el de las telas pintadas de Karwa.

Telas pintadas o tejidas fueron parte, y muy importante, de la fijación de las creencias predominantes. El tejido permitió visualizar mitos y el otro camino de transmisión se llevaba a cabo por la narración oral. La visualización y la verbalización han ido estrechamente unidos en las sociedades ágrafas en las cuales, si alguna forma de fijación nemotécnica existió, pertenecía sólo a una élite.

En las Leyes de Indias, como en la intención de algunos hombres de la iglesia, América podía ser el escenario en el cual se intentaría desarrollar una sociedad ideal que dejara atrás las ambiciones y codicias que habían oscurecido la vida guerrera y aventurera. No fueron pocos los que intentaron plantar en estas tierras una religiosidad más auténtica que la que se vivía en el Viejo Mundo.

Es en 1544, con la entronización de Sayri Tupac como Inca, es cuando los españoles se ven precisados de establecer un nuevo estatus para la corte o la nobleza cusqueña de acuerdo con la decisión de la corona española. Los conquistadores se casan con algunas ñustas o coyas, tal como lo vemos en el cuadro del matrimonio de la ñusta Beatriz, en la iglesia de la Compañía de Jesús de Cuzco. Visualmente se transmitía al pueblo la decisión de estatuir una cultura de mestizaje. (Imagen de la Ñusta)

A la textilera andina se le van incorporando elementos dirigidos hacia su cristianización y, a la vez, la proclamación que se hace por el tejido de pertenecer a la Cristiandad. Sin embargo, la corte de origen Inca no reniega de algunos signos visibles de su tradición. El *tocapu* Inca le da rango propio a los *uncus* y a *anacus* usados en bordes de falda. Los elementos que incorporan en la iconografía de los antiguos mantos de mujer, la lliclla, oscilan entre referencias al Antiguo Testamento, temas de la naturaleza que circundaba a los tejedores, y diseños de origen místico.

Estas llicllas son de un estilo que se adapta a la nobleza incaica, de ahí que algunos investigadores lo designen como neo-inca.

La lliclla, en tanto forma de exhibición de la identidad, adquirió a partir del proceso de evangelización un tópico más de esa exhibición, ya que no sólo dio cuenta del grado de cristianización sino, por tratarse de una prenda femenina, de las máximas virtudes cristianas de la mujer.

Las sencillas iconografías del Divino Cazador nos hablan de ello. «Cambiar el corazón era el ideal y eso significaba introducir la cristiana piedad».

La organización espacial y la extrañeza de los temas.

El tapiz del Divino Cazador está organizado en un sistema de bandas horizontales integradas por listas de *tocapus*, iconografías, verdaderos criptogramas de origen Inca, o anteriores a esta cultura, y espacios donde coexisten elementos europeos y americanos. La misma organización también la encontramos en otras llicllas, incluso ha pervivido en el arte popular actual en algunas zonas del Altiplano. Esta estructura permite incluir distintos escenarios que fácilmente pueden ser reconocidos como tales y una agilidad que favorece la interacción con el espectador. Un espectador asombrado ante tanta diversidad de elementos iconográficos, que nos lleva a recordar aquello que escribió Damián Bayón:

«Esta decoración en sí misma, no es ni española ni europea, sobre todo si pensamos en ejemplos contemporáneos de la época que estamos estudiando. El «tono», especialmente es otro. Al límite que podríamos tener la impresión de encontrarnos en una región cultural alejada del Occidente europeo, quizá en Armenia o en Siria, en una frontera que obedeciera a una situación marginal. Las formas que tenemos ante los ojos nos hablan

de un extrañamiento, tanto en el espacio como en el tiempo. Es decir que no sólo nos sentimos desplazados sobre las rutas del mundo para llegar hasta esa meseta lunar sino que también, al unísono, hemos remontado el tiempo, lo menos en diez siglos» (Bayón 1974: 131).

Pal Kelemen y otros investigadores señalaron los elementos orientalizantes que aparecen en los primeros textiles que se tejen en América, luego de la llegada europea.

Reencontramos en el arte copto este sistema de escenas de gran movilidad a través de bandas. Basta recordar que durante el dominio árabe ingresaron al sur de España y especialmente en los siglos XI y XII d.C., sederos sirios y numerosos tejedores coptos. En el gran desenvolvimiento del arte textil en Murcia, Almería, Granada y Málaga se encuentran raíces de las tradiciones grecorromanas y cristianas orientales aportados por ellos¹.

Este patrimonio del cristianismo oriental sigue dos caminos en el arte textil. Tal como lo exigía la convivencia con el Islam, las representaciones de la figura humana son casi inexistentes y la naturaleza pasa a ser estilizada como lo exigía el arte del sur de España en aquel tiempo. El otro camino llega al centro de Europa por la influencia de Bizancio².

¹ Los coptos desarrollaron en el campo textil una iconografía conceptual, tanto como los bizantinos lo hicieron en otras manifestaciones del arte en Medio Oriente.

Los sitios arqueológicos de Akmin, Antinoë y El-Fayoum (Egipto) han dado centenares de fragmentos textiles y algunas de las piezas de vestuario que el desierto resguardó y ellos denotan la presencia del patrimonio clásico, incluso de la pintura mural helénica que los tejedores recrearon en las vestimentas. Convengamos que el *estilo* es un sistema de formas significativas de una civilización y que por su intermedio se manifiesta la interioridad del pensamiento de personas, grupos o sociedades. El arte textil copto, al afirmarse como tal, se convierte en una forma de manifestación del arte cristiano. Esta imagen conceptual lo convierte en un arte al servicio de una verdad trascendente. La singularidad de un arte copto libre de influencias helenístico-romanas pasó lentamente a conformarse a medida que fueron ingresando los temas bíblicos en su repertorio y esto se hizo mediante el lento proceso de resignificación de antiguos temas mitológicos que se cristianizan.

Muchas escenas referidas a la mitología clásica, incluso faraónica, son «releídas» por los fieles con distintos significados. Ello va a permitir la inserción natural de los nuevos contenidos.

² No es poca la influencia de este arte en el uso del color.

La herencia helenístico-romana llevó al uso de colores luminosos por un proceso policromático

Aquella traslación en espacio y tiempo que se da en el Altiplano como lo señala Bayón, no sin admiración, es la autonomía estética mediante la cual en el arte altiplánico él denominó «*el estilo silvestre*»; era una vivaz representación de la naturaleza que convive con la iconografía religiosa. Debemos recordar que, como en siglos anteriores, durante el 1600 la naturaleza aún se concebía como una metáfora de las bondades que Dios puso en la tierra.

«El mundo existe dos veces. Ante todo, como dado sencillamente, como naturaleza, pero además como encomendado, esto es, como síntesis de lo que surge del encuentro del hombre con la naturaleza; es decir, que el hombre la vea, la comprenda, la perciba en su valor, domine sus problemas éticos y la conforme en una totalidad en que se haga patente una determinada posibilidad humana. La cultura no es una imagen objetivista, que permanece en sí, atendida a las cosas sino que, a la vez y en todo lugar, es una imagen existencial, esto es, el mundo donde existe el hombre que la produce y que vive en ella» (Guardini, 1969:20).

La naturaleza y su representación eran imágenes que acercaban al Paraíso, eran parte de lo Bello y lo Bueno. H. G. Gadamer, refiriéndose a la actualidad de lo bello, nos dice: *«la verdad no esta en una lejanía inalcanzable sino que nos*

que se funda en una docena de colores pero que, sumando a los conocimientos aportados por los recursos técnicos, dan a la obra una gran vivacidad. Es posible que uno de los colores característicos de este tejido sea el granate o el borravino que, entre los coptos, suplantó al púrpura típico del tejido romano. Esta elección no es ajena a un problema de tipo económico, el púrpura apreciado por Mediterráneo era monopolio de los poseedores del Murex, caracol de las costas del Asia Menor y que, al no tener a su alcance, los coptos debieron reemplazar. Esto lo lograron por dos medios: utilizando la tinte rojiza extraída de las raíces de una planta, *Rubia tinctorum*, o mezclando *lodo* con índigo, del que disponían en su territorio.

En cuanto al índigo, el hecho de que los coptos hayan sabido aprovechar sus propios recursos, no excluye su necesidad de importar el índigo de la India. Se puede observar en el Museo de El Cairo una pieza de algodón indio con un estampado hecho a sello con ese material en los primeros siglos de nuestra era.

También se incorporaron tonalidades particulares de verdes oscuros, azules y amarillos que aún mantienen su vivacidad. La persistencia de los colores la debemos al excelente tratamiento que recibieron las fibras antes de teñir. Fibras bien hiladas y buenos mordientes, por lo general a base de alumbre, permitieron fijar colores que hoy nos llegan con toda frescura.

sale al encuentro. La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real». (Gadamer H.G. Pág. 52).

Esta visión de las escenas como emblemática de una espiritualidad religiosa y de la naturaleza como una alegoría, también la tenemos evidenciada en una de las joyas que nos ha quedado de los fines de la Edad Media. El ejemplo más nítido de esta concepción se puede observar en la famosa serie de los tapices de La Dama y el Unicornio³.

Volvamos a nuestras piezas americanas. La cuestión temática.

A comienzos del siglo XX, una serie de tapices de extrañas temáticas fueron apareciendo en los museos de Estados Unidos y Europa. En Estados Unidos fueron atribuidos al patrimonio indo-portugués, la razón que se aducía era que tenían elementos de cacería y caballeros comunes en la iconografía de la India. Como los portugueses poseían un enclave comercial y cultural en Goa -India-, desde allí difundieron estos diseños, que se hicieron populares en la Península Ibérica mediante las colchas de exportación. Recién a mediados del siglo XX, estos textiles fueron restituidos a su verdadero origen, la zona centro-sur andina.

El tapiz del Divino Cazador representa una escena en la que un español y un indígena, ambos armados, se hallan rodeados por diversos elementos, algunos de los cuales aluden a la fauna y flora de la zona del lago Titicaca. Pensamos

³ Este tapiz perdido durante siglos fue reencontrado por la escritora George Sand y de ahí en más, la cultura francesa se ha sentido fuertemente identificada a él. Sabemos que fue encargado por un rico comerciante, Jean Le Viste, de la ciudad de Lyon avanzado el 1400. Toda la serie, que lo constituyen seis tapices aluden posiblemente a la heráldica de quien lo encargó o bien a un regalo de bodas, pero cada escena tiene un sentido propio. Innumerables son las interpretaciones que se le han dado a la Dama y el Unicornio. En 1935, Madame Phyllis Ackerman interpreto estos tapices de la siguiente forma: la dama puede ser la Virgen, el mítico unicornio quizás alude a la figura de Cristo. Aquello que es mas directo es que tenemos la iconografía frente a nosotros de los cinco sentidos y del renunciamiento del mundo, que se transmite el tapiz en el cual la dama deposita sus joyas dentro de un cofre. Las interpretaciones y las investigaciones aún son objeto de polémicas.

que los misioneros agustinos, desde su sede de Copacabana, también influenciaron en la inclusión iconográfica de Chunchos puesto que conocían a la gente de la foresta como parte de su misión. La referencia a la cacería, que se llevaba a cabo en la selva, es posible que tenga asociación con la figura simbólica en la que nos vamos a detener.

Pese a que predominan fauna y flora del lugar, no deja de llamar la atención que, junto a la *americana cantuta*, están presentes canastas con flores de la iconografía mediterránea.

El núcleo central de éste es un corazón que aparece en escena, traspasado por una espada y una flecha. Largo tiempo pasó hasta que pude asociar esta temática con el sistema de comunicación audiovisual.

A partir del estudio de las llicllas advertimos una sucesión que va de lo concreto a lo abstracto. Prueba de la primera etapa es la lliclla que hemos denominado Posnansky, encontrada en la isla de Koati hacia 1904 y actualmente en Munich. En ella aparece el árbol de la vida, representado por cantutas, y los cazadores a sus lados, disparando hacia la serpiente enroscada en el tronco. El caballo que se aleja del cazador europeo recuerda a los jinetes, tema indo-portugués y también del Mediterráneo oriental, posiblemente sea este elemento el que indujo a una asociación iconográfica para determinar su origen.

En una segunda etapa se encuentra la pieza objeto de este trabajo, en la que aparecen los cazadores y un corazón flechado.

La etapa final está representada en la lliclla del museo de Boston, en la cual los personajes han desaparecido y aquello que permanece, además de algunos elementos de fauna y flora, es el corazón y la rosa mística.

Los símbolos.

Los motivos de estas llicllas nos producen extrañeza, quizás se deba a la «fractura de significación»; a nuestros desconocimientos. Hoy intentamos articular elementos de sus diseños con la época a la que pertenecen. Estas llicllas nos llevaron a observar, entre otros datos, los manuscritos hológrafos de Santa Rosa de Lima (1586-1617).

El siglo XVI y el siglo XVII, en América se vivieron como tiempos de grandes contradicciones y de tensiones espirituales. Mientras que la búsqueda de un Ideal, que era una sociedad diferente, una cristiandad distinta a la que dejaban en Europa tras guerras y saqueos, las riquezas americanas despertaban en esos cristianos, un desapego de lo espiritual. La época de misticismo a la cual vamos a tratar de ingresar coincide en el Virreinato del Perú con el descubrimiento de las minas de plata del Potosí y con una eclosión de riqueza y de derroche.

Disminuye la Fe en parte de la población y otros acentúan la vía mística.

Según algunos autores, como Certeau, («*La mística de los siglos XVI y XVII prolifera alrededor de una pérdida*»), la literatura mística ofrece caminos para aminorar esa ausencia. De allí la nostalgia que responde a la desaparición de Dios como único objeto de amor. Indudablemente, el corazón flechado de nuestro tapiz debe ser leído dentro de ese contexto.

Es la mística jesuítica quien mejor ha dado cuenta del simbolismo del corazón, la que cristalizó en la proclamación de la fiesta del Corazón de Jesús en 1675. Los jesuitas habían llegado a Lima en 1568 y la difusión de sus devociones podemos encontrarla en Arequipa, en el claustro de los Naranjos del monasterio de las Catalinas. Perú representa un caso singular, los conjuntos pictóricos de Arequipa y Cuzco son los que mejor dan cuenta de estos aspectos de la vida espiritual y de sus tensiones. Se trata de pinturas murales en ámbitos dedicados a la vida contemplativa, de allí que sean ámbitos femeninos puesto que eran las monjas quienes estaban dedicadas a ella. Tomando en cuenta que los jesuitas fueron por excelencia confesores de monjas, se hace comprensible la posibilidad de que difundieran con mayor énfasis ciertas devociones, como las que remiten al Corazón de Jesús.

El símbolo del corazón no sólo lo conocían las mujeres en los conventos, era extensivo a aquéllos que formaban parte de la nueva cristiandad.

Santa Rosa de Lima y su época.

Se vivía un ámbito místico en ciertos sectores de la sociedad. La Contrarreforma había implicado una gran cantidad de beatificaciones y cano-

nizaciones: en 1622 fueron canonizados San Ignacio de Loyola, Santa Teresa y San Francisco Javier. Las historias de santos gozaban de un extraordinario éxito, por lo que era natural que se despertara el deseo de emularlos. Fray Luis de Granada y Santa Teresa generaron grupos de ávidos lectores y lectoras. El misticismo, el conocimiento propio a través de la oración y el seguimiento de Cristo eran las bases más arraigadas de esta espiritualidad que flotaba en el ambiente en ciudades como Lima a comienzos del siglo XVII.

Como señalamos, España estaba fuertemente marcada en su mundo religioso por la influencia de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa, recientemente canonizados. San Juan de la Cruz recibió conocimientos del corpus místico-simbólico de las tres grandes religiones monoteístas: Judaísmo, Cristianismo e Islam, las que al finalizar el primer milenio d.C. convivían, pese a las circunstancias bélicas que enfrentaban a cristianos y musulmanes⁴. Este corpus simbólico, como lo dice el santo, «*es una experiencia de entender*», de misterios que no caben en razonamientos. Entre sus obras poéticas donde se puede apreciar lo «inefable místico» se encuentran: *Subida al monte Carmelo* (1578-1583), *Noche oscura del alma*, *Cántico espiritual* (1584) *Llama de amor viva* (1584 o 1585). En ellas polariza el dualismo humano (Alma-Hombre) y abundan simbolismos que forman ideogramas antropológicos (vida, muerte, salud, nacer, morir), de los elementos, zoológicos, vegetales. Hay en todos sus comentarios un gusto por el paisaje, por la belleza de los campos, de las luces, de los horizontes; pero no es bucólico, es un místico. (San Juan de la Cruz. Pág. 34)

⁴ La cristiandad oriental recibió una herencia milenaria en la que se encuentran los aportes simbólicos de Siria, Mesopotamia, Egipto y en el bajo imperio romano la presencia del arte de la India se encuentra tanto en capiteles como en tejidos.

En la Edad Media, el Cristianismo junto con el Judaísmo y el Islam, manejaron un cuerpo de conocimientos simbólicos que debemos recordar. Entre ellos, en Sevilla, hacia 1131, aparece el libro de Las Maravillas de Ibn Zohr que resume la transferencia de conocimiento antiguo y que se asentará en el sur de España. En cuanto a la tradición hebrea, en Gerona y en Provenza (Francia) se hace sentir la influencia de los estudios acerca de la simbología y la mística de Moisés de León (1305).

En el medioevo francés, y quizás por otros caminos, la simbología religiosa está extensamente identificada.

En su *Canción Tercera*, San Juan de la Cruz dice:

*En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía,
sino en la que en el corazón ardía.*

Como se puede apreciar, en esta canción aparece el tema del corazón ardiente.

Estas influencias, junto a las ya citadas de los jesuitas, pasaron rápidamente a América. La cultura limeña de fines del siglo XVI y comienzos del XVII no estaba ajena a la comprensión de emblemas y criptogramas. El barroco americano incorporó el espíritu medieval en los claustros, en los cuales la contemplación y el enriquecimiento de la interioridad eran escalas y caminos.

Santa Rosa de Lima, también mística, encontró en los emblemas, como expresión pictórica, un modo de expresar «*lo que no se puede decir*». *Las Mercedes* y la *Escala Espiritual* de Santa Rosa, son muestras de ese lenguaje. En esos dos pliegos de papel con dibujos emblemáticos y acertijos místicos, está presente el tema del corazón atravesado por flechas o ballestas, en llamas y herido. En las *Mercedes* o *Heridas del Alma*, «*Rosa –hábil costurera y encajista- ha recortado tres figuras de corazones pegándolas en serie para ilustrar gráficamente el inicio de la secuencia de comunicaciones o gracias místicas en su camino de unión con Dios*» (Mujica Pinilla, 1995:98). Getino, al publicar los manuscritos, señaló la influencia de Santa Teresa (1515-1582) y San Juan de la Cruz (1542-1591) en Santa Rosa.

Las mercedes que Rosa recibe tras sus arrobamientos, son gracias que le otorga el Creador y es el corazón el lugar por excelencia donde eso sucede, de allí que ella plasme en sus plegados este símbolo del Amor Divino.

En la sexta merced de la *Escala Espiritual*, una ballesta o arco dispara una poderosa flecha en el corazón y Rosa, en su representación, escribe «corazón herido con flecha de amor». En la undécima, un arpon de fuego ha provocado

en el corazón, que lleva su cruz, una profunda herida horizontal y ella escribe «dulce martirio, que con arpón de fuego me ha herido». En la duodécima anota «corazón herido con dardo de amor divino que da voces por quien lo hirió» y en la décimo cuarta la cruz sigue traspasando el corazón y bajo él escribió «la vida es cruz», de ese corazón emerge una gran llamarada y le han crecido alas que representan el temor santo y el amor puro.

En cuanto a lo iconográfico.

Conocemos de Otto Van Veen (1660) «*Amoris Divina Emblemata*». Frances Quarles en sus «*Emblemas*» de 1635, escribía «antes que se conocieran las letras, Dios era conocido por jeroglíficos». Esto tiene un antecedente: dibujos Montes de perfección. (Mujica Pinilla, 1995. Pág. 190)

Centrar el tapiz en el tiempo histórico fue empezar a entender.

Dado que el corazón representado en el tapiz es un corazón flechado debemos recordar que la flecha como símbolo es el trazo de luz que aclara el espacio cerrado porque ella lo abre, es también el rayo solar, elemento fecundante. Como la escalera, es un símbolo de intercambio entre el cielo y la tierra. En sentido descendente, es un atributo del poder divino, tanto como el rayo primitivo, los haces de luz o la lluvia fertilizante. Los hombres que Dios utilizó para ejecutar su obra son llamados en el Antiguo Testamento los Hijos del Carcaj. En sentido ascendente, se relaciona con los símbolos de la verticalidad, ello significa la rectitud que desafía el pensamiento, realiza simbólicamente una liberación de la condición terrestre. En sentido místico significa la búsqueda de la unión divina.

En la tradición iconográfica reconocemos la influencia de los grabados flamencos cuyo tema es el Divino Cazador. Esta visión medieval y sacramental del mundo visible formaba parte de la cultura europea. El concepto de Dios como el «cazador divino» que hiere ontológicamente al alma para hacerla cautiva, presa o prisionera de amor proviene de Raimundo Lulio, Juan Rusbroquio y del Maestro Eckhart. Durante el Renacimiento Italiano pasó a formar parte del arte y del vocabulario neoplatónico de poetas y filósofos seculares. En el

siglo de Oro español fue Teresa de Jesús la que vinculó las «heridas del amor» causadas por el Esposo Oculto a un cierto tipo de melancolía amorosa que, entremezclando una pena activa con un amor ardiente, «despertaba al alma» haciéndola ingresar a la sexta o penúltima Morada del Castillo Interior.

El simbolismo de la caza se presenta bastante naturalmente bajo dos aspectos: la muerte del animal, que es la destrucción de la ignorancia, de las tendencias nefastas. Por otra parte, la búsqueda de los rastros, la persecución de las huellas significa la búsqueda espiritual. El sufi, escribe Jallal – od – din Rūmi, persigue la presa como un cazador, el ve la traza del animal como un cazador, el ve el trazo del gamo y sigue sus huellas.

De modo similar, maitre Eckhart habla del alma en la búsqueda ardiente de su presa, Cristo. El simbolismo no es diferente entre los indios de América del Norte para los cuales la caza es una ocupación de primera importancia: seguir la pista del animal es seguir el camino que conduce al gran espíritu. Para los antiguos egipcios, la caza es una extensión de la creación divina, ella consiste en apartarse del caos que, bajo la forma de bestia salvaje, subsiste siempre en los confines del mundo organizado.

En tanto que la emblemática de la lliclla de Boston es hermética, la lliclla Posnasky nos permite reconocer el sentido de su mensaje con más facilidad. El árbol de la vida tiene un diseño gótico y de sus tres ramas brotan flores de cantuta. La serpiente en él enroscada es blanco de ambos cazadores, el indio y el cristiano tienen la misión de luchar contra el mal. La figura del caballo aparece apaciblemente en armonía con el resto de la naturaleza.

En el caso de la lliclla de Boston estamos frente a criptogramas. Si recuperamos algunos viejos conocimientos del Mediterráneo oriental, veremos que ellos nos llevan del juego de los cuadrados a la flor de ocho pétalos. El cuadrado dividido por dos líneas (una horizontal y una vertical) en cuatro áreas, construcción del universo en todas las culturas, es leído por el cristianismo como la presencia de Cristo, ya que es una cruz. La línea horizontal representa la naturaleza humana de Cristo y la vertical, su ascensión, su naturaleza divina.

En el mundo antiguo, el perímetro del cuadrilátero alude a la limitación

material dada por el cuerpo. Éste encierra la cruz, lo que es considerado como el centro o corazón del hombre, donde Dios habita.

Si esta figura está insertada en un círculo, se obtienen ocho partes en lugar de las cuatro originales. El círculo ha significado o significa aún la presencia de lo que no tiene principio ni fin. Su desarrollo nos lleva a una flor de ocho pétalos, iconografía ampliamente difundida en la Roma clásica, y retomada luego por el Cristianismo como la «rosa mística», como la flor que se identifica con la sangre de Cristo y luego con la Virgen María. En tanto que, en el siglo VI d.C. este diseño inicia un camino hacia el Himalaya, donde es conocido como «mandala» o punto de contemplación que permite alcanzar la Sabiduría. Mientras que, en el mundo islámico, los dos cuaternarios conforman la estrella de ocho puntas que encontramos en infinitud de representaciones artísticas.

Además de la rosa mística, esta lliella incluye representaciones del símbolo cuaternario alado. La iconografía de las alas se hizo conocer desde finales del primer milenio mediante los personajes montados sobre caballos alados que combaten dragones o leones. Las sargas de seda bizantinas con estos temas fueron difundidas y se conservan entre los tesoros litúrgicos de Europa. De ahí parte la iconografía hasta el presente, especialmente en Oriente, de San Jorge y el dragón y en el mundo andino, de Santiago Matamoros.

Otro de los elementos representados en la lliella de Boston es, al igual que en la del Divino Cazador, el corazón pero, en este caso, se trata de un corazón con ojos y una flecha en llamas que lo atraviesa. Desde la antigüedad clásica el ojo humano ha sido frecuentemente representado en su doble función de mirar desde la inteligencia y el corazón, razón por la cual el ojo es inherente al corazón. En un antiguo texto griego descubierto en el siglo XV, que circuló entre todos los humanistas neoplatónicos, aparece el ojo por medio del cual ya representaban los egipcios a la divinidad, puesto que «así como el ojo mira todo lo que está delante suyo, ni más ni menos Dios ve, considera y conoce todas las cosas; Osiris tiene un jeroglífico que es un centro y un ojo». Respecto de la flecha encendida podemos decir que han sido representados en los hologramas de Santa Rosa, razón por la cual el símbolo debía ser de amplia difusión.

Tejido colonial: motivos profanos.

Entre los elementos no religiosos que se encuentran en estas llicllas se halla la estilización de puntillas y encajes.

La influencia de la ropa de los señores españoles, sombreros y encajes, llamó la atención de los tejedores. Las gorgueras de la época de Felipe II eran de tal magnificencia y tan diversas de las prendas que ellos usaban, que no podría ser de otra manera. Se los incorporó a la iconografía de numerosas llicllas y aun se las ve en la producción altioplánica.

Los símbolos poseen distintos registros de significación e incluso el tiempo los va modificando. Tomemos el caso de ciertos tapices bere-bere del sur de Túnez, éstos incluyen diseños de basílicas bizantinas y cruces que asombrarían hoy a cualquier tejedor islámico, para quien no son más que simples diseños, desprovistos de sentido religioso. Sin embargo, la historia del lugar da cuenta de la presencia de comunidades cristianas occidentales y cristianas coptas hasta la Edad Moderna.

Conclusión:

Consideramos que la lliclla del Divino Cazador es un emblema

Los emblemas fueron una vía para acceder al mensaje divino, formas comunicativas en las que la palabra e imagen integran una sola unidad plástica plena de sentidos. En sus ya clásicos *Studies in Seventeenth – Century Imagery* (1964) adujo Mario Praz un pasaje de Schopenhauer en el que éste definía los emblemas como dibujos alegóricos sencillos acompañados y destinados a enseñar en forma intuitiva una verdad moral. Los emblemas constituyen la unión visual y semántica al servicio de la estética y la didáctica en la cultura barroca. En América, franciscanos y jesuitas aprovecharon la naturaleza didáctica de los emblemas para su labor evangelizadora y la pintura emblemática adquirió entonces un sentido popular, los artistas recrearon una iconografía propia en la que la mitología y los valores grecolatinos empezaron a ser sustituidos por valores locales, portadores de una cosmogonía tanto original como sincrética.

Mezcla de literatura e imagen, la emblemática trascendió a distintas manifestaciones como la arquitectura, la escultura, el vestuario y el mobiliario.

Las actuales investigaciones han dado a conocer que uno de los más importantes conjuntos de emblemas se encuentra en el centro de la República Argentina, en Córdoba. Son aquéllos que se pueden observar en el techo de la Capilla de la Compañía de Jesús y que han sido publicados por Iris Gori y Sergio Barbieri.

Tenemos un cuarto grupo de forma de comunicar un concepto, se trata de dibujos que aparecen como inexplicables, si no nos remitimos a los conocimientos de la época a la que aludimos, primeros siglos de la presencia europea en nuestro continente. Siguiendo a Leroy Gourham, los llamaremos criptogramas, puesto que funcionan como un signo abstracto que encierra una serie de conceptos que el grupo a los que va dirigido conoce. En el material que vamos a analizar encontraremos algunos de estos medios de comunicación.

Damián Bayón y un indefinible algo más...»*Estas artes aplicadas poseen también un carácter más «salvaje» – y lo digo con elogio – que ciertas formas decantadas del barroco, del rococó, del neoclásico internacional, encarnadas sobre todo en las artes mayores. Al crear objetos utilitarios, los artesanos resultan menos rígidos, menos mecánicos, se autocensuran menos que los arquitectos, imagineros, pintores, que no sólo tienen que afrontar la crítica de los mecenas sino de los dictados implacables de la Inquisición. El artesano pone en su obra lo que es capaz de ejecutar, lo que siente. Y lo hace lo mejor posible, de acuerdo a su criterio y la satisfacción que le produce el trabajo bien hecho. Si obedece a las necesidades del público, ellas son siempre necesidades materiales: un vaso debe servir para beber, un escritorio para escribir, etc. Hasta aquí lo funcional. Si hay belleza – y el artesano siempre aspira a ella—vendrá por la calidad de los materiales, la limpieza de la ejecución, y un indefinible «algo más» que entra ya en la categoría de lo espiritual». (Bayón D., 1982: 158).*

«En cambio en la cerámica, en los textiles – arte familiar, casi íntimo —, esos elementos y temas aparecen disimulados en la proliferación general de las formas». (Bayón D., 1982: 159)

«No debemos renegar de ese patrimonio ni esconder sus orígenes. Esas

artes aplicadas, cierto es, se han deteriorado y tal vez estemos tratando de salvarlas con oxígeno o por medio de una «respiración artificial» en el plano de la cultura. No obstante, su reivindicación podría quizá corresponder a una saludable vuelta a la tierra, a las fuentes. Algo que todos necesitamos urgentemente al inicio de esta implacable época tecnológica en que nos ha tocado vivir». (Bayón D., 1982: 164)

Esta reflexiones de Bayón con respecto al arte popular puntualizados en el arte textil traslucen la percepción que tenemos nosotros con respecto a estas llicllas.

Quienes las hayan llevado no sólo exhibían la pertenencia a una hermandad o grupo, sino que había algo más. En ellas estaban depositados elementos de la interioridad que son imposibles de medir.

Aún quedan en las llicllas populares del altiplano algún elemento simbólico que quizás, para quien los llevan, no tienen significación. Tal es el caso de una *lliclla* observada en un mercado actual altiplánico, en la cual domina el viejo diseño de la Rosa Mística.

Nota Final. Los oficios del tejido.

Allí donde las posibilidades de riqueza o número de población indican que existía una auténtica carrera de aprendiz tejedor a maestro con todas las pautas de ese oficio en Europa, los artesanos se guiaban por los libros que mostraban las autoridades, pues ellas eran las que tenían los diseños para reproducir.

Los obrajes, centros mayores de la producción textil, trabajaban según escribe Solórzano y Pereyra en su *Política Indiana*, piezas tan buenas que se pueden comparar con las mejores que se labraban en Europa.

Los aspectos textiles de la producción en los primeros siglos de la Colonia los están develando investigaciones de estas últimas décadas. El primer establecimiento-obraje del Perú se instaló en 1545 en Jauja, en el sur. Uno de los más famosos fue el de Pichuichuro en la provincia de Abancay, que fabricó finísimas telas de alpaca y de lana de oveja.

Las mismas ordenanzas para que no se perdieran el arte del tejido se dieron para el arte del teñir. Las autoridades españolas fueron muy celosas en cuanto a las exigencias de estas artes. Para llegar a ser «maestro oficial tintorero, dentro de un obraje, se requerían tres años de aprendizaje y ser examinado por veedores en aspectos técnicos y prácticos, solían pedirles a los aprendices que prepararan tinte negro a la perfección. La evaluación consistía en saber si combinaban correctamente el tinte que se requería para una buena pieza. Debían indicar también cómo se teñían diversas telas. Se insistía mucho en el empleo de gomas y temples» (Gjiurinovic C. 1989:706).

En tintorería se trataba de equilibrar el material tradicional y los llamados materiales de Castilla. Las ordenanzas de los Cabildos eran estrictamente cumplidas, pero en la vida rural se acudía a las «florejillas de campo», como se denominaba en algunos momentos a la tintorería de origen vegetal y de tradición americana. Fuera del sistema de los obrajes involucrados en las estructuras económicas españolas, los tejedores podían recibir algún encargo pues, de todas maneras en los pueblos pequeños, formaban parte de gremios o cofradías para sus parroquias.

«Resulta por demás interesante comprobar cuanta conciencia tenían los hombres del siglo XVII de la importancia de la imagen como medio de comunicación. Todo el espíritu de la Contrarreforma expresado por los Obispos en el Concilio de Trento, renovará la importancia de lo representado para propender a la meditación y a la enseñanza de los enunciados teológicos y morales que enfrentarán la reconquista de Europa en contra de los pensamientos luteranos.

De allí que las empresas sean uno de los caminos más eficaces para llegar al alma, con enunciados políticos, amorosos o sacros, proponiendo con un lenguaje que emplea elementos, tal vez procedentes de la tradición jeroglífica, enigmas que pretenden dejar cavilando a quien se les enfrente».

La investigadores Gori y Barbieri señalan que, con pinceles y colores todas las obras que se hacen con este fin, tienen un objetivo: conmover (Barbieri, Sergio, and Iris Gori. 2003. *Empresas sacras jesuíticas: Córdoba, Argentina. Córdoba: Funcación Centro*).

Los *grabados* parecen haber servido tanto como modelo para los pintores como para los tejedores. La *alegoría* es una representación ficcional, metafórica, que remite a una idea que no es la que se expresa o manifiesta, la cual no es unívoca ni opera como código. El *emblema* es una forma comunicativa en la que la palabra y la imagen integran una sola unidad plástica plena de sentidos, reconocible en virtud de un acuerdo tácito.

El *criptograma* es una representación cifrada, un conocimiento hermético, que exige ser sustituido para que sea significante. Podría decirse que la alegoría está próxima al signo, en tanto que el emblema lo está al código y el criptograma a la clave. El emblema y el criptograma son construcciones y, por ende, atravesadas por el tiempo y el espacio.



El Divino Cazador



Lliella - Fragmento manto femenino



Detalle de la lámina anterior

BIBLIOGRAFÍA.

- Arabi, Ibn, «*Los Sufis de Andalucía*», Ed. Sirio s.a. 1990, España.
- Bayón, Damián. «Artes Aplicadas Barrocas en Latinoamérica», en: «*Simposio Internazionale Sul Barocco Latino Americano*». Instituto Italo-Latino Americano y Unesco. Roma, Italia. 1982.
- Barbieri, Sergio, and Iris Gori. «*Empresas sacras jesuíticas: Córdoba, Argentina*». Fundación Centro. 2003.
- Bird, Junius B. «Promedios sw la producción de hebra Hilada a mano en la region de Cuzco del Perú». Textile Museum Journal, Whashington, 1968.
- «*Brooklyn Museum Journal 1943-1944*». Brooklyn Institute of Fine Arts. New York, USA. 1944.
- «*Bulletin de liason du Centre International Détude des textiles Anciens*». Lyon, Francia, 1969.
- «*San Juan de La Cruz, Obras Completas*». Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, España. 2002.
- «*Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas I*» Biblioteca de Autores Cristianos, Estudio Teológico de San Ildefonso de Toledo, Quinto Centenario (España). Madrid, España, 1992.
- Cavallo, Adolph S. «*Tapetries o Europe and Colonial Peru in the Museum of Fine Arts, Boston*». Museum of Fine Arts. Boston, Massachusetts, USA. 1967.
- Cirlot, Juan-Eduardo. «*Diccionario de Simbolos*». Ed. Labor s.a. Barcelona, 1969, España.
- Corcuera Ibáñez, Mario. «*El Mediterráneo y Nosotros, La identidad de los argentinos*». Ed. Ciafic y Nuevo Hacer. Buenos Aires, Argentina. 2003.
- Cortés Castellanos, Justino. «*El Catecismo en Pictogramas de Fr. Pedro de Gante*». Fundación Universitaria Española. Madrid, 1987.
- Cuadriello, Jaime. «*Los jeroglíficos de la Nueva España*». En «*Juegos de Ingenio y agudeza*» Museo Nacional de Arte. Noviembre 1994.
- De Escobar, M. «*Americana Thebaida, Vitas Patrum de los Religiosos Ermitaños de N. P. San Agustin de la Provincia de San Nicolas Tolentino de Mechoacan*», Mexico. Imprenta Victoria, 1924, p 95.
- Duran, Juan Guillermo. «*Monumento Catechetica Hispanoamericana, (siglos XVI – XVIII)*», tomo I y II. Publicaciones de la Facultad de Teología de la Universidad Católica Argentina. 1984, Buenos Aires.

- Erlande–Brandenburg, Alain. «La Dame à la Licorne». Ed. De la Réunion del Musées Nationaux. Paris, Francia. 1978.
- Espinoza, Waldemar. «Copacabana del Collao. Un documento de 1548 para la etnohistoria andina». Boletín Instituto Francés de estudios Andinos. 1972.
- Eliade, Mircea. «Imágenes y Símbolos». Ed. Taurus.1974, España.
- Fane, Diana. «Converging Cultures, Art & Identity in Spanish America». The Brooklyn Museum in association with Harry n Abrams, Inc., Publishers. New york, USA. 1996.
- Gadamer, Hans Georg. «La actualidad de lo bello, El arte como juego, símbolo y fiesta». Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Ed. 1991.
- Gisbert, Teresa. «Arte Textil y Mundo Andino». Ed. Gisbert y Cia. S.a. Bolivia. 1987.
- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario*, Fondo de. Cultura Económica, México, 1991.
- Gombrich, E. H. «El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas». Ed. Gustavo Gill. Barcelona, 1980.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. «nueva crónica y Buen Gobierno». Ed. Siglo XXI, Mexico. 1980.
- Guardini, Romano. «La cultura como obra y riesgo». Ed. Guadarrama. Madrid, España. 1960.
- Gjurinovic Canavaro, Pedro «Arte Textil Del Perú». Ed. Industria Textil Piura, 1989, Lima, Perú., «Textilería del Perú virreynal».
- Iriarte, Isabel. «Uncu con corazones y otras iconografías del Museo Arqueologico de Cuzco». Comunicación personal. 2003.
- Jung, Carl G. «El Hombre y sus Símbolos». Ed. Aguilar. 1966, Madrid, España.
- Kelemen, Pal. «Textiles Folkloricos de Latino América». Textile Museum Journal. USA. 1965.
- Katterman, Grace. «Cloth and technique among the provincial inca of the south coast». En 51º Congreso Internacional de Americanistas. Santiago de Chile, julio de 2003.
- Lewis May, Florence. «Silk Textiles of Spain. Eighth to Fifteenth Century». Ed. Hispanic Society of America. New York, USA. 1957.
- Martiniani –Reber, Marielle. «Lyon, Musée Historique des Tissus, Soieries Sassanides, Coptes el Bizantines V – XI siècles». Ministère de la Culture et de la Communication, Editions de la Réunion des Musées Nationaux. Paris, francia. 1986.
- Money, Mary. «Los obrajes, el traje y el comercio de la ropa en la Paz y la Audiencia de Charcas». Colección Arzans y Vela. UMSA. 1983.
- Moscoso, Maximiliano. «Apuntes para la historia de industria textil en el Cuzco Colonial». Revista Universitaria. Cuzco.

- Mujica Pinilla, Ramón. «El ancla de Rosa de Lima: Mística y Política en torno a la Patrona de América», en: *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1995.
- Muthmann, Friedrich. «L'Argenterie Hispano – Sud – Américaine a l'époque Coloniale». Ed. Des Trois Collines. Genève.
- Pascual Buxo, Jose. «El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática». En «Juegos de Ingenio y agudeza» Museo Nacional de Arte. Noviembre 1994.
- Panofsky, Erwin. «El significado en las artes visuales». Ed. Alianza Forma. Madrid, 1979.
- Pease G.Y, Franklin. «Curacas, Reciprocidad y Riqueza». Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú. 1999.
- Polo y la Borda, Jorge. «la Evangelización en los Primeros Años de la Colonia».
- Ponansky, Arthur. «Precursor de Colon. Las perlas Agri y las representaciones sobre tejidos arcaicos. como prueba de América antes de Colon». Sociedad de Historia Argentina. Buenos Aires, Argentina. 1933.
- Rowe, Ann Polard. «Rasgos técnicos de las Túnicas Incas de Tapiz». Textile Museum Journal, Washington D.C. 1978.
- Rowe, Jhon Holland. «Standarization in Inca Tapestry Tunics». En « the Junius Bird Pre-columbian textile Conference». 1979.
- Rowe, Jhon Holland. «The Chronoly of Inca Wooden Cups», en: Lothrop Samuel K. y ots., *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*. Cambridge, Harvard University Press, 1961.
- Solanilla Demestre, Victoria. «II Jornadas Internacionales sobre textiles precolombinos». Dep d' Art de la Universitat autonoma de Barcelona. Barcelona, España, 2000.
- Sebastián, Santiago. «Los Libros emblemas: Uso y Difusión en Iberoamérica». En «Juegos de Ingenio y agudeza» Museo Nacional de Arte. Noviembre 1994.
- Schevill, Margot Blum, Berlo, Janet Catherine y Dwyer, Edward B. «Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes». University of Texas Press. Austin, USA. 1996.
- Stone-Miller, Rebecca. «To Weave for the Sun, Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston». Ed. Thames and Hudson. Boston, USA. 1992.
- «Tejidos Milenarios del Perú», «Anciente Peruvian textiles». Colección Apu, Ca. 1999.
- Villarejo, Avencio. «Los Agustinos en el Perú y Bolivia». Ed. Ausonia s.a. 1965, Lima, Perú.
- Volbach, W. Fritz. «Il tessuto nell' arte antica» Ed. Fratelli Fabbri. Milan, Italia. 1966.
- Zimmern, Nathalie Herman. «The Tapestries of Colonial Perú». Brooklyn Museum Journal. 1944.

LOS DIEZ AÑOS DE LA CASA AMBIENTADA DE VERA MUXICA

*Por Ana María Cecchini de Dallo**

Los positivos comentarios y el número creciente de visitantes que recibe la Casa de Vera Muxica, situada en el Parque arqueológico Ruinas de Santa Fe la Vieja, ameritan que recordemos cómo fue posible hacerla una realidad.

Había un sueño.

Agustín Zapata Gollán, exhumador de las ruinas, en la primera y fundamental etapa de su preservación y difusión, entre las obras que desarrolló para lograr éste objetivo, encaró la construcción de una Casa réplica, la cual sirvió para ejemplificar la estructura arquitectónica característica de aquellas que existieron en la Santa Fe originaria. La réplica, con el tiempo, se destruyó, lo cual dejó en las Ruinas el déficit de la importante función que cumplía: que el visitante pudiera visualizar la realidad que tuvieron en su origen los muros terrosos que sobrevivieron.

El Director del Parque¹ tenía, entre los muchos proyectos que aguardaban la existencia de fondos para concretarlos, uno que aspiraba a llevar a cabo una nueva «réplica», que era soñada como una casa «ambientada»: la estructura arquitectónica recreando los cuerpos y cuartos que caracterizaron aquellas antiguas casonas, vestida conforme a la época.

***Ana María Cecchini de Dallo:** Profesora y licenciada en Historia, Magister en Administración Pública. Miembro de Número de la Junta Provincial de Estudios Históricos de Santa Fe y del Centro de Estudios Hispanoamericanos.

El mecenas.

En el transcurso de 1999 el Archivo General de la Provincia recibió varias consultas relacionadas con la documentación de la Familia Vera Muxica, alguna de ella conservada en sus fondos, y otra, en el Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales. La Directora del Archivo² entabló, como consecuencia, una frecuente relación con el interesado en los documentos, informándole sobre las existencias y remitiéndole reproducciones de los mismos.

El solicitante resultó ser Don Rafael del Pino y Moreno, descendiente del Virrey del Pino y de la virreina santafesina Rafaela de Vera Muxica. Los documentos contribuirían a la construcción del árbol genealógico familiar, una de las tareas en las cuales estaba abocado este empresario español, próximo a dejar la Presidencia de Ferrovial, quien preparaba su retiro organizando una Fundación con su nombre, que tendría entre sus objetivos los propios de la difusión de la libre empresa y además los vinculados con la historia de Hispanoamérica.

Un viaje profesional de la Directora y la subdirectora del Archivo³, invitadas a participar en el año 2000 del Congreso Internacional de archivos que se llevó a cabo en Sevilla, posibilitó el conocimiento personal con Don Rafael, quien las recibió en su casa y les dedicó dos días durante los cuales las puso en antecedentes de sus proyectos. En la ocasión, las visitantes santafesinas le entregaron el proyecto pergeñado por la Dirección del Parque Arqueológico para restablecer la Casa ambientada y para construir una maqueta de la ciudad de Santa Fe antes del traslado.

En el 2001, como parte de las actividades que darían inicio a la Fundación Rafael del Pino, el Presidente de ella viajó a la Argentina con un importante contingente de historiadores españoles y un variado programa que se llevó a cabo en Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe.

La oportunidad sirvió para que Don Rafael conociera las Ruinas, los museos que sirven para exhibir el material arqueológico hallado en ellas - el de sitio y el de la ciudad-; además estableció contactos con la Asociación de Amigos de Santa Fe la Vieja⁴, así como con las otras instituciones vinculadas⁵, y también

con el medio empresarial⁶, el político⁷ y cultural y con los descendientes de la familia Vera Muxica que viven en la ciudad capital.

Al finalizar el año 2001 la Fundación aprobó los dos proyectos y nos comunicó el aporte de 80.000 euros, que era el monto estimado para los mismos.

Los fondos llegaron a la Asociación de Amigos en medio de la crisis financiera que el país vivió en esos primeros meses del 2002; la institución dispuso hábilmente de ellos para asegurar su mejor aprovechamiento⁸.

Ninguna de las muchas dificultades que se plantearon empañó el singular trabajo propuesto. Un numeroso equipo se abocó a hacer realidad las múltiples facetas del proyecto.⁹

La construcción de una sólida estructura de tres cuerpos con su contorno tapiado, con la cual se recreaba una de las casas más importantes de la ciudad, la que habitó en Santa Fe la Vieja Doña María de Esquivel, fue realizada replicando la descripción existente en los expedientes civiles correspondientes.

La ambientación de cada espacio de la casa fue pensada hasta en sus últimos detalles siempre refiriéndolos a información documental existente. Se realizaron réplicas en cerámica de los objetos utilizados en la vida diaria, tomando como referentes los diseños de los restos cerámicos hallados en las excavaciones.¹⁰

Para la ambientación se tuvieron en cuenta a todos los habitantes de la casa, sus labores y las funciones que ejercían en el Cabildo ese año. A partir de esta información se elaboraron los diálogos que se desarrollan en cada espacio, los que fueron intercalados con música de la época, y todo ello se insertó en un programa informático que guía la visita.

Los jardines y la huerta fueron provistos de las especies características, al igual que los lugares de trabajo.¹¹

Finalmente un equipo desarrolló fichas didácticas para el trabajo en el aula, posterior a la visita de la Casa.¹²

Entretanto, el otro proyecto, la maqueta de Santa fe la Vieja, era construida por un artista experto en ello.¹³

En el año 2002, luego de un tiempo intenso de trabajo, Don Rafael del Pino, con quien se había creado una fuerte corriente de afecto, volvió a Santa Fe. inauguró emocionado la Casa y la maqueta realizada. Sus colaboradores¹⁴ auditaron la rendición de gastos que le presentó la Asociación de Amigos y ponderaron la hábil y ajustada utilización de los fondos provistos.

-
- ¹ Director del Departamento de estudios Etnográficos y Coloniales y del Parque Arqueológico Ruinas de Santa fe la Vieja Arquitecto Dr Luis María Calvo.
 - ² Profesora y Licenciada en Historia Ana María Cecchini de Dallo.
 - ³ Profesora y Licenciada en Historia Liliana Montenegro de Arévalo.
 - ⁴ Con su Presidente María del Carmen Caputto y miembros de la Comisión Directiva
 - ⁵ Centro de Estudios Hispanoamericanos, Asociación Conmemorativa de la Primera Yerra y la Junta Provincial de Estudios Históricos.
 - ⁶ Bolsa de comercio de Santa Fe donde fue agasajado con un almuerzo por el Presidente Dr. Gustavo Vittori y demás miembros de la Comisión Directiva.
 - ⁷ El Gobernador Carlos A. Reutemann y el Intendente Ing. Mario Barletta.
 - ⁸ La presidenta de la AASFe la V y el tesorero de la misma Julio del Barco.
 - ⁹ Luis María Calvo, María del Carmen Caputto, Liliana Montenegro de Arévalo, Paula Busso y Ana María Cecchini de Dallo.
 - ¹⁰ Taller de cerámica de La Guardia.
 - ¹¹ Cocina, despensa, perchel con atahona, etc.
 - ¹² Al equipo mencionado se sumaron las Profesoras Rosalía Aimini y Magdalena Benassi.
 - ¹³ Angel Werlen.
 - ¹⁴ Director de la Fundación Amadeo Petitbó.



Casa Ambientada (La cocina) Santa Fe La Vieja - Cayastá, provincia de Santa Fe

EL TALLER DE CERÁMICA ARTESANAL DE LA GUARDIA: ESPACIO DE DIFUSIÓN, PRESERVACIÓN Y CREACIÓN DEL PATRIMONIO CERÁMICO TRADICIONAL DE LA REGIÓN.

Por Juliana Frías*

«La memoria es un motor fundamental de la creatividad: esta afirmación se aplica tanto a los individuos como a los pueblos que encuentran en su patrimonio-natural y cultural, material e inmaterial- los puntos de referencia de su identidad y las fuentes de inspiración» UNESCO.

El Instituto Nacional de Antropología (1982) entiende por artesanías tradicionales «a los objetos producidos en forma predominante manual, con o sin ayuda de herramientas y máquinas, generalmente con utilización de materias primas locales y procesos de transformación y elaboración basados en conocimientos transmitidos de generación en generación, con las variaciones propias que le imprime la creación individual del artesano. Es una expresión representativa de su cultura y factor de identidad de la comunidad».

Arturo Raúl Cortazar (1910-1974), académico, abogado y doctor en letras.

* **Juliana Frías:** Profesora Superior de Artes Visuales especializada en Cerámica de la Escuela Provincial de Artes Visuales "Juan Mantovani" de Santa Fe. Técnica en Artes Visuales. Encargada del Taller de Cerámica Artesanal de La Guardia (Santa Fe). Miembro de Número del Centro de Estudios Hispanoamericanos.

uno de los folclorólogos más reconocidos del país, define las artesanías folklóricas como «actividades, destrezas y técnicas empíricas, practicadas tradicionalmente por el pueblo (grupos o comunidades folk) mediante las cuales, con intención y elementos artísticos, se crean o producen objetos destinados a cumplir una función utilitaria cualquiera, o bien se los adorna o decora, con el mismo o distinto material, realizando una labor manual (aunque ayudada o complementada por herramientas o máquinas), individualmente o en grupos reducidos, por lo común familiares e infundiendo en los productos carácter o estilo típicos, generalmente concordes con los predominantes de la cultura tradicional de la comunidad.» (Catálogo de la Primera Exposición Representativa de artesanías de Argentina, Fondo Nacional de las Artes, 1968).

Clara Passafari (1930-1994), etnóloga, antropóloga, escritora y poeta, discípula de Cortazar, en su libro «Artesanía y Cultura Nacional» (1974), retoma la concepción dinámica y funcional que sostiene Cortazar. La misma admite cambios y variantes que son inherentes a todo proceso cultural. Pero estas variaciones o incorporaciones de nuevos elementos deben ser asimiladas por el artesano en una verdadera síntesis, sin desnaturalizar la personalidad auténtica de la obra y de su creador, manteniendo y revitalizando el estilo tradicional y particular.

En el capítulo «Caracterización de la Artesanía» nos habla de los artesanos y de la gran satisfacción personal que sienten al crear belleza en objetos que prestan utilidad para la sociedad a la que pertenecen y representan.

Las artesanías se caracterizan, entonces, pues su estética es dinámica, funcional y regional.

Las producciones artesanales reivindican un mundo individual de formas particulares, tienen **el sello**, la impronta de su hacedor, sin perder todo aquello relacionado con el saber antiguo, con la obra de los primeros artesanos.

Unida a esta revalorización surge la consideración del entorno, del mundo natural e inmediato que rodea al artesano, del cual extrae los recursos naturales y es su fuente de inspiración.

En aquellos lugares donde la materia prima se encuentra disponible, es necesario y hasta fundamental orientar la atención de los jóvenes hacia el desarrollo sustentable de una actividad artesanal.

Estimular el acercamiento y manejo de las técnicas artesanales promoviendo la búsqueda de tradiciones como base para un posterior desarrollo de un estilo personal y genuino.

En el capítulo «Promoción Económica de la Artesanía Popular», Passafari remarca la importancia de la promoción de la actividad artesanal debidamente retribuida y con seguridades de demanda regular y permanente, ya que se eleva socio-económicamente al artesano, alcanzando trascendencia comunitaria y mejorando la condición de los grupos familiares.

Los beneficios repercuten en la región pues la utilización de la materia prima local asegura un bajo costo, la participación de la familia en el trabajo refuerza la economía hogareña, y la suficiente demanda convierte estos trabajos en un medio de vida.

La UNESCO desde 1989 recomienda la salvaguarda de la cultura tradicional y popular, considerando que forma parte del patrimonio universal de la humanidad y que es un poderoso medio de acercamiento entre los pueblos y grupos sociales existentes y afirma su identidad cultural.

Define la cultura tradicional y popular como el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad, en cuanto a expresión de su identidad cultural y social; las normas y valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes.

Valora la importancia social, económica y cultural y subraya la naturaleza específica que tiene como parte integrante del patrimonio cultural y de la cultura viviente. Reconoce la extrema fragilidad de ciertas formas de la cultura tradicional y el peligro de que estos aspectos se pierdan, y considera que los gobiernos deberían desempeñar un papel decisivo en la salvaguarda de la cultura tradicional y popular y actuar cuanto antes.

En el capítulo «Proyección Educativa de las Artesanías Populares», Passafari destaca el rol que cumplen los Centros de promoción artesanal y la multiplicación de las posibilidades de aprender artesanías como formas posibles de este proceso de recuperación y producción de cerámica o de otro tipo de manifestación artesanal.

Los talleres artesanales transmiten las técnicas atesoradas a través del tiempo como una importante posibilidad de preservar el patrimonio tradicional de nuestros primeros artesanos, y ofrecen la natural tendencia a crear y recrear como un modo de expresión para todas las edades.

Y nos dice «Un ejemplo de seriedad, en tal sentido, lo ofrece el Taller Libre de Cerámica Artesanal de La Guardia, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Santa Fe, que lleva varios años de intenso trabajo, en encantadoras proyecciones, genuinamente representativas del Litoral Argentino».

Inicios del Taller de Cerámica Artesanal de La Guardia.

Por iniciativa de Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la ciudad de Santa Fe, el 28 de mayo de 1960 el **Taller de Cerámica Artesanal de La Guardia** abre sus puertas de la mano de su primer Maestro y Director, el profesor Alfredo D`Auría y tres años más tarde, a principios de los 80 se suma la profesora Beatriz Creus.

Desde su inicio el taller recibe a niños y jóvenes del lugar y los prepara en el oficio de la producción de artesanías cerámicas tradicionales, utilizando la excelente materia prima del lugar: la arcilla.

La Guardia es una localidad circundada por el Riacho Santa Fe, cercana a la ciudad de Santa Fe y al distrito Colastiné.

Entre las décadas del 40 y hasta los 70 se destacó por sus industrias relacionadas con el hacer cerámico. Como la fábrica de los Hnos. Alassio, quienes se trasladaron desde la República Oriental del Uruguay y se instalaron en La Guardia a fines del 30 por la buena calidad de la tierra. Dicho establecimiento fue uno de los más antiguos e importantes de Sudamérica y se carac-

terizó por la elaboración, entre otros productos, de caños para desagües esmaltados a la sal.

Además se desarrollaron en la zona otros emprendimientos cerámicos, ladrillerías familiares y fábricas de baldosas, tejas y ladrillos huecos como las de Dosso y Annichini, que continuaron en el lugar hasta mediados de los 90, trabajando siempre con la arcilla del lugar y con la gente de la zona.

En tiempos lejanos, antes de la llegada de los españoles, anónimas manos de artesanos aborígenes modelaron la arcilla que encontraban en la costa de nuestros ríos, creando bellas representaciones plásticas donde lo decorativo se entrelazaba con lo utilitario.

Con el devenir del tiempo, la continuidad de esas expresiones típicas del litoral se fue diluyendo, hasta desaparecer casi por completo.

Passafari nos habla de la función social y cultural de las artesanías tradicionales ya que «reflejan el espíritu y las condiciones de vida de los pueblos y trasuntan con nitidez sus rasgos típicos...». Y nos aconseja: «Es por ello que un pueblo necesita mantener fuerte su continuidad socio-cultural y cuando la misma se ve interrumpida debe restablecerse, ya que esta continuidad es la base de la tradición».

Con esta perspectiva es posible recuperar una tradición detenida y a veces olvidada, promoviendo no sólo el retorno a los orígenes, sino también el desarrollo y perfeccionamiento del nivel de elaboración artesanal mediante un trabajo de investigación y práctica constante, tal es el caso del «Taller de Cerámica Artesanal de La Guardia».

Es así que hace ya más de medio siglo el Taller trasmite los conocimientos atesorados a través del tiempo, propiciando el reencuentro con las primitivas fuerzas creadoras de nuestra región y estimula la proyección de motivos, formas y técnicas antiguas del Litoral santafesino, generando una producción cerámica actual con genuina identidad regional.

En un principio, entre los años 60 y los 70, los objetivos del Taller se centraron en ir superando las siguientes etapas de trabajo:

- El conocimiento y dominio de las técnicas de preparación de la arcilla local, del modelado de piezas, del pulido y la cocción.
- La orientación de la producción hacia el logro de un estilo regional, con la adopción de una temática vinculada con la realidad circundante, a través de la reproducción y recreación de la fauna fluvial.
- Por último la organización de la producción y el desarrollo de su comercialización.

Surgió la típica cerámica zoomorfa negra y brufida, que entre otras piezas realizadas por los alumnos, identificó a nuestra ciudad y a nuestra región.

Con una fisonomía particular, genuinamente representativa del litoral, el Taller difundió sus creaciones abriendo mercados a sus productos y logrando, en los primeros 20 años de trabajo, calidad y prestigio hasta alcanzar un lugar merecido entre las más legítimas manifestaciones del arte popular argentino.

En la década del 80, los objetivos y formas peculiares originales se fueron desdibujando, predominando en las piezas el decorativismo y eclecticismo estilístico. El uso recurrente de moldes fue dejando de lado el modelado manual de las piezas, sumado a la aplicación de la técnica del esmaltado y a la elaboración por encargo de una serie de trabajos utilitarios como tazas, platos y recordatorios deportivos e institucionales.

Hacia la reactivación del Taller.

En 1990 el Taller pasa a depender del Liceo Municipal «Antonio Fuentes del Arco» (por decreto Nº2592 del 26 de diciembre de 1990).

Este nuevo encuadre académico intenta resignificar y actualizar las antiguas prácticas que otorgaron a este taller su proverbial identidad y prestigio. Así, tanto la resolución Nº 7104 del Honorable Consejo Municipal del 3 de abril de 1997 que crea el Programa «Kurú Yazú»: brotes de arcilla para la reactivación, promoción y difusión de las actividades del taller, como la ordenanza Nº 10175 promulgada por el Honorable Consejo Municipal también del 3 de abril de 1997,

que crea en el ámbito del citado taller, el Museo de Arte Regional (luego denominado «Prof. Alfredo D'Auría»), son acciones que demuestran el interés por reactualizar y perpetuar la actividad del Taller.

Es así que ese mismo año, mayo de 1997, la Dirección del Liceo Municipal nos convoca para la presentación de un proyecto de reactivación del taller, y para la organización del Museo de Arte Regional.

Los objetivos generales propuestos se centraron en:

- La formación y capacitación de artesanos capaces de manejar las diferentes técnicas cerámicas tradicionales.
- El rescate, sistematización y difusión las formas y técnicas cerámicas tradicionales prehispánicas.
- La elaboración de piezas que surjan del estudio de las antiguas culturas de la región y americanas en general, con el fin de proporcionar una base sólida a los alumnos para la posterior creación y recreación de las mismas.

En el año 1998, junto con el ceramista Hermenegildo Lucero, comenzamos una experiencia de producción en serie de zooformas para ser expuestas y comercializadas.

Surgen los primeros prototipos de «los sapos del taller», piezas que hoy luego de 16 años siguen identificando al taller.

El Taller se reorganizó y comenzó a brindar a toda la comunidad de Santa Fe y en particular a la localidad de La Guardia diferentes cursos formativos:

- Taller Infantil destinado a niños a partir de los 8 años y hasta los 13 años.
- El Taller de Formación Artesanal para Jóvenes y Adultos dividido en tres niveles de formación, con una duración mínima de 3 años de cursado, con contenidos específicos y progresivos para cada nivel.

Los mismos cursos eran coordinados y dictados por docentes especializados y dicha área formativa estaba bajo la dependencia de la Escuela de Diseño y Artes Visuales del Liceo Municipal de Santa Fe «Antonio Fuentes del Arco».

En esos primeros años de aplicación del nuevo Plan de Trabajo se suma al taller la profesora Gabriela Héligon a cargo del Taller Infantil, y el Taller de Formación de Jóvenes y Adultos en sus tres niveles se encontraba a mi cargo.

Por ese entonces realizamos las primeras visitas al «Museo Etnográfico y Colonial Juan de Garay», con el propósito de acercar a los alumnos al estudio e investigación de la Cerámica Arqueológica Prehispánica de la región.

Comenzamos con la Profesora Héligon y los alumnos del Taller jornadas de estudio del patrimonio arqueológico del Museo.

Los fragmentos de contenedores, las piezas arqueológicas enteras, los apéndices zoomorfos de distintas formas y variadas técnicas fueron objeto de nuestra investigación. Replicamos su morfología, estudiamos sus volúmenes, el grosor de paredes, la textura de las superficies y su característica decoración incisa.

Los alumnos vieron reflejadas sus expresiones en esos antiguos ceramios, con representaciones de animales de su entorno y técnicas similares a las que ellos modelaban.

En el Taller estas pequeñas réplicas se transformaron en disparadores de hipótesis de cómo serían las piezas que completaban esos apéndices.

Nacieron así las recreaciones, que hoy forman parte del Museo de Cerámica Regional «Alfredo D' Auría».

Lo realizado en aquellas primeras jornadas fue una aproximación a la cerámica de nuestras culturas del litoral. Debíamos seguir profundizando y tratar de llevar a la práctica todos los procesos inherentes a la tecnología cerámica de estos antiguos grupos ceramistas.

Así, comenzamos los estudios técnicos de composición de pastas e identificación de los antiplásticos hallados en los cortes de los fragmentos, con el fin de obtener un muestrario guía para futuros trabajos.

También realizamos pruebas de engobes con tierras de La Guardia. Se

experimentó con quemas en reducción de atmósfera para lograr los efectos observados en las originales.

En el año 2000 la Asociación Amigos de Santa Fe La Vieja nos encarga las piezas que conforman el patrimonio de la «Casa Ambientada de los Vera Mujica» en el Museo de Sitio de Santa Fe La Vieja, en Cayastá.

Continuamos año a año especializándonos, manejando los distintos tipos de atmósferas y temperaturas, desde ahumados suaves hasta quemas en negro. Las quemas pasaron de fortuitas o espontáneas a ser controladas, logrando los matices y tonos deseados para cada trabajo en particular.

El reconocimiento de la materia prima adecuada y de los antiplásticos necesarios, el buen amasado y el perfeccionamiento en el modelado de las formas, disminuyeron notablemente el índice de piezas rotas o con grietas, característico de las quemas a fuego abierto o bajo stress térmico.

En el año 2004, como resultado de obtener una Beca de la Provincia, viaje a Bolivia y realizo un estudio de campo etnográfico en la Comunidad Ava Guaraní de Tentayape, en el departamento de Chuquisaca.

Esta experiencia fue muy significativa en mi hacer cerámico y mi vocación como formadora y facilitadora de técnicas cerámicas tradicionales.

Fue entonces que a partir de este año, comenzamos a realizar en el taller las primeras quemas a fuego abierto y seguimos trabajando en conjunto con el Museo Etnográfico difundiendo y transmitiendo la cerámica tradicional del Litoral Santafesino.

El Taller en la Actualidad:

El resurgimiento del Taller de Producción Artesanal.

En el año 2008, con el cambio de gestión municipal, el Taller incrementa su carga horaria de capacitación y se crean horas específicas para el Taller de Producción.

Los Talleres formativos de adultos se reorganizan, contando cada nivel con horas cátedras propias y un Profesor a cargo de cada uno de ellos. Recorde-

mos que hasta ese año los tres niveles de adultos funcionaban compartiendo mismos días y horarios y la producción para la comercialización se realizaba en el marco de la formación.

Se modifica la estructura del Taller, pasando a tener una doble dependencia, la parte formativa sigue dependiendo académicamente del Liceo Municipal, mientras que el área de producción se incorpora al programa de Industrias Culturales de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Santa Fe.

De esta manera el Taller recibe un gran impulso en la ampliación del mercado local y regional, que lo posiciona en un lugar de referencia no sólo como ámbito para la formación artesanal y artística, sino como un espacio capaz de ofrecer productos cerámicos de calidad y sello propio.

En este sentido el Taller lleva a cabo una tarea invaluable, articulando la producción de bienes culturales con la generación de un oficio para los habitantes de la costa, activando el movimiento económico del lugar.

Es necesario organizar el Área de Producción, sin desvincularla del área de formación, ya que los alumnos que integran ésta han pasado por los distintos niveles de formación del Taller, debiendo contar con un dominio básico de las técnicas cerámicas.

Comenzamos un trabajo enfocado en la producción de mayor cantidad de piezas, sin perder la calidad y la característica de pieza única.

Al formar parte del Taller de Producción Artesanal (T.P.A) los aprendices artesanos continúan su capacitación especializada en el área de la producción.

Forma de trabajo del Taller de Producción Artesanal: Etapas del proceso de producción.

La cerámica es un proceso complejo que se inicia con la obtención de la materia prima, la arcilla, y va superando distintas etapas de trabajo constante hasta llegar a la cocción.

1° - Búsqueda de la arcilla local.

A mediados de septiembre, cuando baja la creciente del Riacho Santa Fe,

recolectamos la arcilla directamente de sus orillas y la llevamos al taller para prepararla para la producción cerámica.

2º - Preparación de la arcilla. Limpieza y amasado.

Como nuestras arcillas locales son de origen secundario, se las denomina arcillas sedimentarias, ya que se depositan en las costas y en su traslado acumulan diferentes elementos orgánicos e inorgánicos; siempre antes de utilizarlas se las debe limpiar muy bien, se las filtra debidamente, pasándolas por una malla o criba y, por último, se las amasa manualmente durante un tiempo prolongado.

3º - Modelado de las piezas.

Todas las piezas en el taller se elaboran a mano por métodos tradicionales: modelado directo, método de rollos superpuestos, método de volumen ahuecado, plancha con utilización de moldes sustitutos.

Las formas se realizan de acuerdo a las distintas líneas estilísticas del taller:

Vasijas, escudillas, formas escultóricas, platos, sahumadores, zooformas, cucharas, etc.

4º - Terminación de superficies y decoración.

Los trabajos se decoran de acuerdo a las distintas líneas estilísticas del taller, utilizando las siguientes técnicas: bruñido, ornamentación incisa, esgrafiado, relleno blanco post-cocción, aplicación del color a través de engobes o tierras coloreadas y su posterior fijación por bruñido, técnica de negro sobre negro, ornamentación en relieve y en bajo relieve, reservas.

5º - Cocción

La mayoría de las piezas se bizcochan en un horno eléctrico y luego se ahúman en un tacho con aserrín y estiércol de caballo para provocar los distintos matices sobre las superficies bruñidas o no.

También realizamos cocciones tradicionales como las quemadas a fuego abierto, ahumados en pozo, cocción en horno a leña.

Para el mejor desarrollo y organización del taller hemos redactado un protocolo de funcionamiento del T.P.A. En él quedan asentadas las obligaciones y los derechos de todos los participantes que asisten al mismo.

Los aprendices artesanos del T.P.A. pueden realizar sus trabajos de las siguientes maneras:

a- Por el Método de producción individual: es decir, la producción que cada integrante realiza en su totalidad respetando las diferentes líneas del taller y aportando su sello personal y único.

b- Por el Método de producción grupal: es decir, la producción realizada por más de un integrante del taller en organización grupal.

Este método se aplica de dos maneras: Grupal con división de tareas o Grupal con división de la cantidad de piezas a realizar.

Líneas estilísticas del Taller de Producción Artesanal.

Se consolidan las Líneas Estilísticas de Producción y actualmente se desarrollan las siguientes:

Línea Litoraleña:

Pertencen a esta línea las piezas que replican o recrean formas y técnicas utilizadas por los grupos cazadores-recolectores de nuestra zona litoral en épocas prehispanicas.

- Vasijas globulares simples con decoración incisa profunda y rítmica.
- Vasijas globulares con agregado de apéndices zoomorfos o antropomorfos.
- Escudillas simples con decoración incisa profunda rítmica.
- Escudillas con agregado de apéndices zoomorfos o antropomorfos.
- Cerámicas gruesas: Piezas Campaniformes: sahumadores.
- Cucharas escultóricas con mangos zoomorfos u antropomorfos.
- Platos con apéndices zoomorfos o antropomorfos.
- Zooformas del Litoral.

Línea Guaraní.

Pertenecen a esta línea las piezas que replican o recrean formas y técnicas de piezas pertenecientes a la Cultura Guaraní asentada en nuestra zona en épocas cercanas a la colonia.

- Vasijas decoradas geoméricamente con engobes.
- Escudillas decoradas con engobes.
- Vasijas con superficies corrugadas.
- Escudillas con superficies corrugadas.

Línea Hispano-aborigen:

Pertenecen a esta línea las piezas que replican o recrean formas y técnicas de piezas pertenecientes al patrimonio del Museo Etnográfico y Colonial «Juan de Garay» de Santa Fe y al Museo de Sitio en Santa Fe La Vieja en Cayastá y que se elaboraron en la época de contacto entre españoles y guaraníes.

- Vasijas decoradas con motivos geoméricos y fitomorfos con engobes.
- Escudillas decoradas con engobes.
- Candeleros decorados con engobes.
- Jarras decoradas con engobes.
- Platos decorados con engobes.
- Bernegales y mates decorados con engobes.
- Soperas decoradas con engobes.
- Copas decoradas con engobes.
- Cucharas decoradas con engobes.

En ésta línea se permite el uso del torno alfarero para el levantado de determinadas formas, como lo podemos constatar en piezas del patrimonio del Museo Etnográfico y Colonial «Juan de Garay», y se complementa con el trabajo manual de detalles ornamentales en relieve, decoración y pintura.

En el año 2010 se incorpora al Taller de Producción la ceramista profesora

Vilma Horn, especialista en ésta técnica, llevando adelante la capacitación en el uso del torno alfarero y la investigación de ésta línea de producción.

Es importante aclarar que la capacitación en torno y su uso, es exclusiva del T.P.A., mientras que los talleres de formación desarrollan el trabajo de manera totalmente manual.

Línea de Cerámica Negra con o sin relleno blanco post-cocción.

Pertenece a esta línea las piezas que replican y recrean las formas y técnicas de la cerámica del Noroeste de la Argentina, Cultura de La Aguada con su típica decoración incisa sobre superficies bruñidas, quemada reductiva en gris o negro y con o sin relleno blanco post-cocción.

- Platos.
- Vasijas simples.
- Vasijas escultóricas.
- Escudillas.
- Zooformas.

Variante de color con relleno blanco.

Pertenece a esta línea las piezas que recrean la línea anterior con la utilización de diferentes engobes de color de base, bruñidas, ahumadas levemente y con el relleno blanco post-cocción en la decoración incisa.

Línea de Cerámica con Reserva:

Pertenece a esta línea las piezas que replican y recrean la técnica del negativo de la típica Cerámica Chulucana del Perú.

- Platos.
- Vasijas simples.
- Vasijas escultóricas.
- Escudillas.
- Zooformas

Línea institucional:

Pertenecen a esta línea las piezas encargadas por la Municipalidad de Santa Fe y/u otros organismos provinciales o privados, para ser entregadas como presentes institucionales.

Los trabajos se caracterizan por ser elaborados en grandes cantidades y generalmente por el método de producción grupal.

Ejemplo de esta línea son las estatuillas realizadas para «Los Premios Máscara», distinciones que entrega año a año el Teatro Municipal a los hacedores de las artes escénicas santafecinas.

La creación de la «Asociación Amigos del Taller de Cerámica Artesanal de La Guardia». Comercialización de la producción.

A fines del año 2008 se constituye la «Asociación Amigos del Taller de Cerámica Artesanal de La Guardia» quien tiene como objetivos principales colaborar con el desarrollo de las tareas específicas del Taller y difundir sus actividades.

Es importante destacar que las piezas elaboradas en el taller pertenecen en propiedad a sus autores, llevan grabadas sus iniciales y la marca o logo del Taller.

La venta de las mismas se hace a través de la Asociación Amigos del Taller y bajo la supervisión de una Comisión Asesora.

La Comisión está integrada por el Director del Programa de Industrias Culturales de la Secretaría de Cultura, de quien depende el T.P.A., un representante de la Asociación Amigos del Taller de Cerámica Artesanal de la Guardia, el encargado de Sección del Taller y los docentes a cargo del Taller de Producción.

Con respecto al costo o valor económico de cada pieza, el mismo se establece de común acuerdo entre el aprendiz artesano, autor de la misma, y los docentes encargados del T.P.A., siempre con el asesoramiento de la Comisión Asesora y debe ser justo y equitativo teniendo en cuenta el costo de materiales, tamaño, tiempo de elaboración, complejidad de la forma y la decoración, terminación, funcionalidad, etc.

El aprendiz artesano autor recibe el 70% del valor de la pieza vendida en concepto de unidades de beca y el 30 % restante vuelve al taller en compras de materiales, gastos de mantenimiento de hornos y herramientas, fletes para el traslado a eventos, o lo que se requiera para el mejor desarrollo de la actividad artesanal en el Taller de Cerámica

Artesanal de La Guardia.

La Asoc. Amigos del Taller canaliza las ventas a través de los Asistentes Técnico-administrativos del Taller, emitiendo facturas y remitos. Recibe el dinero de las ventas del T.P.A., otorga las unidades de Beca bajo recibo firmado por el aprendiz artesano autor y dispone del 30 % para los gastos necesarios de mantenimiento y desarrollo del Taller.

Los productos del Taller son ofrecidos en ferias, muestras y en el mismo taller contamos con espacios de exhibición y venta.

El público que adquiere nuestras piezas, en general está relacionado con la cultura, valora el trabajo artesanal y artístico o simplemente gusta visitar el circuito de ferias en la ciudad de Santa Fe.

Actualmente gran parte de nuestra producción está destinada a Ceremonial de la Municipalidad de Santa Fe, que desde el año 2008 ha elegido nuestras piezas como obsequio institucional que representa a la ciudad de Santa Fe en la región y en el mundo.

También el Gobierno de la Provincia, y el Rectorado de la U.N.L., entre otras instituciones estatales y privadas, encargan nuestros trabajos con regularidad y los distingue como objetos de gran valor cultural e identidad regional.

Uno de los logros más relevantes del Taller es su actividad regular y constante como hacedor y trasmisor del patrimonio cerámico regional.

La investigación, la formación y la producción se unen en el trabajo diario del taller, dando origen a un sinfín de piezas que se nutren del pasado pero respiran en un tiempo presente cargadas de identidad y belleza propia. Un tiempo detenido que late eternamente.

Augusto Raúl Cortazar cuando se refiere a las artesanías alude a este hechizo del tiempo en ellas detenido, aunque hayan sido terminadas el día anterior. Un tiempo no cronológico, sino aquel impregnado de contenido cultural, que va fluyendo de generación en generación que se infiltra en la mente de quienes reciben esta herencia sin término, dotandolas de una memoria ancestral que actualiza y mantiene vigentes los valores, los estilos, las técnicas que fueron patrimonio de nuestros antepasados.



El taller en sus inicios (1960)



Visita del Dr. Cortazar al Taller (en el centro, traje oscuro) (1967)



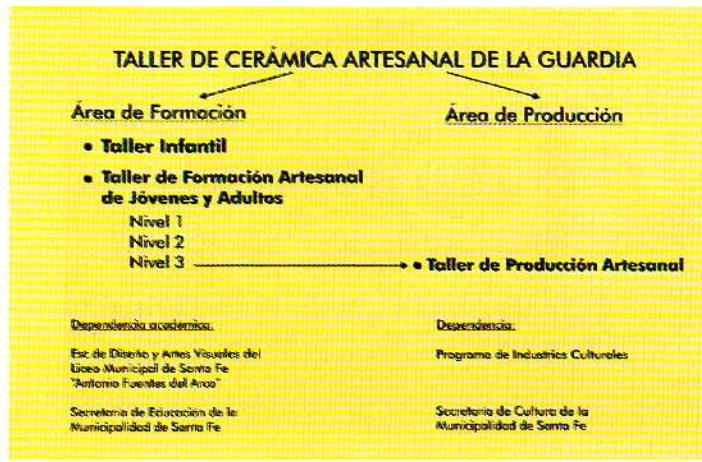
El taller en su nuevo edificio (1969)



Participación en ferias y muestras (2014)



Recuperación de técnica de cerámica arqueológica. Quema a cielo abierto. Juliana Frias (2010)



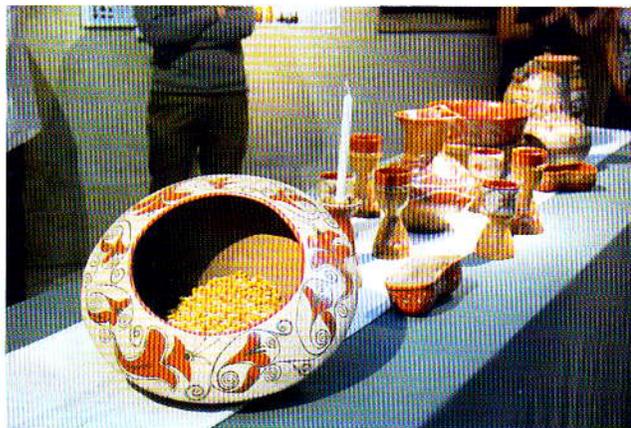
Cuadro con la nueva estructura de funcionamiento y dependencias (2008)



Línea institucional



Línea de cerámica negra.
Con o sin relleno blanco por cocción



Línea Hispano Aborígen



Método de trabajo grupal



Línea guaraní
Proceso (2011)

Bibliografía

- Badano V.
1957 El arte plástico de los ribereños paranaenses. Memorias del Museo de Entre Ríos. Nº 34. Paraná.

- Cocco, G
2004 Investigaciones arqueológicas en el Bajo de los Saladillos y sistema lagunar Capón-Setubal-Leyes. En El área Pampeana - su pasado, editado por C. Gradín y F. Oliva, pp. 25-35. Editorial Laborde, Rosario.

- Cortazar A. R.
1968 Catálogo de la Primera Exposición Representativa de artesanías de Argentina, Fondo Nacional de las Artes.

- Corte N.
1960 Fundamentos y objetivos de la creación del Taller Libre de Cerámica de La Guardia. En documentos del Taller de Cerámica Artesanal de La Guardia. Municipalidad de la Ciudad de Santa Fe.

- Frías J.
1997 Proyecto de reactivación del Taller de Cerámica Artesanal de La Guardia. En documentos del Taller de Cerámica Artesanal de La Guardia. Municipalidad de la Ciudad de Santa Fe.
2008 Protocolo del Taller de Producción Artesanal de La Guardia. En documentos del Taller de Cerámica Artesanal de La Guardia. Municipalidad de la ciudad de Santa Fe.
2010 Reseña histórica del Taller de Cerámica Artesanal de La Guardia. En documentos del Taller de Cerámica Artesanal de La Guardia. Municipalidad de Santa Fe.

- Heligon G. y Frías J.
2002 La cerámica: Objeto de museo. Objeto de búsqueda. En: libro de resúmenes del II Encuentro de didáctica en los Museos. Museo Etnográfico y Colonial «Juan de Garay», Santa Fe.

- Letieri F.

1998. Aspectos tecnológicos presentes en el proceso de producción cerámica del Sitio Bajada Guereño y sus implicancias conductuales. Tesina de Licenciatura. Departamento de Arqueología. Escuela de Antropología. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. M.S.

- Passafari C.

1974 Artesanía y cultura nacional (aportaciones a la expresión artística nacional). Instituto Argentino de Cultura Hispánica, Rosario. Ed. Colmegna.

- UNESCO

1989 Recomendación para la salvaguarda de la cultura tradicional y el folklore. 25º Conferencia General de la UNESCO, París.

LAS MIRADAS DEL PADRE FLORIÁN SJ

*Por Raquel Garigliano**

En una fría noche de invierno el fuego de la lámpara crepitaba en el scriptorio de un antiguo monasterio. Su pálido resplandor iluminaba la bóveda y los anaqueles de la estancia. Sobre un estrado, un antiguo misionero jugaba con pinceles y acuarelas. Mientras pintaba sus láminas parecidas a las antiguas miniaturas medievales, una sonrisa se dibujaba en sus labios. Es que recordaba a los otros, a aquéllos que estaban Allí y con quienes había sido feliz....

Varios años dedicados al estudio de las acuarelas de Florián Paucke SJ y la reciente publicación de su obra por parte del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, han reavivado en quien escribe el deseo de hacer una reflexión sobre sus imágenes y parte de sus escritos. Dada la dimensión de las 1146 páginas que componen el manuscrito original, resulta imposible en un artículo como éste abordar la totalidad de su obra. Se considerarán sólo algunos tópicos que tienen que ver con el modo con el que el misionero miraba a su tierra feliz y a sus pobladores, a su «Allá». Y especialmente las miradas que el misionero deja entrever a través de las láminas que acompañaron a su escrito. Se trata por tanto, de un acto interpretativo-valorativo de su obra, que como toda producción de formas simbólicas, posee una capacidad comunicativa pasible de abrirse a múltiples interpretaciones, aún mucho tiempo después de su ejecución.

* **Raquel Garigliano:** Profesora de Historia, especialización en Teoría del Arte. Profesora de Historia del Arte en la Escuela Provincial de Artes Visuales "Juan Mantovani" de Santa Fe. Miembro de Número del Centro de Estudios Hispanoamericanos.

No se aborda aquí la biografía del Padre Florián SJ ni su labor misionera, que dada su importancia merece un tratamiento particular. Es más, tampoco se habla acerca de cómo y cuándo escribió su manuscrito; cómo y cuándo se hicieron las sucesivas publicaciones, temas lo suficientemente tratados en la publicación mencionada y en escritos anteriores. En tal sentido merece destacarse la obra señera del historiador Guillermo Furlong SJ que en su obra *Entre los mocobies de Santa Fe* desarrolla el quehacer de los misioneros jesuitas en las tierras sanjavierinas, y cualquier obra posterior no hace sino estar en deuda con ésta que recogió las memorias, no sólo de Florián Paucke sino de otros jesuitas que misionaron en el Allá¹.

Hablando de memorias, la obra escrita y gráfica de Florián Paucke SJ resulta ser una verdadera «Mnemosyne» de su paso por estas tierras. Precisamente, este trabajo tiene como soporte teórico el aporte historiográfico de Aby Warburg que abre una interesante metodología en el campo de la Historia en general y de la Historia del Arte en particular, al valorar el rol de las imágenes como «importantes documentos humanos» (Gombrich [1992]:125) y como fuente para comprender el universo simbólico de la cultura que las creó. Al respecto José Emilio Burucúa expresa:

«Warburg mostró la importancia de tomar en consideración el corpus de las imágenes producidas y utilizadas en una sociedad determinada – imágenes de toda índole, grandes cuadros, monumentos, ciclos decorativos, retratos, medallas, láminas de amplia circulación, representaciones en muebles y objetos de uso cotidiano, construcciones efímeras – para acceder a la comprensión cabal de sus proyectos, de sus conflictos, de sus ideas» (Burucúa 1999: 14)

De ahí que las imágenes pintadas por Florián Paucke se constituyan en uno

¹ Guillermo Furlong SJ recoge en dicha obra los escritos de los Padres Jesuitas Joaquín Camaño, Manuel Canelas, Francisco Burgés, Román Arto, Antonio Bustillo y Florián Paucke.

de los indicios y legados privilegiados para el estudio de los pueblos mocovíes y de la presencia jesuítica entre ellos, erigiéndose en objetos portadores de los valores simbólicos de esa cultura.

Corresponde aclarar también que en este trabajo se consideran otros supuestos teóricos:

El concepto de «geocultura» basado en el paradigma localmente situado de Rodolfo Kusch, para quien la cultura es una totalidad que establece un poderoso vínculo entre el hombre y el suelo en el que «está». Es decir, se trata de una fuerte intersección e interrelación entre lo geográfico y lo humano, siendo este lazo entre ambos factores inescindible e imprescindible para la comprensión de cualquier hecho cultural. Para Kusch «Cultura supone un suelo en el que obligadamente se habita. Y habitar un lugar supone que no se puede ser indiferente ante lo que allí ocurre» (Kusch 1976: 115).

Por otro lado, el principio de alteridad según lo entiende Levinas, también sirve de marco a este trabajo. Alteridad en tanto se aplica al descubrimiento que el «Yo» hace del «Tú», lo cual genera una amplia gama de imágenes del «Tú», así como visiones múltiples del «Yo» y de la unión recíproca entre ambos para formar el «Nosotros». Ese sentido de alteridad es lo que permite la visibilización de quienes siempre fueron negados, y se enriquece con el principio tan actualmente válido de «inculturación de la fe», que como lo dice el Padre Pedro Arrupe SJ:

«es la encarnación de la vida y mensaje cristianos en un área-cultural concreta, de tal manera que esa experiencia no sólo llegue a expresarse con los elementos propios de la cultura en cuestión (lo que no sería más que una superficial adaptación), sino que se convierta en principio inspirador, normativo y unificador que transforme y re-cree esa cultura, originando así una *«nueva creación»*. (Arrupe 1978:230)

Era tan grande el tesoro de sus recuerdos que bien podría ser compilado en seis volúmenes manuscritos. Delicada caligrafía gótica encabezaba cada capítulo, y en renglones prolija y casi matemáticamente calculados el misionero escribía con una letra pareja e inclinada. Pero, aún no tenía el título de su libro... Para tantos recuerdos, muy breve no podría ser...

«Hacia allá y para acá. Hacia allá (fuimos) amenos y alegres, para acá (volvimos) amargados y entristecidos. O sea: noticia fielmente dada por un misionero en su partida desde Europa en el año 1748 hacia la América occidental, en particular a la provincia del Paraguay y en su retorno a Europa en el año 1769 por la cual él relata especialmente su estada por dieciocho años en la provincia Gran Chaco entre los indios mocovíes o los llamados guaycurúes, su labor, el paganismo y cristianismo de los mencionados indios; viaje de retorno a Europa como también el clima, terreno, aguas, productos, bosque, animales (cuadrúpedos), aves, peces, sabandijas reptantes y voladoras, junto con otras exóticas y especiales condiciones, intercalada con diversos grabados, dividida en seis partes» (Paucke [2010]:7). Con este extenso título Florián Paucke inicia su manuscrito. Es posible que más reducido no hubiera podido ser, dado que en el mismo el autor condensa sus intenciones:

- Dar noticia fiel de su estancia de dieciocho años en la provincia del Paraguay.
- Relatar su vida junto a los indígenas mocovíes y guaycurúes.
- Describir el ambiente geográfico, su flora, fauna, clima, es decir, lo que hoy llamaríamos la biosfera y el ecosistema de la región.

Al mismo tiempo, en las primeras palabras del título establece la diferencia entre el «Acá» y el «Allá». El «Acá» es Europa. Si bien su suelo natal, éste es para el autor el lugar del exilio, en el que tuvo que vivir obligado por las circunstancias de la expulsión de los jesuitas. Por eso el «Acá» es el espacio de la tristeza y amargura. En cambio, el «Allá», sus misiones de San Francisco Javier y de San Pedro junto con su suelo y sus habitantes, es el espacio feliz de lo ameno y la alegría, es el espacio «elegido» y «deseado».

Analizando no sólo las intenciones explícitas de Paucke, expresadas en el título, especialmente en el prefacio y en el cuerpo del texto, sino aquéllas que implícitamente se desprenden de una detenida lectura tanto de sus palabras como de sus imágenes, se puede vislumbrar que el misionero jesuita encara la obra simultáneamente a través de diversas **miradas**. Antes bien, considerando que Paucke ilustra a través del arte sus memorias, es menester tener en cuenta que toda expresión artística no es una mera trasposición de la realidad, sino que revela determinadas intenciones, y por tanto, miradas. Pues la mirada sobre la realidad, la percepción que se tiene de ésta y la interpretación de lo que sucede en la misma constituyen una de las esencias fundamentales de la expresión artística. De modo tal que la comprensión de las miradas que tiene el jesuita resulta ser un elemento fundamental para la valoración estética de su producción pictórica.

La mirada «ilustrada» y curiosa.

Corresponde decir en primer lugar, que el Padre Paucke tiene conciencia de vivir en un «siglo ilustrado» (Paucke[2010]:356), y dada la importancia que el conocimiento tenía para los miembros de la Compañía no sería extraño que el misionero hubiera leído alguna de las obras ilustradas de la época, de las cuales los mismos jesuitas fueron sus principales difusores en América. Asimismo, podría haber estado en contacto con escritos y obras gráficas de tantos viajeros europeos que por entonces recorrían tierras lejanas, y luego las publicaban en Europa. Es más, fue casi una constante que, luego de la expulsión, muchos jesuitas escribieran sus experiencias misionales, como las obras de los Padres Lozano, Sánchez Labrador, Dobrizhoffer, y tantos otros. Conocido es, por las mismas declaraciones de Paucke, que escribió e ilustró sus memorias a los 59 años, sin que mediara ningún apunte o boceto previo, sólo a través del ejercicio de actualizar sus recuerdos (Alzari 2010: 14).

En ese sentido, respondiendo al paradigma del Iluminismo y a la metodología que recién se estaba anunciando para las ciencias, Paucke se propone:

Dar **noticia fiel** de su estancia de dieciocho años en la misión de San Francisco Javier de la provincia del Paraguay. Es decir, describir y narrar lo

que él llama «verdad», obligándose a que su informe sólo se basará en noticias recogidas por su experiencia y no en ajenas (Paucke [2010]:9), agregando con convicción que «estoy dispuesto a proseguir mi descripción con tanta mayor firmeza cuanto más reconozco mi sincera disposición para con la verdad». (Paucke [2010]: 11). A lo anterior agrega: «puedo aseverar asimismo que yo relato lo que he visto y experimentado en la forma como lo he conocido» (Paucke [2010]:11). De este modo el jesuita muestra que su mirada es la de un hombre ilustrado: da preeminencia al valor del proceso de observación y de la experiencia directa, procedimientos que en ese entonces – y a partir de Galileo – son los característicos del método científico.

- Realizar un relato, tal cual él lo dice: «... principalmente para relatarles mi actitud durante diez y ocho años en las reducciones recién establecidas hacia el norte» (Paucke [2010]: 9). La referencia a la realidad y el amor al conocimiento que se vislumbra en sus páginas nos hablan de una mirada ilustrada. Tal como él lo expresa: «el saber mucho no es dañoso» (Paucke [2010]:193).
- Ilustrar gráficamente lo que escribe, produciendo una obra en un todo tan coherente que en la misma resultan inescindibles las palabras de las imágenes y viceversa. Procedimiento éste característico de las obras ilustradas, valga como ejemplo La Enciclopedia de Diderot.

Así pues, el relevamiento que Paucke hace de la naturaleza y de la vida de los mocovíes, tanto a través de sus acuarelas como de la prosa, conforma un verdadero corpus de investigación que supone en primer término una actitud de curiosidad y de interrogación permanentes. Esta intención e interés seguramente lo llevó a la búsqueda y acumulación de datos, comparación y clasificación de los mismos, cotejos con diferentes instancias temporales y espaciales, y abordajes múltiples. Es decir, a organizar los conocimientos. Tal cual él lo dice: «Si las preguntas se siguen en buen orden, la capacidad memorativa podrá contestar entonces con mayor facilidad» (Paucke [2010] :258). Todo este caudal de preguntas y respuestas es guardado celosamente en su memoria, para luego ser escrito y pintado. En su búsqueda del conocimiento Paucke se muestra multifacético: es naturalista, botánico, ornitólogo, antropólogo, teólogo, y cuando no también meteorólogo. Obviamente, también artista.

Si uno hace un análisis cuantitativo de las casi ciento cincuenta imágenes que ilustran y acompañan al manuscrito (según obran en la última edición del mismo) se encuentra con que el 32 % de ellas hacen alusión a especies vegetales, y 26 % a los animales típicos de la zona, además de las 19 cartas pintadas con aves. Todo lo cual denota que para un hombre ilustrado como Paucke la referencia a la naturaleza constituía un fuerte mandato.

Dentro de estos aspectos relativos a flora y fauna, resulta interesante analizar cómo Paucke organiza el contenido de las partes de su manuscrito en función de una clasificación previa de las especies, tanto vegetales como animales, articulando con coherencia los diferentes capítulos.

Como se puede observar en la Lámina 1,² de hecho existe en el jesuita una gran preocupación por mostrar en el plano los diferentes tipos de cucurbitáceas debidamente clasificadas, agrupándolas en filas según sus tipos, formas, colores y sabores.

Igualmente, en el caso de los animales (Lámina 2), la intención de verosimilitud con la naturaleza puede apreciarse a través de los tamaños de los peces, diferentes colores y texturas con las que cubre sus cuerpos según sea el tipo de especie. Es decir, muestra un interés por la tipificación, denotando así sus condiciones de naturalista. Estos dibujos evidencian claramente esa intención de abordar el estudio de la naturaleza casi de un modo científico. De igual modo procede con otras especies como saurios, serpientes y mamíferos.

Véase en la Lámina 3 de qué modo patos y gansos también se disponen en hileras de acuerdo a su tamaño, forma y color. Además, a cada una de ellas le dibuja debajo su hábitat preferido (tierra o agua). Por cierto, es muy común que introduzca algunas observaciones sobre las costumbres de algunas especies, como la de los patos de anidar en árboles secos cercanos a los ríos. En la acuarela, cada una de estas especies adquiere una entidad propia a través de microescenas que llevan la mirada del espectador de una a otra. No se puede ni abarcar ni entender todo en una sola mirada.

En otras ocasiones, adopta una forma muy original de representar ciertas especies arbóreas, como en el caso del aromito de la Lámina 4. En un solo

² Las láminas fueron escaneadas de la Edición impresa del 2010.

árbol representa simultáneamente el tiempo de floración y el momento en que éste da sus frutos. Asimismo, completa la escena con una gran mancha blanca en el centro del tronco correspondiente a la presencia de gusanos de seda que se crían silvestres sobre este tipo de árboles. Y para dar mayor verosimilitud a la representación dibuja el tronco torcido, tal como crecen los aromitos en esta región. Todo lo cual demuestra su gran capacidad de observación y la intención científica de recoger hasta el más ínfimo detalle. De hecho, esta simultaneidad en las representaciones - una de las características de su particular estilo - se subordina a la intención científica y didáctica a la vez.

La mirada «etnográfica».

Tanto las acuarelas como la prosa de Florián Paucke SJ poseen hoy un profundo valor etnográfico. Este valor es posible porque dicha obra revela en su intención una mirada desde la Etnografía. En épocas en que recién comenzaban los primeros pasos de esta ciencia, y en que muchos viajeros se preocupaban por documentar gráficamente las maravillas de la naturaleza en tierras lejanas a Europa, Paucke también evidencia ese interés por el dato particular, por lo observado en una realidad determinada, por lo que es propio y característico de una determinada cultura, lo cual constituiría con el tiempo el objeto principal de la Etnografía y de la Etnología. En esa búsqueda de lo propio, manifiesta especial interés por los modos de vida y las costumbres de los mocovíes; es decir, por sus prácticas culturales. Del total de láminas, un 35 % de ellas tienen como temática el carácter, las costumbres, creencias, hábitos y actividades de los indígenas mocovíes. Reiteradamente el jesuita enfatiza que sólo escribe sobre los indígenas de su Misión, sobre sus costumbres y características, y no sobre otros pueblos. De ahí se infiere su intención de «**narrar desde lo situado**». Así lo expresa:

«En esto hay que advertir que lo que yo refiero aquí ha de entenderse sólo de las costumbres y manera de vivir conocidas propiamente por mí y observadas por la experiencia referente a estos indios. Así nadie debe pensar que lo que yo he de referir acerca de la nación conocida por mí, concierna a todos los indios en conjunto...» (Paucke [2010]: 9)

Todo lo anterior nos habla de un tipo de mirada. Se trata de una mirada científica, pero «situada», que innova (como muchos en la época) a través del estudio de lo particular, evitando las generalizaciones. Es en ese sentido que su obra puede ser apreciada desde lo geo-cultural, desde los vínculos indisolubles y particulares generados entre los indígenas y el suelo que habitan. Resulta ser entonces, una mirada «descentrada», que busca la comprensión de la cultura mocoví desde múltiples perspectivas, pero siempre atendiendo a lo propio, a lo que identifica, a lo que humaniza.

El Padre Florián observa estos comportamientos culturales desde dentro de la comunidad mocoví, con un rol activo por cuanto él mismo es partícipe de ellos. En muchas ocasiones, para describirlos suele utilizar en su prosa simulaciones de diálogos o entrevistas, anticipando un verdadero trabajo de campo como herramienta de investigación.

En sus láminas Paucke visibiliza las prácticas sociales de los mocovíes: cómo se alimentan, cazan y visten; qué actividades diarias realizan, cuáles son sus códigos estéticos, de qué modo fabrican sus enseres, qué rituales poseen frente a hechos importantes como el nacimiento, la enfermedad o la muerte (rituales de iniciación o pasaje). Describe cualitativamente y pinta de un modo muy minucioso cómo son físicamente, su carácter, cuáles son sus creencias, cómo se comportan frente a la religión cristiana y cuáles son sus lazos de parentesco. Aún más, trata de explicar estas prácticas estableciendo relaciones entre esos datos y anécdotas particulares o personales. Podría decirse sin temor, que realiza un verdadero estudio etnográfico del pueblo mocoví, a través del cual reconoce y trasmite su identidad cultural.

Por otro lado, detrás de esta visión que bucea en los particularismos de la cultura aborígen, deja explícita constancia de su reconocimiento de la diversidad existente entre los pueblos originarios, rebatiendo aquéllas opiniones que pretenden meter en un solo «saco cultural» a los aborígenes. Identidad y diferencia marchan juntas en sus escritos. Así lo dice:

«También se cree que en *Las Indias* todos los *indios* hablan una misma lengua [y] tienen iguales costumbres e inclinaciones; en cuanto uno relata sólo alguna cosa de los *indios americanos*, se quiere tenerlo por entendida con referencia a todas. No [hay] tal cosa: la diferencia entre

idiomas, costumbres y usos es mucho mayor que en nuestros países. (Paucke [2010]: 12)

Y más aún, conoce a muchas otras naciones indígenas a quienes no describe, pero recuerda sus nombres. Véase en este párrafo su interés por ubicarlas espacialmente y con sus nombres propios, dejando de este modo testimonio tanto de su existencia como de su individuación:

«Durante mis años *misioneros* he tenido ocasión de conocer fuera de estos *mocovíes* los demás pueblos [naciones] situados en derredor como también muchos otros que en las selvas vagan por trescientas a cuatrocientas leguas en este gran valle. Los nombres de ellos son los siguientes: hacia mediodía los *indios pampas, aucaes, pelchues, serranos, calcines* y *calchaquíes*, estos pocos me son conocidos desde este lado. Hacia el poniente hay los *mataguayos, mataraces, yapitalagas, malvalaes, belelas, pazaimes, isisthenes, ichinipies, lules*. Hacia al norte los *mocovíes, abipones, jaucanigos, frentones, lenguas, lippes, rapo, oocolot, apiggnic, cahsó, bayas, juanás, payaguás*. (Paucke 2010: 265)

Resulta obligado considerar esta mirada etnográfica de Paucke para poder valorar su obra pictórica. No pueden juzgarse sus acuarelas sólo desde su función estética, y menos aún desde una estética centrada en Europa. Es necesario ahondar en la intención etnográfica de Paucke, comprender su interés por la particularidad del dato, la valoración de la costumbre, el rito o el paisaje para comprender su estética. Podría decirse que se trata de una «estética situada en lo etnográfico», que privilegia el relato y lo identitario por sobre las cualidades formales. Tal vez resida en este rasgo el encanto tan particular de las imágenes de Paucke.

Lo antes dicho también explica el particular uso del espacio que hace el jesuita, alterando perspectivas y transgrediendo escalas. Eso que algunos llaman alteraciones de perspectivas consiste en realidad en la utilización de planos abatidos, empleo de horizontes muy altos o muy bajos, recursos que usados

tal vez intuitivamente, permiten ampliar la función informativa de las imágenes al narrar varias escenas a la vez, tratando de llenar el campo pictórico con la mayor cantidad de relatos posibles.

En tiempos en que el arte occidental ya había consagrado las tres unidades espaciales en la representación (tiempo, espacio y acción), muchas de las láminas de Paucke parecen más bien ligadas a ciertos procedimientos aplicados en miniaturas y obras de la Edad Media tardía, en las cuales - si bien existe una unidad de espacio-, el propósito didáctico e informativo que prima en su intención hace que no aparezcan las unidades de tiempo y acción.

Vaya a modo de ejemplo la Lámina 5, relativa a las diferentes etapas del quehacer agrícola de los mocovíes en la Misión. Paucke describe estas etapas en un largo texto que ocupa casi un capítulo, pero también las narra a través de ocho microescenas en la acuarela. Cada una de ellas corresponde a diferentes tiempos y actividades, pero aparecen simultáneamente en el campo pictórico. Así, en el primer plano pinta cómo los indígenas labran la tierra con un arado de madera tirado por bueyes. Esta escena según el texto corresponde a los meses de abril, mayo, junio y julio. Detrás se desarrolla la tarea de la rastra, para lo cual emplean ramas espinosas atadas y arrastradas también por bueyes sobre la tierra ya arada. En el ángulo superior izquierdo narra cómo luego de ser cortada la cosecha con hoces se hacen las gavillas que yacen en el suelo. En el medio, en la parte superior, muestra la tarea de recolección de gavillas sobre cueros vacunos atados en sus cuatro puntas y arrastrados hacia el lugar de la trilla. La microescena circular de la derecha corresponde a la trilla, en la que la gran parva formada por el amontonamiento de gavillas es contenida por un cerco de postes, mientras los caballos encerrados en el mismo «pisan» las gavillas, separando la paja de los granos. En el cercado que figura en el medio del plano, los indígenas provistos de horquillas proceden a aventar el cereal y prepararlo para el embolsado. Hacia su izquierda, la microescena muestra el almacenamiento o guardado de los granos en especies de recipientes hechos de cueros de toros estaqueados en cuatro palos, en cuyo interior se guarda el cereal cubierto a su vez por otro cuero. Por último, en la pequeña escena al lado de la anterior, aparecen dos mujeres indígenas machacando los granos en morteros para obtener la harina. (Paucke [2010]: 545)

Nótese además, en la misma imagen, cómo los puntos de vista varían de acuerdo a la información que se desea privilegiar. Existen simultáneamente vistas frontales, en perfiles de tres cuarto y aéreas. Estas últimas son las preferidas en la organización que del espacio hace Paucke, porque precisamente le permiten brindar la mayor cantidad de datos posibles.

Esta intención informativa – que hoy resulta de alto valor testimonial- está acompañada a su vez por una fuerte mirada «didáctica». El jesuita pretende informar, pero al mismo tiempo «enseñar», y ¡vaya si siguen enseñando sus pinturas luego de tantos siglos! Para Paucke no bastan sólo las imágenes, sino que las acompaña con la palabra. Como en los antiguos manuscritos medievales y en los viejos herbolarios, la palabra dentro de la imagen no hace sino acentuar su caudal informativo.

En la mayoría de sus acuarelas, el misionero escribe los nombres de las especies, o aclara de qué costumbre o actividad se trata. Realiza explicaciones descriptivas o anecdóticas, a veces de considerable extensión, sin que exista preocupación alguna por respetar el marco de la imagen o mantener el fondo de la figura. En muchas láminas, el fondo está ocupado casi totalmente por la palabra que describe. Esta transgresión de los límites y márgenes de las escenas no hacen sino corroborar la primacía de su preocupación informativa y etnográfica por sobre la estética.

En sus representaciones, el jesuita reconstruye el lazo connatural entre palabra e imagen. En ese sentido puede decirse que intenta desarrollar una verdadera «etnografía del habla». Por cuanto lo que él escribe, está puesto no sólo en idioma alemán sino también en mocoví. Para cada especie vegetal o animal, costumbres o actividades Paucke coloca su nombre, aclaraciones o descripciones en idioma mocoví, lo cual no sólo demuestra su facilidad y constancia en el aprendizaje de este idioma sino también la intención de hablar y recuperar el idioma del «otro». «Mi mayor preocupación fue aprender el idioma para que yo no necesitara hablar por señas con los *indios* como un mudo» (Paucke [2010] :147).

Es mucho lo que podría decirse al respecto: cómo le interesa comunicarse con los indígenas, de qué modo va aprendiendo el idioma, quiénes son los que

les enseñan, cómo le gusta que lo corrijan, cuáles son las diversas prácticas lingüísticas de los mocovíes, qué diferencias emplean en su habla según a quién se dirijan. Paucke describe atentamente las peculiaridades del habla mocoví, su modo muy bajo de hablar, el disgusto ante los gritos o las voces fuertes. De este modo el jesuita resulta ser un verdadero anticipador de la etnografía de la comunicación.

En todo un capítulo que titula «El idioma de los indios», no sólo analiza detenidamente el dialecto mocoví, sino de qué manera éste va cambiando y modificándose. Él mismo habla de la «mutabilidad» del idioma mocoví, y se dispone a analizar las diversas causas que influyen en el mismo, motivo que no puede desarrollarse aquí dado lo acotado de este trabajo. Pero sí merece destacarse de qué manera el Padre Florián reconoce la enorme riqueza de este idioma, tanto en su vocabulario como en sus expresiones. Considerando este aspecto, su mirada es también la de un lingüista, mirada que ha permitido que hoy pueda conocerse el idioma que los mocovíes hablaban en el siglo XVIII, muchos de cuyos vocablos aún se conservan en el habla de la región.

La mirada romántica.

Obviamente Paucke debe haber sido un hombre de su tiempo. Como buen representante de una época finisecular, también se puede inferir en su producción una mirada romántica; y más aún si se considera que esta tendencia ya estaba asomando en algunos espíritus, especialmente en viajeros que luego escribían o ilustraban. En este caso, más bien se podría hablar de cierta «actitud» romántica que enfatiza las emociones, los sentimientos, lo subjetivo y diferente. Actitud que por otro lado ha estado presente en toda la historia del arte.

Esta impronta romántica se hace visible, en primer lugar, en la profunda admiración que el misionero siente por la naturaleza, en muchas oportunidades expresadas casi poéticamente:

«Durante la noche la luna iluminaba bien clara; a ambos lados de nuestro barco nos acompañaba una multitud de peces grandes que según sus vueltas en el agua relucían una vez rojizos como el fuego, otra vez plateados y resplandecían como las luciérnagas» (Paucke [2010]:22)

Luego de su reciente llegada a estas tierras, en tránsito desde Buenos Aires a Córdoba y pasando por las inmediaciones de Luján, Paucke se siente fuertemente impresionado por la llanura pampeana, impresión que suscita en él figuras metafóricas:

«Mirábamos por un campo llano, extenso y ancho que debe deleitar la vista del hombre; era tan parejo como el mar cuando está tranquilo» (Paucke [2010]: 112)

Su visión de naturalista y casi etnógrafo no es obstáculo para que en algunas ocasiones esta devoción por la naturaleza adquiriera también sesgos casi panteístas. Valgan estos párrafos en los que puede apreciarse esta actitud:

«Sentía la mayor diversión en la contemplación de cómo la luz del día asomaba poco a poco y el cielo se coloreaba de continuo hasta la clara autora. Es imposible que el hombre no ensalzara al Creador y autor de este milagro...» (Paucke [2010]: 67)

«Era gracioso escuchar cómo los monos en la mañana, en seguida de romper el día, comenzaban a gritar lo mismo como si hicieran su oración matinal.(Paucke [2010]: 212)

«Los mismos animales loan a Dios:

¡Aló! —grité a mis *indios*— los monos y los pájaros ya están alertas y en su primer alegría ya loan a Dios con su gritería» (Paucke [2010]: 305)

El interés por la novedad, el dato curioso, y especialmente por lo exótico, son otras de sus tantas motivaciones. Resulta notable ver de qué modo Paucke pone mucho mayor énfasis y cualidades estéticas en las ilustraciones de especies que él llama «salvajes», tal como puede apreciarse en la Lámina 6. En este caso se representan vegetales (ajos, cebollas, pimienta, ajíes, rábanos, cardos) vinculados al gusto y sabor de una buena comida, motivos muy apreciados por Paucke. Si hasta podría hacerse un estudio de los alimentos, dietas y comidas exóticas que describe.

De igual modo evidencia un particular interés por ciertas especies animales extrañas para un europeo, especialmente por tigres y monos. En la Lámina 7 se puede apreciar el hábito del tigre de cazar peces en el río, o de retozar a su orilla con una espontaneidad que resulta verdaderamente encantadora. Y además, otro rasgo romántico: lo enmarca en un paisaje casi montañoso, que parece inverosímil para esta región. Pero él se preocupa en aclarar, seguramente aludiendo a las leves ondulaciones que hay en la zona:

Aunque este valle está en una hondonada [y] se halla copiosamente dotado de muchas aguas y ríos y pantanos se encuentran sin embargo muchas colinas del terreno donde unas grandes abras de los más bellos campos, hacen entre los bosques una amena presentación (Paucke [2010]:543)

En fin, las curiosidades divertidas de los monos de las islas, la peligrosidad de serpientes y rayas, el hábito de muchos animales como monos y osos hormigueros de llevar a sus crías sobre sus lomos, su admiración por la gritería y los nidos de loros y papagayos, el plumaje atractivo de los faisanes silvestres, la ferocidad de tigres y caimanes, su convivencia con los avestruces que todo se lo tragaban, todos son motivos «raros» que suscitan la admiración y las pinceladas del jesuita. La narración de sus aventuras con los mocovíes durante los paseos por los ríos aledaños a la misión, las excursiones a las islas con la excusa de cazar u obtener materiales para la construcción, las incursiones al interior y oeste del territorio en busca de sal, y los campamentos de viaje son manifestaciones de esta mirada emocional. (Paucke [2010]: 398)

Ahora bien, tal vez el mayor rasgo romántico de Paucke pueda apreciarse en la espontaneidad y expresividad con las que aborda algunas escenas que hacen alusión a costumbres y gustos muy particulares o exóticos de los aborígenes. Así sucede en la famosa escena de la caza e ingesta de langostas (Lámina 8)

Al igual que lo antes dicho para la escena de agricultura, Paucke trata si-

multáneamente diversas microescenas que dan cuenta de extrañas costumbres: En primer plano muestra cómo se secan al sol las lonjas de charqui mientras un indio alimenta a su perro; detrás algunas mujeres fríen las langostas o hacen mantequilla con ella; en el plano superior se ocupan de cercarlas con humo y movimientos de mantos para cazarlas, vengándose bien de estas pestes que les devoraban sus cultivos (Paucke [2010]: 296). Cada actividad se acompaña de sus correspondientes gestos y ademanes.

¡Nunca están quietos los mocovíes en las escenas de Paucke! Bien puede mencionarse al respecto la pintura de otras costumbres para él muy particulares, y que por razones de espacio no pueden reproducirse aquí. Un frenesí de movimientos y gesticulaciones acompañan las escenas de caza de jabalíes, la preparación de chicha, los rituales de bebida y las diversiones de los jóvenes. Se puede percibir claramente el gusto de los mocovíes por los juegos de puñetes, la algarabía de las carreras de caballos montados por dos y hasta tres jinetes, el deleite con la recolección de miel y su pasión por nadar en los riachos santafesinos (Lámina 9)

La expresividad, espontaneidad y emocionalidad que traducen estas escenas constituyen otro de los rasgos románticos del pincel de Paucke. Los mocovíes siempre moviéndose, gesticulando, en posturas naturales, violentas o forzadas que muestran hasta cierta ingenuidad y sencillez, muy lejanas a los modelos o ideales prefabricados del arte de Europa. Este rasgo de gestualidad expresiva resulta ser en la obra de Paucke tan importante como encantador. Porque el protagonista de esta acción casi poética es el indígena, tan poco expresivamente tratado en otras producciones de cronistas o dibujantes europeos. Es tal vez este aspecto: el modo tan gestual y casi poético a través del cual el misionero traduce su relación con el sentir indígena, lo que hace que su obra sea tan atractiva, a pesar del paso del tiempo. En estas imágenes el Padre Florián trata de plasmar no sólo lo individual sino también lo colectivo, lo que pertenece e identifica a la comunidad: la unión de los aborígenes frente a una guerra o una hazaña como la caza, los rituales de iniciación o pasaje, sus códigos estéticos, su participación en las festividades de la Misión, sus aventuras por los ríos. Y lo hace de un modo tan franco, natural y desenvuelto, que es casi determinante de su estilo, y por tanto de su particular estética.

Las noches eran frías en el monasterio. Pero el misionero, cobijado por sus recuerdos, no lo sentía. Es que los «fuegos» de los mocovíes venían a su mente como un torbellino. Recordaba las comidas compartidas, el coro de niños y jóvenes, las labores de las mujeres, la tristeza frente a las pestes, la amistad con los caciques y las fiestas de San Francisco Javier. El haber logrado ser uno de ellos era la llama que lo seguía abrigando.

La mirada desde la alteridad.

Si bien podrían inferirse otras miradas en la obra del Padre Florián, una de ellas es la que prima. Ésta seguramente haya sido el fundamento de su sentida pertenencia al pueblo mocoví, de su identificación con el mismo: se trata de la mirada del misionero desde la alteridad. Misionero formado en el ideal ignaciano de «En todo Amar y Servir», y con una actitud de alteridad que, según lo denota su escritura, sabía ponerse en el lugar de los otros para hacerse uno como ellos: «Dijeron pronto entre ellos: *Ini e Padri toton eguemgace enamca eenza mocom*. El *Pater* no es un extranjero, en realidad él parece ser uno de nosotros». (Paucke [2010]:203). Este párrafo cobija el sentimiento de Paucke de haberse sentido él mismo uno de ellos, resulta ser la expresión de un reconocimiento recíproco.

Paucke realiza sus representaciones de un modo descentrado. Descentrado de los prejuicios que lo podían frenar por pertenecer a la cultura europea, y también descentrado de sí mismo. Manifiesta en sus memorias su intención de comprender y sumergirse dentro de la comunidad mocoví a través de ensayos y errores; partiendo especialmente de una actitud de respeto frente a sus particulares hábitos y costumbres. Todo lo cual supone mirar y comprender al otro. No sólo eso, sino que traduce también el principio de alteridad existente entre los mocovíes para con él y los demás misioneros.

En primer lugar, el Padre Florián «elige» vivir con ellos; no puede separarse de su comunidad. Y los de su comunidad no quieren separarse de él. Sabida es la resistencia, tristeza y alegato que provoca en él la idea de un posible traslado a Buenos Aires; y más aún, la partida definitiva con la expulsión. Las penalidades que rodean a ésta no son sólo suyas, sino también de todos los

mocovíes de San Javier y de San Pedro. Verdaderamente sentidas y casi patéticas son la congoja y lágrimas de Cithaalin, las esperanzadas palabras de Aletin de volver a verlo en poco tiempo y la despedida de Domingo Nevedagnac.

En segundo lugar, él es totalmente conciente de su arraigo y de su llegada a los mocovíes, dice en uno de los márgenes de su libro: «*Fui muy bienquisto entre los indios*» (bienvisto). Relata las diversas estrategias que adoptó para adentrarse en su comunidad y sabe de qué modo llegar a los indígenas. Asimismo cuenta las estrategias que los mocovíes implementan para que él sea uno de ellos, y uno como ellos.

El Padre Florian conoce y recuerda los nombres de cada uno de los pobladores mocovíes de San Javier y de San Pedro. Su obra hasta resulta ser una enciclopedia de nombres propios mocovíes. Profundos lazos lo unen a los caciques, especialmente a Domingo Nevedagnac y sus hijos, a Aletin, y a Cithaalin quien se mostró en muchos momentos resistente. A todos ellos nombra con sus nombres mocovíes, detalla sus características, sus relaciones genealógicas, la composición familiar, haciendo además una exhaustiva descripción física y moral. Recordar el nombre de los que habitaban la misión, y aún de otros, es un signo de alteridad. Es éste uno de los pocos escritos de la época colonial que visibiliza tan personalmente al otro. Coloca en el escrito los nombres mocovíes de sus músicos, de los artesanos que trabajan en los talleres de la misión, de los hijos y descendientes de los distintos «fuegos» familiares, de los que mueren en las pestes, de los que enferman...

Del mismo modo con que reconoce y visibiliza al otro, realiza como misionero una fuerte crítica a los españoles. En este sentido habría que hablar de las «ausencias» dentro de su obra. Del más de centenar y medio de láminas pintadas, sólo cinco de ellas aluden a los españoles. Salvo el momento en el que Paucke relata su viaje de ida a la Paraguaría y su llegada a Buenos Aires y Córdoba, en el resto del manuscrito el español sólo aparece para ser objeto de críticas por parte del jesuita.

De la lectura del manuscrito se infiere que Paucke aparece dentro de la misión como buen componedor, con capacidad de mediador entre los misioneros de mayor autoridad y los mocovíes. Él tiene conciencia de su ascendiente y llegada casi campechana con ellos. Manifiesta en sus memorias el valor que

le da a la mediación, al espíritu conciliador como estrategia para solucionar cualquier problema dentro de la misión. Asimismo sabe de la importancia de ser paciente, y especialmente de mantener silencio ante algunas actitudes, como signo de respeto a los mocovíes. Así lo expresa: «Es preciso pasar con silencio por sobre todo esto, y dejarlo suceder»(Paucke [2010]:197).

Pero por sobre todo, Paucke reitera que se debe respetar el carácter e idiosincracia de los mocovíes, especialmente hablándoles como a ellos les gusta (en tono bajo) y siendo prudente. (Paucke [2010]:198). Por otro lado, sabe de la importancia del consejo personal, más que de la prédica general. Tiene conciencia de la importancia del trato personalizado con el aborigen, así también como de una catequesis personalizada. Y expresa al respecto: «Aún el consejo no debe ser demasiado *teológico* si no él no comprende nada y ello resulta igual como si uno hablara al aire» (Paucke [2010]:198)

El Padre Florián sabe de los gustos y diversiones de los mocovíes, y en todo trata de complacerlos. Celebra su amor por la música formando los coros de niños y jóvenes, acompañados por las orquestas de cuyos instrumentos los mismos indígenas son los artífices. Ama a los niños, sufre con los enfermos, auxilia a los ancianos y se alegra con los jóvenes.

En las memorias de Paucke, los mocovíes además de tener identidad y presencia, también tienen voz: su obra es polifónica. Son muchos los indígenas que hablan en ella: desde Eulalia pidiendo ser enterrada en la Iglesia hasta Cithaalín con sus protestas. Se escuchan las conversaciones con Aletín, las palabras de amistad y confianza de Nevedagnac, las voces corales de los músicos y las inocentes de los niños. Voces de reciprocidad, que reconocen al misionero como perteneciente a su comunidad.

La acuarela de la Lámina 10 traduce como ninguna este lazo de alteridad-reciprocidad entre los mocovíes y sus misioneros. Nada pone más de relieve la alteridad por parte del indígena que esta escena en la que ellos ayudan a los misioneros a cruzar los arroyos y aguadas. El que por naturaleza sabía nadar sostenía al que no sabía; y éste, confiado, se deja ayudar. De este modo el Padre Florián permite la visibilización del otro en toda su alteridad, de quienes hasta ahora no han tenido voz ni presencia en la historia, de quienes siguen esperando aún hoy una respuesta ética. Verdaderamente logra colocarse en el

horizonte simbólico del otro. Esto lo ubica en una posición donde él renuncia a una de dominio para pasar a ser testigo de la vida de los otros, de sus alegrías y fracasos, de sus modos de ser y estar en el mundo, de sus convicciones y creencias. En fin, verdaderamente se «lanza» al encuentro con el otro, con la confianza de que, de ese encuentro, emergerá algo nuevo: el «Nosotros».

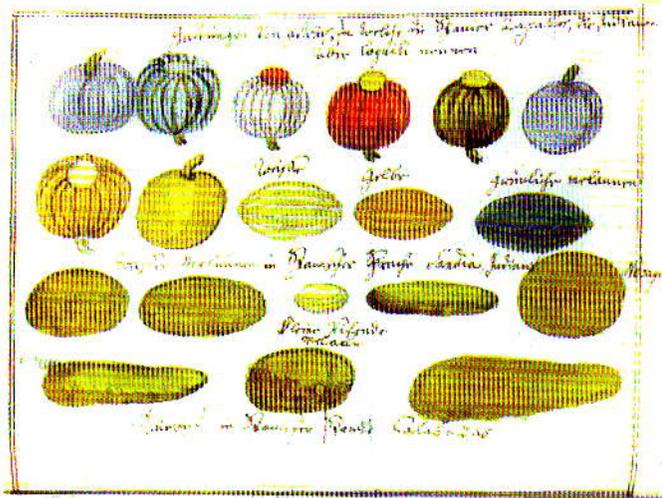


Lámina 1. (Paucke [2010]: 75)

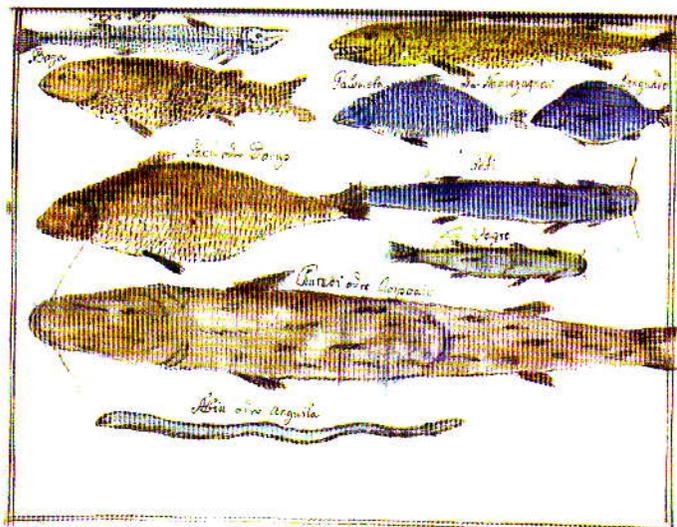


Lámina 2. (Paucke [2010]: 57)

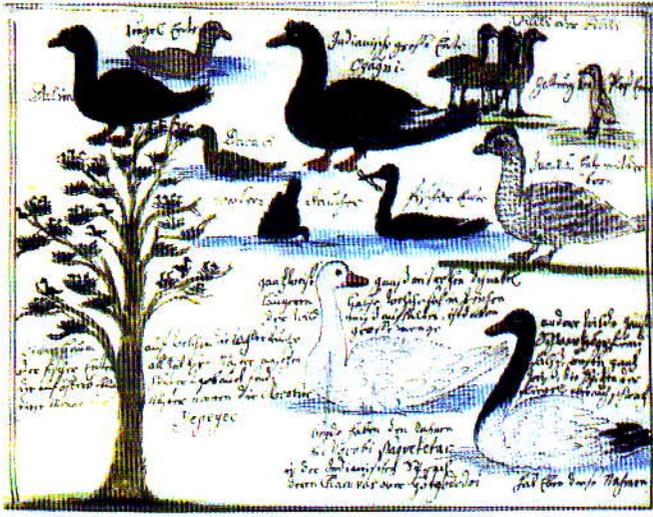


Lámina 3. (Paucke [2010]: 95)

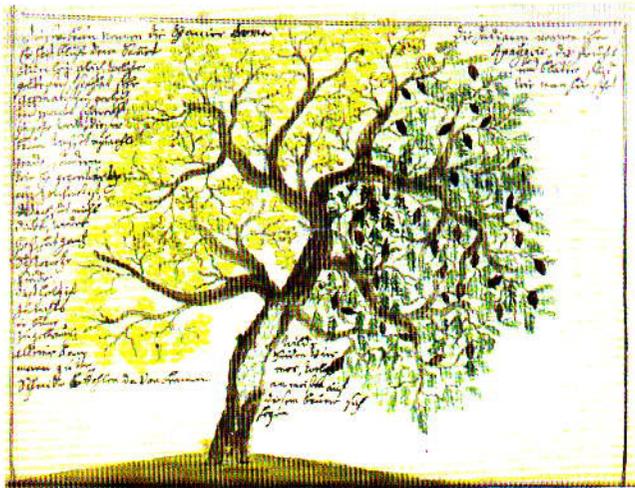


Lámina 4. (Paucke [2010]: 84)

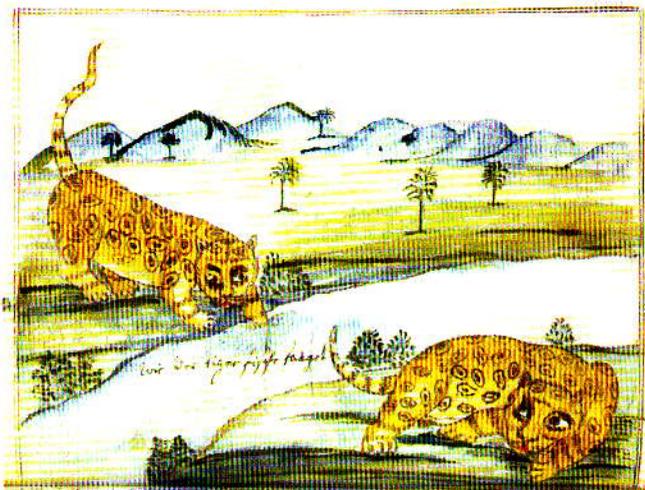


Lámina 7. (Paucke [2010]: 55)

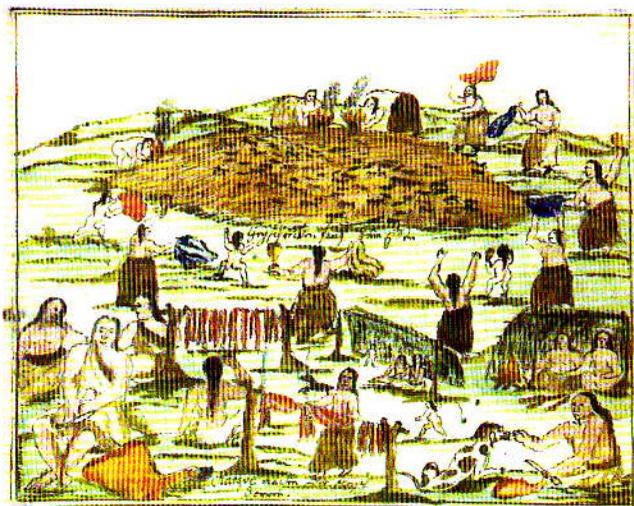


Lámina 8. (Paucke [2010]: 47)

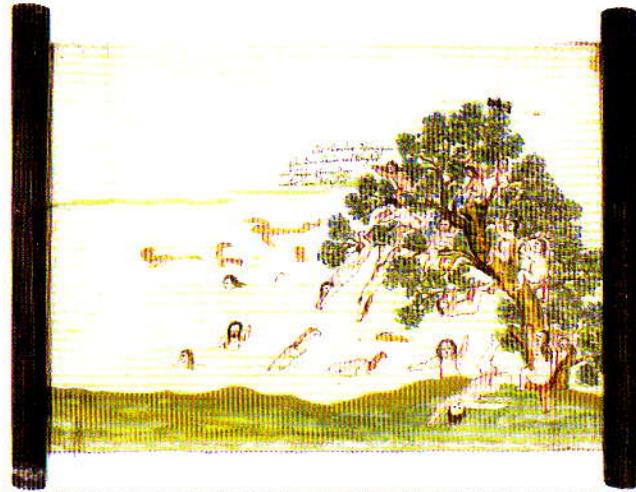


Lámina 9. (Paucke [2010]: 147)



Lámina 10. (Paucke [2010]: 150)

FUENTE DOCUMENTAL:

PAUCKE, Florián SJ
[2010] *Hacia allá y para acá*
Santa Fe. Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe
1º Edición digital e impresa.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALZARI Agustín
2010 *Territorio y memoria en la experiencia de Florian Paucke*
Introducción a la 1ra. Edición de PAUCKE Florián, *Hacia allá y para acá*
Santa Fe. Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe.
- ARRUPE Pedro SJ
1978 *Carta y Documento de trabajo sobre la Inculcación (14-V-78)*, en «Acta Romana Societatis Iesus». XVII
- BURUCÚA José Emilio
1992 *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg.*
Buenos Aires. CEAL.
- 1999 (Director) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. V. I.*
Buenos Aires. Editorial Sudamericana
- FURLONG Guillermo
1938 *Entre los mocobies de Santa Fe.*
Buenos Aires. Sebastián de Amorrotu e Hijos.
- GOMBRICHE.H.
1992 *Aby Warburg. Una biografía intelectual.*
Madrid. Alianza Forma.
- KUSCH Rodolfo
1976 *Geocultura del hombre americano*
Buenos Aires. Fernando García Cambeiro

Centro de Estudios Hispanoamericanos
Santa Fe (R. Argentina)

135

JAUREGUI Andrea y PENHOS Marta

1999 *Las imágenes en la Argentina colonial. Entre la devoción y el arte.* En:

BURUCUA Emilio (Director)

Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. V. I.
Buenos Aires. Editorial Sudamericana

PAVÓN Héctor

2014 Entrevista a Julián Bonder *«La memoria edificada»*. Revista Ñ Nº548
Buenos Aires. Editorial Clarín

SOBRERO de VALLEJO Nanzi

1993 *Las primeras ilustraciones en el Río de la Plata.* En: «Revista Summarium
Nº 1». Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética
Santa Fe. Fundación Banco Bica.

EL COLEGIO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN Y LAS REFORMAS POSCONCILIARES. SU IMPACTO EN LA SOCIEDAD SANTAFESINA

*Por Carlos Eduardo Pauli**

Presentamos un adelanto de un trabajo más ambicioso. Nos proponemos continuar la Historia del Colegio de la Inmaculada Concepción de Santa Fe, que el P. Guillermo Furlong SJ, concluyera en 1962. La sociedad santafesina había recibido de muy buen grado a los Padres Jesuitas cuando estos vuelven en 1862 y le confían la educación de sus hijos, durante décadas. El tradicional colegio también recibía a muchos jóvenes de provincias y aún de países vecinos, en su famoso internado. La disciplina escolar y el rigor científico del claustro de profesores, así como el brillo de sus academias, eran sus atributos distintivos. Sin embargo, en los momentos en que la Compañía de Jesús introduce la reforma pedagógica más profunda, se produce un quiebre en las relaciones de la sociedad santafesina con el Colegio. Por eso nos interesa indagar cuáles fueron esas reformas, que concepciones las alentaban y como se concretaron. Y trataremos de contestar la pregunta: ¿por qué las familias santafesinas le dan la espalda a esos cambios, haciendo que la matrícula del Colegio descienda de 600 alumnos en 1963 a 280 en 1975.¹ Esta respuesta no podremos

***Carlos Pauli:** Profesor de Historia. Miembro de Número de la Junta Provincial de Estudios Históricos de Santa Fe.

¹ CANDIOTI, Carlos Alberto; Historia del Colegio de la Inmaculada; t. VII, pág. 408

darla nosotros solos, requerirá el testimonio de muchos que en aquellos tiempos fueron alumnos, y que en la perspectiva que da el tiempo, volverán su mirada serenamente para emitir su juicio. Ese es nuestro deseo.

El contexto histórico.

La Iglesia Argentina después del Concilio y Medellín.

Cuando el Padre G. Furlong S.J terminaba su T .IV. de la Historia del Colegio Inmaculada en 1962, se abría una nueva época. El Papa Juan XXIII convocaba al Concilio Vaticano II, para dar respuesta a los acuciantes desafíos del siglo XX. El fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945, había significado la división del mundo en dos bloques antagónicos, divididos por la llamada «cortina de hierro». Los Estados Unidos lideraban el mundo regido por el régimen liberal capitalista, mientras que la U.R.S.S. lo hacía en los países que adoptaban el socialismo de inspiración marxista. En ese mundo de fuertes antagonismos, merodeaba siempre el peligro del holocausto nuclear.

Las conclusiones del Concilio Vaticano II significaron la entrada de aire fresco en el viejo edificio de la Iglesia. Pero toda época de cambios supone rupturas, nuevas opciones, y como en todo nacimiento, la alegría de lo nuevo va precedido por los dolores del parto

Para ubicar la situación de la Iglesia Argentina en el contexto latinoamericano, nos parece muy acertada la caracterización que de ese período hace Mons. Gerardo T. Farrell, en su obra, «Iglesia y Pueblo en Argentina»²

Las consecuencias del Vaticano II en la Argentina son varias. . La primera de ellas es la politización de los sectores medios. Nos dice, *«el año 1966 inicia una nueva etapa de la vida política argentina. La realidad de más de medio país proscripto desde 1955, arrastró en cierto modo al país hacia su verdad, el país proscripto. Este es el papel de la llamada Revolución Argentina. Cualquiera fueran sus intenciones, el mejor servicio que prestó al país fue ponerlo*

² FARRELL, Gerardo T.; Iglesia y pueblo en Argentina; pág. 213 y sgtes.; edit. Patria Grande; Bs. As. ; 1992

frente a esa verdad, particularmente a los sectores medios y a los intelectuales». Más adelante señala, «el golpe de estado disolvió los partidos políticos, e intervino por la fuerza la Universidad. Los sectores medios tomaron conciencia de que el país estaba proscrito, cuando vivieron en carne propia esta realidad. A partir de 1966 autores como Jauretche se vuelven best sellers. Los estudiantes descubren desde una revisión ideológica, marxista en muchos, el movimiento de trabajadores y en general el peronismo. Esta politización de los sectores medios, particularmente la juventud estudiantil, tendrá repercusión en la Iglesia, ya que son esos sectores los que proveen la mayoría de los cuadros militantes».

Recordemos que el Episcopado Latinoamericano se había reunido en Medellín (Colombia), a partir del 6 de setiembre de 1968, para aplicar al continente americano las conclusiones y recomendaciones del Concilio Vaticano II y la Encíclica «Populorum Progressio» de marzo de 1967. En ella el Papa Pablo VI afirmaba, *«la condición de los pueblos en vías de desarrollo, debe ser el objeto de nuestra consideración, o mejor aún nuestra caridad con los pobres que hay en el mundo, y estos son legiones infinitas, debe ser más atenta, más activa, más generosa»*. A continuación señala, *«la paz no se reduce a una ausencia de guerra, fruto del siempre precario equilibrio de fuerzas. La paz se construye día a día, en la instauración de un orden querido por Dios, que comporta una justicia más perfecta entre los hombres»*. En consecuencia, *«el desarrollo es el nuevo nombre de la paz»*. Tanto los documentos conciliares, las posteriores encíclicas papales y las conclusiones de Medellín, necesitaban una adecuación a la realidad argentina. Si bien se podía compartir el diagnóstico general, era indudable que la historia argentina presentaba particularidades que debían ser atendidas. Los Obispos argentinos realizaron del 21 al 26 de abril de 1969, en San Miguel, provincia de Buenos Aires, una asamblea cuyo fin primordial fue *«adaptar a la realidad actual del país las conclusiones de la Segunda Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, celebrada en Medellín»*. Señala Farrell, *«a partir de los principios teológicos y del análisis social de Medellín, San Miguel se impregna de elementos típicos de la experiencia del pueblo argentino. La especial conciencia histórica que las luchas hermenéuticas del «liberalismo» y el «revisiónismo» sobre nuestro pasado han dejado en los*

argentinos y la singular conciencia política que el irigoyenismo y el peronismo originaron en el país, son elementos que están en el trasfondo, no sólo de la realidad argentina, sino de los argentinos mismos que la analizan». Hay otra precisión que hace el autor que nos parece muy significativa. Diferencia la valoración de los pueblos latinoamericanos que hacen los Obispos en Medellín y la situación argentina. Nos dice: «en Medellín si bien se menciona frecuentemente el término pueblo-nuestros pueblos- no está suficientemente descubierta su realidad. En Medellín, los pueblos latinoamericanos están viviendo una nueva era histórica, pero por el énfasis puesto en la novedad pareciera que estos pueblos recién tomaran conciencia de entrar en la historia. San Miguel, en cambio, insiste en un pueblo que fue y sigue siendo sujeto y agente de la historia. Es el pueblo de la Nación, con un destino común que entre otras fuentes, brota también de la semilla de la Palabra Evangélica sembrada desde el origen mismo de la nacionalidad. Es un pueblo que no sólo tiene un presente, sino también un pasado de largas luchas por la liberación y por la integración». Como síntesis agrega, «la comunión de tierra, de lengua, de tradiciones y de valores religiosos, éticos y culturales, constituye para nuestras naciones independientes y soberanas una común Patria Grande». Este contexto hizo que también la Compañía de Jesús tratara de responder desde sus institutos educativos a los nuevos desafíos pastorales que planteaba la realidad latinoamericana y argentina.

El rectorado del P. Ricardo O'Farrell SJ (1963-1965) La llegada del P. Mario Jorge Bergoglio SJ, como maestrillo.

El P. Ricardo O'Farrell SJ, inicia su rectorado el 8 de diciembre de 1962. Lo acompaña como Prefecto General el P. Luis Totera SJ. En la revista del Colegio de 1963, nos informan que ese año se van a continuar estudios en el Colegio Máximo de San Miguel, los Padres: Guillermo Hueyo SJ, Luis Ardiles SJ y Osvaldo Bueno SJ, y vienen los Padres, Laerte Martínez SJ, Joaquín Escribano SJ, Aldo Scotto SJ, Guido Piga SJ, Ricardo Valero SJ y Filadelfo Franco SJ. También nos informa la Revista de varias actividades realizadas por alumnos y profesores durante ese año. Merece destacarse el Campamento Misional en

Reconquista. El mismo se realizó desde el 13 de diciembre de 1962. La crónica destaca que fue la primera experiencia de un campamento enteramente apostólico. El alumno Mario Albornoz, «hoy novicio de la Compañía de Jesús» y el P. Carlos Carranza, estuvieron a cargo de esta misión. También se destaca el informe sobre ejercicios espirituales, realizados «en la soledad y tranquilidad de la casa de Piquete, que ofrece el mejor ambiente para los días más importantes del año», es decir los días de encuentro con Cristo. El informe destaca que este año han realizado ejercicios ignacianos el 90% de los alumnos. Han colaborado sacerdotes de otros colegios. La crónica destaca la colaboración eficiente y sacrificada de los Padres César Azúa SJ, Guillermo Furlong SJ, Antonio Rojo SJ y César Benzi SJ quien tuvo a su cargo los E.E. de 1er. año, con una modalidad similar, pero adecuada a la edad de los jóvenes ejercitantes. Ese año se están produciendo grandes cambios en la Iglesia. El Papa Juan XXIII había convocado al Concilio Vaticano II, y desde el año anterior los Padres Conciliares estaban en plena tarea. La situación argentina era compleja, como lo demuestran las palabras del Prefecto de Estudios, P. Luis Totera SJ, al iniciarse el curso de 1964 éste dirige la palabra a los futuros bachilleres y traza un vivo diagnóstico de la situación, no solo educativa sino también del momento histórico que vivía el país. Decía el P.Totera; *«...el Colegio comienza su curso de 1964 con la conciencia de que debe afrontar y ayudar a un mundo en crisis y evolución acelerada...La depresión económica que hostiliza a nuestro país tiene causas que no se podrán solucionar en pocos años y pide técnicos que ayuden a afrontarla...Estamos lisiados por nuestra inestabilidad social; el Plan de Lucha de la C.G.T. y los últimos intentos terroristas y las tentativas de adiestramiento de guerrilleros con un comentario convincente...El cuadro político no es menos sintomático; la población electoral antes de cada una de las elecciones se encuentra perpleja ante los grupos tradicionales, preguntándose si podrán hacer frente a nuestras urgencias...Vivimos en una América Latina en convulsión que está preparando un nuevo tipo de relaciones humanas, y todavía nos pulsa la incógnita de que convicciones se edificarán...La Iglesia en «Estado de Concilio» está haciendo un examen de conciencia para adaptarse a los tiempos modernos dándole plena responsabilidad al laico de su*

función dentro de ella...y nuestra gran preocupación actual es responder a ese mundo que espera dirigentes que puedan dirigir su acelerada transformación, con una conciencia y una visión cristiana de sus necesidades: queremos responder al desafío de la historia..» Para afrontar los desafíos de esa realidad tan cambiante había que prepararse. Por eso informaba, *«para responder a esta expectación, el Colegio convocó en noviembre del año pasado a los Padres y Sres Profesores del Colegio, para revisar la estructuración de nuestros planes de estudio y preguntarse si se adaptaban a la formación político-social que queremos importar»*. A continuación nos orienta sobre los criterios seguidos para esta reforma. *«Lo guió un criterio; son importantes aquellos contenidos que ayudan a comprender el mundo de hoy, o preparar en el muchacho las destrezas que le permitirán afrontarlo e integrarse en él. Lo demás será secundario. Así se procedió a una revisión de todas las materias, sobre todo las de tipo humanitario, para obtener el máximo de eficacia formativa»*. La necesidad de estar actualizados con las publicaciones internacionales, hace que el Colegio decida poner el Inglés como materia obligatoria en todos los cursos. *«Se reestructuró el curso de bachilleres de modo que las clases, conferencias y cursillos sobre la situación contemporánea sean una preparación inmediata tanto para la elección de la carrera como para el enfrentamiento con tanta diversidad de opiniones y ambientes que encontrarán en la vida universitaria»*. Pero todo esto no debía postergar lo esencial de un Colegio de la Compañía. Por eso agrega, *« y se seguirá insistiendo con el máximo de nuestras posibilidades, para que cada uno de nuestros alumnos, a través de las clases de religión, de la dirección espiritual, los ejercicios espirituales, retiros y una intensa vida sacramental, y el apostolado se forme como un dirigente cristiano convencido que debe dar testimonio de su Fe, y de que tiene una misión dada por Dios, al servicio del mundo y de la Iglesia...»* A continuación hace una apelación a las familias, pues como Colegio *«sólo nos sentimos completando y colaborando con la formación de los padres»*. Culmina con una exhortación, que es un programa de vida; *«necesitan, les dice, un espíritu austero, ágil, que no se amedrente ante las dificultades, que sean medidos en los gastos, que no gire su interés alrededor de las diversiones, que no adelante su vida social y afectiva, distrayéndolo de su gran responsabilidad de formarse... Necesita*

un espíritu de servicio, de interesarse por los problemas del país y de los demás grupos sociales por el comentario circunstancial y vivido en el seno de la familia, de ayuda mutua... Necesita sobre todo ver a Cristo Jesús viviendo en sus padres y dictando las actitudes de su hogar, acostumbrándose desde los primeros años a ver que lo único fundamental es la respuesta a Sus deseos...»

Entre las novedades que se producían ese año, se contaban la partida de los Maestrillos; P.Mariano Castex SJ, P.Antonio Avalos SJ, el P. César Benzi SJ y el P. Joaquín Ruiz Escribano SJ. Con éste último mantendrá una significativa correspondencia uno de los recién llegados, como veremos. Se incorporaron como nuevos maestrillos, los P. José Luis Avila SJ, Omar R. Acosta SJ, Lucio Salvadores SJ y el P. Jorge Mario Bergoglio SJ

Las actividades del Maestrillo Jorge Mario Bergoglio SJ en Santa Fe.

La experiencia del magisterio en la formación de un jesuita es una etapa crucial. En esos dos o tres años de contacto con una realidad pastoral concreta, antes de empezar los estudios teológicos, el futuro sacerdote va logrando un discernimiento más fino, que le ayudará en las etapas posteriores de su formación. Al maestrillo Bergoglio le asignaron de entrada variadas tareas. En 1964 era subprefecto de la 1ª. y 5ta. División, profesor de Literatura y Psicología en 4to. Año y Subdirector de la Academia de Literatura y Declamación. También le habían encargado la tarea de actualizar la organización de la Biblioteca del Colegio. Pero la salud le jugó una mala pasada. El 19 de setiembre de 1964 le escribe a su amigo, el P. Joaquín Ruiz Escribano SJ, para contarle que se está reponiendo de una fuerte gripe, «que me ha dejado una secuela de cansancio y agotamiento que le impedían trabajar con la intensidad deseada. En vez de quejarse, le hace a su amigo estas reflexiones; *«tú sabes lo que significa para mí que gozo con un trabajo intenso y ordenado...»*, pero *«el Señor sabe bien lo que hace y si bien el rendimiento material y visible ha sido poco o nada, el espiritual ha crecido como crecen las raíces bajo el aparente dominio del invierno. Sólo El es El Salvador y no nosotros con nuestro traba-*

jo, aunque sea intenso. Muchas veces nos olvidamos que para El Señor y sus planes valen tanto la actividad del sano como la pasividad del enfermo, pero El se encarga de hacerlo notar». En estas líneas está pintado de cuerpo entero el futuro Cardenal Bergoglio y el hoy Papa Francisco....

Cuando Borges visitó el Colegio de la Inmaculada...

En 1965 fueron particularmente intensas las actividades de ese año de las distintas academias del Colegio. Se trataba de brindar a los alumnos de 5° año un panorama de las distintas disciplinas que los fueran preparando para el ingreso a la Universidad. Para que tengamos una idea de la jerarquía que el Colegio le daba a estas actividades, baste citar algunos de los conferenciantes, entre los que podemos mencionar al Dr. José Luis de Imaz y al Dr. Mariano Grondona que abordaron temas relacionados con el área económico-social, los cursillos de Higiene a cargo del Dr. Mariano Castex (h), para los futuros estudiantes de las áreas biológicas. Pero sin duda, se destacó la actividad del Departamento de Letras que organizó cursillos para todo público. Allí participó María Esther de Miguel, sobre narrativa argentina y nada menos que Jorge Luis Borges sobre Literatura Gauchesca. Es en esta ocasión que el Maestrillo Jorge M. Bergoglio le pide al eminente escritor que prologue la producción de ese año de los jóvenes de Academia de Literatura «Santa Teresa de Jesús». Borges accedió gustoso, y así nacieron los «Cuentos Originales». Es interesante destacar los conceptos que el escritor vertió en el prólogo. Nos dice; *«este prólogo no solamente lo es de este libro sino de cada una de las aún indefinidas series posibles de obras que los jóvenes aquí congregados pueden, en el porvenir redactar. Es verosímil que alguno de los ocho escritores que aquí se inician llegue a la fama, y entonces, los bibliófilos buscarán este breve volumen en busca de tal o cual firma que no me atrevo a profetizar. El alma de los jóvenes es espontáneamente hospitalaria; debemos aprovechar esa hospitalidad, que no excluye ninguna faceta del múltiple universo, para la disciplina de la educación del goce estético, que los años y el hábito de la lectura irán afinando. Así lo han entendido quienes dirigen el Departamento de Letras del COLEGIO DE LA INMACULADA CONCEPCION y han compilado esta antología, obra de la pluma de los*

alumnos de quinto año.» Más adelante agrega; «excelente me parece la idea de reunir e imprimir los 14 relatos que conocerá enseguida el lector. Su publicación será un estímulo para los jóvenes que escribieron y un placer, no exento de sorpresas y de emoción, para quienes lo lean. Este libro trasciende su originario propósito pedagógico y llega íntimamente a la literatura»

Para vino nuevo, odres nuevos...El Rectorado del P. Victor H. Zorzín SJ (1966-1971).

Al P. O'Farrell, le sucedió Victor H. Zorzín. A este sacerdote cordobés, nacido en Río Cuarto (Córdoba) en 1926, le tocará timonear la barca del Colegio, en mares agitados por un contexto conflictivo, no sólo dentro de la propia Compañía, sino también en la Iglesia santafesina.

En mayo de 1968, los Superiores Provinciales reunidos en Río de Janeiro con el Preósito General de la Compañía de Jesús Padre Pedro Arrupe SJ, dirigen una carta a todos los jesuitas de América Latina. En ella fijan la voluntad explícita de dar al problema social, «una prioridad absoluta» en el apostolado de los jesuitas. El documento hace un diagnóstico de la situación educativa del continente, y afirma entre otras cosas; «hasta el presente la mayor parte de nuestros alumnos han venido y vienen a nosotros en busca de una afirmación individual que asegure su porvenir dentro del presente orden social... *«la situación de América Latina nos exige un cambio radical, infundir en nuestros alumnos primariamente, una actitud de servicio a la sociedad, en cuya transformación deben colaborar, y una eficaz preocupación por los marginados en cuya promoción deben trabajar.»*³ Esta declaración era una clara demostración de la necesidad de introducir cambios en los contenidos y los métodos pedagógicos del Colegio, para poder dar respuesta a «los signos de los tiempos».

³ Orientación Educativa del Colegio de la Inmaculada. Santa Fe, octubre de 1970 (Folleto distribuido a los padres de los alumnos al iniciarse el curso 1971)

La huelga de los alumnos de la Universidad Católica.

En el mes de julio de 1968 un hecho inesperado sacudió la aparente calma santafesina. Los alumnos de la Facultad de Letras de la Universidad Católica, en conflicto con sus autoridades ocuparon el Santuario de «Nuestra Señora de los Milagros» el 10 de ese mes. Como protesta ante la falta de respuesta de sus autoridades, la Decana Dra. Edelweis Serra, y en última instancia del Obispo, que era el Cardenal Fasolino, inician una huelga de hambre. La gravedad de esta medida originó una profunda división entre los feligreses santafesinos. Así veremos que las posiciones variarán, desde los que apoyaban las demandas estudiantiles, hasta quienes consideraban que la ocupación de un Santuario, para una finalidad de protesta gremial era una profanación, que hería los sentimientos más hondos de la devoción mariana. Al P. Zorzin le llegan en esos días notas que expresan la división aludida. El 12 de julio de 1968, recibe una que expresa que, *«en nuestra condición de exalumnos del Colegio de la Inmaculada Concepción, y ante el atropello llevado a cabo en la Iglesia de Nuestra Señora de los Milagros, hacemos llegar nuestro repudio a tal actitud. No puede aceptarse, sostienen, que estudiantes de una Universidad Católica y por motivos internos de la misma, se adueñen de dicho templo, privando a la población santafesina de los oficios religiosos que en ella se llevan a cabo, reflejando así la irresponsabilidad de estos y de un sacerdote jesuita que, públicamente secunda a los huelguistas, cuyas manifestaciones publicadas en el matutino local, no entramos a juzgar, pero se dejamos sentado que, constituyen un agravio al católico santafesino y vulneran también el respeto al principio de la jerarquía eclesiástica»*. Finalizan la nota con juicio sobre la motivación de los huelguistas. Dicen al final, *«es indudable que estos estudiantes buscan la notoriedad de la población al apoderarse del Templo, pero realmente es triste y doloroso que tomen un lugar sagrado (con la presencia del Santísimo o sin él) para el logro de sus conquistas»*. Por último consideran que es una profanación a la casa de Dios, el usarla para el logro de otras funciones que no sean específicamente religiosas. Este atropello se agravó más, al no tener los estudiantes el decoro que exige este lugar, utilizando un Templo que guarda las tradiciones más caras de nuestro espíritu religioso». La acompañan unas veinte firmas. Al día siguiente recibe otra, en la que los firmantes son también

exalumnos. En la misma expresan: 1.- *Disentimos con lo expuesto por un reducido y «selecto» grupo de exalumnos». 2.-«Estamos en un todo de acuerdo con la valiente actitud del estudiantado de la Universidad Católica de Santa Fe, en sus justos reclamos de reabrir la Facultad de Letras, y de repensar la Universidad, siguiendo los lineamientos del Seminario de Buga, para que de esta forma los universitarios no se limiten sólo a conseguir un título, sino también lograr una formación humana y cristiana».* Luego sostienen, citando un manifiesto de los Obispos del Tercer Mundo: *«así evitaremos que algunos confundan Dios y la Religión con los opresores del mundo de los pobres y de los trabajadores, que son en efecto el feudalismo, el capitalismo y el imperialismo».* Acompañan un listado de firmas mucho más numeroso que el comunicado anterior. No deja de ser significativo, que al anterior lo mencionen como propio de un «grupo selecto y reducido»... Ese mismo 12 de julio el P. Rector recibe otro proveniente del Movimiento de Estudiantes de la Universidad Católica. En él se despeja una duda que de entrada nos planteamos; ¿porqué si el Arzobispo de Santa Fe era el Presidente nato del Directorio de la Universidad, los huelguistas no tomaron la Catedral Metropolitana para realizar su protesta y optaron por el Santuario de los Milagros?. La respuesta la dan los autores de este manifiesto (sin firmas), cuando afirman: *«nosotros en las sucesivas entrevistas con Ud. como miembro del Directorio de la Universidad Católica de Santa Fe, creíamos que entendía nuestro planteo y lo apoyaba plenamente.»* A continuación citan varios párrafos de la Carta a los Jesuitas de América Latina, de la reunión de Río de Janeiro, que presidiera el P. Arrupe como Prepósito General de la Compañía de Jesús. Rematan su presentación al P. Zorzín, diciendo; *«es por todo esto que decidimos realizar la huelga de hambre en la Iglesia de la Compañía, pensando que ese Colegio estaría en consonancia con las declaraciones de los más altos exponentes de la Compañía y allí encontraríamos un apoyo a nuestra demanda...».* Finalizan expresando; *«hemos quedado por esto profundamente decepcionados, defraudados y heridos ante su actitud que nos muestra que vale más para Ustedes y su Colegio el prestigio social y la presión de los poderosos que la verdad y la justicia».* Al no conseguir que interviniera el Cardenal Fasolino, el P. Zorzín solicitó la presencia de la

fuerza policial, que el sábado 13 de julio desalojó del templo a los 18 alumnos que habían realizado la huelga de hambre. Este suceso dejó heridas. El P. Dhabar, entonces Vice-Rector del Colegio y notorio apoyo de los estudiantes, debió alejarse de Santa Fe por disposición de los Superiores de la Compañía.

Al P. Luis Totera SJ, lo sucede el P. José Luis Lazzarini SJ en la Dirección de Estudios. A este sacerdote santafesino le tocará llevar a cabo una profunda reforma pedagógica, que implicaba tratar de sintonizar la larga tradición de la «Ratio Studiorum», pero adecuándola a las exigencias de una Iglesia que debía interpretar «los signos de los tiempos». El P. Lucho había cursado sus estudios secundarios en la Escuela de Comercio «Domingo G. Silva», y había cursado el primer año de Ciencias Económicas. Pero el llamado del Señor lo interpeló y así se produjo su ingreso a la Compañía de Jesús en 1954. Cursó el Magisterio en la Universidad Católica de Córdoba. Obtuvo la Licenciatura en Filosofía y Teología en la Universidad del Salvador. Sus inquietudes intelectuales lo llevaron al campo de la pedagogía y la preocupación por el planeamiento educativo. Esa era la demanda educativa de los años 60-70, inspiradas primordialmente por las ideas que desarrollara Alvez de Mattos en su «Didáctica Activa». Conviene señalar que esta reforma, resistida al principio por sectores tradicionales de la sociedad santafesina, no puede imputarse a la inspiración aislada de un pedagogo revolucionario, sino que ya venía tímidamente insinuándose en los directivos anteriores a Lazzarini. En todo caso lo que él hizo fue imprimirle un ritmo más profundo y acelerado.

En el Colegio de la Inmaculada Concepción de Santa Fe, antes de iniciarse el curso de 1969, ya empezaron a implementarse cambios significativos en la orientación pedagógica, que tuvieran correspondencia con el contexto que hemos señalado. A los Padres del Colegio, con fecha 19 de febrero de ese año, se les informaba de varias decisiones importantes, que había tomado el Consejo Escolar, que presidido por el P. Rector del Colegio, estaba integrado además por representantes de los Padres de los Alumnos, Alumnos, y representantes de los Profesores.

En primer lugar se informaba que se suprimían las clases de los sábados. Varias razones justificaban esta decisión. Una de ellas era facilitar que los alumnos internos se reintegraran a una vida familiar, ya sea volviendo a sus casas

los que podían, o compartiendo con sus tutores aquellos que por razones de distancia no podían viajar todos los fines de semana. También no tener que concurrir al Colegio los días sábados, permitía tener actividades peri-escolares, deportivas, artísticas y de integración con jóvenes de otros colegios, pues en los demás, hacía ya un tiempo que la actividad escolar finalizaba el día viernes. Otra razón apuntaba más a lo académico, pues como señalaba el documento, no tener más clases los sábados va a *«permitir a través de esta jornada libre, que los Profesores puedan reunirse con más frecuencia a reflexionar y estudiar los problemas, lo que redundará en una presencia del educador al educando cualitativamente más valiosa»*.

Otra novedad importante que se informaba, era la introducción de la Sistematización de Datos, (nombre que recibía la Informática) , para darle a los alumnos entre muchas otras ventajas, «nuevas conductas intelectuales, acorde a nuestra época y posibilidades laborales». El curso estaría dentro del horario escolar de clases, para no recargar diversas actividades ultra escolares». Comprendía las siguientes etapas; una Introducción para 1° y 2° año, donde se desarrollaría un panorama que presente al alumno la situación actual de evolución y utilización del procesamiento de datos en la organización. Para 3° año, se darían los conocimientos de Perfoverificación y un entrenamiento básico que posibilite al alumno tener bases suficientes para operar las máquinas de perfoverificación y diagramar sus programas, mediante el entrenamiento con trabajos intensivos. Para 4° año se desarrollarán los conocimientos fundamentales para operar y programar máquinas convencionales. En 5° año se darán conocimientos básicos para programar en lenguaje simbólico. Se deja aclarado que no se trata sólo de operar las máquinas, sino de aprender a plantear problemas que serán resueltos por ellas. Al final del curso los alumnos obtendrán el título de Programadores.

Otras reformas en el Curriculum.

Se anunciaban también otras modificaciones, como la integración de Historia, Educación Democrática y Geografía en una única asignatura en todo 2° año y en un curso de 1° a modo de experiencia que será oportunamente evalua-

da. Se dictarán cuatro horas de Inglés por curso y para lograr un mejor aprendizaje, se integrarán los grupos de acuerdo al nivel de conocimientos y destrezas evidenciados. Se reforzarían con conocimientos de Economía, Ciencia Política y Sociología la cátedra de Doctrina Social de la Iglesia que se dicta en 5° año. Por sugerencia de un reconocido pedagogo santafesino, el Prof. Luis Ravera, se introdujeron las mesas de trabajo, reemplazando así a los tradicionales bancos, donde los alumnos en grupos de a cuatro, realizaban un aprendizaje más activo y socializado. Los consejos del Prof. Ravera, según referencias del P. Lazzarini, fueron, *«reemplace los bancos que apuntan a la pedagogía de la nuca»*, por mesas que permitan que los alumnos sean sujetos activos de su propio aprendizaje.⁴ Se insistirá en la Orientación Vocacional a partir del 2do. cuatrimestre de 4° año y durante el 1er cuatrimestre de 5° año. Además se informaba a los Padres que por las tardes se iniciarán las reuniones grupales, *«experiencia con la que se pretende introducir al alumnado en un aprendizaje social y de reflexión existencial»*. Esta reforma educativa suponía producir grandes transformaciones no sólo en las prácticas pedagógicas, sino que también en la tarea de esclarecer a las familias en los fundamentos de esta nueva orientación, en consonancia con los desafíos que vivía la Iglesia y la sociedad toda. Es por eso que el citado documento comienza por hacer una caracterización de lo que llama; *«Perfil de nuestro Alumno»*. Tomando como base los documentos del Concilio Vaticano II, en especial *«Gozo y Esperanza»*, afirma que nace un nuevo humanismo, que define al hombre principalmente por la responsabilidad hacia sus hermanos y hacia la historia. Niega así toda concepción individualista de la existencia. En la línea de Medellín, la educación debe convertir al educando en sujeto de su propio desarrollo, debe ser creadora, favoreciendo la libre autodeterminación y promoviendo en sentido comunitario, en una apertura al diálogo entre educadores, padres de alumnos y educandos. La supresión del internado también iba en la dirección que indicaban los nuevos tiempos.

⁴ Orientación Educativa del Colegio de la Inmaculada Concepción de los Padres Jesuitas, Santa Fe, octubre de 1970, (folleto distribuido a los Padres de los alumnos al iniciarse el curso de 1971)

Evaluación de la experiencia. La visita del Prof. Bruno Luis Carpinetti.

Toda renovación pedagógica para que sea fructífera debe ser evaluada. En el camino concreto, en el día a día, siempre hay ajustes que hacer, énfasis que marcar, y eso requiere una comunidad docente, que aparte de entusiasmo y convencimiento por lo que está haciendo, tenga autocrítica. El método que el Colegio implementó tenía varios supuestos. Así por ej., se afirmaba; «en nuestro enfoque didáctico insistimos en el método grupal activo: el alumno protagonista de su aprendizaje. Por ello damos importancia a la experimentación científica, a la documentación bibliográfica, a la elaboración personal y a la reflexión, a la búsqueda de nuevos planteos y descubrimientos de nuevas relaciones. Insistimos también en la actividad socializada a través del intercambio de ideas y la mutua colaboración». Era necesario cambiar los parámetros de evaluación, no teniendo en cuenta sólo la asimilación y comprensión, sino también la creatividad e iniciativa, la responsabilidad y esfuerzo y la actitud social. Con muy buen criterio las autoridades del Colegio dispusieron que la marcha de la reforma educativa fuera evaluada por personas ajenas, que pudieran tener una visión objetiva. La autoridad intelectual del Prof. Bruno Luis Carpinetti, reconocido pedagogo, experto en Planeamiento Educativo, por sus conocimientos y experiencias garantizaban ese objetivo. El profesor Carpinetti estuvo en el Colegio durante varios días en el mes de abril de 1970. Mantuvo reuniones con los docentes de todos los departamentos, observó y participó en clases en los distintos cursos. Elevó un detallado informe, donde consignó los logros obtenidos, pero también marcó con total claridad aquellos aspectos de la tarea educativa que era necesario corregir. A modo de ejemplo citaremos la opinión que le mereció la enseñanza de las Ciencias Sociales. Dice el profesor: *«lo que me ha llamado más la atención y que me ha entusiasmado es ver que el cambio en Ciencias Sociales, que es muy difícil, se ha hecho en este establecimiento en su totalidad. Es decir en los cursos inferiores, con muy buen criterio, se lo hizo como un área, comprende entonces el lugar geográfico, el momento social, económico y cultural que vive el hombre. De esta manera basándonos en la globalización que el púber maneja muy bien se lo va llevando progresivamente a que haga el difícil paso del pensamiento concreto al pensamiento operativo simbólico. Pero debo manifestar con profunda satisfacción que veo que con gran seriedad y responsabilidad se lleva a cabo el segundo*

paso en la enseñanza de las Ciencias Sociales, o sea dirigido al adolescente que maneja el pensamiento operativo simbólico para proporcionarles el manejo de la problemática de los componentes de las Ciencias Sociales, es decir, de Política, Economía, Sociología y Cultura como instrumentos que lo llevan a interpretar el momento social en que vive. Con esto se habrá logrado formar al egresado para que tenga una respuesta a cada interrogante que la vida de relación le plantea en la convivencia comunitaria». Concluye el documento con reflexiones sobre la importancia de la reflexión grupal, la orientación escolar y vocacional. En otro apartado plantea la necesidad de que los alumnos tengan un conocimiento vivencial de la realidad, y que en lo posible antes de graduarse realicen algún servicio social auténtico para bien de la comunidad.

En otro momento de la vida nacional esta reforma pedagógica habría recibido el beneplácito de muchos partidarios de actualizar contenidos y prácticas educativas, la resistencia prudente a los cambios por parte de quienes se sentían más apegados a la tradición educativa de los jesuitas y también los debates entre los pedagogos adscriptos a corrientes más renovadoras o tradicionales según el caso. Pero no habría salido del cauce de los debates que todo cambio produce, las consultas a los Padres y a los alumnos, habrían logrado rectificar los rumbos que fuera necesario y todo en un marco de consenso y acuerdos mutuos. Sin embargo no fue así. La Reforma Educativa del Colegio de la Inmaculada produjo un cimbronazo social de alcances insospechados, como hemos visto.

El rectorado del P. Aldo Victor Scotto SJ (1972-1973) **Necesidad de reformas edilicias.**

Dos años intensos tuvo a su cargo el P. Scotto en la dirección del colegio. El nuevo Rector nació en la ciudad de Buenos Aires en 1932. Había cursado sus estudios secundarios en el Colegio del Salvador, con notas brillantes que le valieron ser distinguido con medalla de oro de su promoción en 1948. También en sus estudios universitarios se destacaría, pues obtuvo Medalla de Oro en la Facultad de Ingeniería de la U.B.A. en 1954. En 1956 ingresa a la Compañía de Jesús, siendo ordenado sacerdote el 14 de diciembre de 1968. Le esperaba una ciudad en ebullición y un Colegio que seguía adelante con las reformas peda-

gógicas que hemos señalado. Pero éstas estaban lejos de satisfacer a los padres de los alumnos. Baste señalar que en 1972 se habían retirado del colegio 55 alumnos, quedando una matrícula de 302, dato revelador del cuestionamiento que los Padres hacían a la nueva orientación del secular Colegio. Los comentarios estaban a la orden del día. Las posturas más antagónicas se sucedían. Estaban los que coincidiendo con la necesidad de implementar las reformas del Vaticano II, creían que éstas debían hacerse gradualmente. En la vereda de enfrente estaban los que acusaban al Colegio de no jugarse por transformaciones radicales, de ser mero agente de reformas, cuando se imponía la revolución.

El 12 de setiembre de 1972 se dirige al Padre Provincial Ricardo O'Farrell, para plantearle la necesidad de una transformación edilicia en los «tutelares muros» del centenario Colegio. Es muy interesante seguir las razones que expone el P.Rector para solicitar autorización para vender parte del terreno. Señala el P. Scottó SJ; *«hay un hecho irreversible según entendemos los componentes de la comunidad que se dedica al Colegio y es LA CLAUSURA DEFINITIVA DEL INTERNADO.»* A continuación pasa a detallar los motivos que llevaron a esta medida. En primer lugar hay colegios secundarios, aún en las pequeñas ciudades del interior. En segundo lugar, *«no tiene nuestra Provincia maestrillos para ocuparse de los internos»*. Por otra parte los cambios culturales hacen que no pueda concebirse un internado con una disciplina rígida, como había sido históricamente. Hoy, *«la gran libertad que debe darse a los jóvenes, se torna peligrosa frente a la politización de la juventud y la guerrilla»*. Otra razón de mucho peso es que, *«el costo del internado sería tan alto, que sólo podrían asistir a él los hijos de matrimonios muy ricos»*. Como si no bastara lo expuesto, agrega más razones para vender parte del terreno. 1º) «El mantenimiento de una estructura tan grande es costosa, 2º) con una manzana en pleno centro de Santa Fe a medio utilizar, no damos signos de pobreza evangélica, 3º) la parte más nueva y sólida del Colegio, el Internado, está vacía llamando profundamente la atención de los Padres de los alumnos y gente en general, 4º) gran parte de la zona utilizada por el Colegio en la actualidad, es una construcción de 110 años, no muy segura en su estabilidad y 5º) el Colegio necesita modernos laboratorios y aulas de dimensiones y acústica apropiadas». Finaliza su comunicación advirtiéndole al P. Provincial que segura-

mente habrá reacción en «ciertos sectores de la ciudad», pero ello no debe ser óbice tomar la medida solicitada. No se equivocaba el P. Scotto. Hubo sectores de la sociedad santafesina que tomaron una postura muy crítica ante la reforma edilicia, que finalmente no fue una venta, sino la demolición de la edificación antigua. En otro capítulo ahondaremos en las consecuencias que tuvo esta demolición para las relaciones de la Compañía de Jesús con la comunidad santafesina.

EVALUACIÓN DE LA REFORMA EDUCATIVA

En este contexto resultan de gran interés sus discursos en los actos de fin de curso de 1972 y 1973. En ellos, como veremos, va respondiendo a los distintos cuestionamientos, al tiempo que reafirma la orientación de la Compañía de Jesús para estos convulsionados tiempos.

En 1972 comienza con una descripción del contexto que vive el mundo y América Latina por ese entonces. Nos dice, *«el mundo entero está pasando por momentos difíciles. Se percibe en los distintos países que lo componen, síntomas evidentes de que su estructura de vida no satisface las expectativas y las necesidades de la gran mayoría de los hombres que lo constituyen. Latinoamérica no es la excepción. Por el contrario es uno de los continentes donde los conflictos se agudizan día a día..»*. Señala enseguida el problema central, *«la síntesis se plantea en términos de dependencia. Países dependientes en sus aspectos de otros, que consciente o inconscientemente, le imponen sus modos de vida y sus adelantos tecnológicos»*. Esta dependencia genera situaciones de injusticia estructural, trabajos mal retribuidos, que *«muchas veces esconden la injusticia de su estructura en el anonimato de un directorio impersonal»*. La pregunta de entonces y de hoy es, ¿cómo se puede salir de esta situación de opresión?, ¿qué respuestas políticas pueden implementarse?, ¿qué aporte puede hacer la educación, a un problema tan complejo?. Respondiendo a este interrogante, señala el P. Scotto, *«son pocos ya, gracias a Dios los que creen que la forma de transformar el mundo sea mediante el paliativo de las grandes obras mundiales de caridad o la pequeña limosna de los hombres. El problema no es de mera limosna, es de amor. Amor que lleve a una justicia mayor en las estructuras sociales, amor que permita una vida digna a*

todos los hombres de la tierra...». Para que el amor se concrete en justicia es necesario, primero la transformación interior, «el hombre nuevo» del que nos habla San Pablo. Esta transformación interior es el presupuesto necesario para concretar la exterior, que se traduzca en un nuevo tipo de sociedad. Con firmeza sostiene, «no dudamos sobre la necesidad de liberar al hombre latinoamericano, y por lo tanto al argentino, de esta situación de dependencia. Nuestra pregunta ahora deberá ser, ¿que instrumento puede lograr la empresa más difícil y desafiante del siglo XX; la empresa de transformar al hombre y las estructuras por el creadas?». Después de nombrar las diversas opciones que pueden darse, afirma categóricamente; «creemos fervientemente en la educación como uno de los instrumentos más aptos para lograr esa transformación interior y exterior de la que hemos hablado.» Esta opción no es caprichosa. Se inserta en la visión de la Iglesia Latinoamericana, ratificada por la ya citada carta de Río de Janeiro, en la que los Provinciales de América Latina, presididos por el P. General, Pedro Arrupe, afirman «respecto a la educación, a la que estimamos como uno de los más destacados factores del cambio social, afirmamos la urgencia de que nuestros Colegios y Universidades acepten su papel de agentes activos de la integración y la justicia social en América Latina. El desarrollo de todos no será posible sin la educación integral de todos». Pero no cualquier educación es idónea para llegar a esos objetivos. Ante la realidad de que la mayoría de los sistemas educativos latinoamericanos, desde el punto de vista social, están orientados a mantener las estructuras imperantes, se hace necesario plantear otro tipo de educación. Se trata de superar la educación responsable de poner a los hombres al servicio de la economía, y no a ésta al servicio del hombre. «Nosotros al hacer nuestra opción hablamos de lo que se ha dado en llamar educación liberadora, es decir aquella que convierte al educando en sujeto de su propio desarrollo». ¿Cuáles son sus notas distintivas?. Es una educación que no busca imitar sino crear. No es pasiva, sino activa, abierta al diálogo fecundo y multiplicador de capacidades individuales. Respeta las peculiaridades nacionales y locales y no impone otra estructura mental o social por muy exquisita que ella sea. Busca despertar la capacidad crítica en el joven, para que pueda optar responsablemente. Finaliza sus palabras a los bachilleres de esa promoción, justificando la razón de ser de los planteos críticos frente a las corrientes sociológicas del país, la gran libertad

en la estructura colegial del segundo semestre, «donde más parecían universitarios que alumnos del último curso...». Se refería a la experiencia de implementar en el segundo semestre de quinto año, un régimen similar al universitario, donde los alumnos concurría las distintas materias o modalidades, y se les tomaba asistencia por hora. Finaliza sus palabras con una exhortación, que está en consonancia con los objetivos que se había planteado el Colegio. Les pide: «*esperamos ansiosamente que no se conviertan en profesionales del lucro, la explotación y el status, que nada ni nadie les quite la pasión por la justicia, porque quien vive la justicia conoce a Dios*».

Un nuevo sistema educativo para las nuevas generaciones.

Al año siguiente, 1973, el tema que ocupará al P. Rector estará vinculado al diagnóstico de las falencias del sistema educativo argentino, heredado de los hombres del 80, al tiempo que formulará una propuesta para superarlo. Es así que se sumerge en una larga y fundamentada disquisición histórica. No es posible referirse a ciertos temas de la actualidad argentina sin rastrear el pasado. «*La línea liberal y elitista, nos dice, llevó adelante su proyecto cultural y educativo que cristalizó con la ley 1420...el proyecto se impuso pero para ello hubo que negar el otro rostro de la Argentina y etiquetarlo como barbarie, aunque de las filas de estos bárbaros surgiría el poema que mejor nos expresa como argentinos y profetiza el rostro definitivo...el Martín Fierro de José Hernández*». Este proyecto cultural encubría la dependencia cultural, «*la negación de nuestras raíces hispánicas y el reemplazo del Dios de nuestros padres por un deísmo difuso; un Dios hecho a imagen del hombre que no interpela en la historia, que no clama por la justicia fraterna...*». *Reconoce que la Iglesia argentina, si bien tuvo la posibilidad de educar a infinidad de jóvenes argentinos en la fe de sus mayores, no fue lo suficientemente lúcida, «como para profetizar los peligros de una educación que no respondía a las formas de expresión cultural de nuestro pueblo. Lo primero fue su virtud, lo segundo su pecado*»

Hoy las cosas han cambiado fundamentalmente, afirma con optimismo. «*El proyecto liberal de la década del 80 ha entrado en profunda crisis. Todos los educadores que desean responder al ser argentino, en este momento comprenden que el nuevo proyecto educativo debe tener tres connotaciones muy*

claras. Debe ser Nacional, es decir ubicar al educando como ser libre en una patria libre, Argentina; Popular y por consiguiente que llegue a todos los argentinos con igual posibilidades y finalmente Cristiano, porque la inmensa mayoría de los argentinos nos sentimos con orgullo, seguidores de Cristo». Las consecuencias de este nuevo proyecto terminarán con el enfrentamiento que duró casi un siglo, con gran daño para la nación, la antinomia educación estatal versus educación privada. Lo interesante de esta afirmación está, a nuestro criterio, en el planteo siguiente; «hoy tanto la escuela pública estatal como la pública privada deben responder al mismo proyecto educativo. Para ello deberá obtenerse creativamente la forma de que la escuela privada sea también gratuita y se abra así, a toda la comunidad.

¿Cuál debe ser el rol de la escuela privada?. Afirma categóricamente, *«la escuela privada católica que debe responder al proyecto nacional, popular y cristiano para que sirva realmente al país, tiene algo que decir en la línea de su especificidad; lo religioso. Es por la dimensión religiosa y no por el status social, que los jóvenes argentinos deben buscar acercarse a la escuela católica, ya que ella profundizará en los valores éticos del Evangelio y en su sentido inexorable de justicia. Reconoce que estos aportes son muy fáciles de escribir y decir, «pero de una profundidad tal que nunca llegaremos a cumplir satisfactoriamente».*

¿Y por casa como andamos?. Evaluación de lo hecho por la Comunidad Educativa del Colegio.

En la línea de revisar los cambios realizados, hay un tono optimista respecto a las medidas instrumentadas, tanto en lo específicamente pedagógico, como en las opciones pastorales. *«Nuestro Colegio, puedo decirlo con humilde orgullo, comenzó hace ya cinco años esta difícil tarea. Como tarea profética de pioneros en este tipo de educación chocó con toda clase de malentendidos e incomprensiones.» A continuación viene una confidencia que revela como la experiencia de Santa Fe, había impactado no sólo en la ciudad, sino también en el interior de la Compañía de Jesús.»* El anterior P. Provincial (era el P. O'Farrell, pues en 1973 lo había sucedido el P. Jorge Mario Bergoglio, hoy

S.S.Papa Francisco), *cuando me destinó a ejercer el Rectorado del Colegio de la Inmaculada del cual tantas y tan dispares cosas se decían me indicó lo siguiente, hay que seguir profundizando lo realizado hasta el momento, el tiempo dirá si acertamos o realmente nos hemos equivocado*». Otro aspecto destacado del año 1973 fue la incorporación de laicos comprometidos en las funciones directivas y de asesoramiento pedagógico. En apoyo de esta decisión de las autoridades de la Compañía, trae una larga cita de las disposiciones del Concilio Vaticano II sobre los seglares y su nuevo rol en la Iglesia. El balance positivo de esta experiencia, queda reflejado en estas palabras; *«hoy puedo en nombre de la Compañía de Jesús, agradecer su trabajo a estos hombres comprometidos con el Evangelio y con la Patria y a todos los que los ayudaron, y decirles que su misión en la Iglesia durante este año fue cumplida con generosidad y solvencia profesional»*.

A modo de conclusión.

Este avance que presentamos nos incentiva a seguir indagando en esta rica y fecunda historia. Con la creación del Jardín y la Escuela Primaria, el Colegio inicia una nueva etapa. Las familias santafesinas vuelven a depositar su confianza y el «Colegio de un amor que nunca muere...», responderá a los desafíos de la educación del siglo XXI.

Material consultado

Archivo del Colegio de la Inmaculada Concepción: Rectorado; cajas 59 y 60
Candioti, Carlos Alberto; Historia del Colegio de la Inmaculada; t. VII, Santa Fe; 2012
Farrell Gerardo T; Iglesia y Pueblo en Argentina; Edit. Patria Grande; Bs. As.; 1992



Templo y Colegio Jesuítico de Santa Fe



Patio del Sagrado Corazón de Jesús - Colegio de Santa Fe

ESPACIOS Y SOCIABILIDAD DE LA VIDA COTIDIANA EN EL CONTEXTO RIOPLATENSE, CON ESPECIAL MENCIÓN AL ENTRERRIANO A MEDIADOS DEL SIGLO XIX

*Por Griselda Pressel**

Sociabilidad. Reflexionando sobre los lugares de encuentro.

A lo largo de las vidas, en distintas esferas públicas o privadas, en el día a día, las mujeres y los hombres construyen vínculos fuertes, débiles, incluso imperceptibles que tejen la red de relaciones, que en ocasiones facilita, en otras dificulta, pero que en definitiva dan sentido a las acciones que ejercemos como sujetos sociables. Los contactos con nuestros semejantes son múltiples, heterogéneos, dinámicos, variables hallándose inscriptos en las formas de la vida cotidiana.

En este nivel el peso de la sociabilidad es notorio: dota de especificidad y sentido la trama organizativa de cada sociedad concreta, y ordena parcialmente lo que ocurre en los contextos de co presencia y de interacción cara a cara; canaliza y modula el resultado de los factores y tendencias sociales estructurales, favorece tanto la pervivencia de las formas culturales aceptadas como el surgimiento y la consolidación de otras emergentes y nuevas.¹

* **Griselda Pressel:** Profesora en Historia (INSP). Licenciada en Historia (U.N. del Litoral). Integrante de la cátedra de Historia Argentina e Historia de la Región de la FHUC de la U.N. del Litoral. Docente de Historia Argentina I (U.N. de Entre Ríos). Integrante de equipos de investigación en la U.N. del Litoral y de Rosario, relacionados con la Historia Regional e Historia de la Justicia en el ámbito rioplatense. Miembro correspondiente por Entre Ríos del Centro de Estudios Hispanoamericanos.

Maurice Agulhon es uno de los primeros en incorporar la categoría de sociabilidad en los estudios historiográficos en la década del 60. En el trabajo, centrado en la región de Provençe, analiza la trama de las relaciones públicas de la población en sus diversos grupos y entre sí dando cuenta de ciertas características que distinguían a la población de Provença regionalmente con respecto a otras.² Este primer empleo fue delineando una serie de adhesiones e interpretaciones del término en sucesivos trabajos sobre historia social y cultural. El autor se hace cargo de reflexionar acerca del mismo realizando una crítica a su uso por un lado un tanto liviano, falto de densidad, demasiado general al hacer alusión a toda forma de relación del hombre con otros de su misma especie.³

Si bien uno de los rasgos distintivos del hombre es vivir en sociedad, los lazos relacionales que construye a través del tiempo y en distintos tiempos encierran en sí actos pautados por las costumbres y el contexto cultural que pueden traducirse como sociabilidad.⁴

Los vínculos con otras disciplinas también es un aspecto relevante en especial con la psicología colectiva, la sociología histórica atendiendo tanto al individuo como integrante de grupos y a los grupos humanos contextualizados históricamente.

Por un lado Agulhon distingue, la sociabilidad formal vinculada al asociacionismo como un grupo que voluntariamente se organiza con fines y objetivos específicos, reglados por normativas generalmente plasmadas en reglamentos escritos, con lugares y encuentros pautados. Por el contrario, en la sociabilidad informal estos rasgos se diluyen y hace referencia a situaciones

¹ Cucó Giner, Josepa «Sociabilidades urbanas», en *Ankulegi* 12, 2008, pp. 65-82 <http://www.fonevol.net/TEXTOS/J.Cuco.pdf>

² Agulhon, Maurice *El Círculo Burgués*, seguido de *Una pequeña autobiografía intelectual*, Bs. As, Ed. siglo veintiuno, 2009, pp. 31 a 43

³ Agulhon, Maurice *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. México, Instituto Mora, 1994

⁴ Agulhon, Maurice *El Círculo Burgués*, op cit, referenciando a Michelet, p. 33

interactivas, al contacto directo, espontáneo de encuentros que, si bien no están sujetos a normas o reglas fijas de funcionamiento, ejercen influencia recíproca entre los involucrados apuntando a preservar la convivencia social.

Referenciando a Agulhon, Carrasco Martínez⁵ (1994, p. 119) para el paso de las formas de Antiguo Régimen a la modernidad señala que las relaciones formales «se derivan del derecho público y privado y atañen al marco legal en el que se mueve el régimen señorial».

Sostiene que debe contemplarse la posibilidad de aplicar los conceptos y métodos de la sociabilidad para observar los cambios de las formas del AR en el Nuevo en el siglo XIX, como las pervivencias del AR en el mismo. Agrega, que las nuevas formas de sociabilidad están asentadas en las jerarquías tradicionales y mutan de formas pero, a pesar de las nuevas ideas, siguieron marcando con fuerza diferencias jerárquicas y organizando círculos que dejaban en claro las restricciones a ciertos grupos y nexos con grupos subalternos. En su investigación propone aplicar la categoría a las formas de sociabilidad que se desarrollan en los señoríos en España a lo largo de los siglos XVI a XVIII. En estos ámbitos, según el autor, se desarrollaron formas de relaciones personales, laborales, jurídicas, culturales propias de amplios sectores de la población peninsular y una de las vías de acceso a su estudio es la categoría de sociabilidad formal e informal que define como:

1- Relaciones formales: se derivan del derecho público y privado y atañen al marco legal en el que se mueve el régimen señorial

2- Relaciones informales: son eminentemente personales, responden a estrategias específicas de todos los implicados y se armonizan a través de la concurrencia de intereses.

Definiciones que a la hora del análisis deben ser puestas en tensión y contacto para reconstruir el entramado de formas de vinculación entre aspectos

⁵ Carrasco Martínez, Adolfo «Un modelo para el estudio de las formas de sociabilidad en la Edad Moderna: las clientelas señoriales» en *Mélanges de la Casa Velázquez*, año 1994-vol 30-pp. 117 a 120.

«objetivos formales y subjetivos informales», propios de las formas de señorías españolas.

Por otra parte, Javier Navarro, apunta que los estudios sobre la sociabilidad han facilitado la apertura a otras miradas acerca de incursionar en la historia social, la política y la cultural en las últimas décadas del siglo XX. Destaca el aporte de Agulhon y su esclarecedor análisis del contenido conceptual donde privilegia la mirada en los motivos y objetivos que las tramas de las relaciones sociales persiguen. Éstas son los hilos por los cuales se establecen lazos que posibilitan no sólo la convivencia, sino el entendimiento mediante pautas explícitas o implícitas, conscientes o inconscientes para el logro de objetivos, sean relacionadas con el ocio, la ayuda mutua, lucha y defensa de derechos (trabajadores, étnicos, clase, etc) reconocimiento social, intereses políticos, científicos, etc.⁶

En el siglo XIX la acepción se vio relacionada con las ideas de la Ilustración y con ellas, el marco de las relaciones tiende a la conformación de grupos, naturales o pactados, como resultado de un normal proceso de civilidad de la sociedad. Aquí la vinculación con las formas de ser y parecer son pautadas.

Muchas producciones han atendido esta temática, sólo por mencionar algunos de los trabajos destacados en la producción historiográfica en el ámbito rioplatense, son los elaborados por Pilar González Bernaldo en referencia la sociabilidad política revolucionaria – independiente de la primera mitad del siglo XIX. Al respecto reflexiona sobre el uso historiográfico de la categoría aludiendo a los alcances y límites de la categoría sociabilidad. Desde una mirada teórico-conceptual los términos « sociedad », « social », « sociable » y « sociabilidad » son categorías mediante las cuales «...los actores piensan el mundo interrelacional como un conjunto dotado de un cierto sentido.»⁷

El mundo de las relaciones cortesanas estudiadas por Nober Elías, según la

⁶ Navarro Javier «Sociabilidad e Historiografía: Trayectorias, perspectivas y retos», Universidad de Valencia en Saitabi, 56 (2006), pp. 99 - 119

⁷ González Bernaldo, Pilar Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. La sociabilidad en Buenos Aires, 1829-1862, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, Introduc., pp 27 a 40

autora, son el punto de partida para entender las pautas y códigos de la vida pública, pero no explican en sí mismas el proceso complejo de las relaciones en la esfera pública propias del siglo XIX que se piensan en clave de sociedad civil, propias de la modernidad.

Lo que interesa a González Bernaldo es analizar la sociabilidad vinculada a la difusión de las ideas republicanas sustentadas en el Liberalismo y la Ilustración, que movilizaron a la transformar las formas de pensar y actuar políticamente, primero informalmente, como en el café de Marcos y luego formalmente en la constitución de sociedades como la Literaria y la Patriótica a principios del siglo XIX en Buenos Aires.⁸

En esta instancia caben las advertencias de Sandra Fernández y Paula Caldo al indicar que la sociabilidad no es sinónimo de asociacionismo. El estudio de la sociabilidad supera los marcos de las asociaciones mirando las formas que se construyen en torno a la aptitud humana de vivir en grupos primando la mirada en los sujetos más que en las estructuras.⁹

Un trabajo destacado referido a la sociabilidad informal es el de Sandra Gayol, situado en la segunda mitad del siglo XIX en Buenos Aires, donde reconstruye lugares de encuentros sociales atendiendo a esclarecer posibles valores que sustentan las interacciones cara a cara como esencia de la convivencia social. Aquí la riqueza puede traducirse en los encuentros y desencuentros regidos por «...valores compartidos, actitudes y formas simbólicas».¹⁰

En esta línea un interesante trabajo es el de Jorge Uría que analiza las for-

⁸ González Bernaldo, Pilar «La Revolución Francesa y la emergencia de nuevas prácticas de la política: la irrupción de la sociabilidad política en el Río de la Plata revolucionario (1810-1815)» en Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. E. Ravignani» Tercera Serie, núm. 3, 1er semestre de 1991, pp. 7 a 27.

⁹ Caldo Paula y Fernández, Sandra «Por los senderos del epistolario: las huellas de la sociabilidad», en Antiteses, vol. 2, n.4, jul.-dez., de 2009, pp.1011-1032. <http://www.uel.br/revistas/uelindex.php/antiteses>.

¹⁰ Gayol Sandra Sociabilidad en Buenos Aires: Hombres, honor y cafés, 1862-1910, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 208, p. 10.

mas de socialización informal de los sectores populares en España entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, en el ámbito que ofrecía la taberna. Sus reflexiones teóricas y metodológicas destacan las dificultades para acceder al estudio de la sociabilidad informal que tiene como punto de debilidad el acceso a documentación directa y las marcas deben rastrearse en forma indirecta ya que no se trata de asociaciones con plasmación institucional. Por el contrario en la sociabilidad formal, el acceso a fuentes es más directa, en general se cuenta con reglamentos, actas, estatutos, edificios y otras documentaciones que facilitan vías de ingreso para la búsqueda de datos.¹¹

Los espacios de encuentro.

Los relatos de viajeros son una fuente privilegiada para conocer aspectos de la vida cotidiana de las poblaciones, formas geográficas, desde la formación, intereses y experiencias individuales o corporativas. En esta presentación no se intenta el análisis de los discursos sino su visión contextual, que cruzada con relatos de documentos judiciales y relatos historiográficos de principios del siglo XIX, faciliten la recreación de las formas de relaciones cara a cara de los sujetos en situación.

Los extranjeros que registraron sus observaciones agudas, algunos con fines comerciales, científicos o políticos; dejaron pinceladas de la población, de los lugares que permiten imaginar ciertas características vistas con ojos europeos. Uno de ellos, Alcide D'Orbigny, en 1827 rumbo a Corrientes avistó la costa de la Baxada como un puerto muy activo, con plena actividad especialmente mencionando los hornos de cal y destacando que era un lugar muy poblado. Su impresión cambió de regreso a Buenos Aires al visitar el poblado; lo encuentra desolado, con construcciones muy precarias, sin vegetación. Al finalizar la hora de la siesta, y si bien podía observar muchos negocios que vendían artículos al menudeo que comenzaban abrirse, la calidad de sus artículos y la amabilidad de los mercaderes distaba de la recibida en Corrientes.¹²

¹¹ Uría Jorge, «La taberna un espacio multifuncional de la sociabilidad popular en la Restauración española» en *Hispania*, LXIII, núm 214, 2003, pp. 571 a 604 en <http://hispania.revistas.csic.es>

¹² D'Orbigny, *Alcides Viaje por América meridional I*, Trd. Alfredo Cepeda, Bs. As., Emecé editores, 1999.

Dos décadas más tarde la visión de William Mac Cann coincide con la del viajero francés al decir que: «La gente no parece muy inclinada al comercio; se ven algunas tenerías, pero en ruinas, lo mismo que otros vestigios de una industria anterior, extinguida»¹³

Las miradas de los foráneos devolvieron una postal de una población paranaense de alrededor de seis mil habitantes que se congregaban irregularmente en un puñado de casas alrededor de la plaza. Pero esa población era más que un número, eran hombres y mujeres que sufrían las penurias de las guerras, que buscaban las formas de lograr su subsistencia, que creaban y recreaban sus historias entrelazando vínculos en cotidianidad, en los espacios propicios para la sociabilidad. El atrio de la iglesia, la plaza, las calles, las tiendas, las pulperías, representaban algunos de los lugares de los encuentros cara a cara, donde se daban las relaciones sociales de diferentes grupos.

En esta instancia se privilegiarán algunos de los espacios de la sociabilidad a modo de ejercicio, la pulpería y la fiesta de carnaval.

Las pulperías.

Las pulperías diferían de las tiendas como concepto comercial desde las épocas coloniales: dicha distinción se debía a las mercaderías que se comerciaban en cada una y por cuya actividad los cabildos cobraban derechos. Las tiendas se dedicaban a la venta de efectos de Castilla, mientras las pulperías a los bienes referidos al abasto (almacén), aunque esta separación no siempre fue tan rígida. Estos almacenes y despacho de bebidas luego fueron conocidos a fines del siglo XIX y durante el siglo XX como de Ramos Generales.

En la mayoría de los casos en la planta urbana, se ubicaban en una esquina, delante de la puerta había una fila de palenques para atar los caballos, el negocio consistía en una habitación con anaqueles de madera, un mostrador y en algunos casos con reja por donde se despachaba la mercadería. También te-

¹³ MacCann, William. Viaje a caballo por las provincias argentinas, Bs As. Hyspamerica, 1969, trd, José Luis Busaniche y Florial Mazia, viaje 1847-48, pp.

nían algunas mesas y asientos para atender el despacho de bebidas (aguardientes y vinos cuyanos o españoles) donde no faltaba en la reunión el juego de naipes y una guitarra a disposición para arrancar acordes de coplas, cielitos y payadas como parte del lugar.

La variedad de productos era la riqueza del espacio donde se abastecía la población, aunque las «matronas decentes» no pisaban dichos locales, enviaban a sus criadas o esclavas a buscar provisiones y en ese andar, corrían las noticias que nutrían el diario hablar. Yerba, tabaco, bolsas de legumbres, aceite, azúcar, harinas, cueros, dulces y otra infinidad de objetos constituían la oferta. En ocasiones el pulpero también se convertía en prestamista ocasional, como también ofrecía sus servicios en la redacción de alguna nota, amorosa quizás, o una petición para las autoridades de aquellos que no contaban con el arte del escribir.

Según el historiador Carlos Mayo, la imagen tradicional que se tenía hasta hace poco tiempo acerca de las pulperías rurales componía un lugar:

«donde los gauchos bebían aguardiente hasta embriagarse, mataban el tiempo jugando al truco y entregaban la vida en duelos a cuchillos, podía ser también y, para sumarle mayor sordidez, un prostíbulo. El pulpero típico, aquel que embaucaba a los incautos parroquianos detrás del mostrador era casi indistinguible de su andrajosa clientela. Mal entrazado, sumaria y muy pobremente vestido y, por añadidura, algo sucio y desaliñado; un personaje en suma, que no desentonaba con su sórdido y miserable local».¹⁴

Esta imagen es descripta por Emeric Essex Vidal como:

«Las pulperías son el punto de reunión de las gentes de campo, que no dan valor ninguno al dinero, lo gastan solamente en bebidas y juegos. Es costumbre entre ellos invitar a todos los que se hallan presentes a que beban con ellos, se hacen servir una jarra llena de caña (porque no les agrada el vino) la cual va pasando de mano en mano. Mientras les queda un penique en el bolsillo repiten

¹⁴ Mayo, Carlos. Pulperos y pulperías de Buenos Aires (1740-1830) Bs As, Facultad de Humanidades UNMP, pag. 22.

la ceremonia y consideran como una afrenta que cualquiera rehuse la invitación. En cada pulpería hay siempre una guitarra y cualquiera que la toque es invitado a costa de todos los presentes. Después de todo, estas pulperías miserables como parecen, no son muy inferiores a algunas tabernas de la misma España». ¹⁵

Otro viajero William MacCann describió el negocio como «una combinación de taberna y almacén donde acude la gente de campo» agregando aspectos del lugar donde se desarrollaba la actividad: «La parte posterior de la casa daba sobre el camino y tenía un cuadrado abierto en la pared, protegido por barras de madera, a través de la cual el propietario despachaba a sus clientes. Estos quedaban protegidos por su cobertizo. El enrejado de madera cerraba por medio de una contraventana durante la noche. Tal es el aspecto que ofrecen por lo general las pulperías en todas las pampas»¹⁶

Pero esta imagen no coincide con los estudios más recientes sobre las pulperías rurales. Siguiendo a Carlos Mayo:

«Algunas de estas pulperías eran algo menos precarias y estaban, sobre todo, mucho mejor surtidas de lo que se creía. La sorprendente variedad de mercancías que vendían al público y la naturaleza de algunos de estos productos hacen pensar en una estructura del consumo de la población rural mucho más rica y compleja de lo que se suponía». ¹⁷

En los archivos judiciales los Inventarios dan cuenta de la importancia de las pulperías. En Concepción del Uruguay¹⁸ a la muerte de Don Martín Lacumbe el Sr Alcalde Mayor Isidro María Pérez acompañado de vecinos que ofician de testigos, realiza el inventario de la pulpería enumerando una gran cantidad de mercancías, entre las que figuran piezas de telas de diversas calidades muselinas, frisas, hilos, sedas, puntillas, pañuelos de seda, ropa interior, sombreros, objetos de aseo como jabones, aceites, sales, pero también bebidas como ginebra,

¹⁵ Essex Vidal, Emeric Buenos Aires y Montevideo, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, p. 420.

¹⁶ MacCann, William. Viaje a caballo por las provincias argentinas, op. cit. pp. 28 y 29.

¹⁷ Mayo Carlos Pulperos y pulperías de Buenos Aires, op cit, p. 33.

¹⁸ Archivo General de Entre Ríos (en adelante AGER), Hac.IX Carp. 6, leg. 24-1840.

vinos, aceites, aceitunas, frutas secas, tabaco, pipas, harinas, arroz, resmas de papel y un detalle de otros variadísimos objetos indicando la procedencia de los mismos. En un apartado también se detallan los fiados de compras o la mercadería con la que pagan algunos clientes, entre ellas se consignan el recibo de cueros de vacunos a cambio.

Una imagen similar brinda el detalle del inventario de un comercio situado en la villa de la Concordia, donde se enumera un número mayor de mercancía y variedad, además indicándose un número no desechable de cueros varios que manifiestan una actividad de acopio de pequeños vendedores. Un listado de los fiados que detallan lo adquirido y el comprador donde se suceden indistintamente nombres de varones y mujeres.

Establecimiento rural en Arroyo Grande: Inventario de los bienes de Don Francisco Vidal donde se constituye un tribunal eventual a falta de autoridad civil en este paraje, iniciado por el Comandante del Lugar Hilario Campos; se releva lo propio del establecimiento de campo, ranchos, potreros, hacienda, pero también las mercancías de la pulpería que funcionaba en el mismo, donde se detallan gran cantidad de efectos; además de los enumerados para los negocios anteriores del ámbito urbano se indican quince pares de botas de cuero, veinte pares de zapatos de dos suelas, seis pares de zapatos de cuero, cuatro docenas de pañuelos de seda, espuelas, sombreros, levitas, camisas de sedas, gran variedad de bebidas, enseres de bazar y alimentos.

Estas fuentes remarcan la imagen que destacan los estudios sobre las pulperías en Buenos Aires muy bien surtidas, lo que indica una importante clientela que transita por el local mercantil.

Más allá de esta actividad mercantil, no se puede desconocer que también eran escenarios de encuentros de parroquianos y foráneos que en ocasiones terminaban en disputas, tal como lo muestran algunos expedientes judiciales.

Entre los casos que permiten entrever los documentos, puede recrearse la pelea entre el pulpero José León Benítez y Luis García en Concepción del Uruguay, donde la situación terminó con la muerte del segundo. Las causas, según las declaraciones de un testigo asiduo del lugar Santos Almirón, fue por salvar Benítez su honor frente a su mujer y parroquianos por los dichos de

García. Si bien el declarante reconoce que en primera instancia el pulpero se dirigió al infortunado diciendo que era un sinvergüenza por tratar con una negra, García contestó que «...no buscaba colores sino quien lo cuidase a él y a sus trapitos y que Benítez no merecía la mujer que tenía.» Esto llevó a Benítez, primero fue sostenido por su mujer, sacar un cuchillo debajo del mostrador y salió a pelearlo. Como paliativo se esgrimió que ambos estaban un poco alegres, pero el pulpero debió pagar una suma compensatoria para recuperar su libertad.¹⁹

En otro expediente intervino directamente el Gobernador D. Pascual Echagüe, con el fin de bregar por el sosiego y el orden, enviando tomar sumaria declaratoria a D. Isidro Medina aclarando los motivos que tuvo para amenazar e insultar al pulpero D. José Rivera y demás asistentes. El acusado declaró que no tuvo ningún motivo sólo la ocasión de estar ebrio, y que igual pasó cuando fue a la casa de Cornelio Pérez incitando a la pelea a dos presentes. En este caso los pulperos por separado declararon que en realidad el acusado amenazó con vengarse de dos parroquianos por cuentas de familia.²⁰

En general, en estos espacios donde se bebía, jugaba, cantaba y conversaba, tenían reglas consensuadas de convivencia, entre ellas las de no buscar peleas, no enfrentar al pulpero, pagar las deudas, no hacer trampas, ni vociferar en contra de ningún presente o ausente, evitando el escándalo, so pena de llegar a la justicia como es el ejemplo.

Otra arista presente en estos lugares públicos es la crítica al proceder de ciertos funcionarios, como el reclamo esgrimido por Don Domingo Hereñú en el Juzgado Mayor, por expresiones de insultos y acriminaciones inferidas por el extranjero Agustín Bresán a la figura del Comandante General del Departamento, «...siendo esto un descrédito para los magistrados del país, que perjudica al bien establecido orden y las garantías individuales que intenta establecer el gobierno de la provincia».²¹

¹⁹ AGER, Hac.IX, D, Carp. 5 leg. 4- 1835.

²⁰ AGER Hac.IX, D, Carp. 5 leg. 10- 1836.

²¹ AGER Hac.IX, D, Carp. 5 leg. 22- 1843.

En la causa, Hereñú declara que habiendo llegado a Mandisoví e ingresado a la pulpería de Bresan, entabló conversación sobre el estado de los pueblos, a lo que contestó Bresan:

«...que mejor era Mandisoví ya que en el Uruguay el comandante era un asesino que no sólo castigaba a los hombres sino que los mandaba a degollar, pero que así le iba a ir a él algún día y que a él le había quitado todo lo que tenía.»²²

En el expediente, otro declarante asintió que estaba en la casa de Bresan y oyó decir algo sobre alguna autoridad, pero como estaba tocando la guitarra no prestó mucha atención, pero entendió que el comandante del Uruguay «era muy malo y que le había quitado casi toda su fortuna», pero como expresó estaba entretenido tocando la guitarra y es todo cuanto recuerda. Y que Bresan estaba «en juicio y razón».

A Bresan se lo pone prisionero, pero por indicación del mismo Comandante accidental Cipriano de Urquiza se le otorga la libertad bajo apercibimiento de no volver a denostar a la autoridad.

La pulpería, además de ser el lugar de abastecimiento y de distracción²³, era lugar de juegos los naipes, la taba y generalmente en sus cercanías se habilitaba la cancha para correr cuadreras, el expendio de bebidas alcohólicas propiciaba la embriaguez y el desenlace de peleas. Uno de estos hechos ocurrió en las cercanías del saladero Santa Cándida²⁴, propiedad del Gobernador Urquiza. El denunciante ante el Jefe de Policía es el mismo Encargado.²⁵

La cuestión se inició al finalizar la jornada de trabajo reunidos los peones en la pulpería de Saturnino Obispo, cuando uno de ellos, Jacinto Martínez, le dio una botella de vino a José María Valiente para que se la cuidara, según este

²² Idem.

²³ Cf. Rodríguez Molas, R., *Historia social del gaucho*, Bs. As., CEAL, p. 144

²⁴ En referencia al saladero consultar: Macchi, M., *Urquiza el saladerista*, Bs. As., Ed. Macchi, 1971.

²⁵ AGER, Hac. IX, D, Carp. 6, 1853.

último «para que no se la diese a nadie, ni aún a él mismo». Cuando volvió el dueño pidiéndole el vino, Valiente se la negó «pues el mismo le había recomendado que así lo hiciera, diciéndole que más bien la iba a derramar», según sus dichos, para hacerle una broma ya que tenían confianza, esto bastó para que Martínez intentó golpearlo y salió afuera desafiándolo, y que a pesar de tratar de calmarlo, «éste le tiró con un hueso y no tuvo más remedio que pelearlo». El relato sigue con la intervención del capataz que los separó, pero ya con Martínez lastimado. El juez preguntó si hubo otros testigos cuando tuvieron sus palabras en la pulpería a lo que Valiente dijo que sí, «pero que ninguno había reparado en ellos porque estaban divertidos» y muy pícaramente relató su versión que, por supuesto, contrastó con la de Martínez. Según el otro protagonista quien inició la pelea fue Valiente luego de que él recuperara la botella que éste le había quitado y que estaba derramándola.

Sea cual fuere la verdad es que este tipo de violencia era usual, y la prohibición del expendio de bebidas alcohólicas en días de trabajo no era respetada ni en el establecimiento más importante de la provincia, cuyo dueño, como ya referimos, era el mismísimo gobernador. Es así que los controles dejaban bastante que desear y una manera de deslindar responsabilidades era declarar el desconocimiento de la ley.

Así lo hizo el pulpero cuando el sumariante le preguntó si conocía la notificación enviada por el Jefe de Policía a su socio «para que no pudiese vender bebidas en los días de trabajo y solamente los días festivos, con la mayor moderación posible», a lo que respondió «que no sabía nada».

La causa, que a nuestro entender no es trascendente, en su derrotero llegó hasta el Juez de 1ra Instancia en lo criminal, con sede en Paraná, el que resolvió liberar a ambos, ya que da por suficiente el tiempo de prisión que han cumplido. Lo que queda expuesto con esta causa, es la permeabilidad de los controles y los acuerdos con las autoridades locales ya que quien estaba en mayor contravención es el comerciante, quien queda sin sanción.

Otros episodios de violencia en pulperías se registran en los expedientes, como lugar de encuentros y desencuentros donde se zanján diferencias por reclamos de trabajos y diferencias en el pago de jornales, tal el caso reflejado en el

sumario seguido a Domingo Fabián Arregaray y Ramón Arregaray por heridas a Domingo Echebarri.²⁶

Se infringen heridas en el café de D. Comas, pelea entre Domingo Fabián y Ramón Arregaray por un lado y Domingo Echebarri por otro, resultando herido el último por Ramón.

En la declaración, Fabián, de origen vasco, trabajador en el saladero de Santa Clara, dijo que fue a la tienda de José Uncal y ahí Ramón comentó a los presentes como se había reducido su salario a manos del capataz Miguel, que sostenía que si bien no había trabajado lo mismo que los demás, consideraba darle el mismo salario. Por esa razón se enojaron los demás peones quienes manifestaron el disgusto y a esto cedió el Mayordomo y le pagó menos. Después se levantaron y se fueron al café y pulpería de Juan Zalaya donde encontraron a varios peones que se habían opuesto a que se le pagara igual a ellos. Uno de ellos, el más joven, empezó a recordar el asunto y empezaron a acalorarse, ante la situación lo llevó a Arregaray a la casa de Conin, que es café y pulpería, donde pidió café y al rato entraron los mismos que estaban en el café de Zelaya, se sentaron y siguieron recordando el episodio que generó el disgusto y sin conformarse con ello, uno se llegó a la mesa donde éstos estaban sentados.

En el transcurso de la noche siguieron las insinuaciones hasta que se desafiaron a salir afuera para ver quién era más hombre, el desafiante agarró un garrote que tiró a su contrincante y éste le hirió el hombro con un cuchillo que tiene para servirse y que luego con su compañero regresó al saladero y el herido fue metido al café de donde había salido.

El carnaval.

El carnaval era uno de los momentos esperados para la distensión que permitía ciertas licencias en el coqueteo, demostraciones de habilidades, cierto

²⁶ AGER, Hac.IX, D, Carp. 6, leg. 25-1853.

desenfado y una organización de los participantes en grupos que se enfrentarían en la batalla de agua. Para ciertos sectores de la sociedad, en especial los acomodados, los preparativos fueron tan importantes como el encuentro mismo de los días de fiesta. En otros casos si bien el carnaval mostraba la posibilidad de intercambios, no siempre eran bien recibidos o entendidos y dejaban entrever problemáticas más profundas, que se desencadenaban por episodios aparentemente sin tanta importancia.

En los rastreos de los archivos judiciales se escucha la voz de Eugenia Cardoso, que denuncia ante el juez a su esposo quien tenía la depravada costumbre de insultarla, llegando al extremo de estropearla con las manos y otros instrumentos, sin mencionar el cuchillo con la que la ha herido durante el matrimonio, sin que ningunas correctivas de la autoridad, ni el sufrimiento hayan podido hacerlo entrar por el sendero del deber. Según el relato de la exposición: «El domingo de carnaval arrastrado por su genio impetuoso, me arremetió con cuchillo en la mano corriéndome hasta la calle donde sufrí una lesión en la parte inferior del muslo»²⁷. Esta acusación inició un expediente con la presencia de distintos testigos, entre ellos el vecino José Gabriel, que declaró que el esposo Pérez la corrió con un cuchillo desde el patio de la casa a la calle y que vio cuando la hería, pidiendo la mujer que declare los malos tratos que siempre le hacía y la traslade para los usos indicados, lo que significaba llevarla a un lugar de amparo y dentro de las posibilidades se encontraba contemplada la casa del alcalde o una iglesia. Por su lado, el alférez que lo aprendió alude que no escuchó la amenaza de matarla.

Por su parte el marido, Jacinto Pérez, empleado de panadería y tahona, declaró que ese día de carnaval habiendo echado fuera una punta de muchachos que entraban a jugar con ella,

«...ésta mi mujer después que salieron los muchachos tomó un plato con agua y me dijo ahora voy a jugar con vos y me echó el agua en circunstancia que tenía un rebenque en la mano con el que le di dos rebencazos, ella me lo quitó y me lo dio por la cabeza, entré en cólera no

²⁷ AGER, Hac.IX Subserie D Carp 3 leg. 14 Uruguay 1832.

soportable en el hombre y saqué un cuchillo y le tiré una puñalada pero fue casualidad que la herí en el muslo».

Cierra su presentación indicando que en la escena no había nadie más y que el enojo de su mujer fue porque no la había dejado jugar con los muchachos.

Otro vecino expresó que si bien reconoce no haber presenciado la pelea, declara que no vio a Pérez corriendo a su mujer en la calle con un cuchillo y que si dice la mujer que estaba ebrio tampoco es cierto.

Luego de recabar el informe sumario, el Alcalde Mayor decidió poner en libertad al marido ya que, según su interpretación, no pudieron constatarse los dichos de la mujer y avaló la acción del marido ya que el objetivo fue la de poner orden en la casa, dándose por castigo el haber estado en la cárcel, y se envió a la mujer a la curia para que sea reprendida por el párroco apelando al celo con que debe regir la moral en el matrimonio.

Si bien a este caso aquí se lo acerca para evidenciar el juego de carnaval en todos los grupos sociales, los desórdenes de la vida en comunidad, la trascendencia de lo privado a lo público, ya que el segundo escenario es la calle, la intervención de la autoridad que restablece el orden con sesgo patriarcal, también puede ser leído con otras perspectivas como las del género, siendo una interesante vía para problematizar las fuentes judiciales.

El juego se prohíbe por decreto de Justo José de Urquiza en 1848 sosteniendo en sus fundamentos:

«los graves inconvenientes que envuelve la inmemorial y bárbara costumbre del juego de carnaval que no menos perjudica la salud de los que imprudentemente se entregan a sus excesos, que a la moral y a la cultura tan imperiosamente demanda la Religión del estado y el actual siglo de las luces...»²⁸

Por otra parte, los relatos de Lina Beck-Bernard ilustran escenas muy distintas del carnaval en Santa Fe de mediados del siglo XIX. Allí, los prolegóme-

²⁸ Decreto prohibiendo los juegos de carnaval 1848 en Recopilación de Leyes, Decretos y Acuerdos de Entre Ríos. desde 1821 a 1873 (en adelante RLDyAER), Uruguay, La voz del pueblo, 1875, T. V, p. 287.

nos implicaban varias semanas de armado especialmente de los proyectiles para la ocasión, consistentes en el vaciado de gran cantidad de huevos, que se llenaban con agua perfumada siendo sellados con cintas de tafetán de colores y acondicionadas en cajas y canastas. También posibilitaba un posible ingreso para mulatas y negras que vendían estos dispositivos festivos. Los aguateros tenían un trabajo extra al abastecimiento cotidiano, cuidando de aprovisionar todos los recipientes especialmente depositados en las azoteas y balcones.

Los festejos eran reconocidos y autorizados por las autoridades, quienes marcaban el inicio al son de un cañonazo el lunes al mediodía y la contienda se abría ingresando los jinetes a gran galope en diferentes direcciones, siendo atacados por las damas desde lo alto de las casas (uno de los permisos para estas ocasiones ya que los reglamentos de policía no permitían el galopar en las calles).

«Las señoritas arrojan agua en toda forma sobre los caballeros. Los caballos asustados bajo la inesperada catarata, se encabritan, dan coces, se abalanzan y ponen a prueba la habilidad de los jinetes. Éstos, con la mano que tienen libre lanzan huevos unos tras otros... La batalla termina cuando se arroja una corona de laureles desde los balcones al más diestro... Las frases alegres, los desafíos, las réplicas, las agudezas suben y bajan como proyectiles...»³³.

Estos juegos finalizaban a menudo, según los relatos de la viajera, con varios heridos como consecuencia de las caídas y de los impactos de los huevos perfumados, pero se recrea una atmósfera festiva que reinicia durante el período de carnaval, donde los gestos de la sociabilidad entendidos como formas cortesananas forman parte de los códigos practicados por los sectores altos de la sociedad como formas de distinción.

A modo de reflexiones finales.

Estas formas relacionales se entablan en los espacios que las posibilitan, los lugares de encuentros que también son construidos e interpelan a quienes ac-

³³ Beck- Bernard Lina El río Paraná. Cinco años en la Confederación Argentina 1857-1862, Bs. As. Memoria argentina Emecé, 2001, la edición original se publicó en Lausana (Suiza) en 1864, pp 125,26,27.

túan en ellos, tanto formales como informales: la plaza, la calle, el café, el club, las asociaciones de distintos índoles, espacios cerrados, espacios abiertos. Los lugares acompañan a los cambios en las formas de sociabilidad, se descartan algunos, se recrean otros y se crean nuevos. Es por ello que una veta interesante es atender a los mismos no como escenarios sino como parte intrínseca de la sociabilidad como construcción dinámica en el tiempo.

En la lectura de las fuentes se intentó desocultar algunas miradas. Los sumarios minuciosos permitieron la reconstrucción de los diálogos entre los acusados, los testigos y la autoridad, dando cuenta de los problemas que aquejaban a la comunidad, la importancia de la fama, el buen nombre y el honor, el conocimiento entre los vecinos, las actitudes de los implicados ante la ley basadas en la obediencia y el respeto a la autoridad. También se evidenció el reconocimiento de una jerarquía social donde es mayor el peso de la declaración de un patrón en relación a la de un peón, privilegiándose al gran propietario con fuertes conexiones y generalmente integrante del poder regional, definiéndose, a través de esta concepción, los aceptados y los desestimados en la comunidad.

Otro aspecto significativo en las causas analizadas, son los paliativos de peso a la hora de esgrimir las defensas como la pertenencia del individuo a la causa política oficial (en este período a la facción federal), la defensa del honor o el estado de embriaguez que obnubilaba la razón y la voluntad, todas estrategias usadas hábilmente por los integrantes de la comunidad, lo que refleja el conocimiento de estos mecanismos por el común de la gente.



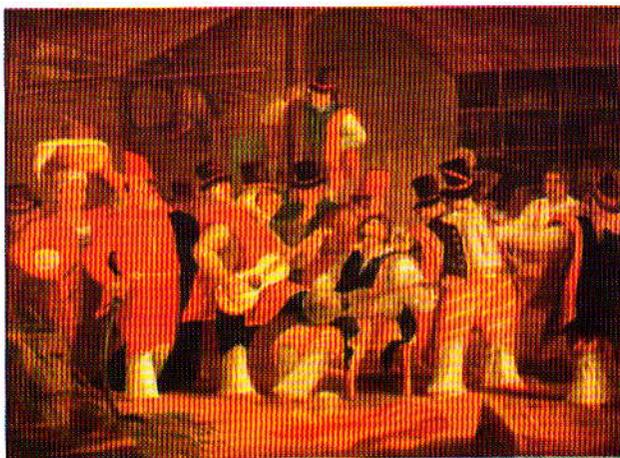
Pallière , Juan León "Pulpería de campo" en Escenas Americanas (1864-65), Litografía, expuesta en el Museo de Arte Popular "José Hernández", Buenos Aires. www.acceder.gov.ar



Bacle, César Hipólito "Pulpería de campaña" (1834), Litografía- acuarela, Serie Escenas Costumbristas, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, www.acceder.gov.ar/es



Bacle, César Hipólito "Interior de una pulpería" (1834). Litografía-acuarela, Serie Escenas Costumbristas, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, www.acceder.gov.ar/es



Morel, Carlos "Payada en una pulpería" (1840) Acuarela y tinta, expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Revista de Historia del Arte y Cultural, Buenos Aires, dic. 2013.



Palliére Juan León, Esquina porteña, primera mitad del siglo XIX, Acuarela, expuesta en el Museo Roca, Buenos Aires. www.museoroca.gov.ar



Earle, Augustus "Juegos del entrudo" (1822), Acuarela, Río de Janeiro, Museo Nacional de Australia.



Debret, Jean- Baptiste. "Entrudo" (1823) en *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*,
Acuarela, publicado por el artista entre 1834 y 1839.

LA IMAGEN, VEHÍCULO DE LA FE. ACERCA DEL PRIMER LIBRO EDITADO EN LA ÉPOCA COLONIAL

*Por Nanzi Vallejo**

«Mucho se ha escrito sobre la labor desempeñada por la Compañía de Jesús en América, en todos los aspectos de la vida, económico, social, educativo y religioso.

Para la tarea evangelizadora la imprenta era un auxiliar imprescindible, por lo que la obtención de la misma, se constituyó en uno de los objetivos más preciados.

Vehículo de conocimiento y difusión de ideas, herramienta vital para la difusión de la fe, faena a la que se dedicaron con gran vehemencia.»¹

Surge en aquel medio hostil, en plena maraña selvática, la primera imprenta íntegramente americana, que funcionó en las Doctrinas a fines del siglo XVII y principios del XVIII. Se lo debe al trabajo del sacerdote jesuita, austriaco, Juan Bautista Neumann (1659-1704) quien, con maderas autóctonas y tipos de estaño y plomo, hace surgir el primer tórculo. La misma selva les proveyó las tintas para la impresión, dependiendo de Europa la única, y nada fácil tarea, de provisión del papel.

* **Nanzi Vallejo:** Profesora Nacional de Dibujo (Esc. Superior de Arte. Facultad de Humanidades y Artes de la U.N. de Rosario). Ex directora Provincial de Educación Artística de Santa Fe. Miembro de Número del Centro de Estudios Hispanoamericanos.

¹ Vallejo, Nanzi Sobrero de. Un incunable argentino. Diario «El Litoral» 30/12/2007.

Allí se reproduce una de las obras del sacerdote jesuita, el español, **Juan Eusebio Níeremberg y Otín** (1595-1658)

¿Quién fue Juan Eusebio Níeremberg?

De padres alemanes, al servicio de María de Austria, mientras duró su estancia alemana entre 1550 y 1576. Al morir su esposo, el emperador Maximiliano, María de Austria, se traslada a la corte española. Los Nieremberg parten con ellos; años más tarde nace Juan Eusebio, en un ambiente cortesano, germano e hispano. Cursó sus estudios en el Colegio Imperial de Madrid, luego en la Universidad de Salamanca donde estudió Derecho Civil y Canónico. Decide más tarde entrar a la Compañía de Jesús. Se perfecciona en el latín, griego y hebreo, estudia Artes y Teología en Alcalá de Henares y en 1632 se ordena sacerdote.

Juan Eusebio Nieremberg es uno de los autores más prolíficos que dio España en el siglo XVII. Abordó diversas temáticas: filosóficas, histórico-hagiográficas, historia natural, político-sociales, ascético-espirituales.

Merece especial atención la mirada de Nieremberg sobre la realidad americana, sobre todo la obra referida a Historia Natural, que sirvió de texto para sus clases en el Colegio Real de Madrid. Este libro es un testimonio de la rica información científica que manejaban los jesuitas.

En resumen, los textos de Nieremberg eran leídos y valorados por los sacerdotes jesuitas y por ello no es de extrañar que una obra de su autoría fuera la elegida para el adoctrinamiento de los indígenas, para lo cual *era necesaria su impresión y traducción a la lengua guaraní*. La consideraron un instrumento pastoral indispensable para la comprensión, vivencia y conversión de los nativos. Su traducción a la lengua vernácula, posibilitaba la transmisión a la población, compuesta en esa época por más de cien mil habitantes ávidos de enseñanzas.

Al prestigio que gozaba la obra de Nieremberg, se añade el ejemplo del testimonio de la imaginería jesuítica, en el que se destaca un lienzo que representa a San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja, fundadores de la orden. Fue pintada en el año 1671 por el pintor sevillano Juan Valdés de Leal (1622-1690) y destinada al claustro de la Compañía de Jesús en Sevilla. En

esta pintura, además de la cruz de la Eucaristía y otros símbolos, aparecen dos libros, uno de ellos es de Nieremberg. La ubicación del libro bajo el manto protector de los dos fundadores le daban cierta cualidad «diferencial», «fundacional», según opinión del padre Fernando Miguel Gil.²

¿Cómo se llama este libro?.

El título completo es: *«De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos»* y fue calificado como, *«El más formidable libro, desde el punto de vista artístico y tipográfico publicado durante la época colonial y también durante el período independiente hasta 1880»*.

Estructura y contenido.

Esta publicación está compuesta de **cinco** partes, llamadas también **libros**. Cada uno de ellos formados por sus propios **capítulos**.

Son setecientas cincuenta y cinco páginas dispuestas en dos columnas. Su contenido está inspirado en las normas que tratan los **puntos sustanciales que deben regir la vida de un cristiano**.

Para Nieremberg «parecería que para lograr esta ‘reforma de la vida’ habría que despreciar las cosas temporales y vivir en una especie de añoranza de lo eterno».

«Para mejor comprensión, esta ‘diferencia’ entre lo temporal y lo eterno está en relación con la finalidad de la vida del hombre. Nieremberg pretende que el lector internalice esta ‘diferencia’ de manera vital y existencial. Las

² Gil, Fernando Miguel. «De la Diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos, de Juan Eusebio Nieremberg, De la diferencia entre lo temporal y lo eterno, primera edición facsimilar en conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, Bolsa de Comercio de Buenos Aires, Bolsa de Comercio de Rosario, 2010. Disponible en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar//repositorio//investigación/diferencia-temporal-eterno-juannieremberg.pdf>. Fecha de consulta, 4 de mayo de 2013.

'cosas' sobre la faz de la tierra, lo temporal, son medios que se deben 'usar' para alcanzar el fin, o sea la eternidad feliz junto a Dios el creador»³

Por ello los capítulos refieren expresamente en sus títulos a «*la pequeñez de las cosas temporales*»: «*Como se ha de buscar el cielo y anteponerle a todos los bienes de la tierra*»; «*Qué dichosos los que renuncian a todos los bienes temporales por asegurarse los eternos*», todo un compendio que intentaba reflexionar sobre la fe, la vida espiritual y las verdades que difundieron Jesús y sus Apóstoles.

Por otro lado, el General de la Compañía ya tramitaba en España la introducción de la imprenta. Aunque no fue hallado ningún documento específico al respecto, se deduce que debió obtener el aval de España, pues sin la debida documentación, prescripta por las Leyes de Indias, no se hubiera podido imprimir dicho texto.

Las **Licencias** especiales para la edición de *La Diferencia*, comenzaron a tramitarse en el año 1696 en el Río de la Plata con las Autoridades Eclesiásticas.

Ese año el principal de la Compañía, Simón de León, residente en Buenos Aires, le otorgó «**Licencia de Religión**». Obtuvo luego el **Parecer** del Padre Francisco de Castañeda, el 7 de julio de 1698. Fue **revisor** de la obra, en el año 1700, el Deán Dr. José Bernardino Cerbín, Gobernador del Obispado del Paraguay, que dio su **aprobación**, declarando que «podía darse licencia para imprimir».

Se agregan además las correspondientes dedicatorias, en este caso, al Espíritu Santo. Además el padre José Serrano SJ dedica un párrafo al General de la Compañía de Jesús, Tirso Gonzáles donde resume su admiración, «...pues así la imprenta, como muchas láminas para su realce, han sido obra del dedo de Dios, tanto más admirable, cuanto los instrumentos son unos pobres indios, nuevos en la fe y sin la dirección de los maestros de Europa...»

La imprenta al servicio de la evangelización.

Hay datos que ya en 1630, el Procurador de los jesuitas de la Provincia del

³ Ob.cit

Paraguay, padre Juan Bautista Ferrufino, había hecho gestiones en Roma para la obtención de una imprenta y de un *hermano impresor*, sin éxito en su misión. Mientras tanto, los misioneros entrenaron a sus fieles en la copia en tinta de impresos europeos.

Fueron dos jesuitas, los padres Juan Bautista Neumann (austriaco- 1658-1704) y el padre José Serrano (español-1634-1713) quienes instalaron la imprenta y fundieron los tipos necesarios, que si bien diferían de los europeos, fueron suficientes para su objetivo. Al padre Serrano le cupo la tarea de traducir el mismo a la lengua guaraní.

El padre Serrano era oriundo de Málaga, ingresa a la Compañía de Jesús en 1652. Sin haber terminado sus estudios, es enviado a la Provincia del Paraguay. Allí los completa y se ordena sacerdote en 1663.

Empleó cuatro años para su trabajo, que fue reconocido unánimemente por sus contemporáneos. Es de recordar que el idioma guaraní, en su origen, es *ágrafo*. No poseía una forma escrita. Para pasar lo oral a una *grafía*, tuvo que tomar sus caracteres del alfabeto latino, trabajo que ya habían realizado otros sacerdotes. Al respecto, se señala al padre franciscano José Luis Bolaños, como el primer traductor de la lengua en 1585, con su «Catecismo Breve del Concilio de Lima». Lo siguió Antonio Ruiz de Montoya, en la misma época, con el «Catecismo de la Lengua Guaraní» impreso en España en 1640".⁴

Las imágenes como vehículo de la fe.

Luego de lograda la traducción, los jesuitas consideraron necesario el agregado de imágenes. La mayoría de ellas fueron copiadas de la edición de Amberes (1684), ilustrada por el grabador flamenco Gaspar Bouttas (1640-1695).

Las ilustraciones de Bouttas fueron resueltas con indudable maestría. Imágenes barrocas, dibujos representativos logrados a través del empleo de la línea, de urdimbres para la obtención de los grises y volúmenes, y gran predominio de la geometría.

⁴ Osvaldo Olivera «El guaraní escrito, sus primeras letras»[http:// tipografiaparaguay.org/cl-guarani-escrito-sus-primeras-letras](http://tipografiaparaguay.org/cl-guarani-escrito-sus-primeras-letras).

Es de destacar que los grabados de Bouttas iban dirigidos a un público culto, que no necesitaba de ningún auxilio para desentrañar sus significados. En cambio como la edición misionera iba destinada a un auditorio diferente, necesitó de otros recursos para la comprensión de las mismas, se numeraron secuencias de lectura y se separaron escenas en diferentes campos.

El padre Gil⁵ en su completo análisis del libro, manifiesta que no todas las ilustraciones corresponden al libro impreso en Amberes. Algunas son tomadas, entre otros, de la obra del jesuita Jerónimo Nadal (1507-1580) quien a instancias de San Ignacio, escribe una obra destinada a complementar los «Ejercicios Espirituales», publicación que consta de ciento cincuenta y tres imágenes, producidas por tres ilustradores en el año 1593.

Algunas consideraciones sobre la imagen.

Algunos paleontólogos suponen que los primeros trazos humanos apoyaban recitaciones verbales y que la imagen y la palabra aparecieron conjuntamente en la historia de la especie. Otros opinan que la cultura visual es anterior a la cultura literaria y que «toda civilización, incluso las más primitivas, han sido *ilustradas* por imágenes, íconos, símbolos, signos»

El problema de la imagen y su relación con la palabra escrita ha develado a estudiosos de distintas disciplinas, interés que se acrecienta con la aparición del libro.

«Recordemos que el arte pictórico es un arte de imágenes y que la escritura derivó de ellas, tomó su forma del jeroglífico y de los caracteres ideográficos y pictográficos hasta convertirse en los signos abstractos del alfabeto»

Ya en el siglo VII, Juan Damasceno (Damasco-675-749) teólogo, presbítero, doctor de la iglesia, gran filósofo, había desatado una polémica por el tema de las imágenes. **Defendía la causa de la adoración de las imágenes y el culto a los íconos, en el tiempo en que los emperadores sirios querían desterrar esas costumbres.**

⁵ Ob.cit.

«Lo que es un libro para los que saben leer, es una imagen para los que no leen. Lo que se enseña con las palabras al oído, lo enseña la imagen a los ojos. Las imágenes son el catecismo de los que no leen»⁶

Los pobladores de las Misiones eran en su mayoría, analfabetos. Según opinión del padre S.J. Antonio Sepp, las imágenes, además de introducidas en los libros, eran reproducidas en hojas sueltas. De esta manera había «lectores», que podían ser los padres, los catequistas, los maestros, que hablaban, leían sobre ello y los catecúmenos se ayudaban a la comprensión, con el análisis de las ilustraciones.

La tarea artística de los indígenas, la reelaboración americana.

La edición misionera reproduce cuarenta y dos grabados y setenta y siete viñetas. No todas las ediciones cuentan con la misma cantidad de ilustraciones. Se supone que variaban de acuerdo a los sujetos a las que estaban destinadas.

Se piensa que la prensa era ambulante y se tiene conocimiento que los lugares de producción fueron Santa María, San Ignacio y Loreto. Contaron para ello, con la invaluable colaboración de la población indígena, que los había sorprendido por su capacidad artesanal y su rápido aprendizaje.

Copiaron tipos móviles a partir de los impresos europeos. Para esto era necesario conocer de metales, su composición y aleación, trabajo y tallado del metal. Se utilizó plomo y estaño y algunos estudiosos agregan antimonio.

Aplicaron conocimientos de sustancias vegetales y composiciones químicas para la obtención de la tinta, la producían a partir del hollín, producto de la quema de ciertas maderas que mezclaban con azúcar y goma.

«Emplearon la técnica del aguafuerte demostrando destreza en el uso del buril, correcta distribución de los valores y equilibrio en la composición». Por la calidad no siempre uniforme de las ilustraciones, se evidencia la intervención de varias manos que dotaron de gran plasticidad a algunas y, en otras, la modesta transmisión del esfuerzo y la voluntad.

⁶ <http://www.conocereisverdad.org./website/index.php?id=>

La labor de los indígenas fue ciclópea. No solamente reprodujeron fielmente algunas escenas, sino que introdujeron modificaciones. Se apartaron de los modelos e incorporaron elementos de su entorno afines a su cultura y reemplazaron elementos extraños por aquellos que les eran familiares.

Otras veces, y eso es lo sorprendente, tuvieron una indudable capacidad para reproducir elementos desconocidos para ellos, como fortalezas, navíos, puentes, edificios, maquinarias, ropajes, estilos arquitectónicos que nunca vieron. Representaron el mar y barcos de gran calado.

Viñetas y Letras Capitulares.

Aplicaron también *Viñetas y Letras Capitulares* como *adorno*⁷ a la publicación. Grabada con buril sobre lámina de cobre.

Letra Capitular (imagen 1)

Letra inicial de un capítulo. La imagen muestra a un oficiante celebrando Misa.

Viñeta (imagen 2)

Pequeñas imágenes ornamentales ubicadas generalmente al final de los capítulos.

Las *viñetas* constituyen un adorno más complejo. Agregan motivos vegetales, estilizándolos en volutas, palmas, espigas. Es un *adorno* figurativo y casi siempre geométrico. «En los adornos figurativos siempre hay una especie de residuo semántico, que por lo general, sobrepasa la autonomía de la mera función de adorno»⁸

⁷ Hans Heins Holtz. «de la obra de arte a la mercancía». Gráfica Diamante. Edit. Gilli. Barcelona. 1979 «En el sentido literal, adorno, refiere a formas que no son idénticas a la estructura del objeto, sino que le son aplicadas. Derivado del verbo ornare, que significa equipar, lucir. Permite reconocer que un ornamentum, añade una cualidad complementaria, suplementaria a algo ya existente».

⁸ Ibidem.

Lámina (imagen 3)

Representación de la Parábola de Juan Damasceno, se dirige al hombre que «vive distraído con mínimas alegrías vanas, sin darse cuenta de los peligros que lo acechan».

Una imagen plena de simbolismos, muestra a un joven acechado por un unicornio, que representa la muerte, logra escapar y cae en una profunda fosa asiéndose a las ramas de un árbol. Una rata negra y una blanca que simbolizan el día y la noche están royendo las raíces, mientras cuatro serpientes lo acechan. En el fondo un dragón que amenaza tragárselo, **sin embargo el joven se entretiene comiendo miel (alegrías de la vida) que se encuentra en las hojas del árbol**. El dragón y las serpientes representan la eternidad del infierno.⁹

Los indígenas produjeron cambios: los soldados luchando entre ellos en la lámina original, fueron reemplazados por los niños jugando; a los hombres cruzando el puente se los sustituyó por una familia cruzando el río y en su lugar se ubicó a un hombre cruzando un puente entre escarpadas montañas, que peligra caer en el infierno.

En la parte inferior, se dibujó un burro enfrentando a un jaguar, que representa la mansedumbre contra la fortaleza.

La presencia del jaguar, otro agregado de los nativos, es significativa y se repite en varias láminas.

Lámina (imagen 4)

El infierno como las fauces abiertas de Leviatán.

Los infiernos abiertos están siempre devorando. La boca abierta contiene a los condenados. Ornamentando los laterales, las serpientes entrelazadas.

Son muy particulares las láminas que ilustran todo el Libro IV, que representan escenas del ciclo del infierno. Niéremberg propone que se entienda que, «los males temporales se pueden relativizar en relación a los males eternos».

⁹ Gil, Fernando Miguel ob. cit.

Se trata de ocho imágenes que se corresponden con las penas por las cuales el hombre es condenado.

«...estas imágenes fueron utilizadas en el medioevo, pasando de allí al nuevo mundo. Felipe Guamán Poma de Ayala las utilizó (1615) reemplazando al Leviatán por un tigre que se devora a los voraces españoles»¹⁰

Los volúmenes en nuestro país.

En nuestro país se encuentran dos volúmenes;

«Uno pertenece a la colección del Sr. Horacio Porcel. Conserva su encuadernación original primitiva, seguramente hecha en las Misiones (tapas de cartón forradas con piel de cordero y cuadernillos cocidos con tintos que se prolongan en las cubiertas y sirven para cerrar el libro). Antes de llegar al coleccionista referido, viajó por España, Inglaterra y Escocia, hasta que, de regreso a Londres, fue comprado por un bibliófilo argentino en la Librería L'Amateur (c.1930) donde la adquirió el Señor Porcel».

El ejemplar perteneciente al Museo «Enrique Udaondo» de Luján (Bs.As.), al cual pertenecen las ilustraciones que completan este trabajo, fue donado por Elisa Peña, con la biblioteca de su padre Enrique Peña». Fue reencuadernado en Europa con un criterio no acorde con su estilo, por lo que perdió en parte su valor original.¹¹

Bajo el título «*El primer incunable del Río de la Plata*», el diario La Nación del 29 de diciembre de 2012, pág. 11, anunciaba la presentación facsimilar de este libro de Niéremberg.

Se trató, según los gestores, de un regalo al país con motivo del Bicentenario. La edición tiene una introducción del padre, Dr. Fernando Gil y fue concretado con el aporte de la Universidad Católica Argentina, la Bolsa de Comercio de Buenos Aires y la misma entidad de Rosario.

Importante y oportuna decisión, la de exhumar esta obra que habla de la

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Fabrici, Susana. Incipit. Universidad de Bs.As. CONICET. Vol.III. 1983.

tenacidad de la tarea jesuítica y la confianza depositada por ellos en nuestros pueblos originarios, y como expresó el Sr. Mariano de Vedia en el diario La Nación, «...resultó oportuno rescatarlas hoy, como forma de revalorizar los orígenes de nuestra patria».

Nota: Este trabajo fue encarado para la publicación de «Las primeras ilustraciones en el Río de la Plata» (SUMMARIUM I, del Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética» en el año 1993.

El libro de Niérembeg fue considerado «El Libro del Bicentenario» por la UCA.

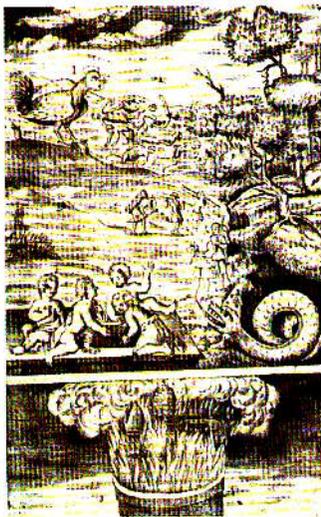
Tuve la suerte de contar con el extraordinario trabajo del Pbro. Dr. Fernando Manuel Gil de la Facultad de Teología de la Universidad Católica Argentina, que se explayó en el análisis y comparación de las ilustraciones del libro de Amberes y de las Misiones, sobre todo en la interpretación y aporte que hicieron los indígenas, que se constituyeron en el principal valor del mismo, desde el punto de vista iconográfico.



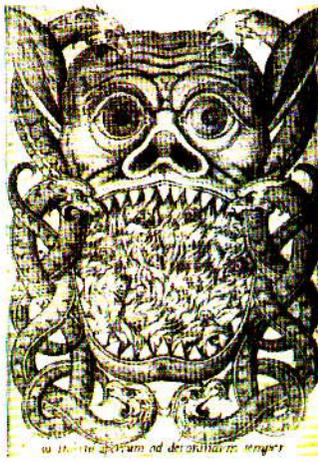
Oficiante celebrando la misa



Viñeta



Representación de la parábola
de Juan Damasceno



El infierno como las fauces
abiertas del Leviatán

Bibliografía:

Vallejo, Nanzi Sobrero de, «las primeras imágenes en el Río de la Plata». Summarium I, Edit. Bco. Bica. S.Fe.

«Un incunable Argentino» Diario «El Litoral», S.Fe, 30-12-07

Gil, Fernando Miguel, «De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos, de Juan Eusebio Nieremberg SJ Introducción (en línea) en: J.E. NIEREMBERG, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, primera edición facsimilar en conmemoración al Bicentenario de la Revolución de Mayo, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, Bolsa de Comercio de Buenos Aires, Bolsa de Comercio de Rosario, 2010, Disponible en Gil, Fernando Miguel, <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/r> «Un incunable con acento argentino», Diario «El Litoral», S.Fe, 20-12-2010 repositorio/investigacion/diferencia-temporal-eterno-juan-nieremberg.pdf.

«**Tipografía Colonial de Buenos Aires**»-(1780-1810).

<http://www.unostiposduros.com/tipografia-colonial-de-buenos-aires-1780-1810>.

Oswaldo Olivera. «El guaraní escrito, en sus primeras letras».

<http://tipografiaparaguay.org/el-guarani-escrito-sus-primeras-letras/>.

Jean Costa. «La fotografía». México. Ed. Trillas. 1991.

Roland, Barthes «Lo obvio y lo obtuso». Barcelona. Ed. Paidós. 1982.

Pag. <http://www.conocereisdeverdad.org/website/undex.php.id>.

Hans Heins Holz «de la obra de arte a la mercancía» Gráficas Diamante. Ed. Gilli. Barcelona. 1979.

Susana Fabrici INCIPIT. Vol. III. 1983. Univ. Nac. De Bs.As. CONICET.

Información oral del personal del museo Enrique Udaondo de Luján. Bs.As.

IN MEMORIAM

HECTOR SCHENONE

(1919-2014)

En Buenos Aires, ciudad de su natalicio, falleció el académico e historiador del arte Dr. Héctor Schenone. Una de las figuras prominentes de la cultura argentina, su labor de investigador lo llevó a profundizar campos del arte y de la historia que se proyectaron en libros y trabajos de esclarecimiento documental e iconográfico.

Fue profesor titular de la cátedra de Arte Americano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y secretario del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA y del Museo Municipal de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Dirigió durante décadas el programa *Inventario del Patrimonio Artístico Nacional* de la Academia Nacional de Bellas Artes, cumpliendo un trabajo de alto mérito.

Miembro correspondiente de nuestro Centro de Estudios Hispanoamericanos, integró como Miembro de Número las Academias Nacionales de Bellas Artes e Historia, siendo Correspondiente de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia (Madrid, España), y de las Academias Nacionales de Ciencias (Bolivia) y de la Historia (Bolivia, Perú, Puerto Rico y Venezuela) y miembro de la Academia de Historia y Geografía de México.

Múltiples trabajos de investigación y aportes iconográficos y hagiográficos

– Los Santos, Santa María, Jesucristo (Fundación *Tarea*) – así como obras en torno a la imaginaria y platería rioplatenses, la historia del mueble colonial, púlpitos y retablos – *El arte del virreinato del Río de la Plata, Iconografía del arte colonial*, etcétera – integran parte de su extensa bibliografía.

Asimismo, el Prof. Schenone participó activamente en los *Documentos de Arte Argentino*, publicados por la Academia Nacional de Bellas Artes, así como en los tomos dedicados a las expresiones de las provincias de Salta, Corrientes, Córdoba y Jujuy.

Recibió por su trabajo, entre otros, los premios *De la Paz* (Real Academia de San Fernando), *Enrique Peña* (Academia Nacional de la Historia), Premio a la Producción Científica y Tecnológica (UBA), Premio Nacional de Cultura, Premio Konex de Humanidades, Premio del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, etcétera. La figura de Héctor Schenone – quien obtuvo, entre otros aportes becarios y subsidios, los del Departamento de Asuntos Culturales de España, de la OEA, del Fondo Nacional de las Artes, del Instituto de Cultura Hispánica – cubre con nobleza protagónica uno de los capítulos fundamentales de la historia del arte argentino y americano.

Jorge Taverna Irigoyen

– Los Santos, Santa María, Jesucristo (Fundación *Tarea*) – así como obras en torno a la imaginaria y platería rioplatenses, la historia del mueble colonial, púlpitos y retablos – *El arte del virreinato del Río de la Plata, Iconografía del arte colonial*, etcétera – integran parte de su extensa bibliografía.

Asimismo, el Prof. Schenone participó activamente en los *Documentos de Arte Argentino*, publicados por la Academia Nacional de Bellas Artes, así como en los tomos dedicados a las expresiones de las provincias de Salta, Corrientes, Córdoba y Jujuy.

Recibió por su trabajo, entre otros, los premios *De la Paz* (Real Academia de San Fernando), *Enrique Peña* (Academia Nacional de la Historia), Premio a la Producción Científica y Tecnológica (UBA), Premio Nacional de Cultura, Premio Konex de Humanidades, Premio del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, etcétera. La figura de Héctor Schenone – quien obtuvo, entre otros aportes becarios y subsidios, los del Departamento de Asuntos Culturales de España, de la OEA, del Fondo Nacional de las Artes, del Instituto de Cultura Hispánica – cubre con nobleza protagónica uno de los capítulos fundamentales de la historia del arte argentino y americano.

Jorge Taverna Irigoyen

JOSÉ ANTONIO PÉREZ GOLLÁN.
(1937-2014)

Siempre resulta difícil hacer la nota necrológica de un colega, de un compañero de trabajo, de un investigador reconocido y apreciado por sus pares; pero mucho peor es hacerla de quien, además, fue un amigo querido y un maestro.

El Dr. José Antonio Pérez Gollán («el Pepe Pérez» para la mayoría de sus conocidos), amigo del Centro de Estudios Hispanoamericanos, falleció de cáncer a los 77 años de edad, tras una vida académicamente fructífera pero muy marcada por sinsabores.

Nació y se educó en Córdoba, en cuya Universidad se licenció en Historia con una tesina sobre arqueología: «Patrones de poblamiento en el noroeste argentino» (1967). Pocos años después lo conocí en la Universidad Nacional de La Plata, donde era JTP en la Cátedra de Arqueología Argentina cuyo titular era el Dr. Alberto Rex González, de quien fue uno de sus discípulos preferidos. Juntos escribieron una de las pocas síntesis existentes entonces sobre arqueología argentina: «Argentina, vísperas de la conquista», publicada por Editorial Paidós en 1972.

Dedicado a la arqueología de la Quebrada de Humahuaca, se doctoró en Córdoba en 1977 con una tesis titulada: «Alfarería del sitio Ciénaga Grande, Jujuy». Ese mismo año y por razones políticas debió exiliarse en México, donde ocupó cargos importantes como docente e investigador. Entre 1977 y 1982 fue Profesor Investigador en el Instituto Nacional de Antropología e

Historia (INAH) y luego Secretario de Investigación de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) hasta 1989, cuando regresó a la Argentina.

Reincorporado al CONICET, donde alcanzó la categoría de Investigador Principal y Asesor, fue también Co-Coordenador del Área de Humanidades de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, y Profesor Titular de Historia de América en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Durante estos años, además de la actividad docente se dedicó a la investigación de la Cultura Aguada en el Departamento Ambato (Catamarca). Designado Director del Museo Etnográfico «Juan B. Ambrosetti», cargo que ocupó hasta 1987, comenzó allí su otra actividad fundamental, la de preservación del patrimonio. Como manifestó Marcelo Campagno, Director del Departamento de Historia de la UBA: «Su impronta mayor es la que deja en los Museos que dirigió y a los que revolucionó. Queda ese legado y algo más: el recuerdo de un hombre en el que se conjugaba como en pocos el académico lúcido y ecuánime con el ser humano noble y entrañable», condición que tuvimos oportunidad de conocer a partir de su actividad relacionada con este Centro.

Entre 2005 y 2013 fue Director del Museo Histórico Nacional. Por esa época recibió el Premio Konex 2006 y el Gratia Artis de la Academia Nacional de Bellas Artes. Pero también debió soportar la sustracción del reloj del General Manuel Belgrano, un robo tan político como el del sable del General San Martín, o el de la corona de la Virgen de Guadalupe, realizado en nuestra Santa Fe en épocas del Padre Trucco y Monseñor Zazpe. Indagado y absuelto por la justicia, pocos meses antes de su muerte fue removido del cargo en beneficio de una integrante del Instituto de Revisionismo Histórico «Manuel Dorrego».

Pero dejemos que sea el propio Pepe quien, a través de una entrevista¹, se refiera a ese último incidente y a su idea de cómo debe ser un museo. Tras emocionarse recordando el asado «con choripán» con que lo despidió el personal del Museo—dice el cronista— plantea cuál es su visión. Un museo debe ser algo «...comprensible para la gente; que lo entienda un chico que va al colegio,

un universitario, un jardinero y un extranjero. El concepto de museo no tiene nada que ver con lo popular, sino con hacer que el nivel del lenguaje esté al alcance de todos, con varios niveles de lectura. El lenguaje de la ciencia se deja en la puerta». «El revisionismo excluye porque da una sola versión de la Historia, propone la verdad agarrada por el rabo. Lo fantástico con los revisionistas es que, antes de empezar, ellos saben cuál va a ser el resultado». «Yo creo que el museo tiene que tener una visión pluralista. La Argentina es una construcción histórica que no existía, y esa complejidad tiene que ser exhibida». «Los ciudadanos tienen derecho a tener un capital cultural diverso y los museos tienen que entregar ese capital cultural, y no bajar línea. Cada uno tiene que descubrir cuál es su patrimonio. Un circuito oficial puede ser válido, pero no como relato único, como una visión de buenos y malos. El Museo Histórico Nacional tiene que ser un lugar donde cada uno encuentre su propia historia. Finalmente tenemos una historia compartida, y construimos una memoria con puntos de contacto».

Querido Pepe: hasta más ver.

Carlos N. Ceruti

¹ <http://elestudiantedehistoria.blogspot.com.ar/2013/03/jose-antonio-perez-gollan-el.html>.