

OPUS

HABANA

Oficina
del Historiador
de la Ciudad

Vol. XV / No. 2
jul. / oct. 2013



CORTESÍA DE HABAGUANEX, S.A.

Juan Moreira



8 500102 530846

• ROSTROS DE DOS ESCULTURAS HABANERAS • ENTREVISTA A CÉSAR GARCÍA DEL PINO •
• LA ZANJA REAL ESTA AGUA TRAJÓ • JUAN MOREIRA, FÁBULA Y REALIDAD •

1999
PATRIMONIO
DOCUMENTAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA



Dibujos: **Laura Caridad García Guerrero** (arriba) y **Alan Castillo Pérez, 8 años** Escuela Primaria Simón Rodríguez.
Texto: **Laura Liz Reyes Betancourt, 8 años** Escuela Primaria Simón Rodríguez.

La estatua de la República mide muchos metros
y está dentro del capitolio. Como el Alma Mater
de la universidad, es de bronce y fue hecha por
un escultor muy famoso para recibir a los
alumnos con los brazos abiertos, para que
estudien y aprendan cada día más. Estas
esculturas tienen caras de jóvenes habaneros
y cuerpos de otras modelos misteriosas.



Opus Habana testimonia la **Obra** de restauración de La Habana Vieja, Patrimonio de la Humanidad

3 RAZÓN DE SER

por Eusebio Leal Spengler

4 DOS ROSTROS, DOS ESTATUAS HABANERAS

Tanto el Alma Mater de la Universidad de La Habana como la Estatua de la República, en el Capitolio, tuvieron como modelos para sus rostros y cuerpos a jóvenes cubanas.

por Mario Cremata Ferrán

ENTRE CUBANOS

14 CÉSAR GARCÍA DEL PINO

por Fernando Padilla

24 LA ZANJA REAL ESTA AGUA TRAJÓ

No fue hasta 1591 que este acueducto comenzó a verter en el interior de la bahía habanera y, en lo adelante, al resto de la ciudad intramural.

por Darwin A. Arduengo García

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

34 JUAN MOREIRA

por Virginia Alberdi Benítez

42 FÉLIX CABARROCAS AYALA EN LA MEMORIA

Proyectista integral, fue uno de los principales cultivadores de las corrientes eclécticas historicistas en la arquitectura cubana durante las tres primeras décadas del siglo XX.

por Daniel Taboada Espiniella

46 CULTURA ENTRE LAS MANOS

Este innovador proyecto se propone ofrecer un elevado nivel de instrucción a la comunidad Sorda cubana.

por Limbania Torres Simón

52 SLOPPY JOE'S BAR

Con su renacer, se devuelve a La Habana un sitio que contribuyó a acentuar su cosmopolitismo raigal.

por María Grant

58 LA HABANA, LOS INGLESES Y UNA TONADILLA

Esta canción pudiera ser la primera composición musical española de tema cubano.

por Emilio Cueto

63 LA PLAGA DE LOS MARQUESES Y «CONDESES»

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: *La virgen del barquito* (2006). Acrílico sobre tela (84 x 65 cm), obra donada para la portada de este número por Juan Moreira.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráfico

Harold Rensoli

Equipo editorial

Lidia Pedreira

Fernando Padilla

Celia María González

Mario Cremata Ferrán

Yadira Calzadilla

Fotografía

Jorge García

Multimedia y web

Osmany Romaguera

Andrés Díaz

Promoción

Magda Ferrer

Asesora

Rayda Mara Suárez

OPUS HABANA

(ISSN 1025-30849) es una publicación seriada de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

© Reservados todos los derechos.

Redacción

Empedrado 151, esquina a

Mercaderes, Plaza de la Catedral, Habana Vieja.

Teléfono: (537) 860 4311-14

Fax: (537) 866 9281 / 863 9343

e-mail: opushabana@ohc.cu

internet: <http://www.opushabana.cu>**Serialización**

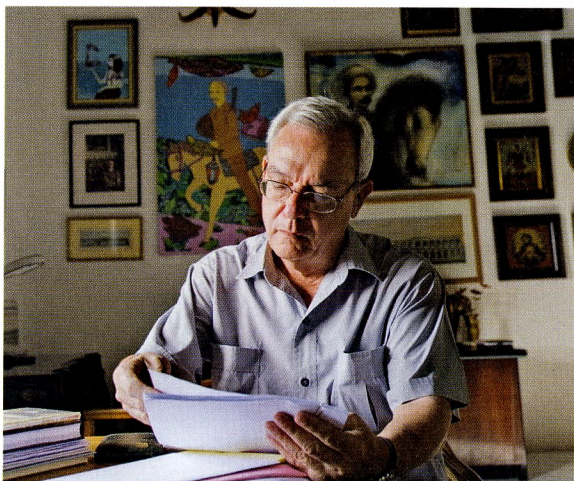
Escandón Impresores, Polígono Ind.

Nuevo Calonge, Manzana 3.

Teléfonos 34-5-954 36 7900

Fax: 36 7901

41007 Sevilla.



Razón de ser

Al dar a imprenta el presente número de *Opus Habana*, lo hacemos en vísperas del 494 aniversario de la existencia histórica de la villa de San Cristóbal de La Habana en la costa norte, junto al Puerto de Carenas.

Enfrascados ya en la necesariamente dilatada hazaña de recuperar el Capitolio, el artículo de apertura evoca un episodio que remite al acto inaugural y a su época de esplendor: la colocación de la Estatua de la República, obra magnífica del escultor Ángelo Zanelli, quien, al igual que el artista Mario Korbel —autor del Alma Mater—, eligió el rostro de una joven cubana como modelo. Al ser rescatadas del anonimato o el olvido, estas minervas criollas dejan de ser esculturas de bronce y cobran vida gracias a la investigación histórica.

César García del Pino, a quien suelo referirme como el Decano de los historiadores cubanos en activo, hilvana con su prodigiosa lucidez una semblanza de esta ciudad desde sus tiempos más remotos, a cuya relación con la actividad naval y marítima ha dedicado varios de sus libros imprescindibles.

Este es en definitiva el cometido de nuestra publicación, su razón de ser: desde la defensa y preservación del vasto patrimonio habanero, irradiar la memoria histórica de la patria.

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



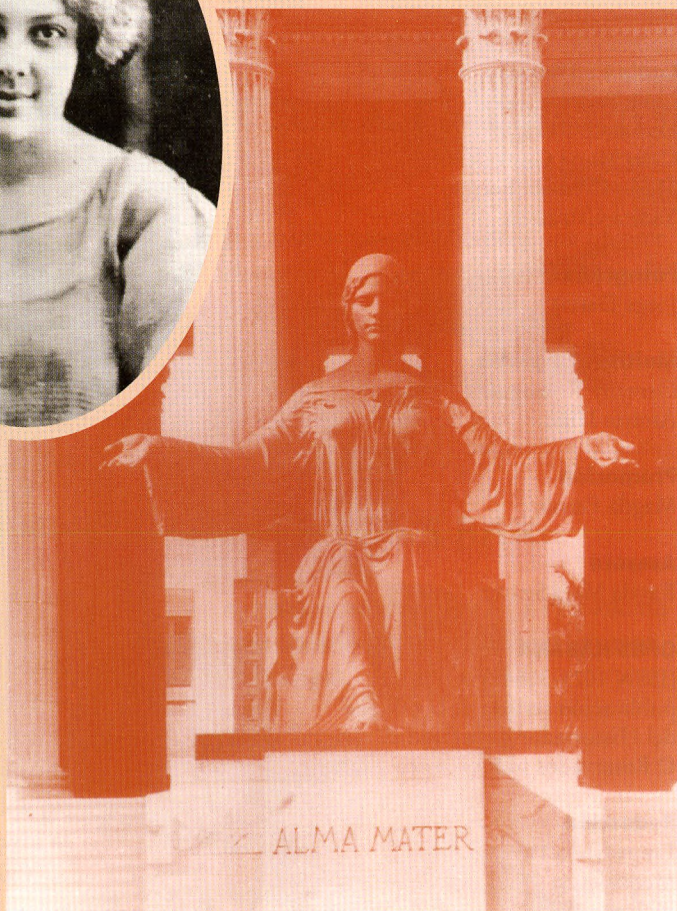
*Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring*



**PATRIMONIO
DOCUMENTAL**
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA



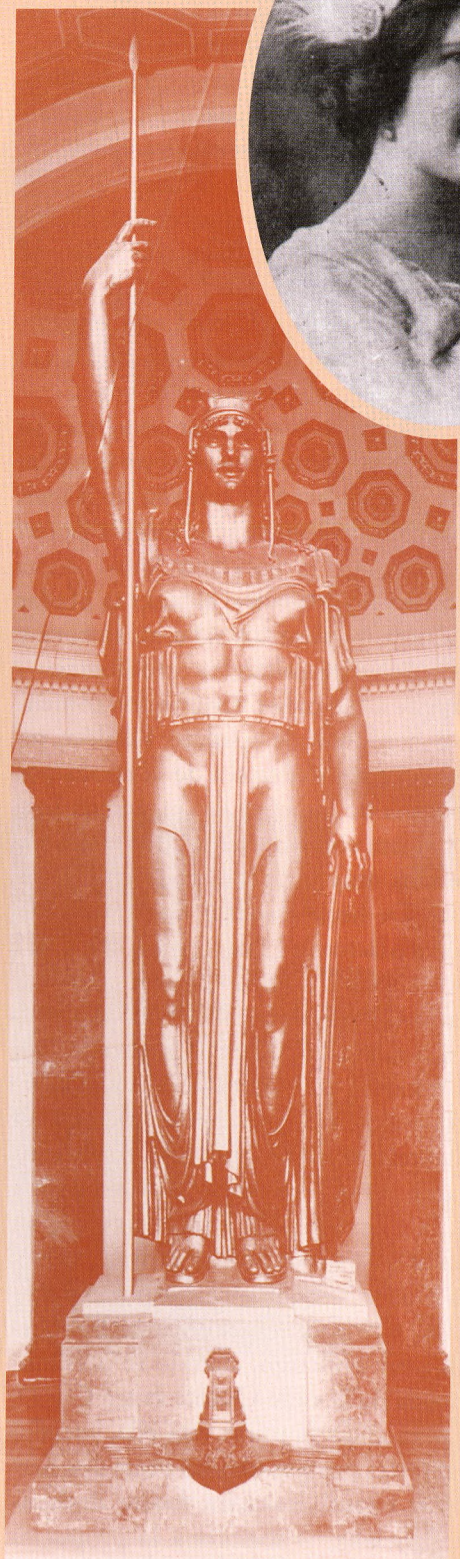
DOS ROSTROS, ESTATUAS



TANTO LA VENERADA ALMA MATER, CON SU INCONFUNDIBLE PEINADO HELÉNICO, COMO LA ESTATUA DE LA REPÚBLICA, CON SU IMPONENTE ALTIVEZ, TUVIERON COMO MODELOS A SENDAS JÓVENES CUBANAS, CUYOS ROSTROS PODEMOS IDENTIFICAR. MENOS RECONOCIDAS SOCIALMENTE, OTRAS FUERON LAS BELDADES —TAMBIÉN CRIOLLAS— QUE POSARON PARA EL CUERPO DE PALAS ATENEA (MINERVA) EN ESTAS DOS ESCULTURAS HABANERAS, DIGNOS EXPONENTES DEL MÁS AUTÉNTICO ESPÍRITU CLÁSICO ARRAIGADO EN EL CONTINENTE AMERICANO.

por **MARIO CREMATA FERRÁN**

HABANERAS



A la luz del presente, acaso resultaría una peregrinada señalar que los años 20 del pasado siglo fueron pródigos en muchos aspectos, como precarios en otros. Ciertamente, y a contrapelo del no desacertado calificativo de «década crítica»¹, sobre todo en el ámbito intelectual, la etapa fue a todas luces fecunda: propicia para el surgimiento de una vanguardia con vocación nacionalista que se propuso combatir la mediocridad imperante.

Por otra parte, en esa época de tanteos y reconfiguraciones, la institucionalidad y la mentalidad a ratos emprendedora y rimbombante del cubano hicieron su zafra. Ello, unido al eco de modernidad y progreso emanado del norte, posibilitó que La Habana, ciudad eminentemente ecléctica y prolija por su monumentalidad, contara con iconos que, devenidos símbolos, proyecten la imagen de Cuba más allá de sus fronteras y allende los mares del Caribe.

Y es que muchas veces dichos emblemas tienen la virtud de implantarse en el imaginario colectivo, como claves insignias de la cultura, y funcionan como imán para el forastero, seducido por la historia y la visualidad de un pueblo, en una especie de ágape de los sentidos, insular y universal. La Universidad de La Habana, por ejemplo, una de las instituciones más antiguas y prestigiosas de su tipo en el continente, posee una verdadera joya escultórica y patrimonial, emplazada en la cima de la escalinata que conduce al Rectorado. Desde su colocación en este sitio, en 1927, el Alma Mater ha prevalecido indemne a toda clase de inclemencias y ha sido testigo de acontecimientos definitorios en el curso histórico del país. Con su rostro de madre bondadosa, ella recibe con los brazos abiertos a todos los hijos que deciden ligar su suerte a las vetustas construcciones que conforman el campus universitario.

De igual forma, el Capitolio, epicentro por excelencia, majestuoso edificio que marcó un hito en el decursar de la ingeniería civil de la pasada centuria —inaugurado en 1929 y por muchos años sede del Congreso—, está presidido por la colosal Estatua de la República, que se ubica en el Salón de los Pasos Perdidos, a escasa distancia del diamante que señala el kilómetro cero de las carreteras del país.

Sin embargo, transcurrido casi un siglo, y pese a que ambas obras de arte recorren el mundo en revistas, diccionarios, enciclopedias, souvenirs, guías de turismo..., todavía muchos desconocen que los rostros de estas diosas de imitación griega o romana estuvieron inspirados en dos hermosas criollas que fascinaron a igual número de artistas foráneos. ¿Cómo se nombraron aquellas musas terrenales?; ¿quiénes fueron, y a qué núcleo social pertenecieron?; ¿por qué fueron elegidas para tales desempeños?; ¿trascendió semejante honor más allá del círculo familiar?; ¿cuál o cuáles

damas posaron para los cuerpos de ambas esculturas? Partiendo de estas interrogantes, imbricadas mediante lazos casi invisibles, al menos para la esfera pública, este texto se propone reconstruir el apasionante itinerario y, hasta donde es posible, despejar incógnitas, al tiempo que sugerir otros abordajes.

ALMA MATER, MADRE NUTRICIA

En 1919 Mario Joseph Korbel (Osek, Bohemia, 22 de marzo de 1882-Estados Unidos, 31 de marzo de 1954), un escultor checo de origen judío radicado en La Habana, se propuso realizar el Alma Mater que sería colocada en la colina universitaria. Esta simbolizaría a Palas Atenea o Minerva, diosas de la sabiduría en la mitología griega y romana, respectivamente.

Para dicha empresa, el artista se inspiró en la construcción de estilo románico que, con una gran escalinata y diez columnas corintias, constituye la entrada principal de la Universidad de Columbia, Nueva York, Estados Unidos, la cual está presidida por una escultura similar, de la autoría de Daniel Chester French, instalada allí quince años antes.

El tiempo apremiaba, y para poder comenzar su obra era imprescindible contar con el rostro indicado: un perfil que se adecuara a la función de sumar, de abrazar, de recibir, de fomentar la avidez por el conocimiento, dado que la locución latina Alma Mater se aplica a las universidades, al tener la Madre Nutricia la misión de inculcar los saberes, cultura y espíritu profesional que necesitan los estudiantes.

Fue entonces que a sus oídos llegaron los comentarios sobre unas hermanas de apellido Villalón, renombradas en la sociedad habanera de la época por su belleza. Se trataba de las hijas del ingeniero José Ramón Villalón, quien, con su aureola de libertador y hombre recto, estaba muy bien conectado con el Palacio Presidencial. De hecho, apenas dos años antes había terminado satisfactoriamente su gestión al frente de la cartera de Obras Públicas, durante el primer mandato de Mario García-Menocal (1913-17), como él, del Partido Conservador. Aunque dedicado casi por entero a la docencia universitaria (después ocuparía un escaño en el Senado), permanecía como un observador actuante, una suerte de consejero para los asuntos de Estado, sobre todo en lo concerniente a su especialidad, la Ingeniería Civil, mientras que su familia mantenía una vida socialmente activa.

En verdad, a Korbel le habían hablado con particular insistencia de Carmen, la menor de las hijas del veterano caudillo. Sin embargo, cuando se presentó por fin en la casona de la calle Quinta entre C y D, en El Vedado, anhelando reunirse con ella, sucedió lo inesperado: al serles presentadas las otras dos hermanas, el escultor experimenta un fuerte deslumbramiento por Feliciano, y abandona la propuesta



ALMA MATER

MADRE
NUTRICIA



Dos vistas del Alma Mater antes de que fuera construida la gran escalinata de acceso al recinto universitario.



Perteneciente al archivo personal de Feliciano Villalón, la joven de 16 años cuyo rostro sirvió de inspiración para modelar la escultura, esta fotografía fue tomada en la ciudad de Nueva York, donde la compañía Roman Bronze Works ejecutó en 1920 la pieza. Sus dimensiones aproximadas son: 2,2 metros de altura; 1,2 de largo y 80 centímetros de ancho.



Mario Korbel, escultor checo radicado en La Habana, es el autor del Alma Mater de la Universidad de La Habana. Terminada en 1920, la escultura fue colocada definitivamente a fines de 1927 en la cima de la escalinata que conduce al Rectorado.



Arriba: detalle del trono donde reposa la figura principal. En ambos costados, Korbel grabó en bajorrelieve algunas imágenes que rememoran ramas del saber que tenían cabida en la Universidad de La Habana: Cosmografía, Botánica, Medicina, Farmacia, Leyes, Filosofía, Letras y Arquitectura.

Feliciana Villalón Wilson tenía apenas 16 años cuando el escultor Korbel se inspiró en su rostro para realizar su obra más famosa en Cuba: el Alma Mater de la Universidad de La Habana. Familiarmente llamada Chana, la joven era hija de José Ramón Villalón Sánchez (1864-1937), teniente coronel del Ejército Libertador, quien había sido hasta dos años antes secretario de Obras Públicas.



El matrimonio en compañía de sus cinco hijos: Gloria, José Ramón, Carmen, Augusto y Feliciano, quien es la situada en el extremo derecho.

Fue el reconocido artista del lente Joaquín Blez quien tomó las primeras fotos a la joven Chana para su presentación en sociedad, incluida esta que aquí se reproduce, correspondiente a 1920. A la izquierda, Villalón, junto a su esposa María Wilson, en la terraza de su casona particular en El Vedado.



Debajo, de izquierda a derecha, la joven modelo y sus hermanas Carmen y Gloria (foto de Blez).



inicial, porque consideraba que el rostro de esta última era más maternal. La joven había nacido el 15 de febrero de 1903, y para esa fecha solo tenía 16 años.²

Con un puñado de fotos y sus primeras impresiones, el artista se retiró para enfrascarse en algunos esbozos, que completó finalmente con la colaboración *in situ* de la muchacha. En una visita que el crítico de arte y periodista François G. de Cisneros realizara al teatro de operaciones, al ser testigo del método de trabajo y constatar los avances del proyecto, ofreció en una crónica periodística algunos datos de interés: «una mestiza le ofrece sus senos rígidos, colombinos; una damita de gran mundo su cuello ebúrneo como una columna de Paros; una colegiala su cabeza criolla, morena; porque la Minerva de Korbel será tropical de bronce antiguo, cubierta de un estrato de oro veneciano; y en vez de los ojos azules de la diosa helénica, tendrá los ojos de topacio de la bruna beldad ardiente del mar Caribe».³

Consultado al respecto, el doctor Delio Carreras Cuevas (1937-2012), quien por casi medio siglo y hasta su fallecimiento fuera el Historiador de la Universidad de La Habana, precisaba: «Mario Korbel escogió a la joven Chana Villalón, de la que tomaría el rostro, la cabeza y el cuello. Para el resto del cuerpo de la escultura posó otra criolla mestiza de más edad, que no ha sido posible identificar».⁴

En relación con esta última, afirmaba que se han tejido un sinnúmero de leyendas: «Unos dicen que fue Longina, inmortalizada por la famosa composición de Manuel Corona; otros afirman que se trata de La Macorina (la primera mujer chofer de Cuba, pionera también en obtener la licencia de conducción en la capital de principios del siglo XX), y hay quien asegura que fue Eva María Perdomo, otro personaje de la época. Lo cierto es que de este episodio no hay nada concluyente».

A su vez, en ambos lados del trono de bronce donde reposa el Alma Mater, Korbel grabó en bajorrelieve algunas imágenes que rememoran ramas del saber que tenían cabida en la Universidad de La Habana: Cosmografía, Botánica, Medicina, Farmacia, Leyes, Filosofía, Letras y Arquitectura. Terminado el diseño en 1920, la compañía Roman Bronze Works, de Nueva York, ejecutó ese mismo año el monumento con dimensiones aproximadas de 2,2 metros de altura; 1,2 de largo y 80 centímetros de ancho. En la Memoria de la Administración del Presidente de la República de Cuba Mario García-Menocal, correspondiente al período desde el 1^{er} de julio de 1919 hasta el 30 de junio de 1920, aparece registrada como obra de utilidad pública, junto a algunas edificaciones universitarias, la escultura del Alma Mater, que —según se hace constar— costó 14 mil 684 pesos.

Correspondería al doctor Gabriel Casuso y Roque, mientras disfrutaba de su segundo mandato rectoral (1918-21), efectuar el primer emplazamiento de la escultura en un lugar indeterminado de la zona que hoy ocupa el Rectorado y la Plaza Ignacio Agramonte. Esto obedeció a que, originalmente, se accedía a la Universidad por una escalerilla a un costado, aproximadamente en la intersección de las calles San Lázaro y 27 de noviembre. Solo a fines de 1927 la escultura fue situada donde hoy la vemos. En el lugar más prominente de la Colina se erigió un pedestal de cemento y piedra, obra de los célebres arquitectos cubanos Evelio Govantes Fuertes y Félix Cabarcas Ayala, a la sazón, contratistas universitarios y proyectistas de otras instalaciones dentro de la casa de altos estudios. También a su cargo, la escalinata quedó terminada el 17 de enero de 1928 y consta de 88 escalones, con cuatro tramos de descanso.

En cuanto a Chana Villalón, el 31 de mayo de 1925 se casó con el abogado y catedrático de la Escuela de Comercio Juan Manuel Menocal y Barreras, hijo de un reconocido magistrado del Tribunal Supremo de igual nombre. Con él tuvo seis hijos: Josefina Augusta, los gemelos Juan Manuel y Enrique, Alberto, Feliciano y Jorge. En marzo de 1959 ella enviudó y, tiempo después, decidió refugiarse en la casa de veraneo que poseía en Varadero. Allí vivió sola alrededor de 13 años, con visitas esporádicas a la capital. A partir de 1980 su salud se resquebrajó y comenzó a tener isquemias transitorias que una mañana en la iglesia le provocaron una fuerte caída, por lo cual la familia decidió traerla de vuelta a El Vedado, donde murió el 25 de noviembre de 1984.

El otro protagonista de esta gesta, Korbelt, quien había fijado residencia y estudio en una vieja casona de la Quinta Avenida, en la barriada de Marianao, realizó antes y después de 1919 varios encargos para el general Menocal, Primer Magistrado por dos periodos consecutivos (1913-21), entre otros, un busto suyo que se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes, y varias esculturas decorativas para su finca El Chico. Estos trabajos, divulgados con recurrencia en la prensa del momento, unido a su innegable talento, parecen haber bastado para abrirle las puertas del éxito dentro de la élite insular a este «neogreco por sus entusiasmos clásicos, refinado por sus emociones modernistas»,⁵ según De Cisneros en su crónica para *Social*, en abril de 1919.

Al parecer, se mantuvo algunos años en Cuba y, regularmente, esa revista ilustrada dio cuenta de sus más recientes realizaciones: bustos de niños de padres ilustres, torsos y cuerpos femeninos desnudos... Pero si no es por el Alma Mater, a Mario Korbelt difícilmente se le recordaría. Por su parte, como se dijo, Feliciano Villalón Wilson afrontó la circunstancia de

ser madre en la vida real. Aunque desde la década de los 70 su nombre fue citado en artículos periodísticos sobre el Alma Mater, no será hasta 1997 que su contribución como modelo fue recordada, precisamente en *Opus Habana*, con la publicación de una foto suya.⁶

ROSTRO, CUERPO, CARNES...

En 1927 llegó a La Habana el escultor Ángel Zanelli (San Felice del Benaco, Brescia, Italia, 17 de marzo de 1879-Roma, 9 de diciembre de 1942), a quien el secretario de Obras Públicas del gobierno cubano, Carlos Miguel de Céspedes, encargó modelar en breve plazo tres estatuas de gran formato que decorarían el Capitolio, aún en construcción. Perteneciente a la escuela clásica italiana, Zanelli había estudiado muy joven en la Academia de Bellas Artes de Florencia, y en 1911 realizó su obra más famosa: el friso del Altar de la Patria, en el monumento a Víctor Manuel II, en Roma.

Para la pieza principal que simbolizaría a la República de Cuba, debía servirse de mujeres típicas del país y representar también a Minerva o Palas Atenea. Fue entonces cuando su amigo y coterráneo Stefano Calcavecchia Rabonni le presentó a su esposa, Elena de Cárdenas Echarte. El maestro quedó deslumbrado por el rostro de esta mujer, en cuyas facciones bien definidas creyó encontrar su fuente de inspiración.⁷ Posteriormente completaría la figura, teniendo tal vez como modelo —como se verá— el cuerpo de Lily Valtý, una mulata de mediana edad, senos prominentes y abundantes caderas.

Queda claro que no se escogería a cualquier mujer cubana para un elemento tan significativo como es el rostro de una escultura de tal envergadura, llamada a gozar de representatividad, a prestigiar la institución para la que sería concebida. Y es aquí cuando entran a operar, una vez más, las relaciones en torno a las altas esferas del poder político, concentrado en la capital. De tal suerte, ocurrió una situación análoga a la del Alma Mater.

Los trabajos de mármoles para los diversos salones de la planta principal del Capitolio constituyen su parte más artística y decorativa, y fueron ejecutados en 60 calidades distintas de este material por la Casa Fratelli Remuzzi de Bergamo, Italia. La representación de esta entidad en Cuba corría a cargo de la firma Calcavecchia y Cía., cuyo gerente era Stefano. Al enterarse este de que Zanelli había concluido en tiempo récord las maquetas de las otras dos figuras máximas del futuro Palacio del Congreso, y se encontraba enfrascado en la estatua que sería situada al amparo de la cúpula capitolina, le propuso que su mujer bien podría inspirar el espíritu republicano y nacionalista que encarnaría la imponente y femenil silueta.

No debe descartarse, además, la oportuna intervención del controvertido napolitano Orestes Ferrara,

entonces presidente de la Cámara de Representantes, quien presumiblemente habría sido uno de los impulsores del proyecto de Zanelli. Diez años antes, Ferrara había sido uno de los testigos en la boda Cárdenas-Calavecchia, por dos motivos de peso: la amistad con Stefano —italiano que también había elegido a la Perla de las Antillas como destino—, y el hecho de que aquel político quisiera avivar sus relaciones con el padre de la contendiente, Alcalde de La Habana desde 1906 hasta 1912, así como Fiscal de la República.

Al no contar Elena con un cuerpo despampanante —como tampoco lo tenía Feliciano Villalón—, el maestro italiano optó por la misma fórmula que había seguido Korbel en 1919: se quedó solamente con la cabeza, mientras con el concurso de una o varias candidatas, cuya gloria no sobrevivió aquella coyuntura, trabajó las sensuales líneas inferiores. A propósito, debe agradecerse una crónica impresionista de Ofelia Rodríguez Acosta, dada a conocer en el monográfico que la revista *El Arquitecto* dedicara al Capitolio, coincidiendo con su inauguración. Parece que a partir de este texto se tejió la opinión generalizadora de que Lily Valty había sido la modelo, tanto de esa como de las demás esculturas del edificio.⁸

En un declarado afán feminista, el artículo de marras cuestiona que el nombre del artista ganase la posteridad, sin que el de la modelo trascendiera. Al consignar que esa inquietud la asaltó, «al ver consagrada la belleza de Lily Valty en la maravillosa escultura que, representando el Ángel Tutelar de la Patria, ha sido erigida al comienzo de la escalinata del Capitolio», su autora añade que esta modelo «es la que ha servido para inspirar las metopas que decoran las logias de la fachada principal (...)».⁹

Resulta obvio, y hasta se sobreentiende al contemplar las fotos hechas en un estudio habanero —reproducidas acompañando ese trabajo—, que sea quien fuese la modelo referida por la cronista, el artista no prestó demasiada atención a su rostro, sino propiamente a sus carnes. Aunque no se explicita ni en este ni en algún otro documento epocal que haya podido rastrear, cabe suponer que Zanelli se sirviera de la voluptuosidad de la Valty a la hora de modelar sus figuras, principalmente la Estatua de la República y la Virtud tutelar del pueblo. Pero la certeza no consta, como tampoco queda esclarecido hoy el destino de la ninfa, a quien la historia ha perdido su rastro.

Afortunadamente, no sucedió lo mismo con Elena, la menor de los ocho hijos del matrimonio formado por Julio de Cárdenas y Rosa Echarte, quien se sabe vino al mundo en 1895, en «cuna de oro», en la casona familiar de la calle Habana número 57 esquina a San Juan de Dios, en La Habana Vieja.

Alta, de pelo castaño y ojos oscuros, bonita, elegante, asidua a los grandes salones, bailes y fiestas de

disfraces, pronto se convirtió en una de las mejores pretendientes de la sociedad habanera del periodo menocalista. Precisamente por esos años conocería al ingeniero Stefano Calavecchia, y la mutua atracción fue instantánea. A pesar de que el padre de ella se opuso al compromiso, argumentando que él se llevaría su hija a Italia y no tendría más noticias, unido a la notable diferencia de edad entre ambos (más de 10 años), el 31 de enero de 1917 se casaron en la Iglesia de La Merced.

La «suntuosa» boda —como la calificara el cronista social Enrique Fontanills en una de sus «Habane-ras»—, convocó a lo más encumbrado de la sociedad de la época. Testigos de la ceremonia fueron, además del mencionado Orestes Ferrara, el presidente del selecto Havana Yacht Club, Víctor G. Mendoza. Para limar cualquier aspereza en las relaciones con su suegro, Calavecchia no solo fijó residencia permanente en Cuba, sino que además hizo venir para siempre a toda su familia, incluida su anciana madre. La pareja ocupó la mansión marcada con el número 306 de la calle F, entre 13 y 15, en El Vedado, decorada con materiales expresamente traídos desde Nueva York.

No obstante, el bienestar sería prematuro: el 9 de septiembre de 1928 fallecía Elena a causa de una influenza derivada en bronconeumonía, según el dictamen de su cuñado, el eminente doctor Raimundo de Castro Bachiller. Por segunda vez, un brote de influenza española (gripe contagiosa) que abatía a La Habana provocaba otra víctima entre los De Cárdenas. Diez años antes, su hermana Elodia había muerto también, dejando seis pequeños. Después de la tragedia, que dicho sea de paso privó a Elena de ver concluida la obra magnífica para la que ofrendó su rostro, Calavecchia nunca más volvió a casarse. Tapizó todas las paredes de la residencia con inmensos retratos al óleo de ella, encargados a pintores italianos, amigos suyos, a quienes envió fotos de su difunta esposa. El 12 de septiembre de 1941, murió como consecuencia de una trombosis cerebral. Al año siguiente los restos de ambos fueron exhumados y trasladados a una bóveda en el Cementerio de Colón, propiedad de José, hermano de Stefano, donde aún reposan.

LA ESTATUA DE LOS TRES NOMBRES

Conocida indistintamente en sus inicios como Estatua de la República, de La Libertad o de La Patria, la pieza forma parte de la trilogía de las esculturas monumentales del Capitolio, inaugurado con pompa el 20 de mayo de 1929, en ocasión de la toma de posesión de Gerardo Machado, en su segundo periodo presidencial. Fundida en Roma en la Fonderia G. Chiurazzi, en esa época se le consideró la mayor estatua de bronce realizada en Italia para el extranjero. Incluso, se necesitó un vagón especial para trasladarla hasta Nápoles, dividida en tres partes, mientras que

Elena de Cárdenas Echarte conoció al escultor Ángelo Zanelli por su esposo, también italiano, cuando el artista estaba enfrascado en la búsqueda del rostro de una mujer cubana para su boceto de la Estatua de la República, que sería colocada en el Capitolio, entonces en construcción. Alta, de pelo castaño y ojos oscuros, bonita, elegante, asidua a los grandes salones y miembro de una de las más distinguidas familias de la sociedad habanera, ella sería la elegida.

De la unión entre Julio de Cárdenas (derecha) y Rosa Echarte (debajo) nacieron ocho hijos, la menor de los cuales fue Elena.



Elena, ca.1915 (izquierda) y ca.1926 (debajo).



El abogado Julio de Cárdenas Rodríguez (1849-1922), llamado «Alcalde modelo», desempeñó su autoridad gubernativa en La Habana desde 1906, por decreto presidencial de Tomás Estrada Palma. Dos años más tarde, con la renovación del Ayuntamiento capitalino, resultó reelecto y se mantuvo hasta diciembre de 1912. Con la llegada del general Mario García-Menocal a la presidencia de la República en 1913, es nombrado Fiscal del Tribunal Supremo. Fungió, además, como secretario de Justicia y de Gobernación.



para el embarque hacia Cuba en día lluvioso, «hubo necesidad de destruir un colgadizo», según el *Diario de la Marina*.¹⁰ En Cuba, las enormes cajas se subieron en hombros por la escalinata del Capitolio.

Valiosa referencia de la llegada, con acento humorístico, la ofrece Alejo Carpentier en su novela *El recurso del método*, donde describe cómo van emergiendo los segmentos de la escultura desde las entrañas del barco: «Una expectante multitud se aglomeró en los muelles para asistir a su aparición. Pero hubo algún desencanto cuando se supo que la escultura no iba a salir así, completa, de pie, ya erguida, como habría de vérsela en el Capitolio, sino que era traída en trozos, para ser armada en el lugar de su erección. Sin embargo, el espectáculo valía la pena. Alzaron sus garfios las grúas, descendieron los cables a las calas, y, de pronto, en medio de aclamaciones, apareció la Cabeza, sacada de las sombras, transportada por el aire, seguida de distintos pedazos de su anatomía (...) Pero en eso sonaron las sirenas de las doce, pararon su trabajo las grúas, y los de la estiba fueron a comer sin que el pueblo se dispersara. Y era que, sin duda, algo grande quedaba todavía en las profundidades del barco. A las 2 volvieron los hombres al trabajo, y, entre aplausos y exclamaciones, la Teta Desnuda de la Magna Figura salió de las calas, descendiendo a tierra

con solemne lentitud».¹¹ En otro pasaje de su narración, alude al ceñimiento progresivo de la escultura al espacio de su ubicación definitiva: el Salón de los Pasos Perdidos. A su juicio, pese a la magnificencia de ese recinto, lucía encerrada entre sus paredes, de ahí que la compare con esas plantas de la selva «que se alargan pasmosamente durante la noche».

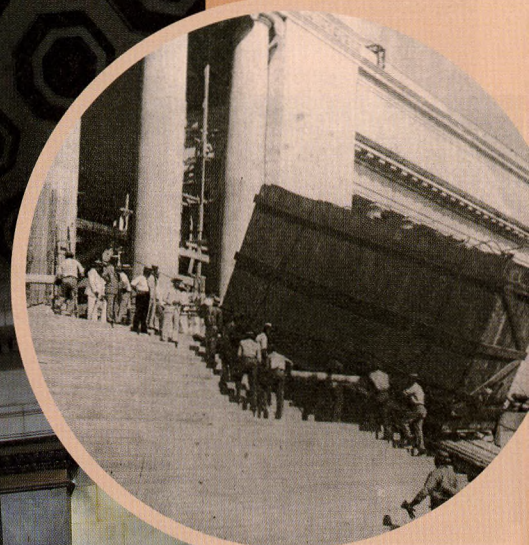
Como quiera que sea, situada a pocos metros de la entrada y del brillante que marca el kilómetro cero de la Carretera Central, la Estatua de la República se irguió serena, con lanza, escudo y gorro frigio, como presta a luchar, sobre una base de 2,50 metros de altura que comprende bloques macizos de mármol de ónix antiguo egipcio, material de formación estalactítica muy rara. Como dato curioso, vale apuntar que, hasta entonces, este fue el único bloque elaborado en ónix, solo precedido por la base del Monumento funerario al Papa Alejandro VII en la Basílica de San Pedro, Roma, obra del célebre Gian Lorenzo Bernini (s. XVII).

Después de su emplazamiento, con exactamente 17,54 metros hasta la punta de la lanza y 49 toneladas de peso, aunque es hueca, esta estatua habanera se consideró la segunda más alta del mundo bajo techo, superada por el Gran Buda de Nara, Japón. En la actualidad es la tercera, después de concluido el mau-

LA REPÚBLICA



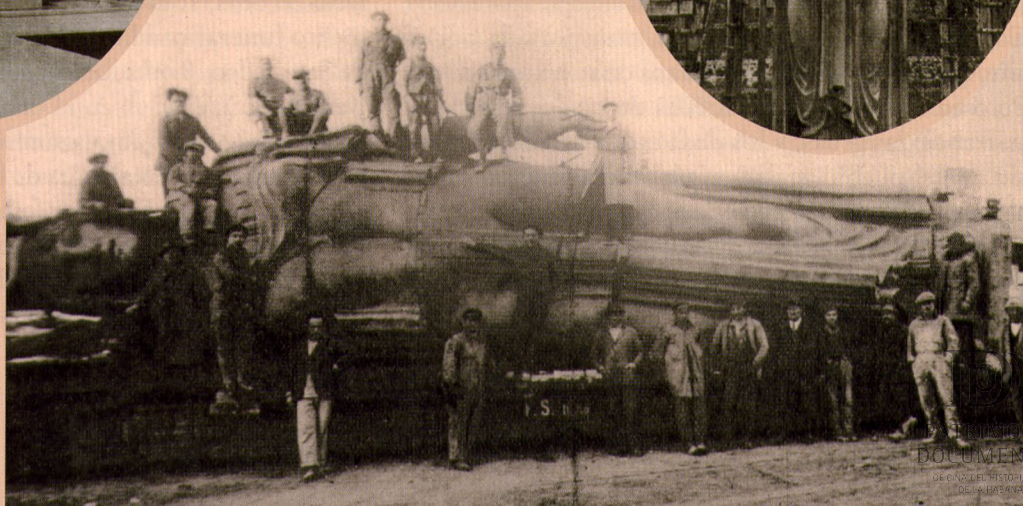
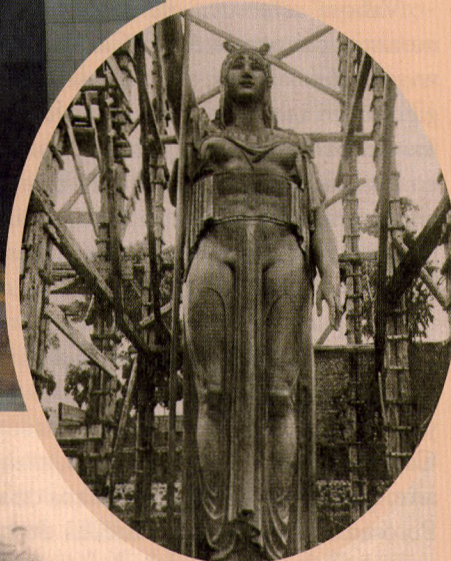
Carlos Miguel de Céspedes (izquierda), secretario de Obras Públicas, posa junto a la maqueta de la Estatua de la República en compañía del escultor italiano Ángelo Zanelli, autor de esa y otras esculturas del Capitolio habanero.



Una de las cajas que contenían las partes de la estatua cuando era subida en brazos por la escalinata del Capitolio, cuya inauguración tuvo lugar el 20 de mayo de 1929.



Publicadas en el *Diario de la Marina* (26 de mayo de 1929), estas imágenes testimonian varios momentos de la fundición de la escultura en bronce en la Fonderia G. Chiurazzi, en Roma. Artistas y obreros se retrataron junto a la obra, antes de que fuera trasladada a Nápoles para embarcarla rumbo a La Habana.



soleo a Abraham Lincoln, en Washington. En 2006, gracias a la intervención conservadora a cargo de la Oficina del Historiador de la Ciudad, recobró su esplendor y brillo característico, si bien con el paso de los años ha perdido casi todo el oro de 22 quilates de las tres láminas que la recubrían.

También realizadas por Zanelli, a los lados de la escalinata de granito de 55 peldaños del Capitolio fueron alineadas otras dos estatuas de carácter monumental, aunque de menor tamaño (6,50 metros de altura), ejecutadas en la Fonderia Laganá de Nápoles, Italia. Son estas: El Progreso de la actividad humana, conocida también como El Trabajo (figura masculina); y La Virtud tutelar del pueblo (figura femenina). A ese escultor italiano se deben, además, los paneles decorativos en mármol boticcino que coronan el friso del pórtico central. En estos están reflejados, de izquierda a derecha, El espíritu destructor con la guerra, El escudo de la República y El espíritu constructivo con la paz. «En ellas encontramos, junto al sabor clásico, de tradición gloriosa, esas modalidades post impresionistas, que las colocan en un plano de franca modernidad»,¹² apunta el crítico y profesor Luis de Soto, refiriéndose a todas las obras de Zanelli para el Capitolio. No obstante, pese a celebrar en la figura mayor las nuevas tendencias de la escultura, echa de menos que «una solución mejor acordada con el sobrio modelado de las masas hubiera suprimido la lanza, que, sostenida por la mano derecha, rompe la unidad del bloque escultural».¹³ Pero semejante juicio no menoscaba la majestuosidad del conjunto: una pieza que hace tiempo alcanzó la categoría de símbolo.

Tanto la Estatua de la República, con su imponente altivez, como la venerada Alma Mater, con su inconfundible peinado helénico, son dignos exponentes del más auténtico espíritu clásico arraigado en el continente americano. Por largos siglos, al margen de modas y modos, Pallas Atenea (Minerva) ha permanecido como canon en la historia del arte universal, y lo seguirá siendo en el arte cubano, personificada gracias a los rostros de dos jovencitas de la aristocracia habanera y los cuerpos esculturales de otras criollas que, aunque no fueran reconocidas socialmente, también quedaron eternizadas en bronce. Unas y otras reclaman un epílogo menos anónimo que las dignifique, sin distinguos de ninguna clase, por su contribución desenfadada como modelos al triunfo de la belleza.

¹Así calificó Juan Marinello a la que discurre entre 1920 y 1930: «No se ha expresado a lo largo de nuestra historia, y en sólo diez años, una inquietud tan varia y profunda. Nada se orienta hacia una decisión final, pero todo se acumula en una ansiedad intensa y a veces angustiosa». En Ana Cairo: *El grupo minorista y su tiempo*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana 1978, pp. 9-10.



Luego de devolver su esplendor a la Estatua de la República, la Oficina del Historiador de la Ciudad ha concentrado sus esfuerzos en la recuperación y conservación del Capitolio en su totalidad, priorizando sus valores patrimoniales más notorios, como son —entre otros— su cúpula renacentista y el resto de las esculturas de Ángel Zanelli.

²Este y otros datos significativos fueron aportados por su hija Feliciano (Fichú) Menocal Villalón, a quien entrevisté mientras recopilaba información para un artículo sobre el tema y que con el título «El rostro de un mito», apareció en el periódico *Juventud Rebelde*, el 8 de noviembre de 2006.

³François G. de Cisneros: «Un escultor checoslovaco. Mario Korbel», en *Social*, Vol IV, núm. 4, abril de 1919, p. 21.

⁴En entrevista con el autor, 10 de octubre de 2006.

⁵François G. de Cisneros: Op. cit.

⁶Carmendelia Pérez: «Alma Mater», en *Opus Habana*, Vol I, núm. 4, julio de 1997, Breviario, p. 4.

⁷En 2004 tuve oportunidad de dialogar en su casa de La Habana con Alicia Morales de Cárdenas, de 90 años, y vía telefónica con su hermana Celia Rosa, dos años mayor, quien residía en Miami, Estados Unidos (ambas ya fallecidas); juntas reconstruyeron los hechos que tuvieron como protagonista a Elena de Cárdenas, su tía. Incluso recordaban a Zanelli haciéndole la mascarilla. Cfr. Mario Cremata Ferrán: «Vindicación del rostro olvidado», en *Juventud Rebelde*, 17 de enero de 2007.

⁸Ofelia Rodríguez Acosta: «Mujer: motivo de inspiración eterna», en *El Arquitecto*, Vol. IV, núm. 38, mayo de 1929.

⁹Ibidem, pp. 415-417.

¹⁰«Las esculturas del Capitolio», en *Diario de la Marina*, 26 de mayo de 1929.

¹¹Alejo Carpentier: *El recurso del método*, Siglo XXI editores S. A. 1984, pp. 156-157.

¹²Luis de Soto y Sagarra: «Las esculturas en el Capitolio de Cuba», en *El Arquitecto*, Op. cit, p. 406.

¹³Ibidem, p. 407.

MARIO CREMATA FERRÁN es miembro del equipo editorial de *Opus Habana*.

AHONDAR EN LOS ORÍGENES DE
 LA URBE HABANERA, DESDE LA
 PERSPECTIVA DE LOS ESTUDIOS
 NAVALES, HA SIDO UNA DE LAS
 PRINCIPALES CONTRIBUCIONES DE
 ESTE ARQUEÓLOGO E HISTORIA-
 DOR A LOS ESTUDIOS DEL PATRI-
 MONIO CULTURAL CUBANO.

Sus obras *El libro de los escribanos cubanos* (1982), *Documentos para la historia colonial de Cuba* (1998), *El Corso en Cuba* (2001), *Toma de La Habana por los ingleses y sus antecedentes* (2002), *La Habana bajo el reinado de los Austria* (2008) y *La Habana a través de los siglos* (2012), entre muchas otras, dan fe de su consagración al estudio y difusión del pasado colonial de la ciudad. Ahondar en las motivaciones que inclinaron a este hombre ante el saber, fue el pretexto para arribar a su casa una gélida tarde de enero. Escoltado por sus más fieles vasallos —los libros— García del Pino accedió a revelarnos no pocas huellas de esta urbe que creció a orillas del mar. Fue como si habláramos entre brújulas, sextantes y cuadernos de bitácoras.



ENTRE *cubanos*

entre brújulas, sextantes y bitácoras



Creo que se lo debo a la biblioteca de mi padre, en la que figuraban numerosas obras sobre nuestras guerras de independencia. No sé si fue el acontecer épico que deslumbró mi mente infantil, unido a los genes heredados, pero quedé apresado por Clío. No fui un niño que prestó especial atención a los juguetes; más bien era dado a la lectura.

Recuerdo que en la calle Belascoáin, esquina a San Rafael, existía una librería donde se ofertaban libros maravillosos de literatura infantil. Mi padre acostumbraba a llevarme en las tardes y me dejaba desandar los anaqueles para escoger cuanto me atraía. Eso fue muy importante; nunca me impusieron un tema determinado, yo escogía qué leer. Luego, al llegar a la casona de San Lázaro, recorría el largo corredor para desembocar en el espacioso patio, donde tendía hojas de periódico en el suelo, y allí me entregaba a infinitas horas de lectura.

Además de todo lo anterior, es importante el que realizara mis estudios en el entonces afamado Instituto Cuba, de los hermanos Adolfo y Gerardo Castellanos —este último, el acreditado historiador—, hijos del comandante Gerardo Castellanos Leonart, primer emisario de José Martí a Cuba. Aquel colegio era un templo al patriotismo y a la memoria del Apóstol. Los viernes por la tarde, en el acto patriótico de rigor, escuchábamos anécdotas y relatos sobre nuestras contiendas libertadoras, para cerrar con los himnos *Invasor* y *Nacional*.

Todo aquello selló mi destino. Durante mis años en el colegio, los premios de Historia fueron míos. Para completar el cuadro, allá por la década de los 30 se publicó en nuestro país el volumen del arqueólogo norteamericano Mark Reymond Harrington, *Cuba antes de Colón*, y mi padre lo adquirió. Aquella obra me fascinó; fue toda una revelación, pues hasta ese momento nuestros libros de texto adolecían de una mescolanza extraordinaria al tratar el tema aborigen. Los cuadernos de Historia reproducían láminas de los feroces caribes, hacha en mano, y vagamente mencionaban a unos infelices siboneyes, víctimas de aquellos. De nuestros taínos ni una palabra. En mí, la revelación se transformó en curiosidad, sobre todo, al aparecer en la revista *Carteles* una serie de artículos del doctor Felipe Pichardo Moya y sus compañeros sobre las excavaciones realizadas en los caneyes del sur del Camagüey.

Durante largo tiempo se afirmó que Sebastián Do Campo había sido el descubridor del que entonces llamó Puerto de Carenas. Sin embargo, usted realizó un importante hallazgo durante sus investigaciones en el Archivo General de Indias. Con exactitud, ¿qué reveló la consulta de aquel legajo para la historia de La Habana?

Lo revelador del documento estriba en el conocimiento de la existencia de la rada habanera por los navegantes españoles con anterioridad al bojeo realizado entre 1509 y 1510 por el hidalgo gallego Sebastián Do Campo, a quien, como bien dices, siempre se le atribuyó su descubrimiento y bautizo como Puerto de Carenas. Del mismo modo, se aseguraba que su misión era reconocer si Cuba era una isla, lo cual no fue así, ya que desde hacía años se conocía la insularidad de la Mayor de las Antillas y aparecía representada como tal en la cartografía de la época, aunque unida a Isla de Pinos. Fechado el 8 de marzo de 1506, el legajo refiere a un «Juan de Rinede, maestre de la nao *Nuestra Señora de los Remedios* que fue de aviso de la flota del año 1503 hasta la Habana, recibe de la Casa de la contratación de Sevilla, el dinero en que fue ajustado».

¿A qué se debe el recelo con que inicialmente se resguardó la ubicación geográfica de la futura villa de San Cristóbal de La Habana?

La respuesta es muy sencilla: la privilegiada posición geográfica de Cuba y, en particular, de la bahía de La Habana. Desde los primeros años de la conquista, los hombres que la realizaron se percataron de que Cuba «está muy a propósito de toda navegación», como afirma Luis Torres de Mendoza en su *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas sacadas de los Archivos del Reino, y muy especialmente del de Indias* (Madrid, 1869).

La bahía habanera era utilizada como secreto *rendez-vous* de las embarcaciones que regresaban a Castilla. No debemos olvidar el celo con el que los nautas españoles guardaban ocultos determinados fondeaderos, en aras de su seguridad. Prueba de ello es el descubrimiento de las islas Hawai por Álvaro de Mendaña en 1597, mantenido oculto durante casi dos siglos —con la finalidad de utilizarlas como escala del Galeón de Manila, en su travesía de retorno—, hasta que fueron redescubiertas por James Cook en su tercer viaje a finales del siglo XVIII.

El citado viaje de Juan de Rinede prueba, además, que la Canal Vieja de Bahamas era ya conocida, descubierta, tal vez, por los despiadados cazadores de esclavos que despoblaron de indígenas las Lucayas o Bahamas. Este canal, aunque de peligrosa y difícil navegación, lo era menos que la riesgosa ruta de la Pasa de Inagua, o la también insegura que habría de seguirse si se desembocaba por el Canal de la Mona, que separa a La Española de Puerto Rico.

¿Piensa que en los umbrales de su medio milenio, la fundación y localización primigenia de La Habana aún sigue siendo un tema polémico?

La fundación de la villa de San Cristóbal de La Habana quedó esclarecida por los primeros historiadores, quienes tuvieron en sus manos los antiguos libros del Cabildo y accedieron a información que, luego, lamentablemente, se perdió, como también se olvidó la obra de aquellos historiadores.

A la luz de los estudios de Urrutia, quien fue regidor de La Habana y tuvo en sus manos las *Actas Capitulares* que hoy no se conservan, podemos encontrar importantes referentes de la fundación y localización de la villa. Ese historiador afirma que se encontraba al oeste de Batabanó. Mis pesquisas arrojaron que la fundación pudo haber tenido lugar a orillas de un río que los aborígenes llamaban Oxicaginal, y que con el tiempo derivó en Ajiconal, la misma cuenca fluvial que, según el propio Urrutia, era navegable aún en la segunda mitad del siglo XVIII por bergantines, goletas y balandras. Al escudriñar las cartas de la zona, atesoradas en el Instituto de Cartografía, pude constatar que curso adentro del Ajiconal, cercano a la Carrretera Central, existe un lugar llamado La Goleta; o sea, a través de los estudios de la toponimia antigua, se puede suponer que hasta allí arribaron aquellas embarcaciones. Más al oeste del Ajiconal aparecen señaladas unas Ruinas de Canto, las que presumiblemente abastecieron de la sillería necesaria para la construcción de la primigenia iglesia.

A los márgenes del Ajiconal, en la actualidad llamado Río Hondo, es donde pienso tuvo su primer asentamiento la villa de San Cristóbal de La Habana.

¿Cree usted que la creación del sistema de flotas de la Carrera de Indias y el descubrimiento de la Canal Nueva de Bahamas por Antón de Alaminos fueron causas de peso para el traslado de la villa desde la costa sur occidental hacia el norte, específicamente a las márgenes del Puerto de Carenas?

Sin lugar a dudas, aunque existieron otras razones, entre ellas la salubridad y el posicionamiento geográfico como estrategia para la colonización del continente americano.

¿Qué papel desempeñaba La Habana en la traza marítima de la Carrera de Indias?

La Habana era la última gran escala de las flotas Nueva España y Tierra Firme, que tenían como punto de partida al río Guadalquivir, en Sevilla. Ambas cubrían la derrota hacia las Islas Canarias, donde realizaban aguadas y completaban bastimentos, cuidados necesarios para emprender la ruta hacia el Caribe. Luego de acariciar el punto más bajo del rosario de perlas que constituye el arco de las Antillas menores, las flotas separaban sus rumbos.

Las naves de la armada de Tierra Firme hinchaban velas hacia las tierras septentrionales de América del Sur, en busca de Nombre de Dios y, posteriormente, de Portobelo, donde embarcaban los caudales de las cecas de Lima y Potosí, ricas en el metal áureo. Por su parte, la flota de Nueva España ponía proa hacia el virreinato del mismo nombre, bordeando el sur de La Española y Cuba. Los bajeles, una vez alcanzada la rada de Veracruz, hacían amarras en las anillas del fuerte de San Juan de Ulúa. Surtas en puerto, esas naves embarcaban los caudales de plata mexicana y las mercaderías del Oriente, las cuales habían sido acarreadas en arrias de mulas desde el puerto de Aca-pulco, fondeadero del Galeón de Manila.

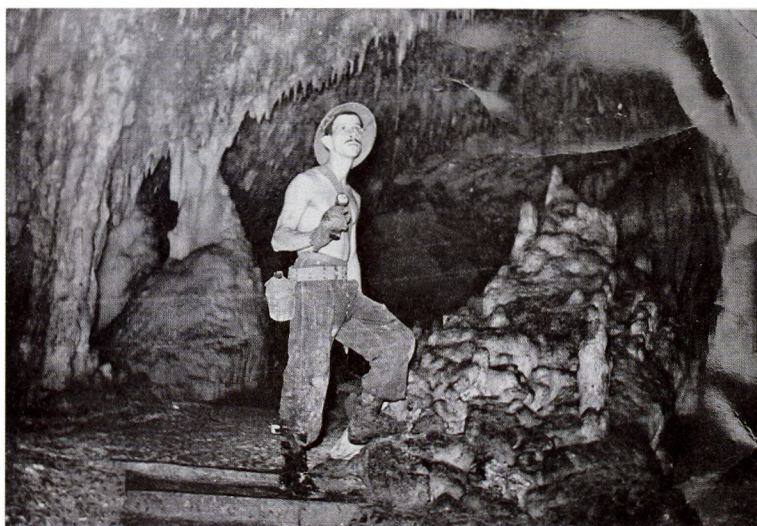
Mercancías a bordo, ambos convoyes emprendían rumbo a La Habana, donde invernan para luego iniciar el azaroso tornaviaje. Así, esta ciudad era vital en la Carrera de Indias, pues en su rada las naves eran calafateadas y provistas de todo lo necesario para continuar viaje. A su amparo se prevenía el desastre que suponía navegar bajo las inclemencias meteorológicas de los fuertes nortes o de los embates de ciclones. Los caudales se resguardaban en el Castillo de La Real Fuerza para garantizar su seguridad ante un posible ataque de escuadras pertenecientes a las potencias rivales. La urbe representaba además un abanico de posibilidades y placeres para la gran población flotante que arribaba a bordo de las flotas.

Más allá de las narraciones sensacionalistas de bajeles rebosantes de tesoros, ¿cómo describiría César García del Pino a las flotas que arribaban por Ordenanza Real al puerto habanero?

Cada flota estaba compuesta por embarcaciones mercantes escoltadas por galeones de guerra. En el titulado *Capitana* iba el general, a la cabeza de la formación, la cual cerraba el almirante, cuyo galeón era conocido como *Almiranta*. En estos dos buques se transportaban las riquezas procedentes de América, bajo la custodia de los Maestres de la Plata. Para su protección, las flotas conducían un regimiento de infantería llamado tercio de galeones, mandado por un gobernador que, nombrado por el rey, elegía su galeón, después del general y el almirante, y su bajel, al que usualmente llamaban el *Gobierno*.

¿Considera que el sistema de flotas contribuyó a paliar el contrabando practicado por los pobladores en los litorales de Cuba?

En lo absoluto. Al hostigamiento francés y británico, se sumó Holanda, de tal modo que, a comienzos del siglo XVII, tenían los llamados «mendigos del mar» una veintena de buques dedicados al ten-



Formado por los prestigiosos especialistas en Arqueología y Antropología, René Herrera Fritot y Carlos García Robiau, y apoyado por Emilio Roig de Leuchsenring, primer Historiador de la Ciudad de La Habana, César García del Pino llegó a dirigir las secciones de Historia y Arqueología de la Sociedad Espeleológica de Cuba. En la imagen, César con apenas 28 años y en calidad de auxiliar de Arqueología, en el interior de la espelunca de Bellamar, uno de los sitios estudiados en 1949 por la Sociedad Espeleológica, dirigida por Antonio Núñez Jiménez.

tador comercio ilícito entre Cuba y La Española, tripulados por miles de hombres. Este proceso culminó en 1621 con la fundación de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales, que potenció el contrabando en el área del Caribe.

El contrabando era producto de las concepciones mercantilistas de la época, basadas en la creencia de que la riqueza de las naciones radicaba en la posesión de metales preciosos. Para conservarlos y evitar que escapasen del país, se reglamentó el comercio y se desarrolló una política aduanal. Estas ideas regirían las relaciones hispano-americanas y, más tarde, las de Inglaterra, Francia y Holanda con sus posesiones ultramarinas. Quedaba estrictamente prohibido comerciar con otra nación que no fuese la metrópoli, pero el mercantilismo engendraba el contrabando. Puede decirse que este era su sombra.

Los viejos historiadores, incapaces de penetrar en la entraña económica de este fenómeno, lo enjuiciaron como una violación de la ley, y por ende presentaron como delincuentes a quienes participaban en el mismo. Fue José Martí el primero en ver esta cuestión bajo la luz apropiada: «Cuando los aranceles son injustos, o rencorosa la ley fronteriza, el contrabando es el derecho de insurrección. En el contrabandista se ve al valiente, que se arriesga; al astuto, que engaña al poderoso; al rebelde, en quienes los demás se ven y admiran. El contrabando viene a ser amado y defendido, como la verdadera justicia».

En el caso español, el contrabando se agudizó debido al monopolio sevillano,

que, en su afán de obtener crecidas ganancias, limitaba las remisiones de mercancías para que siempre escasearan en América los productos europeos y mantener así los precios altos. Esta política de los mercaderes de Sevilla era dañina para el fisco, pues este dejaba de recaudar los derechos que hubiera pagado el volumen de mercaderías verdaderamente necesario en este lado del Atlántico.

Imagine que usted arriba al Puerto de Carenas a bordo de un navío de línea. Al desembarcar en el muelle de San Francisco y recorrer las plazas y calles de La Habana colonial, ¿qué llamaría la atención de César García del Pino?

Ante todo las personas. La Habana de entonces — como lo es hoy — era un vasto paisaje cultural. La ciudad fue la gran colonia americana, lejos de la pobreza que tanto se ha pregonado. Todas las riquezas del continente se reunían en su bahía y fortificaciones. La Corona española erogaba una notable cantidad de dinero con cada internada de las flotas, y todo ese capital circulaba en la villa de San Cristóbal, sin contar los ingresos en pago por servicios brindados a toda la población flotante de seis o siete mil marineros y soldados. Las tripulaciones, después de haber hecho las Indias, no se iban a asfixiar en los sollados de los galeones, teniendo enfrente una ciudad amable y colmada de placeres.

En ocasiones tiende a confundirse las connotaciones de ser vecino, morador o habitante en La Habana colonial. ¿Dónde estriban las diferencias?

Efectivamente. Vecinos, moradores y habitantes son usualmente interpretados como sinónimos pero la legislación castellana los diferenciaba muy bien. Los vecinos gozaban de una serie de beneficios: derecho al voto, obtener mercedes de tierra y solares, pero también estaban cargados de deberes: servir en la milicia, contribuir económicamente a las derramas o aportaciones necesarias en un momento dado y otros.

Para adquirir tan preciada calidad, se acudía personalmente ante el Cabildo y

se solicitaba ser recibido como tal, comprometiéndose a cumplir con las obligaciones que esto implicaba. Una vez admitido, se le inscribía en un libro llevado al efecto, que debe haber servido de registro para, entre otras cosas, verificar que quien se personaba a votar o solicitar mercedes fuese poseedor de esta condición. Se concedía a personas de la más variada posición social, incluso a mujeres, indios y negros libres, como puede apreciarse con la lectura de las *Actas Capitulares* o las listas de la milicia.

Respecto a los moradores o habitantes, eran los que no reunían los requisitos necesarios para ser vecinos, o que, por librarse de las exigencias de esta posición, no optaban por ella, manteniéndose como ciudadanos de segunda clase.

¿Podríamos afirmar que La Habana brilló con luz propia en pleno Siglo de Oro español?

La Habana colonial no era un desierto cultural, y la preocupación de los vecinos por la educación de sus hijos la patentiza una serie de hechos. Ya hacia 1568 tuvieron los jesuitas escuela en la villa, y una década después se fundaron los conventos de San Agustín y Santo Domingo con espacios para centros de enseñanza. Por otra parte, existieron escuelas particulares, pues en 1582 se cita a Martín Hernández de Segura como «maestro descuela», mientras que en 1596 era «preceptor de gramática (latín) para los niños de esta ciudad» el bachiller Gaspar de Torres, quien percibía del Cabildo 100 ducados anuales.

Los pobladores de La Habana no eran analfabetos. Basta con revisar los protocolos de la época, en los que abundan las firmas de los otorgantes y testigos, trazadas con rasgos firmes y clara letra. Otro tanto ocurre con las numerosísimas cartas, memoriales y solicitudes que, procedentes de la villa, figuran en los fondos del Archivo General de Indias. Lo anterior es completamente lógico, si nos detenemos a pensar que en España florecía el Siglo de Oro, y sus posesiones americanas eran un espejo que reflejaba cuánto sucedía en la Península.

Las cartillas y «catones» prueban la enseñanza de la lectura, pues los segun-



Tras sus investigaciones sobre la Historia Naval de Cuba en los Archivos de España, Francia e Inglaterra (década de los 60 e inicios de los 70 del pasado siglo), César García del Pino se consagra, entre los años 1977 y 1987, a revisar gran parte de la documentación antigua existente en el Archivo Nacional de Cuba, con el objetivo de confeccionar los expedientes de más de una centena de naufragios en las costas de Cuba, como apoyatura a las labores de Arqueología subacuática.

dos son definidos por la Academia de la Lengua como «libro compuesto de frases y períodos cortos y graduados para ejercitar en la lectura a los principiantes». El resto incluye desde la famosa *Celestina* o *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, atribuida a Fernando de Rojas, hasta obras devotas como las de fray Luis de Granada, pasando por los romances, libros de viajes y caballería, entre los que figura el *Luzmán Casado*, que me atrevo a presumir es continuación o epílogo de la *Selva de aventuras* o *Luzmán y Arboleda*.

Las preocupaciones culturales de los habaneros de entonces se ponen de manifiesto además con la presencia de pintores flamencos. Del mismo modo se cultiva la música. En 1595, el regidor y depositario



En la imagen superior, de derecha a izquierda, César García del Pino, el historiador Rafael Cepeda y el miembro del consejo editorial de Ciencias Sociales Luis de las Traviesas, durante una de las mesas redondas celebradas en el Instituto de Historia de Cuba, para recordar la obra del reconocido profesor universitario de Historia de América Herminio Portell Vilá. Abajo, García del Pino recibe de manos de la musicóloga María Teresa Linares el Premio Fernando Ortiz. En la siguiente página, con Alicia Melis Cappa, su esposa.

general Juan Recio compró cuatro esclavos músicos, junto con dos ternos de música, sacabuche y cinco libros de música. Posteriormente, los mayordomos de la cofradía del Santísimo Sacramento propusieron pagar a un maestro de capilla que enseñara canto de órgano a los hijos de los vecinos.

¿La ciencia habanera estuvo a la altura de las artes y las letras?

Sin dudas. Al producirse un eclipse de Luna en 1581 se ordenó la observación, que fue realizada por Francisco Calona, el constructor del Castillo de La Real Fuerza. El interés en este fenómeno astronómico consistía en que era el único método, bastante exacto, para determinar el grado de longitud del punto desde el cual se observaba. Esto permitía situarlo con mayor precisión en los mapas, contribución que hacía mucho más segura la navegación, al reducir las imprecisiones de las cartas de

marear y, por tanto, reducía el peligro de naufragios. La medicina no fue menos.

En reiteradas ocasiones, la historia oficial coloca a los habitantes de la Isla en la posición de víctimas ante el asedio de la piratería y el corso, criterio que usted rebate en su obra El corso en Cuba. ¿Cuál fue la posición de La Habana ante el hostigamiento constante de los lumpen de la mar?

Quizás el mayor valor de la obra es precisamente que intenta despejar el mito, repetido una y otra vez por la historiografía burguesa, de que Cuba fue solo víctima del asedio de los malhechores de la mar. El trasfondo de tal aseveración estriba en la falta de investigación y en la pésima costumbre de los mal llamados historiadores de copiarse los unos a los otros.

A inicios del siglo XX, el ingeniero e investigador Juan Antonio Cosculluela arremetió contra los copiadores sempiternos, a quienes enjuiciaba no solo por replicar los errores de otros, sino también por «enriquecer» la Historia con datos falsos. En su obra sobre el hospital de Paula, el doctor Jorge Le-Roy también denunció con sólidos argumentos el peligroso derrotero que seguía la corriente de la falsa historiografía cubana.

En cuanto a La Habana, sus habitantes no eran mancos; más bien eran de armas tomar. A cada agresión de piratas y corsarios supieron responder en mayor o en menor medida. Desde Cuba se armaron en corso contra las posesiones del resto de las potencias europeas en el Caribe. Está el caso del almirante de Santiago, quien poseía patente de corso otorgada por el gobernador de Santiago de Cuba. Este personaje asoló las Islas Caimán, el norte de Jamaica, quemó poblaciones y hundió barcos. Incluso llegó a desafiar al propio Henry Morgan, al estampar en una de las velas de su bajel la invitación para que saliera a batirse en alta mar.

En la obra *El corso en Cuba* aparecen dos mapas realizados por Alicia Melis Cappa: el primero refleja los ataques contra los cubanos, y el segundo, los ejecutados por los corsarios criollos. Estos últimos superan con creces a los primeros, aspecto que, entre otros factores, desmiente el mito de Cuba como víctima.

La Habana, Trinidad, Sancti Spíritus y Santiago de Cuba fueron ciudades que acogieron bases de corsarios que operaban en los mares del Caribe.

Recién me comenta sobre Alicia Melis Cappa. ¿Qué ha significado ella en la vida y en la obra de César García del Pino?

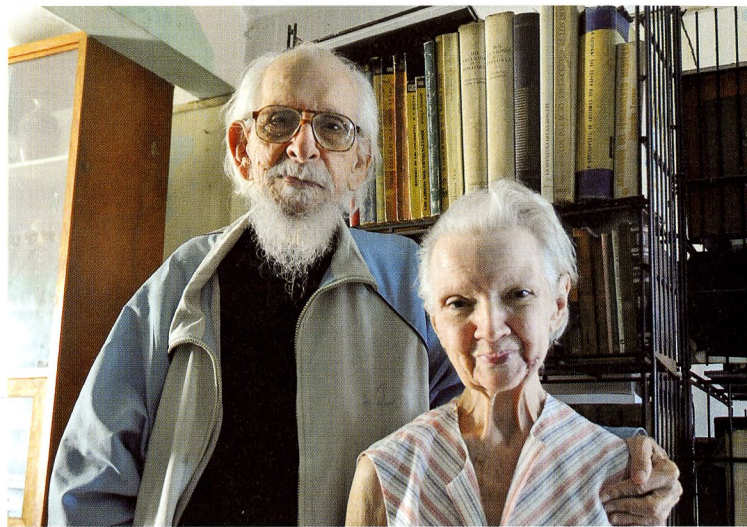
Mi más eficaz colaboradora. Alicia cursó estudios superiores en la Havana Business University y, luego, se graduó como delineante de instalaciones eléctricas en la Academia de 23 y G. En una etapa de mi vida lo único que faltaba para organizar mi existencia era casarme. Ella es mi primera novia y mi segunda esposa. Esa es otra historia, la de Romeo y Julieta. Luego de un noviazgo infructuoso donde incidieron una serie de factores externos, la noche terrible de la Crisis de Octubre nos reconciliamos y... hasta el día de hoy. Los hijos de mi primer matrimonio adoran a Alicia.

Un día de trabajo en el Archivo General de Indias, Alicia me sorprende. Para ganar tiempo, yo acostumbraba a pedir un grupo de documentos, antes de que se me agotaran los que estaba consultando. Con un legajo en la mano, ella me comenta un dato de interés que había hallado. De inmediato comienza a leer de corrido con sobrada fluidez, y es cuando me doy cuenta que tiene un talento nato para las escrituras antiguas. Yo había estudiado Paleografía con Jenaro Artiles en los cursos que había fomentado Emilio Roig de Leuchsenring, pero Alicia no. Desde entonces trabajamos a cuatro manos. Ese fue el primer acercamiento de ella a la Paleografía. Además, como es delineante, resultó ser una excelente cartógrafa.

¿Cómo ha sido su relación de historiador a historiador con Eusebio Leal Spengler?

La relación data de mucho antes. Emilio Roig de Leuchsenring, o simplemente Emilito, fue siempre una consulta obligada para los miembros de la Sociedad Espeleológica. Lo recuerdo en la Casa del Conde de Lombillo, donde en una de sus salas se exhibía una gran canoa aborigen. A Eusebio lo conocí de manera casual. Yo trabajaba en la Biblioteca Nacional José Martí y, como dominaba varios idiomas, me escogieron para atender a una delegación de la Biblioteca Central de Berlín. Entre los recorridos elegí el Palacio de los Capitanes Generales, que se encontraba en proceso de restauración.

Al frente de las obras se encontraba Eusebio, quien estaba enfrascado en devolverle al inmueble el pavimento original, ese suelo ajedrezado de losas blancas y negras. Las antiguas baldosas que se recolectaban de sitios derruidos de La Habana Vieja eran



de dimensiones variables, y Leal tenía un equipo de marmolistas tratando de igualarlas. Los alemanes luego me comentaron: «En nuestro país no somos capaces de hacer algo así».

En la Biblioteca Nacional existían una serie de piezas museables, entre ellas el uniforme del gentil hombre de cámara del padre de Marta Abreu; la bandera de la Asamblea Constituyente de 1901, que se celebró en el hoy Teatro Martí; el sello de Carlos Manuel de Céspedes como capitán general del Ejército Libertador... Por iniciativa propia fui a ver al director de la Biblioteca y le comenté que las piezas de Colección Cubana podían ser donadas para el museo que se abriría en el otrora Palacio de los Capitanes Generales.

Aprobada la solicitud, personalmente fui a entregar los objetos a Leal. Me firmó un acta de recibo y, posiblemente, hayan sido las primeras piezas que Eusebio tuvo en posesión para exhibir en el actual Museo de la Ciudad. Otro día, recorría la calle Oficios y lo veo arrastrando —él solo— una viga enorme. Lo intercepté y tomé la viga por la otra punta. Así se fue consolidando la amistad. Poco después vendrían mis colaboraciones y asesoría para la organización de los museos de San Salvador de La Punta y Castillo de La Real Fuerza.

Usted es asesor del Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. ¿Cómo valora la labor de sus especialistas?

El trabajo de los arqueólogos y especialistas del Gabinete de Arqueología ha sido fundamental para desentrañar el pasado de la ciudad habanera que reposa en las unidades estratigráficas bajo nuestros pies. Desde su creación, la institución fomentó investigaciones en los inmuebles coloniales bajo procesos de conservación y restauración. La metodología aplicada al contexto citadino ha sido la Arqueología histórica y

urbana, consagrada al estudio de la ciudad, a la preservación de su patrimonio y al análisis de las potencialidades arqueológicas de su arquitectura y subsuelo.

En este cuarto de siglo, el resultado visible de la prospección e investigación arqueológicas ha contribuido a enriquecer las colecciones de los museos de la Oficina del Historiador. Comprender la riqueza de las evidencias históricas en el contexto de La Habana Vieja es, a la postre, la valoración del patrimonio mueble y de las estructuras que evidencian el proceso y las técnicas de construcción u oficios que modelaron la villa de San Cristóbal de La Habana.

¿Entonces usted considera que la arqueología practicada en el Centro Histórico habanero no solo ha contribuido al enriquecimiento de las colecciones de los museos, sino también a la historiografía de la ciudad?

Indiscutiblemente. Los mismos historiadores se asombran de la gran variedad de tipos cerámicos presentes en la ciudad, o de la riqueza que esta pudo haber tenido a través del tiempo. Se fascinan de que, en contextos del siglo XVI, se encuentren restos de objetos que denotan abundancia y lujo desde épocas tempranas, evidencias que ponen en tela de juicio aquellos criterios que esgrimen la pobreza de La Habana con respecto a otras ciudades coloniales del continente americano. Ciertamente había pobreza, pero también existían familias con cierta posición económica debido a sus actividades comerciales o estatus político y religioso. Antes de ser declarada ciudad en 1592, la villa de San Cristóbal de La Habana se conformaba de un entramado de casas de una sola planta y casas de guano, pero también había inmuebles de mampostería donde vivían núcleos de poder con mucha riqueza, entre ellos propietarios de latifundios. Nuestra experiencia continuada nos hace ratificar lo antes dicho; las evidencias halladas en los contextos arqueológicos del siglo XVI así lo corroboran.

Creo que los aportes a la historia de la urbe habanera son notables, si partimos de que han llenado muchas páginas vacías de la historiografía. La documentación refleja una parte de la historia, pero hay otra que está contenida en los contextos arqueológicos y en las evidencias materiales de ese pasado. Una muestra de ello se puede apreciar en los museos de la Farmacia Habanera, el Castillo de La Real Fuerza, de la Pintura Mural, del Tabaco, del Chocolate y, principalmente, en el Museo de Arqueología. A partir de nuestras colecciones, la institución es un referente en América para el estudio de la Arqueología histórica hispana.

Desde el punto de vista de los descubrimientos arqueológicos hay sitios más destacados que otros. El medio influye decisivamente, ya que no es igual el resultado que arroja un espacio arqueológico con-

ventual al de una unidad doméstica. Existen también lógicas diferencias entre una casa que perteneció a una familia aristocrática y otra habitada por personas que se dedicaron a los oficios. Sin embargo, el estudio de los elementos en su conjunto esclarece las diferencias de clases y los modos de vida de los diferentes sectores sociales de La Habana colonial.

Todos los sitios estudiados en La Habana Vieja han sido importantísimos. Primero, no debemos perder de vista que esta ciudad fue el núcleo de la capital de la nación, que en ella se encuentra el puerto más significativo de Cuba, para muchos el de mayor relevancia de América; punto de encuentro no solo de las flotas a su regreso o tornaviaje hacia la metrópoli, sino también de convergencia de culturas. El comercio posee un papel fundamental, y no debe olvidarse que también existió mucho comercio ilícito o de contrabando, que propició la entrada de mercaderías de diversa procedencia e índole. A ello obedece que los contextos arqueológicos del Centro Histórico habanero sean tan ricos.

Tenemos el caso del convento de San Francisco de Asís, donde se encontró la necrópolis original del sitio y se hallaron elementos pertenecientes al siglo XVI, incluso algunos anteriores a la existencia del propio inmueble religioso. No puedo dejar de mencionar los trabajos en la casa del Marqués de Arcos, la iglesia de San Francisco de Paula o la excavación extensiva en la Casa Pedroso, hoy sede de la Oficina del Historiador, en la cual se descubrieron objetos anteriores a la existencia de esa edificación, construida a partir del año 1624. El hallazgo de los restos de un antiguo astillero de la ciudad denota la validez e importancia de los estudios arqueológicos en el ámbito patrimonial. En total se han trabajado más de 60 sitios en La Habana Vieja. La aplicación de los principios de estratigrafía arqueológica, así como los aspectos científicos y teóricos, han sido relevantes para el Gabinete y han situado nuestro trabajo en la vanguardia de la metodología de excavación arqueológica, no solo en Cuba sino también en América Latina.

¿Piensa que para historiar la ciudad es indispensable la arqueología subacuática?

Ante todo somos una isla. Nuestra historia se ha forjado por el mar. Si dominas el mar, dominas la isla. En un comienzo, antes de consagrarme a los estudios de la Historia Naval, me dedique a la investigación de las guerras de independencia, hasta que me percaté de que todo lo que necesitaban los españoles venía por el mar, desde el primer soldado hasta el último pertrecho de guerra. Tenemos además las expediciones mambisas, un tema poco abordado por nuestra historiografía.



Para entender los procesos históricos y arqueológicos de la urbe en su conjunto es necesario tornar la mirada al contexto subacuático vinculado al comercio que sostuvo La Habana con el resto de América y Europa. Al estudiar los pecios que yacen en el litoral occidental de Cuba aflora la diversidad de mercaderías que debían arribar a la ciudad y que, debido a la zozobra de las naves, nunca tocaron puerto. Por haber sido escala de las flotas de Nueva España y de Tierra Firme, La Habana posee un notable potencial de naufragios. Su estudio devela aspectos esenciales para el conocimiento de la tipología de los antiguos bajeles, no solo los construidos en los astilleros enclavados en España, sino también los botados de las gradas de construcción naval del Real Arsenal habanero. Conocemos que en los mares que bañan la isla de Cuba hay cerca de tres mil pecios documentados, muchos de los cuales fueron el resultado de mis pesquisas en los archivos de España, Francia e Inglaterra.

La Habana es incuestionablemente marinera, pues creció a expensas del comercio que llegaba y partía en las flotas de la Carrera de Indias. Entendemos el patrimonio arqueológico subacuático como aspecto de relevancia fundamental, ya que vivimos en una isla. Por tanto, toda la cultura material que en el pasado arribó a nuestras costas, incluso las nuevas formas de pensamiento o ideología, lo hicieron mediante la navegación. En el proceso de conformación de nuestra identidad es incuestionable la importancia de aquella herencia marinera, del comercio intercolonial o directo con la metrópoli, así como del que

se realizó posteriormente con el resto de las naciones a partir del Decreto de Libre Comercio de 1818. Entonces comenzaron a llegar buques con emigrantes de diversas culturas, así como con mercaderías de las más variadas procedencias. En la actualidad existe una toma de conciencia a nivel mundial de la vital relación del patrimonio subacuático con la identidad de los pueblos. Cuba ratificó en 2008 la Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático de la UNESCO, de ahí la importancia de continuar con las investigaciones que permitan conservar y proteger ese legado patrimonial.

¿Pasadas nueve décadas de vida, aún se siente útil?

Nada ha cambiado en ese sentido. En estos momentos me encuentro en plena investigación del proceso histórico asociado a la conquista de Cuba durante el siglo XVI, con el objetivo de la publicación de un nuevo libro. Me satisface además colaborar como asesor de la sección naval del Gabinete de Arqueología, pues desde su fundación la arqueología subacuática y la Historia Naval siempre han estado presentes, dos campos de estudios que me han acompañado a lo largo de mi vida.

FERNANDO PADILLA GONZÁLEZ pertenece al equipo editorial de Opus Habana.

ESTATA AGVA
TRA NOEE
MAE SSE D
CAM POIV
AND TEXE
DA ANNO
DE 1505

LA ZANJA REAL

ESTA AGUA TRAJÓ

EL ESTABLECIMIENTO EN 1561 DEL RÉGIMEN DE FLOTAS Y LA DESIGNACIÓN DE LA HABANA COMO SU PUERTO DE REUNIÓN RESULTARON DETERMINANTES EN LA CONSECUCCIÓN DEL PRIMER ACUEDUCTO HABANERO. PERO NO FUE HASTA 1591 QUE, CONCEBIDO PARA EL ABASTO DE AGUA A LOS BUQUES, EL PRIMER RAMAL DE LA ZANJA REAL COMENZÓ A VER-
TER EN EL INTERIOR DE LA BAHÍA.

por **DARWIN A. ARDUENGO GARCÍA**

San Cristóbal de La Habana fue fundada el 25 de julio del 1514 en algún punto de la costa sur que no ha podido ser precisado. El traslado de esta villa inicial a su ubicación actual en la costa norte, a la vera de su magnífico puerto, es un asunto complicado, si tenemos en cuenta que no ocurrió por decreto, ni directamente, en una sola etapa. La excelente bahía de bolsa y la facilidad de acceder desde la misma a la Corriente del Golfo, hicieron de este puerto un sitio naturalmente adecuado para que los navíos provenientes del continente americano recalaran, fueran reparadas en caso de ser necesario y se abastecieran de agua y víveres. La citada corriente, que dirige sus cálidas aguas hacia el continente europeo, era una ruta de privilegio para el retorno a España de las pesadas y lentas naves de la época, dependientes del viento y las corrientes marinas.

Aunque en 1561 se proclama legal y obligatoriamente el régimen de flotas para el viaje de regreso a la Península de los barcos cargados de los tesoros coloniales, desde mucho antes ya las embarcaciones habían estado haciendo escala en el puerto habanero para reunirse «en conserva» y mejorar así sus posi-

lidades de defensa ante ataques en alta mar de navíos de otras potencias europeas, ávidas de participar, a como diera lugar, en el rico botín americano. Tal concentración de naves y hombres crearon un ambiente económico favorable para la prosperidad de la villa, que prestaría servicios vitales a las tripulaciones, soldados y pasajeros, tales como protección ante ataques enemigos, abastecimiento de agua potable y vituallas, así como alojamiento, asistencia médica, reposo y diversión a un número de hombres que en el siglo XVI superaba con creces al total de habitantes de la villa. Razones económicas y militares hicieron pues, que la población se asentara en una zona donde el agua potable era insuficiente.

Este déficit conllevó a que una parte importante del agua que los habitantes de la villa consumían debía ser acarreada a lomo de mulos o transportada en botes desde el río Almendares, conocido en aquel entonces por los españoles como La Chorrera. Remontando su cauce unos dos kilómetros y medio, la toma de agua se hacía desde un sitio conocido como el Paso de la Madama, donde las aguas eran cristalinas por la contribución de

Aunque no está situada en el lugar donde originariamente fue colocada, esta inscripción del callejón del Chorro testifica que el gobernador don Juan de Tejeda dio término en 1592 a la empresa de conducir a la villa de La Habana el agua del río de la Chorrera: «Esta agua traxo el maesse de campo Juan de Texeda. Anno 1592». Un año antes, ya su primer ramal había comenzado a verter en el interior de la bahía, presumiblemente en las inmediaciones de la actual Plaza de San Francisco, que era por entonces donde se realizaba el movimiento de carga y descarga de los buques en el puerto.

manantiales. Esta fuente era explotada también por las tripulaciones de los navíos surtos en el puerto, que en numerosas ocasiones terminarían perdiendo botes, esclavos y marineros en tal empresa, especialmente con la llegada de los nortes y las marejadas que provocaban.

Otros expedientes utilizados a escala doméstica por los habitantes de la villa eran los pozos, que explotaban el manto freático, y los aljibes para recoger el agua de lluvia. Las autoridades locales, por su parte, llevaron a cabo proyectos colectivos notables tales como El Jigüey, o Jagüey, una cisterna de grandes dimensiones, labrada en la roca, en la otra banda del canal de entrada, donde se represaba el agua de lluvia. También el agua de los manantiales era recogida en cisternas, como la que abastecía el suministro situado en las inmediaciones de la Plaza de la Catedral, cerca del Callejón del Chorro, cuya construcción se remonta a 1587. Esta era una de las fuentes de abasto más conocidas y abundantes, al igual que La Noria, localizada en el Campo de Marte, en las cercanías del actual Parque de la Fraternidad Americana. Ese pozo era nombrado así en referencia al mecanismo de extracción de agua.

Existen pruebas documentales de la organización de una empresa mercantil para el abastecimiento de agua potable a la población habanera. Así, en 1576, el Cabildo habanero hace la concesión a Ginés de Horta del privilegio de proveer de agua a la villa, una vez establecido el precio de venta en cuatro botijas por un real. Todavía en 1582, en una relación de vecinos de la población, se menciona a Ginés de Horta como aguador. La difícil situación que implicaba la escasez de agua convertía este recurso en una mercancía de alta demanda. Prueba de ello es que, ese mismo año, el capitán del Castillo de la Real Fuerza vendió el contenido del aljibe de dicha fortaleza a los navíos de la flota y vecinos de la villa, «sin dexar gota», según cuenta el gobernador Gabriel de Luján al monarca español en carta fechada el 7 de diciembre. Debido a esa venta —le notifica—, la guarnición quedaba inutilizada ante un asedio enemigo.

AVATARES DEL PROYECTO

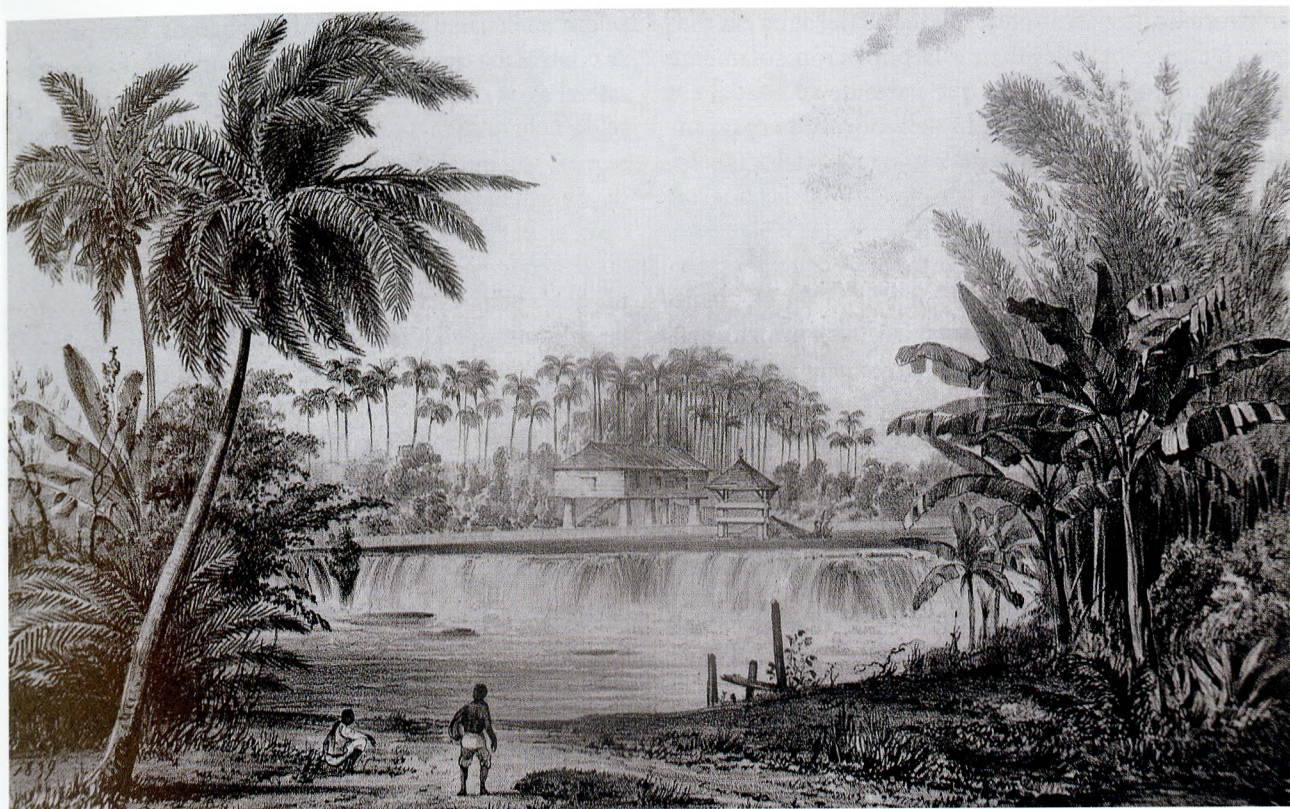
Ya en 1544, en carta dirigida al Rey, el obispo Sarmiento había comunicado que la villa habanera necesita «traerse agua, que no la hay». Un año después, el gobernador Juanes Dávila ratifica esa carencia, proponiendo traerla desde el río La Chorrera. Estas son las dos primeras menciones conocidas sobre la necesidad de construir un acueducto en La Habana.

El comienzo de la construcción del Castillo de la Real Fuerza, en diciembre de 1558, dotó gradualmente a la villa de personal especializado que podía acometer la obra del acueducto, así como de mano de obra esclava, la cual también podía emplearse con ese fin, siempre que el Rey lo permitiese. El establecimiento en 1561 del régimen de flotas y la designación de La Habana como su

puerto de reunión resultaron determinantes en la consecución de dicho acueducto o Zanja, pues era imprescindible abastecer de agua potable a las tripulaciones durante su estancia en tierra, así como para el viaje de regreso a Europa. El 21 de diciembre de 1562, el Rey aprueba un impuesto sobre la venta de carne de ganado (vacuno y porcino), jabón y vino, que en lo adelante se llamará «Sisa de la Zanja». En principio, este impuesto estaría vigente hasta que se alcanzaran los ocho mil ducados que, según estimación del Cabildo (3 de julio de 1562), se requerían para terminar el acueducto, mas siguió en vigor una vez concluido este último.

En agosto de 1566 el Cabildo convoca a los maestros y albañiles que trabajaban en la Real Fuerza para poner orden y concierto en los trabajos a ejecutar en relación con la obra del acueducto. El 17 de ese mes se reúne para escuchar los posibles proyectos de ejecución, que son presentados por Francisco de Calona, quien dirigía las obras en la fortaleza; Francisco Claro, maestro cantero, y Hernando Esteban, albañil. Estos dos últimos coinciden en que, por lo rápido y barato, resulta más conveniente llevar el agua del río La Chorrera hasta una laguna pantanosa: la zona actualmente conocida como Ciénaga, en el municipio Cerro. Calona, de mayor experiencia, opinaba que sería más provechoso no introducir las aguas del río en la laguna, y proponía traer la acequia por el borde de la misma, en zona donde la tierra estuviera firme. A partir de la cifra de ocho mil ducados, cantidad calculada para traer el agua de La Chorrera, Esteban consideraba que se ahorrarían más de dos mil; Claro, unos tres mil ducados, y Calona, unos mil 500. La decisión del Cabildo se basó en estas cifras y, por ello, dispuso que el agua fuera conducida de acuerdo a los criterios esgrimidos por Esteban y Claro, ya que se ahorraría mucho más dinero.

Finalmente existía un proyecto de ejecución, personas calificadas que tendrían la responsabilidad de hacerlo realidad, financiamiento y mano de obra. Pero la decisión de introducir el agua del río en la Ciénaga terminó por hacer de la tarea un verdadero tormento que pareció nunca acabar. Después de muchos esfuerzos perdidos en los trabajos a lo largo de veintidós años, Hernán Manrique de Rojas se ofrece al gobernador Gabriel de Luján en diciembre de 1588 para traer el agua de La Chorrera. El Cabildo acordó que este vecino se presentara para fijar precio y el tiempo de ejecución de la obra. A la llegada en 1589 del gobernador y capitán general Juan de Texeda, todo lo relacionado con la construcción de la Zanja asume un papel de suma importancia, debido a que venía con órdenes expresas del Rey de concluir cuanto antes la obra, que era muy necesaria para el «abastecimiento de la Armada, las flotas y la construcción y subsistencia de las guarniciones de las nuevas fortalezas proyectadas».



Por encima de la más intensa que prolongada controversia entre Rojas y el Cabildo, queremos consignar tres hechos que tuvieron capital importancia para la final consecución del tan esperado acueducto: la medida de Rojas de variar el trayecto de la Zanja, abandonando el proyecto inicial de llevar las aguas del río a través de la laguna; la decidida actuación de Tejeda, hombre de acción y de recio carácter, bajo la constante presión del Rey, en apoyo de Rojas, y el aporte de Juan Bautista Antonelli, experimentado ingeniero militar que supervisó las obras y a quien se responsabiliza con la construcción de la primera presa en El Husillo.

El ramal primigenio de la Zanja fue concebido para el abasto de agua a los buques de las flotas y, en 1591, vertía en el interior de la bahía, fuera del área poblada inicialmente. La ubicación de este primer canal es deducible de la intención primaria de su funcionamiento, dado que la zona donde se realizaba por entonces el movimiento de carga y descarga de los buques era la actual Plaza de San Francisco, por lo que consideramos que este ramal inicial de la Zanja descendía al mar por la actual calle Amargura.

Según una comunicación de Tejeda al Rey (16 de abril de 1592), la Zanja había llegado al interior de la villa, al actual Callejón del Chorro, donde todavía se conserva la

tarja de piedra que ese capitán general mandó a colocar en recordación de tan esperado evento: «Esta agua trajo el maestre de campo Juan de Tejeda. Año 1592». Habían transcurrido 47 años desde que se propusiera su construcción en 1545.

INICIOS DE LA ZANJA REAL

La Zanja Real era una acequia, o sea, un canal descubierta, de sección trapezoidal en corte, a través del cual el agua proveniente del río Almendares era transportada por derrame libre. Esto se logró nivelando el terreno que dicha acequia atravesaba hasta llegar a la población intramuros, después de recorrer sinuosamente dos leguas provinciales (unos 11 kilómetros). Su origen estaba ubicado unos 22 metros por encima del nivel del mar, en una zona del río donde abundaban los manantiales, los cuales incidían en la adecuada calidad del agua que se tomaba. Tener en cuenta este factor resultó un mérito indiscutible de los primeros proyectistas de la obra en 1566. En ese lugar primigenio se construyó la represa del Husillo, la cual sufrió numerosas reconstrucciones y reparaciones en el tiempo.

Se estima que la Zanja conducía aproximadamente 70 mil metros cúbicos de agua diarios en los momentos de estiaje, por lo que la cifra debe haber sido mucho mayor

«Caída del Husillo (cerca de La Habana), grabado de Frédéric Mialhe en *Isla de Cuba Pintoresca* (1840). Situada en el río Almendares —conocido entonces como La Chorrera—, a unos 22 metros por encima del nivel del mar, esta represa fue la primera en construirse para acumular las aguas que, provenientes de esa corriente fluvial, serían transportadas por derrame libre hasta la ciudad intramural. La elección de ese lugar por los proyectistas de la Zanja Real en 1566 tuvo en cuenta la abundancia de manantiales que incidían en la calidad resultante del agua potable.

en época de lluvias, aunque la calidad del agua era menor. De este total llegaban a la población solamente 20 mil metros cúbicos, ya que parte de su caudal era aprovechado como fuerza motriz por numerosas industrias y molinos establecidos a lo largo del trayecto, además de las derivaciones para regadío de las huertas que se pulularon en sus márgenes.

La Zanja no solo fue importante porque aportaba agua a la villa, sino porque constituyó un elemento de conformación en la urbanización y la morfología de la ciudad. Comoquiera que sus ramales intramuros eran canales abiertos de poco más o menos un metro de ancho y similar profundidad, se hizo necesario hacer puentes de madera sobre las calles por donde circulaba la Zanja. Estos puentes, también conocidos como alcantarillas, proliferaron hasta el XVIII en las calles Luz, Compostela (a partir de Acosta hacia San Isidro), Muralla, Amargura, Cuarteles y el Callejón de Espada, entre otras, así como en el cauce que se dirigía hacia el Callejón del Chorro.

Otro elemento importante resultó la construcción de cajas de agua o cisternas (entonces también llamadas represas) que servían para controlar el flujo del líquido, actuando a la vez como reservorios, fuentes de abasto y llaves de paso que controlaban la circulación dentro del recinto. Conocemos de la existencia de estas cajas de agua en varias posiciones intramuros: una, bien temprana, en la confluencia de las calles Amargura y Aguiar, frente al Convento de San Agustín; otra, en la plazuela de la Iglesia del Cristo del Buen Viaje (que sería trasladada al Ejido por su mal estado en 1736), y otra, en la esquina de las calles Acosta y Picota. Otras tres más, construidas en el siglo XVIII, estaban en el Ejido, cerca de la puerta de Tierra: una frente a la calle Muralla; otra, enfrente de la calle Jesús María, y la última, entre las calles Amargura y Lamparilla.

Asimismo se establecieron desde el principio las cisternas o aguadas, también conocidas entonces como fuentes y pilones, que servían para el abasto de la población y las tripulaciones de los barcos, ubicadas en diferentes lugares de la ciudad. Estas aguadas eran inicialmente cuatro en los comienzos del siglo XVII y estaban ubicadas como sigue: enfrente de las casas del Cabildo (más tarde, Cuerpo de Guardia Principal, en la Plaza de San Francisco); en las cercanías del Molinillo de San Pedro (donde nace en la actualidad la calle Luz, sobre la bahía); en el Callejón del Chorro, y en la Plaza Nueva (luego, Vieja). A ellas se sumó una quinta en 1634, ubicada al lado de la Fundición, donde en el siglo XIX se construiría el edificio de la Maestranza. Las aguadas eran cisternas de las cuales se podía tomar directamente ese recurso por la población de la ciudad. En los casos de los ramales principales (Amargura y Luz) también vertían su contenido al mar por caños, de manera que

podieran llenarse los toneles de los barcos. Este proceso se controlaba desde la cisterna para impedir que se gastase el agua de manera indiscriminada. Un acta del cabildo habanero (3 de agosto de 1627) contiene la primera mención que conocemos sobre el acondicionamiento de ese sistema para la toma de agua por las naves, en este caso, en el muelle de San Francisco.

En todas estas primeras fuentes de abasto era vital que se mantuviera agua acumulada, en previsión de dificultades en el cauce de la Zanja extramuros y, de manera especial, por la posibilidad de necesitarla en caso de incendios, que no eran poco frecuentes dados los materiales empleados en las casas más humildes de la villa, techadas con paja y guano.

El proceso de control de la Zanja a escala de la ciudad estaba vigilado de cerca por el Cabildo, ya que era una tarea ardua. Para la misma se contrataba al arrendador de la Sisa de la Zanja, entre cuyas responsabilidades estaba la de limpiar las acequias y repararlas, así como controlar que se mantuvieran las corrientes sin que el agua se saliera de sus cauces. Esto último ocurría con relativa frecuencia, transformando en lodazales las calles a su paso y poniendo en peligro la integridad de las construcciones cercanas por el exceso de humedad. También ese contrato incluía la obligación de mantener en buen estado los puentes que cruzaban la Zanja. Resulta obvio que los arrendatarios de la sisa generalmente pretendían ahorrar la mayor cantidad de dinero posible y escatimaban los trabajos a realizar.

LA ZANJA EN EL SIGLO XVIII

La Zanja no permaneció estática en el tiempo. La prosperidad de la ciudad permitió la implementación de mejoras técnicas acordes con el nivel de desarrollo de sus fuerzas productivas. Con la llegada del siglo XVIII se le prestará especial atención al tema de la conducción del agua y su distribución dentro de la urbe. El primer proyecto de que tenemos noticia acerca de estos cambios se discutió en tres reuniones del Cabildo en marzo de 1703, en una de las cuales se apunta que Pedro Beltrán de Santa Cruz se compromete a traer el agua de La Chorrera por un cauce nuevo en un período de veinte años, garantizando «que el agua que entrase de muros adentro la encañase por las dos sanjas principales, la una que viene por la calle del Cuerpo de Guardia [Amargura] y la otra que sale al Molinillo [Luz] haciéndola de cantera a base de media vara [0,415 metros aproximadamente] de ancho y profundo cubierta por enzima de lozas dexando dichas calles usuales y desembarasadas (...)».

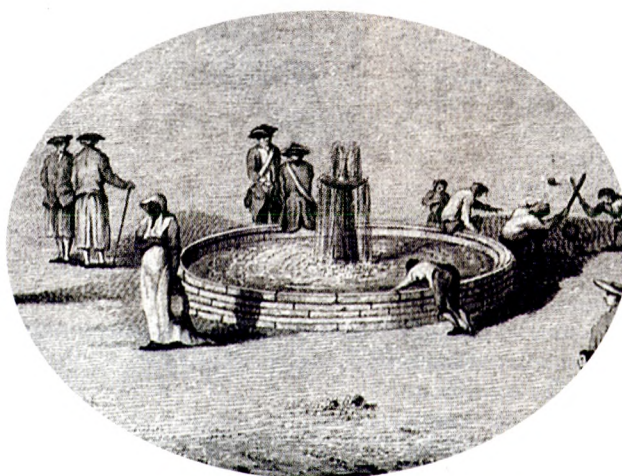
Aunque esta idea no se realizó de inmediato, es reveladora la descripción que hace de las dimensiones de las cañerías por construir y de los materiales a utilizar, pues es la imagen más clara que hemos encontrado de las características de los encañados que se utilizaron en el re-



corrido intramuros de la Zanja a partir del siglo XVIII y que en la actualidad han sido identificados en el subsuelo de varias calles como parte del registro arqueológico.

Poco tiempo después, el 29 de marzo de 1708, encontramos la proposición hecha al Cabildo por el gobernador, el marqués de Casa Torres, quien dice que hallándose las más de las zanjas intramuros descubiertas, debería «encañarse» la que iría a la Plaza Nueva para alimentar una «pila» que proveería de agua al vecindario. El 13 de mayo de 1709, en otra acta del Cabildo, Juan Quijano de Palma, arrendatario de la sisa de la Zanja Real, especifica los detalles de la obra de esta fuente, siendo trascendente su descripción de que acabará la caja de agua en un «encañado» que alimentará la «pila». Según sendas actas del Cabildo, esta pila estaba ya construida al año siguiente (16 de mayo de 1710) y constituía un ejemplo que debía seguirse con la energía que merece el asunto (28 de julio de 1713). Esta última acta también afirma que las aguas que van a la fuente de la Plaza Nueva han sido encañadas desde la Muralla (descendiendo por la calle homónima), y por eso son «puras y sin las inmundicias que las infestan». Sugiere se ejecute una obra similar con las que han de alimentar a la pila o fuente que se planeaba en la Plaza del Cuerpo de Guardia (actual plaza de San Francisco).

Esta fuente pública de la Plaza Nueva fue la primera con surtidor y con una taza o depósito situado sobre el nivel del terreno. Con su construcción se inaugura en la ciudad la conducción a presión en sustitución del derrame libre, al menos en la línea que la alimentaba. Esto implicaba la construcción de una caja de agua ubicada a cierta distancia de la fuente, al final de la calle Muralla, y arreglada de tal manera que su salida se encontrara allí a mayor altura que la que se pretendía alcanzar en el surtidor de la fuente. Al construirse la fuente de la Plaza Nueva y reproducirse



Gracias a las cisternas o aguadas —también conocidas entonces como fuentes o pilones—, los habaneros pudieron abastecerse del agua de la Zanja Real. En un principio eran simples tanques o cisternas, pero ya en el siglo XVIII esas fuentes de abasto fueron alimentadas por cañerías cerradas que permitían la conducción del agua a presión, en lugar del derrame libre. La fuente pública de la Plaza Nueva (después, Vieja) fue la primera con surtidor y con la taza o depósito situado sobre el nivel del terreno. Al llegar el agua a presión desde una caja de agua ubicada en la calle Muralla, la población podía llenar sus recipientes directamente del chorro o extraerla del vaso en forma más cómoda. Este grabado de Elías Durnford (1762) ilustra gráficamente lo anteriormente dicho.

este esquema en otros lugares citadinos, la población no necesitó sacar el agua de los tanques o cisternas, sino que podía llenar sus recipientes directamente del chorro o extraerla del vaso en forma más cómoda.

En acta del Cabildo celebrado el 9 de agosto de 1764 se mencionan cinco fuentes en la ciudad: dos en la Plaza de San Francisco, una en la Plaza Nueva (hoy, Vieja), otra en la Plazuela del Convento de Belén, y la quinta, en un lugar no especificado del barrio de San Isidro. Asimismo se plantea que se deben hacer al menos otras



La huella de la Zanja Real quedó expresada en la toponimia de las calles habaneras. En Centro Habana, la calle Zanja es una arteria importante, a lo largo de la cual se establecieron huertos agrícolas que aprovecharon el agua de esa acequia, incluso cuando dejó de ser acueducto. En la barriada del Cerro, la influencia de la Zanja Real aún fue más notoria, pues hasta los años 80 del siglo pasado todavía le llegaba agua desde la represa del Husillo. En la actualidad, los restos de la Zanja Real funcionan como cloaca al descubierto.



once para abastecer a la población con ese vital recurso. Todavía en fecha 31 de mayo de 1792, en el *Papel Periódico de la Havana*, se lee que la ciudad tiene cinco fuentes y que necesita al menos diez más. Lo peor, según esta cita, es que de las fuentes que existen, apenas dos están corrientes todo el año.

Otro cambio importante en relación con la Zanja tiene que ver con su recorrido intramuros y el trazado urbanístico. A fines del siglo XVI la villa estaba concentrada en los alrededores del Castillo de la Real Fuerza y su crecimiento ocurrió a partir de la línea de costa de la bahía, razón por la cual el trazado de las acequias de la Zanja, en buena medida, circulaba por zonas no urbanizadas. Al crecer la ciudad hasta los límites que marcó la Muralla de Tierra, comenzaron a delimitarse las manzanas y a construirse en ellas, de tal manera que numerosas acequias de la Zanja quedaban dentro de las casas. Ello comprometía la pureza de las aguas, pues resultaban contaminadas indiscriminadamente al verterse basura y aguas sucias en dicho cauce, que era tratado como una verdadera cloaca, aprovechando quienes lo hacían la intimidad de sus hogares. Iniciado el proceso de encañar las acequias intramuros, una vez mejorada la calidad de las aguas así conducidas, le tocaba al gobierno tomar cartas en el asunto. Así, en la reunión del 13 de diciembre de 1743, el gobernador le plantea

al Cabildo que «en el Remate que se ha de celebrar próximamente para la limpia de las sanjas se incluya principalmente la condición de encañarlas y cubrirlas sacandolas dentro de las casas para que corra el Agua con la pureza combeniente y necesaria al publico, hevitandose las nosivas concecuencias que de lo contrario resultan (...)».

El acápite de la calidad de las aguas de la Zanja Real es bien difícil de aclarar en toda su magnitud, pues las únicas pruebas de laboratorio que conocemos fueron realizadas en el siglo XIX, cuando ya estaba construido hacía años el acueducto Fernando VII. A tal efecto, la Real Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana nombró una comisión que tomó muestras en siete puntos diferentes para apreciar sus cualidades, resultando que, tanto las recién encañadas como las que venían descubiertas, eran potables. El informe de la comisión, uno de cuyos miembros era Carlos J. Finlay, se discutió en 1873.

Tenemos también la sentencia de Arrate, quien alrededor de 1760 escribió que las aguas de la Zanja eran gruesas de inicio, pero que, recogidas y curadas en vasijas de barro y madera, se hacían buenas para beber. Sin embargo, el hecho de que nunca se haya completado el proceso de cubrir la acequia a lo largo de su recorrido por la zona extramuros significa que las fuentes de contaminación debieron haber sido muchas, no pocas debidas a la negligencia de los habitantes, por lo que este fue tema constante de preocupación para los gobernadores y el Cabildo. Destacan por su negativa incidencia, las costumbres de bañarse, lavar ropas y animales en las aguas del canal maestro de la Zanja extramuros. Ante tales hechos, resulta indiscutible que ese cauce pudo haber sido —y lo fue— un vehículo transmisor de enfermedades como el cólera. El mismo Finlay presentó en 1865 a la Academia de Ciencias los resultados de una investigación suya en el barrio del Cerro, en la que demostraba que, mientras en la zona por la que circulaba la Zanja, el 26,5 por ciento de las casas habían sufrido esa enfermedad, en la zona donde las casas no estaban en contacto con el canal era apenas del 2,63.

UN CAMBIO NECESARIO

El día 10 de mayo del año 1835, a las cinco de la tarde, quedó inaugurado ofi-

cialmente el nuevo acueducto de la ciudad, llamado Fernando VII, con la presencia del capitán general y gobernador Miguel de Tacón, y del intendente de Hacienda, Claudio Martínez de Pinillos, Conde de Villanueva, promotor de la obra. Este acueducto introdujo el nuevo concepto que, hijo de la Revolución Industrial, permitió la conducción de agua a través de tuberías de hierro fundido, aunque sin llegar a provocar un cambio inmediato en la vida cotidiana de los habaneros; en primer lugar, porque trajo inicialmente a la ciudad apenas tres mil 850 metros cúbicos de los 40 mil calculados, mientras que la Zanja había aportado 20 mil diarios a la zona intramuros. En segundo lugar, porque la llegada de la plomería como concepto generalizado solo tendría lugar a finales del siglo XIX. Así, hacia 1850, solo una quinta parte de la población habanera (unos 130 mil habitantes) recibía agua directamente en sus casas a través de menos de dos mil plumas de agua. Eso sí, el número de fuentes públicas creció ostensiblemente hasta alcanzar la cifra de 65, casi la mitad de ellas ubicadas dentro del recinto amurallado. Es con respecto a esta última zona —o sea, La Habana intramuros— que el nuevo acueducto Fernando VII llegó a jugar su papel más importante, mientras que la Zanja continuó solamente abasteciendo a la población de los barrios extramuros de Jesús María, Arsenal y Guadalupe.

Según datos del censo realizado en 1846 bajo las órdenes del capitán general y gobernador Leopoldo O'Donnell, en La Habana y barrios extramuros había 895 aljibes y dos mil 976 pozos, por lo que parece que estos recursos eran harto comunes y complementaban de manera generalizada y eficaz las insuficiencias de los dos acueductos habaneros, tanto la Zanja Real como Fernando VII. Sin embargo, en ese mismo censo se afirma que La Habana y sus barrios extramuros contaban con un total de 11 mil 429 casas, por lo que apenas una de cada trece tenía aljibe, mayoritariamente las de las familias ricas, mientras que una de cada cuatro contaba con pozo. Este análisis implica que, sin dudas, la mayor parte de la población citadina dependía justamente de los acueductos.

Hacia 1870, mientras se esperaba por el final de las obras del Canal de Albear, el Ayuntamiento habanero tomó la decisión de construir un acueducto auxiliar para suplir la insuficiencia del de Fernando VII. Para ello se utilizaron las aguas de la Zanja Real, tomadas desde las faldas del Castillo del Príncipe (Paseo de Carlos III y Calzada de Zapata), donde se instaló una casa de filtros desde la cual se condujo el agua por tuberías de hierro colado hasta el Campo de Marte (alrededores del Parque de la Fraternidad). Inaugurado en septiembre de 1873, este acueducto suministró 11 mil metros cúbicos diarios. De esta manera, la Zanja continuó en funciones hasta el año 1893, cuando se inauguró oficialmente el

Acueducto de Albear, tres siglos después de haber llegado al puerto por primera vez el agua del Almendares.

BREVE COLOFÓN DE UNA LARGA HISTORIA

Con la llegada del siglo XX, la Zanja Real quedaba definitivamente superada como acueducto, pero, más que abandonada, fue transformada. Sus aguas continuaron siendo usadas en industrias y en el riego de pequeñas huertas, y de a poco se fue transmutando en una cloaca descubierta a lo largo de todo su recorrido, limitado en la actualidad al municipio Cerro, hasta que quedó desconectada irreversiblemente del río Almendares en los años 80.

A pesar de las críticas que ha recibido ese acueducto, hay un hecho bien claro que debemos resaltar: aunque no fue una obra de perfección, sin la Zanja Real La Habana jamás hubiera alcanzado el ritmo de desarrollo vertiginoso que le dio la primacía entre todas las ciudades y villas de Cuba colonial.

Para la elaboración de este trabajo han sido consultadas, además de las Actas Capitulares de La Habana y varios documentos del Archivo Nacional, las siguientes fuentes bibliográficas:

José Martín Félix Arrate y Acosta: *Llave del Nuevo Mundo y Antemural de las Indias Occidentales*. Comisión de la UNESCO, La Habana, 1964.

Manuel Pérez Beato: *Habana Antigua. Apuntes Históricos*. Imprenta Seoane, Fernández y Cía, La Habana, 1936.

José María de la Torre: *Lo que fuimos y lo que somos o La Habana antigua y moderna*. Imprenta de Spencer y Cía, La Habana, 1857.

Abel Fernández y Simón: «Memoria histórico-técnica de los acueductos de la Ciudad de La Habana». Impresores Úcar García, S.A., La Habana, 1950.

Ignacio González Tascón: *Ingeniería Española en Ultramar*. Colegio de Ingenieros de Caminos, canales y Puertos. Madrid, 1994.

Luis Morales y Pedrosa: «El primitivo abastecimiento de aguas de la ciudad de La Habana», en *Memoria histórico-técnica de los acueductos de La Habana*, La Habana, 1950, pp. 13-20.

Jacobo de la Pezuela: *Diccionario geográfico, estadístico, histórico, de la Isla de Cuba*. Imprenta del establecimiento del Mellado, Madrid, 1863.

Cuadro Estadístico de la Siempre Fiel Isla de Cuba, correspondiente al año 1846. Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S.M. La Habana, 1847.

Darwin A. Arduengo García: «Consideraciones acerca del funcionamiento del primer acueducto habanero: La Zanja Real. 1592-1835», en *Caribe Arqueológico*, No. 8, Santiago de Cuba, 2004, pp. 29-38.

Darwin Antonio Arduengo García y Rosalba de las Mercedes Torres Beltrán: «La Zanja Real (1592-1835) y el funcionamiento de las fuentes públicas en La Habana intramuros», en *El Pelicano de la Bahía de La Habana*, Año 6, No. 1. Grupo Empresarial de la Bahía de La Habana, 2009, pp. 4-11.

Especialista en Arqueología, DARWIN ARDUENGO GARCÍA es profesor auxiliar de la Universidad de las Artes (ISA).

LA RUTA DEL AGUA

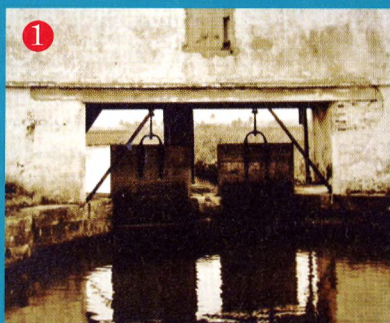
La Zanja Real constituyó un elemento de conformación en la urbanización y la morfología de la ciudad. De hecho, puede considerarse uno de los ejes a lo largo del cual se desarrolló La Habana extramuros. En esta infografía se marca la trayectoria de la acequia desde su origen en La Chorrera (río Almendares) hasta su entrada en la ciudad intramural, que fue la principal consumi-

dora de sus aguas durante tres siglos, desde 1591 hasta 1893, cuando se inauguró el Acueducto de Albear, si bien desde 1835 ya funcionaba el Acueducto Fernando VII. Aunque no fue una obra de perfección, lo cierto es que, sin la Zanja Real, La Habana jamás hubiera alcanzado el ritmo de desarrollo vertiginoso que le dio la primacía entre todas las ciudades y villas de Cuba colonial.

HABANA EXTRAMUROS

EL HUSILLO

Las aguas del Almendares eran represadas en El Husillo, a 22 metros sobre el nivel del mar. Estas compuertas regulaban su flujo en el canal de salida.



PUENTE DE COTILLA

A lo largo de la trayectoria de la Zanja Real fueron construidos puentes como este, en la Calzada del Cerro, para cruzar por encima de la acequia.



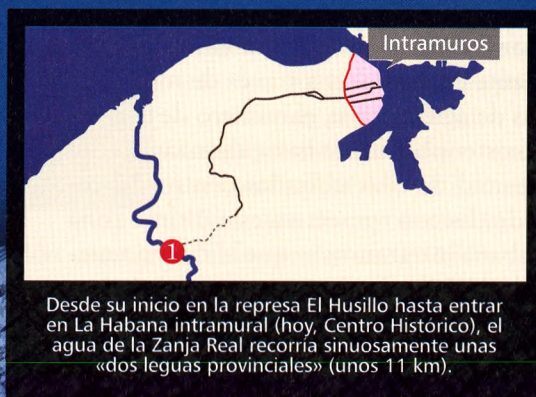
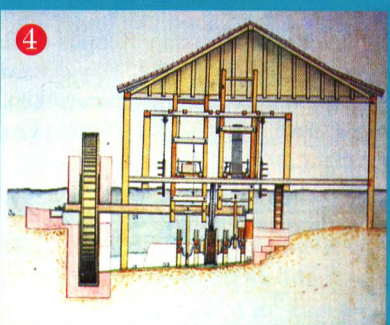
QUINTA DE LOS MOLINOS

Pertencientes a la Real Factoría de Tabaco, los llamados «molinos del Rey» aprovechaban el caudal de la Zanja para moler tabaco y obtener rapé.

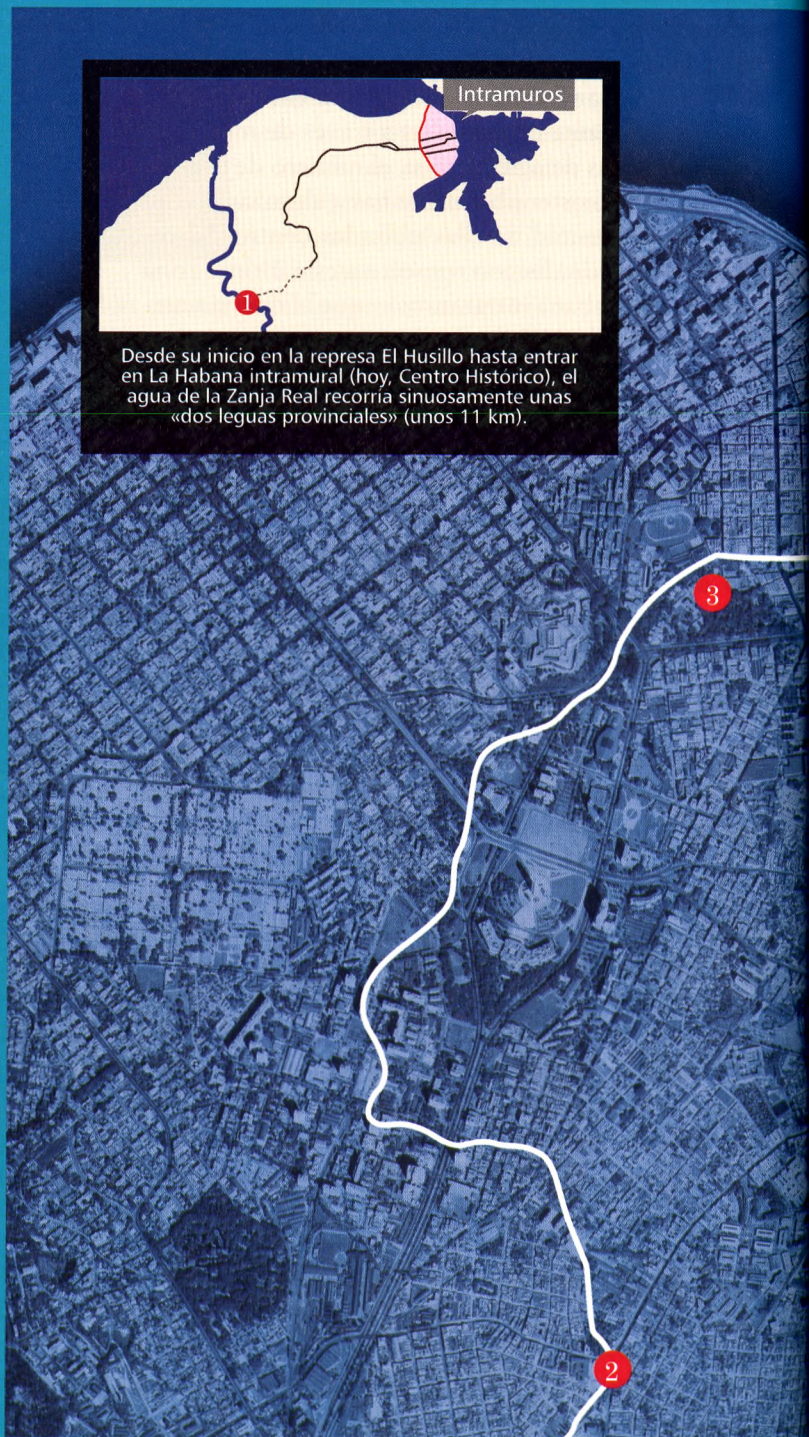


REAL ARSENAL

La sierra hidráulica del Real Arsenal se movía con agua de un ramal de la Zanja priorizado con ese fin: la aserradura de madera para la construcción de grandes bajeles.



Desde su inicio en la represa El Husillo hasta entrar en La Habana intramural (hoy, Centro Histórico), el agua de la Zanja Real recorría sinuosamente unas «dos leguas provinciales» (unos 11 km).



CRONOLOGÍA

XVI

XVII XVIII XIX

1519. Traslado de la Villa San Cristóbal de La Habana a la costa norte.

1514-1515. Fundación de la Villa de San Cristóbal de La Habana en la costa sur.

1558. Comienzo de la construcción del Castillo de la Real Fuerza.

1561. Establecimiento del Régimen de Flotas. El puerto de La Habana es su punto de reunión.

1562. Aprobada «Sisa de la Zanja Real», impuesto sobre la venta de carne de ganado, etc.

1566. Comienza la primera etapa de construcción de la Zanja Real.

1588. Segunda etapa y final de la construcción de la Zanja Real.

1591. Primer ramal de la Zanja vierte en el interior de la bahía, abasteciendo a los buques de las flotas. Al año siguiente, se inicia el abasto de agua al público.

1710. Fuente pública de la Plaza Nueva, primera con surtidor y con la taza o depósito situado sobre el nivel del terreno.

1792. Existen cinco fuentes públicas en la ciudad intramuros, aunque son insuficientes dado el crecimiento poblacional.

1835. Inauguración del Acueducto Fernando VII.

1873. Inauguración de un acueducto auxiliar que utilizaría las aguas de la Zanja.

1893. Inauguración del Acueducto de Albear. Cesan las funciones de la Zanja Real como abasto de agua.

Calle Amargura

Calle Zanja

Calle Muralla

Calle Dragones

Calle Luz

1

2

3

4

LEYENDA

Muralla de tierra

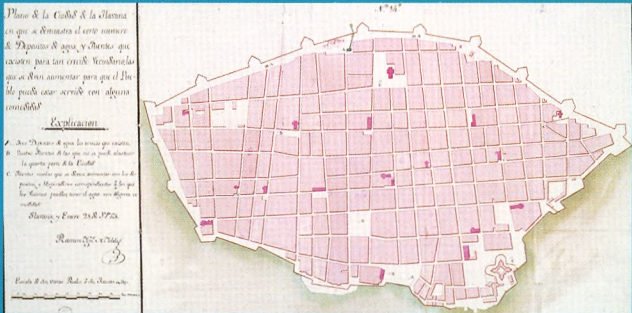
Trayectoria de la Zanja Real

Cajas de agua

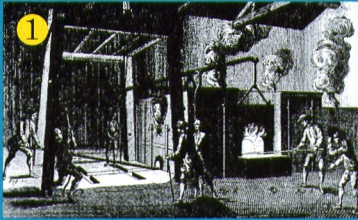
Lugares en La Habana extramuros

Lugares en La Habana intramuros

HABANA INTRAMUROS



Plano de la Ciudad de La Habana (1773) en el que se demuestra el corto número de depósitos de agua y fuentes que existen...



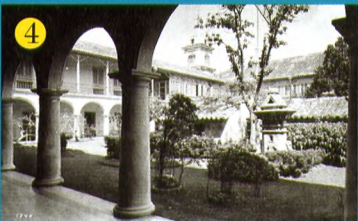
LA FUNDICIÓN
La Real Maestranza de Artillería dependía del agua de la Zanja, especialmente el proceso de fundición de cañones y otras piezas.



PLAZA SAN FRANCISCO
En esta plaza estaban situadas dos de las primeras cuatro fuentes públicas, como puede verse en el plano superior de 1773.



PLAZA VIEJA
Aquí estuvo otra de las fuentes primigenias, siendo esta la primera con surtidor y con la taza o depósito situado sobre el nivel del terreno.



CONVENTO SANTA CLARA
Única fuente de las que, alimentada por la Zanja Real en el siglo XVIII, se conserva hasta nuestros días.



La virgen (1993). Acrílico sobre tela (54 x 65 cm).

Juan Moreira

De la realidad a la fábula

ESTE SURREALISTA, SOÑADOR IRREFRENABLE, HA CREADO UN IMAGINARIO PROPIO QUE INTEGRA ELEMENTOS DEL PAISAJE, PERSONAJES ANTROPOMORFOS CON CARACTERES SEXUALES DEFINIDOS, FIGURAS PULCRAMENTE DELINEADAS, FORMAS GEOMÉTRICAS, COMPONENTES MITOLÓGICOS... ENTRE OTROS RASGOS QUE LO DEFINEN.

por **VIRGINIA ALBERDI BENÍTEZ**

Un hombre en quien se funden la realidad y la fábula, la vida cotidiana y la leyenda. Un artista que lleva a la creación la admirable riqueza de su mundo interior. La obra de Juan Moreira resulta indispensable en el arte cubano.

Se define como habanero, nacido el 27 de diciembre de 1938 «y criado en La Habana», en el Cerro, donde residió y cursó sus primeros estudios; más tarde, en unión de su familia se trasladó al barrio de Santos Suárez y, a los 11 años, se incorpora a un taller de publicidad tras visitar casi a diario aquella instalación.

En los primeros tiempos era el muchacho de la merienda, de los cigarros, de la limpieza..., pero junto a eso puso atención en cómo confeccionar plantillas para letras, mientras se hacía una idea de la visión de los colores que impregnaban la retina con insistencia, de la distribución espacial, del peso y carácter de la línea. Se esmeró con suma dedicación al trabajo, prestó interés por todos y cada uno de los detalles y a cuanto se vinculase con la realización de las vallas anunciadoras: se hizo rotulista; más adelante y, a solicitud del dueño, se atrevió a reproducir unas figuras para situar en una valla, con muy buen resultado. Así comenzó a desempeñarse como pintor comercial.

Para entonces contaba con unos 15 años. Corrían los años 50 del siglo XX y La Habana se llenaba de grandes carteles publicitarios de cigarrillos, líneas

aéreas, útiles del hogar, urbanizaciones, juguetes, centros de diversión... El colorido de aquellas enormes pinturas era un llamado a la atención de potenciales compradores, posibles consumidores en una sociedad de venta y competencia.

En aquel taller conoció y se relacionó con artistas, diseñadores, creadores... que, con el paso de los años, se destacarían en el arte cubano: Raúl Martínez, Mayet y Luis Martínez Pedro. A este diario quehacer, se unió la formación profesional, por lo que su interés y aptitud lo llevaron en 1958 a estudiar en la Escuela Superior de Artes y Oficios de La Habana. Por fortuna, tomó e imprimió tales imágenes con una pequeña cámara fotográfica. Eso permitió que, años más tarde, pudiese hacer con ellas una excelente exposición.

Enero de 1959 trae consigo cambios también para Moreira, quien amplía sus horizontes y se vincula a las acciones que se desarrollan vertiginosamente en el país. Se preocupa por incrementar sus lecturas y desarrolla habilidades en la pintura y el dibujo. En 1960 estudia Dibujo Comercial en la Escuela Martín Studio, y matricula en 1962 en la Academia San Alejandro. Entretanto, la intensidad del momento histórico lo absorbe. Funge como dirigente de la Asociación de Jóvenes Rebeldes, luego Unión de Jóvenes Comunistas; participa en la recogida de café en las montañas orientales con un grupo de alumnos,

donde coincide con su amigo Fowler, con quien, al concluir las labores cotidianas hace bocetos y pinta retratos y paisajes. Al regreso de estos dos meses de trabajo, las obras son expuestas con el título «Imágenes de dos estudiantes de Artes Plásticas en la recogida de café», en la Galería Galiano, el propio 1962.

Como provechosa experiencia durante estos años resalta el trabajo en calidad de colaborador con el pintor chileno José Venturelli, en la realización de dos murales en La Habana en el transcurso de los años comprendidos entre 1960 y 1962: uno en el Hotel Habana Libre y el otro en el edificio del Retiro Médico, actual Ministerio de Salud Pública.

En 1963 concluye sus estudios en San Alejandro; de esta etapa de formación y búsqueda del muy joven artista es una se-



Arriba: *Apuntes sobre la industria pesquera* (1963). Tinta china-acuarela-cartulina (27 x 18 cm). Debajo, *Un plomo para Quinton L. Davis* (1966). Óleo sobre lienzo (129 x 92 cm).



rie de dibujos y acuarelas a las que denominó «Apuntes de la Industria Pesquera», que realiza tras su vinculación con un navío de pesca llamado *Orión 9011*, que lo llevó a un recorrido marinerio. Las obras ejecutadas durante estos meses de travesía se aprecian en el Centro de Arte Internacional, en 1964. Las artes de pesca, el barco, el mar, los peces, los tripulantes de la nave *Orión*..., nada escapa al ojo atento ni a la mano segura del pintor, que enriquece su visualidad mientras adquiere mayor dominio técnico.

Perfeccionar el dibujo, constante preocupación por el uso del color, todo en aras de llevar a la cartulina o la tela su visión del entorno y las fabulaciones que se derivan de la observación de la realidad palpitante. La crítica le resulta muy favorable desde estas primeras presentaciones; la escritora Loló de la Torriente expresa en el periódico *El Mundo*, del 27 de febrero de 1964: «Varios apuntes, realizados en Batabanó, en relación con la industria pesquera y de la esponja son de gran expresión artística y en realidad constituyen un material en el cual no habían escrutado los artistas cubanos hasta el presente. Moreira penetra en la sensibilidad y “apunta” actitudes y disposiciones que le dan rica veta para trabajos posteriores muy ricos y reveladores. Va por caminos nuevos guiado, principalmente, por su intuición».

A esta misma muestra hace referencia el periodista, poeta y crítico Víctor Casaus, en *Hoy* del 13 de septiembre del propio 1964: «Para un pintor obtener el máximo es naturalmente pintar lo más y tocar y penetrar los mejores temas posibles. Para un pintor joven esto se convierte en una necesidad. Es el tiempo de la búsqueda, del hallazgo ese diario que sorprende y alegra. Juan Moreira vive en ese tiempo...»

Los cuatro años posteriores a su graduación los dedica a la experiencia docente, cuando se integra como profesor, primero, en la entonces Isla de Pinos, y más tarde, en Güines. La diversidad temática y su constante afán de lecturas y actualización de la información lo conduce a una nueva serie vinculada a la lucha de los afonorteamericanos por la igualdad de derechos. Investiga, lee, se documenta para convertir las noticias más destaca-

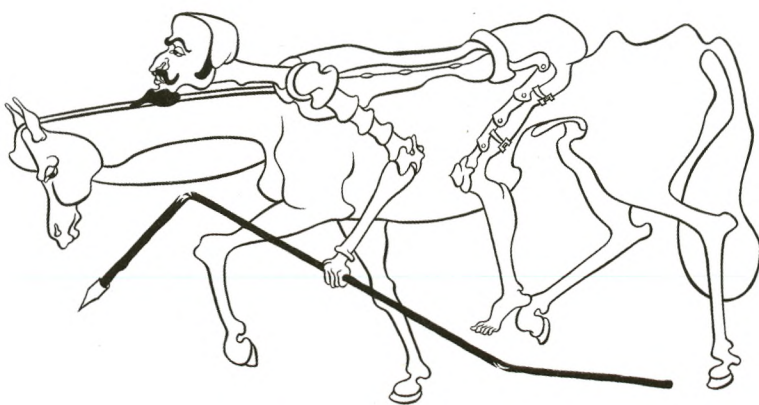
das en obras de arte, los enfrentamientos por diferencias raciales en esta época, las rebeliones callejeras, las marchas por los derechos del negro... son recreados en pinturas y dibujos de esmerada factura, convertidos en una serie temática que bajo el título «La Lucha del negro», fue expuesta en la Galería Habana, en 1969.

También en esta ocasión la crítica resultó muy favorable al joven artista, destacando de manera muy especial no solo el tema de actualidad, sino el trabajo con las texturas visuales, veladuras, contrastes, las figuras estilizadas, grotescas, convulsas para lograr un efecto de dolor, ira, tristeza y agresividad.

Para simplificar el estudio de la obra de Juan Moreira, se habla de varias etapas en su creación, atendiendo a las características generales de las piezas en diferentes momentos. Así, desde las primeras creaciones, de 1959 hasta principios de los 70, resulta un primer período que se ha dado en llamar la etapa de aprendizaje y búsqueda. En estos años sus obras fueron vistas en dos exposiciones personales y participaron en tres muestras colectivas, la primera en 1957, y una en Montreal, Canadá, en 1965.

Ya en los 70, el artista traslada su residencia a Mercaderes número 2, en La Habana Vieja, un espacio que, tras la retirada de los bufetes de abogados que allí tenían sus locales, fue ocupado por pintores y escritores, lo que le valió el mote de «Solar de los intelectuales». Participa con una obra en el «Salón 70», muestra colectiva presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes.

A solicitud del diseñador José M. Villa, Villita, Moreira ilustra una nueva edición de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Era la primera vez que un pintor cubano ilustraba el más conocido libro de la literatura española. El resultado causa admiración, pues la desbordante y fecunda imaginación del artista conjuga con los soberbios textos de Don Miguel de Cervantes. La limpieza de las líneas, su estilo sencillo y sintético se traducen en un resultado impecable y dotado de una poética propia, porque el manchego aparece rodeado de una vegetación tan poblada y exuberante como las ideas del personaje cervantino. Las obras originales, creadas a manera de ilustraciones, se presentaron en



Arriba: *Quijote pierde una batalla* (1972), Dibujo a tinta china sobre cartulina. (50 x 70 cm). A continuación, obra *Sin título*, de la serie «Tres Héroes» (1982), Placa sobre cartón. (61 x 76 cm). Debajo: *Homenaje a Maciques* (1970), Óleo sobre lienzo. (151 x 120,5 cm).

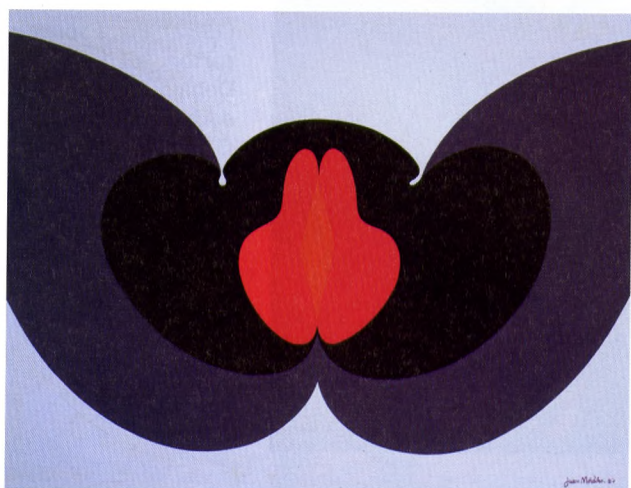
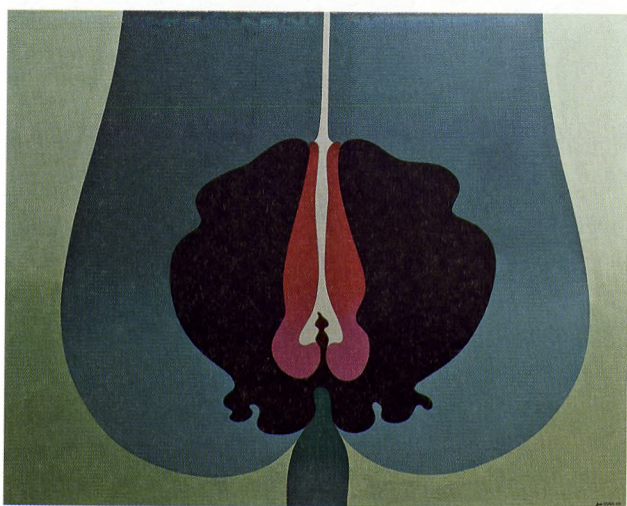
una exposición personal «Para Ilustrar un Libro», en 1973, en la galería Galiano.

Esta nueva etapa creativa, conocida como la del realismo mágico, abarca

hasta 1984, aunque siempre hay alguna obra que se adelanta, o que lleva aún elementos de la etapa que le precede. Pero ahora el trazo es fuerte, bien delineada la figura humana, bien definida la abundante vegetación exótica que le acompaña, con un sol o una luna corona la composición. Intensos colores planos aislados por un continuo delineado, dan efecto de carteles y lo vinculan con el *pop art*.

Destaca como retrato antológico el *Homenaje a Masiques*, obra a la memoria del pintor cubano José Masiques (1940-1968), donada al Museo Nacional de Bellas Artes en hermoso gesto de desprendimiento para el disfrute de quienes frecuenten sus salas. En los retratos, Moreira casi siempre sitúa al personaje de la historia, la política o la literatura, al centro de la composición o en medio de una tupida vegetación que se apropia de la superficie de la tela o la cartulina.

Esta etapa incluye la serie de carácter épico en la que, junto a personajes de la historia cubana, héroes de las luchas independentistas en diferentes latitudes e ideólogos de doctrinas sociales, coloca imágenes de su hija y su sobrino en franco acto de desmitificación.



La flor de la maravilla (1985). Óleo sobre tela (130 x 163 cm). Imagen inferior: *La semilla del mamey* (1986). Placa sobre cartulina (46 x 62 cm).

Dibujar las figuras, insinuar cuerpos sin hacer uso del color, solo sus contornos, como ilustraciones, o a la manera de los cuadernos para colorear, o de lo contrario: el uso audaz del color intenso, feroz, plano, es una opción poética que a Moreira le sienta bien.

Por estos años, a finales de los 70 y principios de los 80, viajó a Cuba el cineasta sueco Ulf Hultberg, reconocido por haber dirigido el filme *El clavel negro*, sobre el papel que desempeñó el embajador de Suecia en la salvación de militantes de la Unidad Popular tras el golpe fascista en Chile en septiembre de 1973. Su intención era dirigir una serie de televisión que debía mostrar a los espectadores de su país la historia de Cuba y cómo esa historia se reflejaba en la formación y las actitudes de los niños. Solicitó la participación de artistas cubanos para enriquecer la visualidad de la narración, y correspondió a Moreira el relato martiano «Los tres héroes», que aparece en *La Edad de Oro*. El pintor recreó las figuras de los próceres exaltados por Martí: el mexicano Miguel Hidalgo, el argentino José de San Martín y el venezolano Simón Bolívar, próceres de la primera independencia latinoamericana, y en constante diálogo con ellos, nuestro Apóstol.

Las piezas de Moreira pueden y deben leerse como escenas de un retablo de maravillas, que dan cuenta de la historia narrada desde la sensibilidad de la imaginería popular. Esto último se halla también determinado en buena medida por lo que el artista coloca al fondo de las figuras humanas: ejemplares de la flora y la fauna continental, asumidos de manera alegórica, con una minuciosa realización tanto en la aplicación acertada del color plano como en el firme trazo de una línea de contornos. El pintor consigue impregnar de un tono mítico sus realizaciones, pero sin alejarlas de la escala humana. La colección original estaba integrada por 16 obras, ejecutadas en acrílico sobre cartulina, y serían expuestas tres décadas después en Suecia y, más tarde, en La Habana.

Moreira no se limitó solo a trabajar sobre papel o tela; amplió los soportes y las técnicas para la ejecución de las obras. También se destaca en la ilustración de libros y revistas, así como grabados, serigrafías y portadas de diferentes publicaciones. Ejecuta murales para instituciones de carácter social y para los pisos de La Fuente de la Juventud, realiza un mosaico hexagonal, cuyo dibujo original está silueteado con flejes de metal que fijaron al granito de vivo color.

En este cruce de los 70 a los 80 participó en el evento nacional Arte en la Carretera, organizado por la Dirección de Artes Plásticas. No se limitó a la ejecución de su pieza; recreó las vallas de las obras de Mariano Rodríguez, Luis Martínez Pedro y René Portocarrero. Durante estos años realiza seis exposiciones personales, de las cuales una es en Cuba y las

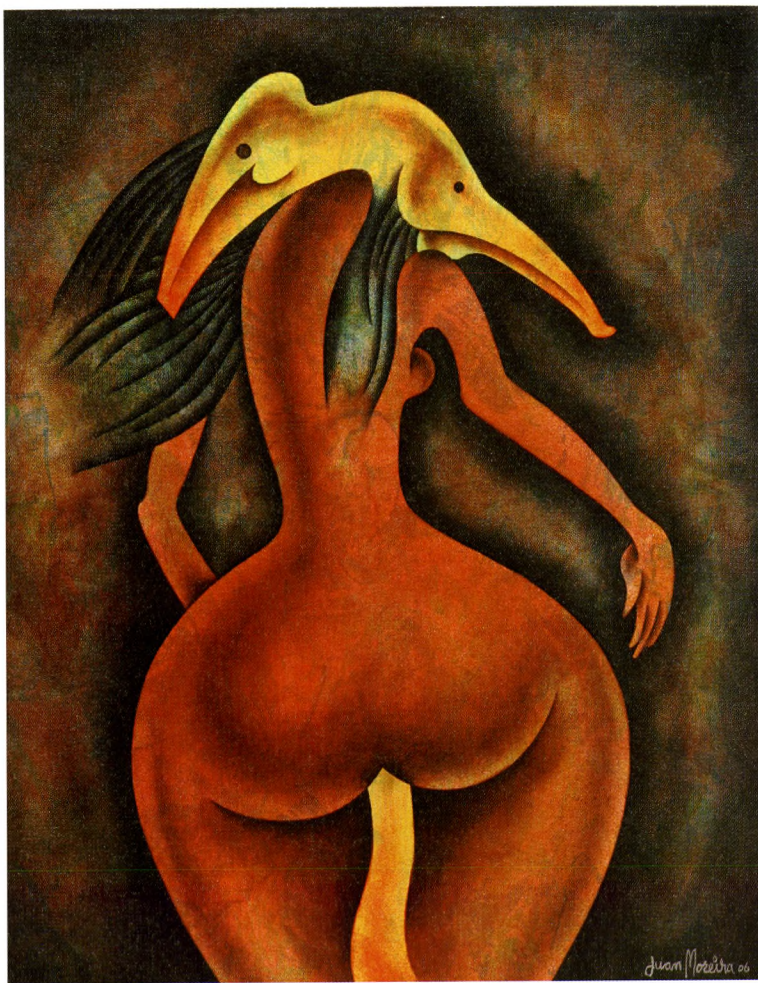
restantes en Moscú, Plovdiv y Houston, Texas. Entre las muestras colectivas participa en la Primera Bienal de La Habana con tres obras de gran formato (130 x 162 cm) en óleo sobre tela: *Amanecer*, *El día* y *La Noche*.

A partir de 1984 se incrementa en su quehacer la intensidad en los colores planos, con resultados que le aproximan a los carteles. Las figuras son ejemplares de una flora sinuosa, engañosa, en clara y abierta alusión al sexo, algo enmascarado, refinado, muy elegante, pero que está presente. Estas piezas son ejecutadas en diferentes dimensiones y materiales, siempre dentro de los mismos patrones visuales, que las hace inquietantes al espectador.

Durante la Segunda Bienal de La Habana, en noviembre de 1986, se presentó en el Comité Estatal de Finanzas la muestra de Moreira «Pinturas, Dibujos, Grabados y Esculturas», con un total de 36 obras. En el catálogo de modesta factura que acompañó la exhibición, el investigador y crítico José Veigas incluye un acertado análisis de la creación del artista hasta esa fecha. Acerca de «Pinturas...», uno de los más importantes representantes del arte contemporáneo, Julio Le Parc, declaró sentirse satisfecho con la visión que ofrece este pintor cubano tras esos sus cuadros «viendo sus inquietudes pictóricas en una actitud de aguda búsqueda que sin lugar a dudas irá sorprendiendo...»

Otro importante criterio, del también artista y crítico de arte Manuel López Oliva, aparece en el catálogo de la exposición «Pintura y Grabado», en febrero de 1988: «Sin darse cuenta el pintor retoma las enseñanzas internacionales de la abstracción geométrica de Alberts y Rothko, y de ese sutil efecto de vibración óptica dentro de un mismo tono extendido en el arte contemporáneo por los “minimalistas”. Decidido finalmente por la evocación y no por la descripción; dispuesto ya a recorrer un distinto anillo en su aventura de artista; dedicado a transformar a la vagina en flor y al cuerpo en paisaje...».

Durante esos años participó en más de cinco muestras colectivas, entre otras, la Bienal del Cairo, Egipto, en 1988, y presentó exposiciones personales en Cuba y una en Houston, Texas. Una de las obras de aquella etapa, *Metamorfosis de*



una flor No. 2 (1984), realizada en óleo sobre tela (130 x 163 cm), fue adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes y expuesta en el verano de 2013 como parte de la muestra colectiva «Almacenes Afuera», donde se exhibieron las piezas más sobresalientes de los creadores cubanos que permanecían fuera de las salas permanentes de esa institución.

El constante quehacer y la riqueza imaginativa condujeron al artista a otras formas de expresarse: su dibujo bien marcado, unido al acertado uso del color, le llevan a una nueva etapa de inspiración africanista o indigenista, en la que desde 1989 hasta la actualidad se ha mantenido trabajando. Desde entonces persiste en el delineado bien marcado de las formas y la representación de figuras totémicas, híbridos entre animales, humanos o deidades tutelares de civilizaciones ignotas. Llama la atención que en casi todas estas figuras estilizadas queda evidenciada o insinuada su sexualidad. Ellas sobresalen por sus elementos físicos voluptuosos, los cuales concentran la atención de quien en

Sobre estas líneas, *Mujer de dos cabezas mirando atrás* (2005). Acrílico sobre lienzo (50 x 65 cm).



Poseedor desde 2001 del Diploma al Mérito Artístico del Instituto Superior de Arte de Cuba, las más recientes exposiciones de Juan Moreira (La Habana, 1938) han sido: «Tres Héroes», en la Casa del Alba Cultural, de La Habana (2013); y otra muestra inspirada en la serie fílmica sueca *El héroe de la isla caimán*, exhibida en el Centro Cultural Santa Bárbara, Estocolmo, Suecia (2012).

ellas aprecia una carga sensual y hedonista. Otra de sus características es el empleo de elementos geométricos: triángulos y círculos que integran las composiciones espaciales realizadas en su casi totalidad en acrílico sobre tela.

Si algo se mantiene desde sus primeras obras y lo distingue a pesar de todas estas etapas a las que se hace referencia en sus telas y cartulinas es la limpieza del diseño, la pulcra manera de expresarse sobre los diversos soportes.

Este surrealista, soñador irrefrenable, ha creado un imaginario propio que lo identifica: elementos mínimos de paisaje, personajes antropomorfos con caracteres sexuales definidos, figuras pulcramente delineadas, presencia de formas geométricas, componentes mitológicos... en fin, Juan Moreira ha viajado de la realidad cubana, a la que se siente enraizado, a un mundo de fabulación en el que se destaca su riqueza imaginativa, su dominio de la técnica y su inmenso humanismo.

Durante estos años se ha mantenido en constante actividad, lo que ha permitido que conozcamos nuevas obras suyas en una veintena de muestras personales, así como en un centenar de colectivas.

Moreira ha expuesto en importantes espacios tanto dentro como fuera de Cuba.

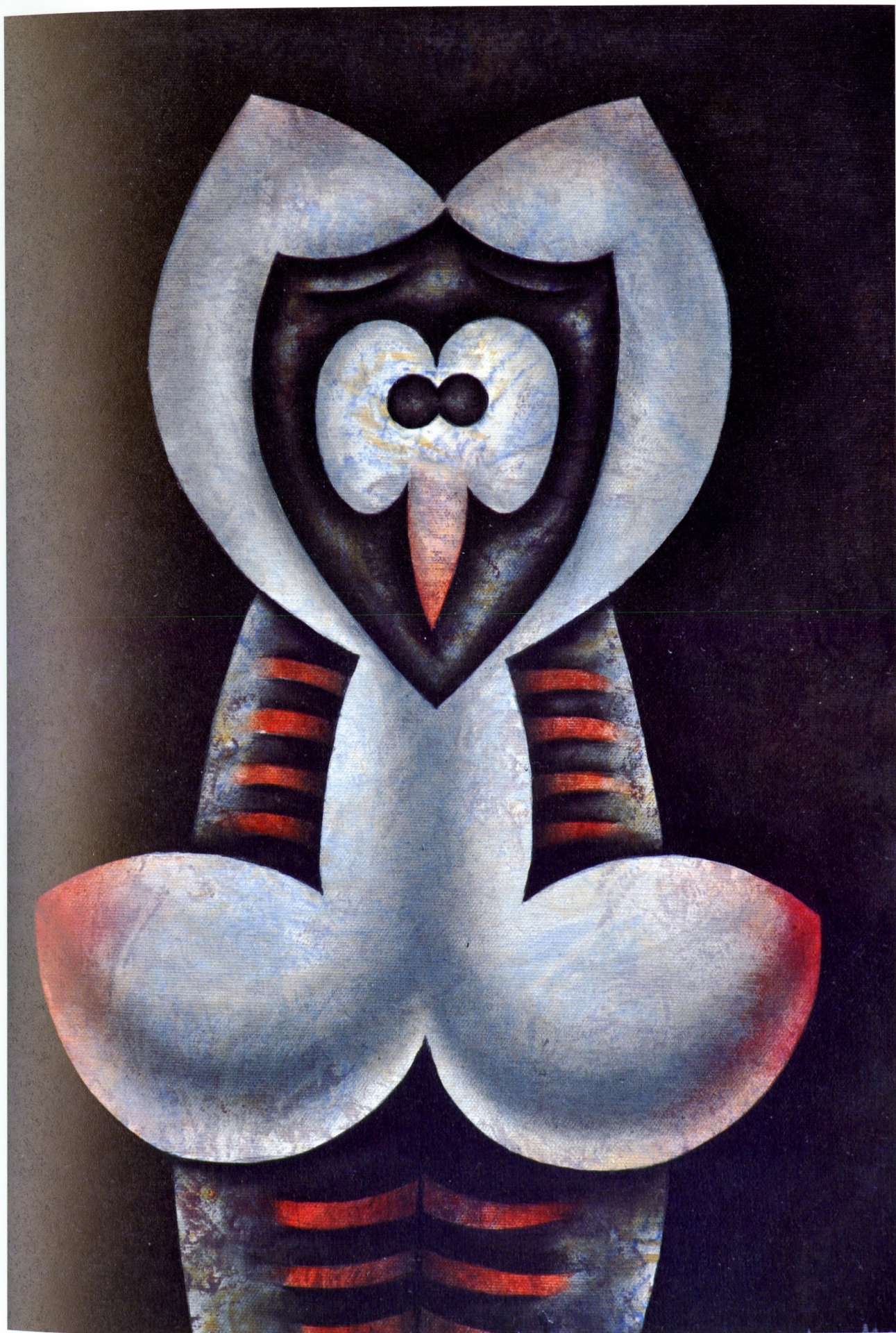
Más allá de las obras para ser expuestas, Moreira se ha vinculado a proyectos de carácter social y político, entre los que se encuentran el Proyecto Arte y Moda —que incluye la interpretación por diseñadores de obras plásticas—, murales conmemorativos, subastas humanitarias y cartas menú, entre otras acciones.

Como elemento a destacar, en 2011 inauguró en la galería Villa Manuela, en La Habana, la exposición «Hit Parade», en la que recicló las añejas imágenes fotográficas que testimoniaron su temprana incursión publicitaria. Las fotos impresas sobre tela de un conjunto de vallas anunciadoras, dispuestas de inteligente y original manera, constituyeron su especial forma de recordar sus inicios en el mundo del arte. Resultó de una pasmosa contemporaneidad el conjunto de lienzos impresos en blanco y negro, donde, además de la referencia original, se apreció algún que otro fragmento del entorno en que estuvieron situadas, lo cual enriqueció la perspectiva contextual.

La integralidad de este creador se reafirmó durante la Oncena Bienal de La Habana, con la presentación de su libro de poemas *De la orilla y de la esquina*, con fotos de Alicia Leal. Cuestionamientos y afirmaciones sobre preocupaciones humanas e inquietudes de carácter social se presentaron a través de la iconografía personal de la pintora, retratos de personajes bien diversos y objetos disímiles. Conocida y reconocida como una de las más importantes artistas de la plástica cubana, Alicia Leal incursionó en la fotografía, mostrando obras que mantienen un estrecho vínculo temático con la poesía de Moreira. Son fotos y poesías. Imágenes y textos que se complementan.

A estas alturas podemos afirmar que la obra de Moreira ha ido en constante desarrollo desde sus inicios en la confirmación y la aventura. Porque a su logro oficio, largamente desarrollado, le asiste un espíritu indagador que no cesa.

VIRGINIA ALBERTI BENÍTEZ, es crítica de arte y periodista.



Venus africana (1992). Acrílico sobre tela (40 x 51 cm).

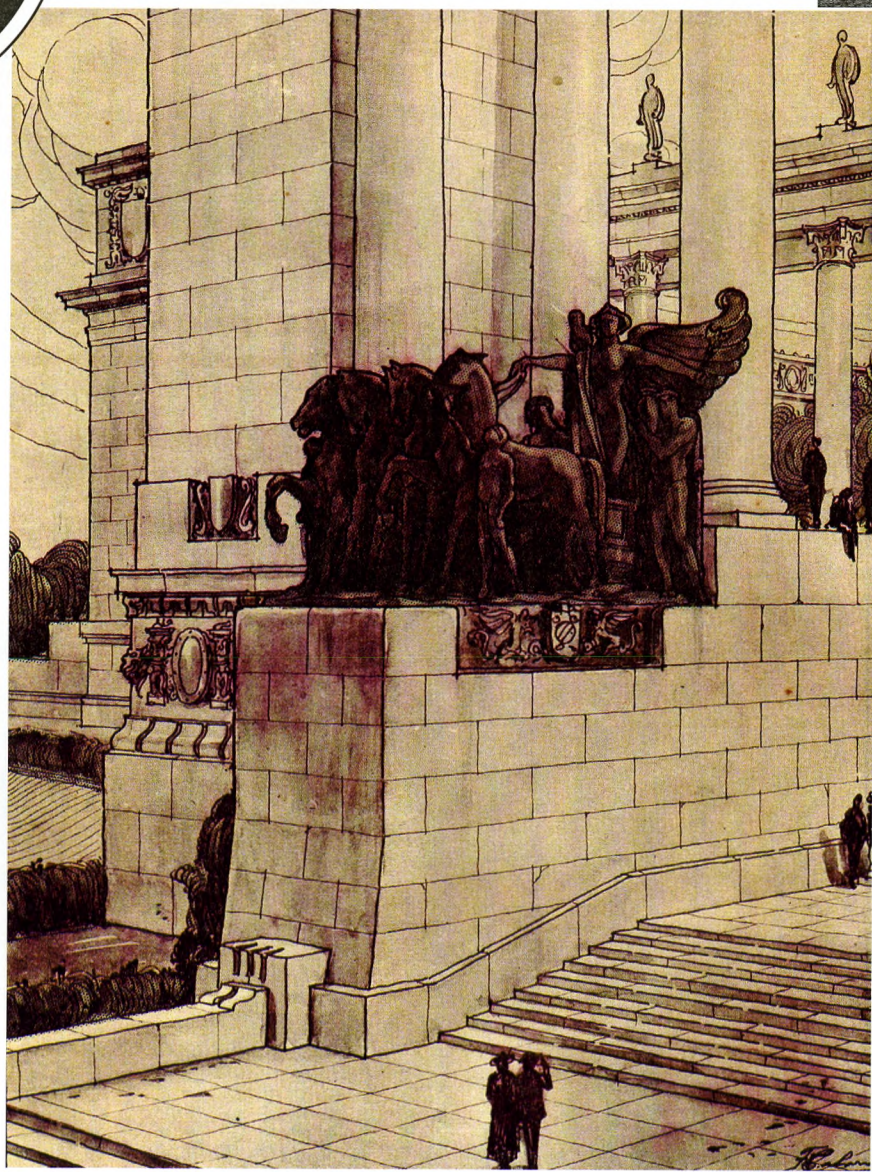


FÉLIX CABARROCAS AYALA *en la memoria*



PROYECTISTA
INTEGRAL, ENTRE
LOS MEJORES
CULTIVADORES DE
LAS CORRIENTES
ECLÉCTICAS
HISTORICISTAS QUE
PROLIFERARON EN
LA ARQUITECTURA
CUBANA DURANTE
LAS TRES PRIMERAS
DÉCADAS DEL
SIGLO XX.

por **DANIEL TABOADA**



Cuando se nombra a Félix Cabarrocas (1887-1961), la mayoría de los expertos o el público en general vinculado a la cultura lo relaciona inexorablemente con la firma Govantes y Cabarrocas, presente de alguna manera en numerosas obras constructivas y conmemorativas que marcaron la imagen de la ciudad capital de Cuba hasta el presente. Numerosas publicaciones e investigaciones así lo atestiguan. Sin embargo, bajo ese reconocimiento quedan ocultas facetas importantes de su personalidad, ya que pudiera calificarse como un artista integral, concepto opacado por el de excelente proyectista de arquitectura.

El haber trabajado en el Capitolio Nacional es para muchos su mayor mérito, aunque, sin llegar a la escala monumental de esta, otras muchas obras nos transmiten sus dotes creativas de gran sensibilidad para las artes plásticas, en especial para la escultura. Cultivó, como era usual en la primera mitad del siglo XX, especialmente en las tres primeras décadas, todas las corrientes eclécticas historicistas con raíces clásicas europeas, el Art Deco importado de Norteamérica y el neocolonial cubano, inspirado en los elementos propios de la época colonial.

Heredero de un romanticismo decimonónico, su aspiración de buscar las raíces ancestrales la volcó en la cultura maya que floreció en Yucatán, y tomó su

escultura como modelo o réplica exótica, empleando sus elementos en algunas de sus obras. Su personalidad profesional era tan versátil que resolvía con éxito cualquier pedido que se le hiciera dentro de aquel «carnaval de estilos» que señalara Carpentier, como propio de las primeras décadas republicanas. Prefería vestir siempre formalmente con un lazo en vez de corbata. Después de la Primera Guerra Mundial se compró un barco de salvamento el cual transformó en un yate y bautizó con el nombre *Canímar*, homónimo del río de Matanzas.

Félix Cabarrocas fue quien encontró el mapa antiguo donde aparece el nombre del río Guaybaque, seguramente en honor al cacique indio que vivió en ese lugar. Más adelante, le puso así a la finca familiar, que se transformó popularmente en *Bueyvaca* (que algunos escriben separado), al igual que sucedió con el del río. De ahí viene la denominación de la conocida playa matancera Bueyvaquita. Los paseos en barco por el Canímar son recuerdos imborrables en la mente de su sobrino David Cabarrocas, a quien entrevisté para esta semblanza.

Entre los proyectos quizás menos conocidos de Félix quedan sus participaciones en algunos certámenes. Por ejemplo, en el del Sanatorio Antituberculoso de Topes de Collantes, en Trinidad, que fuera ganado con primer premio por los arquitectos Miguel Ángel Moenck Peralta y Enrique Luis Varela; hubo segundo y tercer premios, de acuerdo con las bases del concurso, pero por la calidad reconocida por el jurado se otorgó un cuarto premio al proyecto presentado por la firma Góvantes y Cabarrocas. Otros en los que participó fueron el de la Academia de Artes y Letras, la Academia de Historia y el del Ateneo, que se tenían como unos de los principales proyectos celebrados en Cuba.

De su participación en las actividades del gremio da fe una información aparecida en la sección *Notas, Noticias y Comentarios* de la revista *Arquitectura*, (noviembre 1917, vol. 1, no 5, pág. 34): «Félix Cabarrocas que embarcó a fines del mes pasado rumbo a España, uno de los directores y propietarios de esta revista, en un almuerzo en la fresca terraza de El Carabanchel», donde aparece entre



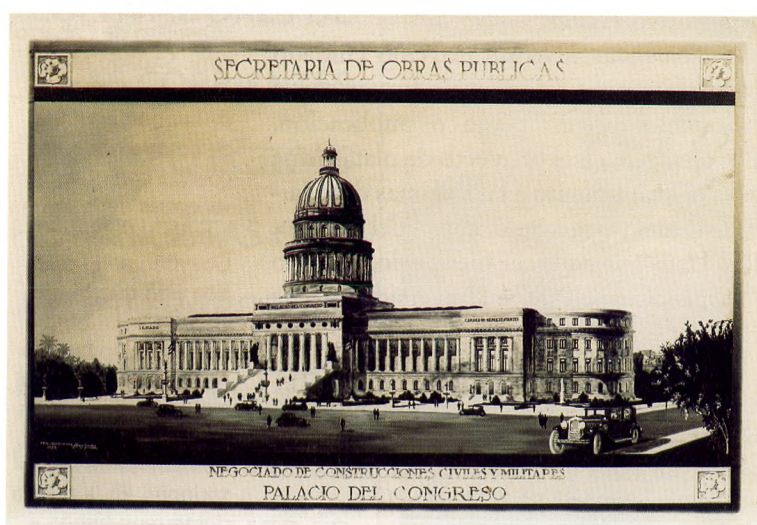
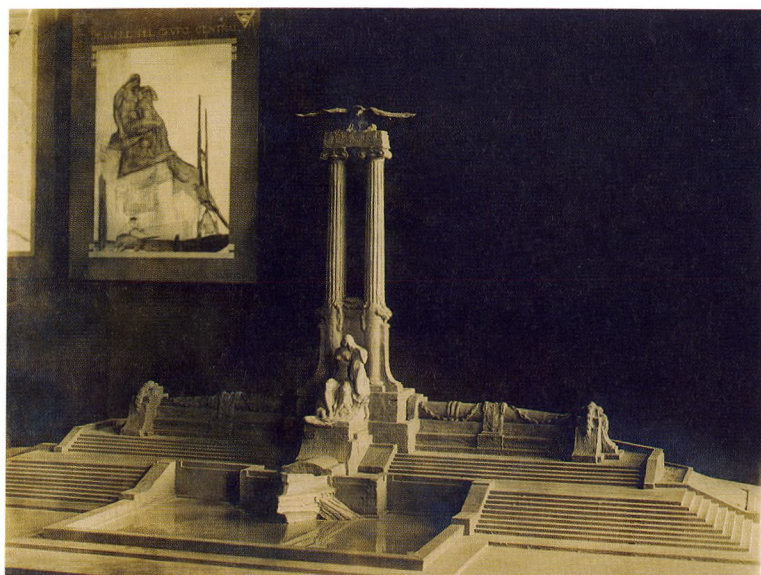
los asistentes, junto a su hermano José Cabarrocas. A Félix le nombran con el diminutivo *Felillo*.

Cabarrocas tuvo un extremo cuidado ético en nunca presentarse y firmar como arquitecto ningún plano o publicación. Por ejemplo, en el proyecto de plataforma para el Monumento a las víctimas del Maine, se identifica como autor del mismo. Rechazó, por no creer merecerlo, el título *Honoris Causa* que la Universidad de La Habana le propuso.

En conversaciones con su sobrino David, quien es también arquitecto, pude ratificar algunos aspectos sobre Félix, entre ellos que vivía en la casa de su padre (Mentre 21 y 23, en El Vedado), la cual había diseñado. Tuvo su oficina en los altos del teatro Payret por muchos años, hasta que, al final, la mudó para el segundo piso de una vivienda de esquina sureste, en 5ta y 2, en El Vedado. En la oficina de los altos del teatro Payret, David recuerda de niño jugar con carritos de yeso que eran elementos móviles de grandes maquetas del mismo material con las que estudiaba opciones de un proyecto.

Tanto Félix como José, el padre de David, vivieron su infancia en una casona quemada por los españoles durante la Guerra de Independencia, en el sitio del litoral matancero conocido por Guaybaque, cuyo nombre —como ya vimos— él precisó históricamente. Fue en ese lugar donde luego Félix levantó su «castillo», un refugio en forma de torre de piedra en vista, en un paraje espectacular. Una escalera interior permite la circulación vertical hacia abajo, a una cueva intervenida también por Félix, con salida a la ensenada

Foto tomada hace ya varios años del popularmente conocido «Castillito de Cabarrocas». Situado en un espacio privilegiado de la atractiva línea de costa matancera, colinda con otras viviendas de la misma familia en la finca Guaybaque. El castillito está construido en roca a vista, y consta de un cuerpo dominante cilíndrico a manera de torreón, con ventanas en los dos niveles de habitaciones. En la planta del terreno tiene anexado otro cuerpo y un salón circular, con ventanas, cubierto por tejados. Desde cualquiera de sus partes, este complejo arquitectónico ofrece excelentes vistas sobre el mar abierto y la pequeña playa de bordes rocosos y cristalinas aguas, a la que se llega por varias escaleras disimuladas en la propia naturaleza agreste del lugar. A nivel de la orilla, un camino permite el acceso a una gruta con dos grandes boquetes, donde penetran y se escurren las olas. Según la tradición, esa zona del litoral era refugio de piratas y sitio de contrabando en el siglo XVII.



Arriba, proyecto para el Monumento a las víctimas del Maine, con el cual Félix Cabarrocas y Moisés de Huerta ganaron el proyecto internacional convocado a tal efecto. Inaugurado el 8 de marzo de 1925, en un inicio tenía el águila que lo remata con las alas desplegadas verticalmente, pero al ser barrida por los vientos del ciclón del 26, el diseño se modificó, desplegándolas horizontalmente. En 1917 Cabarrocas concibió la escalinata y el pórtico monumental, terminado con una cúpula en lo alto, del Capitolio Nacional. Si bien en 1921, estas obras fueron interrumpidas, su participación no terminó, pues en 1925 —ya junto a Evelio Govantes— completó el proyecto (imagen siguiente). Entre las transformaciones realizadas, se propuso añadir los hemiciclos a cada extremo, uno para el Senado y otro para la Cámara de

Representantes, además de adosarles grandes pilastras a los pórticos laterales. La obra fue concluida en 1930, cuando ya había sido creada la firma Govantes y Cabarrocas. Por último, el dibujo inferior corresponde a un proyecto para la sede del *Chicago Tribune Newspaper*, realizado en 1922, en el que Cabarrocas maneja los recursos historicistas sin perder la oportunidad de enfatizar la verticalidad de un rascacielos, como sería frecuente en la época, y que recibió el premio de *Honorable Mention*.



y playa cercanas. Hacia arriba conduce a las habitaciones con espléndidas vistas. En este castillo se conserva una escultura en piedra, obra de Félix, con la influencia maya señalada. Esta construcción fuera de época, da idea de la fantasía que podía desarrollar el artista, motivado por una idea, un paisaje, un mensaje...

El mismo David Cabarrocas me entregó copia de un raro dibujo de un proyecto para la sede del *Chicago Tribune Newspaper*, realizado en 1922, en el que Félix maneja los recursos historicistas sin perder la oportunidad de enfatizar la verticalidad de un rascacielos, como sería frecuente en la época, y que recibió el premio de *Honorable Mention*. Otro proyecto poco divulgado es también de los años 20, de una edificación llamada Edificio Corporativo, en el Paseo del Prado de La Habana, que nunca se construyó, pero fue un adelanto de lo que mucho más tarde conoceríamos como edificio de propiedad horizontal y que ofrecía toda una infraestructura para resolver las necesidades de los residentes.

El pensamiento de Félix Cabarrocas podría resumirse en varias frases asumidas por su sobrino: «Para que una obra de arquitectura fuera bella, tenía que ser como la naturaleza, ordenada y que luciera estable. El veía toda obra moderna caprichosa y sin sentido estético como algo temporal que pasaría de moda». Recordaba las pirámides de Egipto, y, por otro lado, admiraba, especialmente, la arquitectura maya.

El primero de mayo de 1961, como un capricho del destino, el cortejo fúnebre que conducía hacia la Necrópolis de Colón, los restos de Félix Cabarrocas, fallecido dos días antes, se detuvo frente al Monumento a las víctimas del Maine, diseñado por él, cuando se procedía a la eliminación del águila de bronce que lo remataba.

El espíritu audaz, el singular intelecto del artista que fue, ya no volvería a realizarse con su obra, pero dejó su huella en La Habana que tanto amó.

El Dr. Arq. **DANIEL TABOADA ESPINIELLA** es director titular de la Cátedra «Gonzalo de Cárdenas» de Arquitectura Vernácula y profesor invitado del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.



PATRIMONIO
DOCUMENTAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

Apartir de 1922, el nombre de Félix Cabarrocas aparece indisolublemente vinculado al de Evelio Govantes, en la firma «Govantes y Cabarrocas». Aquí se reproducen algunas de las obras más representativas del eclecticismo que cultivaron, incluido el Neocolonial, con el que aspiraron a obtener un estilo genuinamente cubano. A partir de los años 30, sus producciones asumen los códigos del Art Deco y, una década más tarde, ya se inscriben dentro del movimiento definido por algunos como Monumental Moderno.



Arriba, a la izquierda: sede del Unión Club, sitio de recreo solo para hombres, hoy Centro Hispanoamericano de Cultura. A Félix Cabarrocas le fue encargada la realización de las cariátides de su fachada. Abajo: palacete de Juan Pedro Baró y Catalina Lasa (1927). Concebido en términos eclécticos, combina el Renacimiento florentino de la fachada, con los interiores Art Deco con notables referencias egipcias.



Pabellón de Cuba en la Exposición Iberoamericana en Sevilla (1929), exponente del estilo neocolonial cubano. Su primera planta contaba con vestíbulo y salón para recepciones y espectáculos, así como salones para oficinas y otras piezas. También había salas de exposiciones en el segundo y tercer pisos. Este último destaca por la torre-mirador, elemento presente en algunas de las casa coloniales cubanas (siglos XVII y XVIII), al igual que los balcones y ventanas. En su fabulosa carpintería se emplearon el cedro y la caoba, entre otras maderas preciosas. Hoy este palacio es sede de la Delegación del Gobierno de la Junta de Andalucía.

Para la elaboración de este recuadro fue consultada la tesis de diploma de Maité Hernández Alfonso: «La obra de los arquitectos Evelio Govantes y Félix Cabarrocas. Su papel en la Arquitectura Cubana», Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2011.



cultura entre las manos

DESDE LOS ESPACIOS CULTURALES DEL CENTRO HISTÓRICO HABANERO, ESTE INNOVADOR PROYECTO SE PROPONE OFRECER UN ELEVADO NIVEL DE INSTRUCCIÓN A LA COMUNIDAD SORDA CUBANA, RECONOCIENDO Y LEGITIMANDO SU IDENTIDAD PROPIA DENTRO DE LA SOCIEDAD.

por **LIMBANIA TORRES SIMÓN**

La Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana ha desarrollado espacios innovadores que gratifican necesidades comunitarias y generan inclusión social con equidad. Con esta perspectiva, en 2008 surge Cultura entre las manos, un ambicioso proyecto que, «desde los espacios culturales del Centro histórico habanero, se propone ofrecer un elevado nivel de instrucción a la comunidad Sorda cubana, en consonancia con el desarrollo y reconocimiento social de su propia identidad», asegura en esta entrevista Yalena Gispert, coordinadora general y fundadora de esa iniciativa. Ella hace una distinción entre Sordera, con una inicial mayúscula, para referirse a la antropológica, y sordera, con minúscula, para la definida clínicamente, según la propuesta del sociolingüista J. Woodward y aprobada más tarde por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. «Nosotros acogemos esa distinción para subrayar la necesidad de comprender que ese grupo de personas con las que trabajamos es una comunidad cultural en sí misma», explica Gispert.

Las experiencias resultantes del trabajo con esa comunidad, conformada actualmente por cerca de tres mil personas, así como su interacción con las personas oyentes para reconocer el patrimonio histórico cultural como un elemento común identitario, validan el sentido genuino y altruista del proyecto, que ya cuenta con cinco años de funcionamiento ininterrumpido.

¿Qué es Cultura entre las manos?

Cultura entre las manos es un programa de comunicación para el desarrollo sociocultural de la comunidad Sorda cubana, sobre todo en lo referido al patrimonio habanero y nacional, y para potenciar el diálogo intercultural entre ese grupo y la comunidad mayoritaria de oyentes donde vive inserta. Además, tiene entre sus propósitos fundamentales preservar, proteger y propiciar el conocimiento del patrimonio propio de ese grupo humano: la Lengua de Señas Cubana (LSC). Ello hace que Cultura entre las manos devenga espacio para el fomento sistemático de la identidad, y para el desarrollo de la LSC con fines específicos, puesto que su interpretación, como sucede con todas las lenguas, exige una especialización, que en este caso abarca las temáticas culturales y patrimoniales. De todo esto se deriva que este proyecto constituya una experiencia inédita en el panorama de la educación especial para Sordos, así como es también novedosa en el entorno de la rehabilitación integral del patrimonio en el Centro Histórico habanero.

¿La iniciativa de crear un proyecto de este tipo partió de alguna necesidad específica o solamente de



PATRIMONIO
DOCUMENTAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

la voluntad de incrementar la labor sociocultural de la Oficina del Historiador de la Ciudad?

En el mundo, alrededor de 70 millones de personas viven con deficiencias auditivas, y la mayoría de ellas emplean las señas como primordial medio de comunicación. Se trata de una minoría Sorda que posee una lengua que no es hablada, y una cultura que es visual. Sin embargo, casi siempre resultan insuficientes las iniciativas encaminadas a superar las incomprensiones de los colectivos oyentes hacia las personas Sordas. Para superar esas barreras comunicativas, Habana Radio, emisora de bien público, perteneciente a la Oficina del Historiador de la Ciudad, incluyó entre sus líneas de trabajo fundamentales el intercambio provechoso que supone la interrelación con la cultura Sorda y sus propios recursos psicosociales, partiendo del hecho de que estas personas muchas veces viven con bajos niveles de información. Precisamente fue dicha problemática la que hizo pensar en la necesidad de buscar una alternativa de comunicación que permitiera establecer el diálogo entre estas dos culturas: la oyente y la Sorda. Así surge Cultura entre las manos en junio de 2008.

Asimismo, es interés del proyecto provocar que no solo la minoría Sorda enriquezca su cosmovisión y eleve su apreciación de materias tan trascendentes para la identidad propia y nacional como el patrimonio y la historia, sino también que, al incorporarse como igual dentro de una mayoritaria comunidad oyente, se fomente un proceso de integración paulatino y sólido. Reflejo de la vocación humanista de la Oficina del Historiador, Cultura entre las manos también tiene en cuenta la falta de espacios de esparcimiento para la comunidad Sorda cubana, por lo que su inserción en la dinámica sociocultural del Centro Histórico constituyó otro de los motivos que animaron este ejercicio de comunicación.

¿Qué objetivos persigue este proyecto sociocultural?

En líneas generales, promueve la relación de la comunidad de Sordos con el pa-

trimonio de la nación a partir de la creación de espacios de intercambio sociocultural. Estimula el enriquecimiento y reconocimiento social de la LSC mediante su uso, además de su conocimiento y estudio, tanto por la propia comunidad Sorda, como por la mayoría oyente. También pretende elevar la cultura general de los grupos no oyentes, y sensibilizar a la población en general con la cultura de los Sordos.

Otro de los empeños más loables del proyecto, de conjunto con Audiovisuales de la Oficina del Historiador, es garantizar la producción de un archivo de materiales audiovisuales que contribuya a salvaguardar la LSC como patrimonio de esa comunidad.

¿Cómo potencia Cultura entre las manos el desarrollo de la LSC en función de los propios objetivos del proyecto?

Una de las primeras acciones llevadas a cabo fue la enseñanza de la LSC a trabajadores de la Oficina del Historiador por instructores Sordos, de manera que pudiera garantizarse una comunicación eficiente de los temas patrimoniales a esa comunidad. Con la colaboración de los especialistas de la Licenciatura en Interpretación de la Lengua de Señas, nacida del interés de la comunidad Sorda en promover y extender el estudio de su lengua, se aplica en nuestros cursos el plan facul-

Yalena Gispert de la Osa (La Habana, 1975) es licenciada en Educación, en la especialidad de Defectología, y máster en Ciencias de la Comunicación. Desde 2008 es la coordinadora general del proyecto Cultura entre las manos, que, perteneciente a la emisora Habana Radio, obtuvo en 2009 el premio La Ceiba, de la Asociación de Comunicadores Sociales de La Habana en la categoría de Proyecto Comunitario. También recibió el reconocimiento Manos de Cristal, de la Asociación Nacional de Sordos de Cuba (ANSOC).





tativo de LSC para principiantes, diseñado por profesores de la Licenciatura.

Como resultado de esa experiencia, hoy ese plan está sujeto a cambios en cuanto a funciones comunicativas y vocabulario se refiere, al tener en cuenta los objetivos del proyecto. De ese modo, Cultura entre las manos ofrece las herramientas fundamentales para una comunicación básica en el entorno cultural-patrimonial; amplía la red de influencias de los Sordos hacia otros grupos sociales, y posibilita la interacción entre ellos, así como el entendimiento de su cultura y manera de vivir. En síntesis, el proyecto propicia una respuesta creativa ante esa capacidad diferente.

Las clases se iniciaron mediante un curso concebido en tres niveles, con un tiempo de duración trimestral cada uno y con una frecuencia semanal. Los dos primeros niveles se sustentan en el programa de la Asociación Nacional de Sordos de Cuba (ANSOC), y el tercero es una propuesta de Cultura entre las manos que busca crear un espacio para el intercambio entre personas Sordas con diferentes niveles de desarrollo de la LSC y los alumnos oyentes: museólogos, bibliotecarios e historiadores, entre otros.

Siendo la LSC un patrimonio propio de la comunidad Sorda, y consciente de que sólo a ella, en

primera instancia, está dada su salvaguarda, Cultura entre las manos se ha propuesto potenciar esta forma de comunicación en diversos espacios y registrarla en determinados soportes modernos, pero siempre con la participación de una persona Sorda que emplea la LSC como medio de comunicación en su vida diaria. Para ello hemos contado con el apoyo del Fondo Canadiense para Iniciativas Locales.

De tal suerte, los materiales audiovisuales concebidos para la comunidad oyente por la Oficina del Historiador, y que se transmiten por la televisión nacional, se han traducido a la LSC, interpretados por los propios Sordos. Así se garantiza una comunicación más fluida y adecuada a las necesidades de ese grupo viso-gestual, para el cual se han elaborado variados productos comunicativos de notable aceptación. En este sentido, la aplicación del sistema de *Closed Caption* para la transmisión televisiva es otro de los fines de Cultura entre las manos.

Si entendemos que lo visual cobra un papel preponderante en la conexión de este grupo humano con la vida social, las posibilidades del audiovisual son infinitas y viables con el fin de promover los valores patrimoniales y fomentar un respeto por los mismos. También va reportando utilidad la aplicación de la técnica audiovisual en el registro del modo y manera en que se habla la LSC en la contemporaneidad. Esa forma de comunicarse está sujeta a cambios permanentes y a una evolución en el tiempo, así como a la incorporación de nuevos términos visuales que la condimentan como una lengua viva. Por eso, el registro en video de los modos y maneras en que ese grupo humano se comunica representa un material invaluable para proteger su patrimonio propio, la LSC, y un recurso que va incorporándose a los cursos para enseñarla.

¿Cuáles son los espacios con que cuenta actualmente la comunidad Sorda cubana para el conocimiento de su ciudad y del patrimonio histórico-cultural de la nación?

Una vez afianzada la LSC como un medio de comunicación patrimonial, Cultura entre las manos se propuso el acercamiento de los Sordos a las propuestas culturales de la Oficina del Historiador de la Ciudad. Con ese objetivo, se celebraron encuentros mensuales, primeramente en el antiguo convento Nuestra Señora de Belén, sede de la Oficina de Asuntos Humanitarios, a los que sucedieron recorridos de manera itinerante por muchas de las casas-museos del Centro Histórico y el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. En la actualidad tenemos un espacio fijo en la Biblioteca Pública Rubén Martínez Villena.

La exposición de carteles «El Diseño En-señas» fue el resultado de los talleres desarrollados entre miembros de la comunidad Sorda y estudiantes del Instituto Superior de Diseño (ISDI). Arriba: cartel realizado por Roberto José Ménendez.

LENGUA DE SEÑAS CUBANA (LSC)



LA LENGUA DE SEÑAS ES UNA LENGUA VISO-GESTUAL QUE CARECE DE REGISTRO ESCRITO. ES LA LENGUA USADA POR LAS PERSONAS SORDAS EN SU INTERACCIÓN COMUNICATIVA TANTO DENTRO DE LA COMUNIDAD COMO FUERA DE ELLA CON SUS FAMILIARES Y AMIGOS. LA LENGUA DE SEÑAS CUBANA (LSC) ES LA LENGUA DE LAS PERSONAS SORDAS DE CUBA.

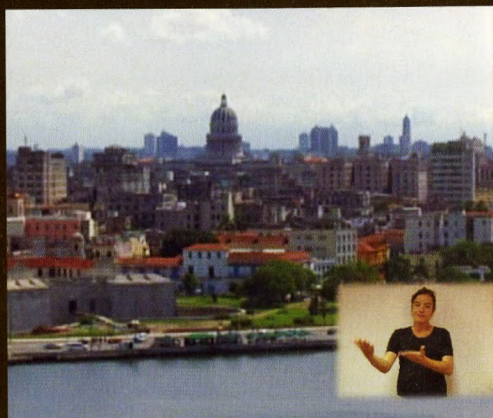
La Lengua de Señas Cubana (LSC) es el sistema mediante el cual la comunidad Sorda de Cuba se comunica entre sí y con el resto de la sociedad. Consiste en emplear señas manuales como códigos que representan objetos y sentimientos, letras y palabras. Aún la LSC se encuentra en pleno desarrollo, adoptándose en la educación de los Sordos en 1994. Pedagogos, psicólogos y lingüistas —entre otros especialistas— tributan con sus investigaciones a la evolución de esta lengua, incluido el registro de nuevas señas. Esto ha contribuido a que se produzca un importante cambio en la concepción del individuo sordo, ya no como discapacitado, sino como un ser perteneciente a un grupo humano con una lengua y rasgos culturales diferentes a una mayoría oyente.

Un paso importante en ese sentido es que, desde 2004, en Cuba se viene implementando un sistema de educación bilingüe para personas Sordas. Según la Dra. Xiomara Rodríguez Fleitas, al frente de ese proyecto, ese sistema «parte del reconocimiento del lenguaje gestual como lengua natural de los sordos, y por tanto es necesario que el niño lo aprenda en su comunicación diaria con las personas que lo rodean, de manera que pueda aprovechar el período sensible del lenguaje. Posteriormente al niño se le instaurará la lengua oral y/o escrita como su segundo lenguaje».¹

Esto ha exigido el diseño de un programa educativo adecuado, y la preparación de libros de texto para la enseñanza de la lectura, lengua y literatura españolas, con un enfoque cognitivo, comunicativo y sociocultural. Por ahora se cuenta con el *Manual de lengua de señas cubana*, publicado por primera vez en 1993, un documento de consulta para la adquisición de «habilidades comunicativas en LSC, en el caso de los oyentes, y reafirmar el vocabulario de nuestra lengua a las personas sordas».² Este consta del Alfabeto Manual Cubano, el dactilema utilizado en Cuba, y un vocabulario que ha ido agrupando alfabéticamente las señas aprobadas y registradas por el grupo de investigación de la LSC, hasta llegar a un número de 600 en la tercera y más reciente edición. Al desarrollo de la LSC han contribuido la Asociación Nacional de Sordos de Cuba, el Ministerio de Educación y el Centro Nacional de Superación y Desarrollo del Sordo, este último creado en 2008. Hay la voluntad de solicitar la presentación oficial y legal del proyecto de LSC ante la Academia Cubana de la Lengua.

¹Xiomara Rodríguez Fleitas: Apuntes de la comunicación y cultura de la comunidad sorda. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, s/f, p.25.

²Manual de lengua de señas cubanas. Centro Nacional de Superación y Desarrollo del Sordo.



Siendo la Lengua de señas un patrimonio propio de la comunidad Sorda, Cultura entre las manos tiene el propósito de contribuir a su desarrollo y salvaguarda a través de diferentes vías. Una de ellas es el empleo de los medios audiovisuales, ya sea para registrar el modo y manera en que se habla la Lengua de señas cubana, que cuenta con dos alfabetos (Alfabeto Manual Cubano y Dactilema), o para que este grupo pueda conocer e identificarse con la historia y cultura cubanas, a través de los materiales producidos por Audiovisuales de la Oficina del Historiador.

Alfabeto Manual Cubano (AMAC)



Dactilema utilizado en Cuba





En cada cita se presenta una oferta cultural de carácter patrimonial, ecológica o histórica. Entre las temáticas abordadas sobresalen los orígenes del proceso de rehabilitación integral del Centro Histórico y su desarrollo actual; la historia de sitios emblemáticos habaneros, de sus calles, de sus hombres y mujeres ilustres, como José Martí; de la historia de la meteorología en Cuba; el modo de vestir en La Habana colonial, así como las tendencias actuales de la moda a nivel internacional, y otras informaciones de carácter político y cultural. Los temas más solicitados por la comunidad, cuando se reúne y planifica un nuevo encuentro, son los relacionados con la actualidad nacional e internacional, junto a las características del Centro Histórico y el patrimonio cubano del período colonial. Cada vez hay mayor demanda de los servicios guiados por diversas rutas de la zona antigua. Los encuentros han servido, además, para rendir homenaje a instructores Sordos que ejercen esta profesión en las escuelas especiales y también apoyan la labor de Cultura entre las manos.

Este espacio mensual de contacto, información, socialización e intercambio de criterios es el principal recurso que tiene el proyecto para mantener su poder de convocatoria entre la comunidad Sorda. Deviene diálogo que nos sorprende por su novedad y alcance, pero especialmente por la repercusión que tiene en la

vida de esa minoría, que ha demostrado una tremenda avidez por el conocimiento histórico y patrimonial.

Además de esos encuentros permanentes, ¿existen otros espacios de interacción entre las personas Sordas y las oyentes en el ámbito ciudadano?

A los empeños socioculturales del proyecto se sumó a partir de los meses de julio y agosto de 2008 una nueva propuesta: la incorporación del servicio de Interpretación a la LSC para personas Sordas en algunas Rutas y Andares para descubrir en familia. Entre los recorridos seleccionados específicamente para la comunidad Sorda se encuentran los andares por las Artes Visuales, la Arquitectura, la Arqueología, el Proyecto de Rehabilitación Integral del Centro Histórico y las principales calles de La Habana Vieja, así como las rutas de la Ciencia y la Independencia Cubana, entre otras. De esa manera, Cultura entre las manos logró insertarse en una experiencia de educación patrimonial de probado éxito, y dio visibilidad pública, tanto en los medios de comunicación como en las calles habaneras, a una comunidad Sorda igualmente interesada en el trabajo restaurador y en la memoria de su ciudad.

El servicio de interpretación se ha extendido a otras opciones culturales promovidas por la Oficina del Historiador. Fue el caso de la inauguración de la exposición «Imágenes del Louvre en La Habana», auspiciada por el renombrado museo francés. Los afiliados al proyecto disfrutaron de los discursos de apertura de la muestra y de las explicaciones de los guías especializados ante cada pieza.

Entre las acciones emprendidas por Cultura entre las manos se encuentra el taller El Diseño En-señas. ¿Cuáles han sido los resultados de esta experiencia comunicativa?

Dentro del proyecto, dedicamos especial atención a la realización de diversos talleres. Entre estos se destaca el nombrado El Diseño En-señas, impartido por profesores del Instituto Superior de Diseño (ISDI) a los interesados de la comunidad Sorda y estudiantes de cuarto año de esa carrera, con propósitos de intercambio. Sus objetivos son, de una parte, instruir a los estudiantes sobre los códigos de comunicación de la comunidad Sorda, y de otra, que ellos muestren a los miembros de esa comunidad las bases de la profesión de diseñador.

Ese taller formó parte del Proyecto Educativo de cuarto año de la Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, y se desarrolló en el ISDI durante

Carteles realizados por Mariana Pérez Rodríguez (arriba) y Leandro Mauricio Otero Bello (página siguiente).

siete sesiones de trabajo, con una frecuencia semanal. Como resultado de estas acciones, de indudable beneficio para ambas partes, se elaboraron mensajes promoviendo la inclusión social, la igualdad y comprensión, los cuales sirvieron para el posterior diseño de las piezas de comunicación (carteles) que se expusieron en la propia galería de la escuela y, más tarde, en el Centro Histórico de la ciudad. Los mensajes fueron readecuados al lenguaje radial y hoy se pueden escuchar a diario por las ondas de la emisora Habana Radio.

¿Qué otras ventajas ofrece Habana Radio en aras del desarrollo de la comunidad Sorda cubana?

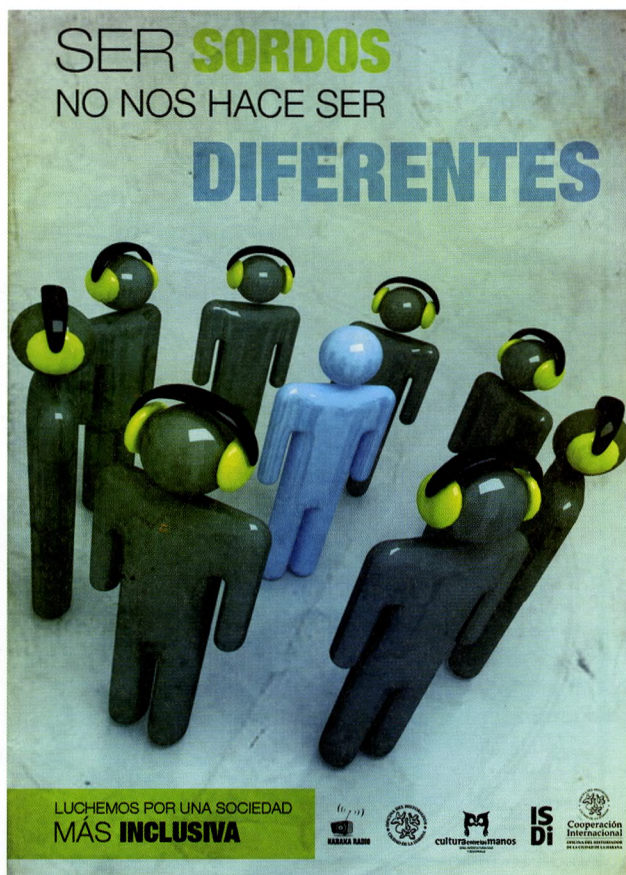
Por las características de Habana Radio, que es un medio de comunicación basado en el envío de señales de audio a través de ondas de radio, evidentemente la comunidad de Sordos se encuentra fuera de nuestro público habitual, los radioyentes. Por tanto, pudiera parecer paradójico que Cultura entre las manos sea una práctica comunicativa nacida de una emisora radial. Sin embargo, al ser precisamente la radio generadora de este tipo de experiencias —que potencian el desarrollo social y humano, más allá de las agendas periodísticas—, no es de extrañar la necesidad de extender su espacio de influencia hacia la comunidad Sorda.

En este sentido, Habana Radio contribuye a que Cultura entre las manos despliegue no sólo una labor educativa, sino también una labor promocional en favor del propio proyecto, su naturaleza y objetivos. Para ello cuenta con una sección de reflexión sobre temas de interés para Sordos y sus familias en el sitio web de la propia emisora (www.habanaradio.cu). En ella han sido abordados asuntos como las posturas y controversias en la educación de las personas Sordas, las claves para el éxito y las expectativas de sus familiares, la lengua de señas como rasgo distintivo de esa comunidad... además de dar respuestas a múltiples interrogantes tanto de las personas con déficit auditivo como de sus parientes y amigos.

Además de eliminar obstáculos materiales, como pudieran ser las barreras arquitectónicas, tenemos el enorme reto de erradicar otros menos visibles, que a menudo caen en el campo de la subjetividad, pero que afectan por igual a la comunidad de sordos.

Teniendo en cuenta las experiencias de estos años de trabajo, ¿cuáles son las proyecciones futuras de Cultura entre las manos?

Tenemos el enorme desafío de consolidar los puentes de comunicación con la comunidad Sorda cubana. Como explicaba anteriormente, no se trata solo de despejar las barreras arquitectónicas, como



es el caso de los discapacitados físicos y motores, sino de eliminar otras menos visibles como las barreras institucionales, las psicológicas y las que impiden el acceso a la información, la comunicación y las actividades culturales. Superar estas problemáticas, haría irreversible la aparición en escena del discurso Sordo y de una concepción socio-antropológica de la Sordera, que si bien no niega la existencia de un déficit biológico, pone énfasis en las capacidades y patrimonios culturales que los Sordos poseen: una lengua y una cultura.

Ello presupone, entre otras cuestiones, elevar la preparación y extensión de los servicios de intérpretes de la lengua de señas; crear condiciones en los museos y otras instalaciones para ofrecer a las personas Sordas toda información, así como soportes audiovisuales con servicio de interpretación, además del subtítulo de películas, comenzando por aquellas de producción nacional a las cuales los Sordos no han tenido acceso. Todas estas acciones constituyen senderos de la humana y solidaria ruta por la que debemos seguir avanzando para tener una sociedad justa, accesible e inclusiva.

La MsC. **LIBBANIA TORRES** labora en el Plan Maestro (Oficina del Historiador de la Ciudad).

SLOPPY JOE'S

— B A R —



FUE UN BAR MUY POPULAR ENTRE CUBANOS Y EXTRANJEROS, SOBRE TODO ENTRE TURISTAS NORTEAMERICANOS. RESCATADO EN 2012 A SEMEJANZA DEL ORIGINAL, CON EL RENACER DEL SLOPPY JOE'S SE DEVUELVE A LA HABANA UN SITIO QUE CONTRIBUYÓ A ACENTUAR SU COSMOPOLITISMO RAIGAL.

«(...) un punto de referencia internacional enclavado en el corazón de La Habana, y al que acuden los mejores catadores del mundo».
Libro de Cuba, 1902-1953.

A dquirir una fotografía que atrapara el momento de la estadía en el Sloppy Joe's, fue una tradición que nos permite hoy rescatar el ambiente de este legendario bar habanero. Es obvio que, con tal recuerdo impreso, el cliente llevaba consigo una parte de su espíritu gozoso al paso por el establecimiento que inmortalizó en 1959 la película británica *Our man in Havana* (*Nuestro hombre en La Habana*), basada en la novela homónima de Graham Greene, la cual incluyó el rodaje de una secuencia en el emblemático lugar.

Situado en la intersección de las calles Zulueta y Ánimas, que en el siglo XIX se conocía como La esquina del Fraile, el afamado sitio ha sido rehabilitado por la Oficina del Historiador de la Ciudad en 2012, respetando en lo posible las características que le otorgaron su singularidad. Y para ello resultaron primordiales esas decenas de imágenes que quedaron como testimonio de quienes lo frecuentaron en su época de esplendor: desde simples soldados *yankees* hasta estrellas de Hollywood. Grupos de alegres

artistas, músicos, peloteros, militares... sentados o de pie, tomando o comiendo, bailando o tocando... se aprecian en las fotos enmarcadas en un soporte de cartón con el nombre del Sloppy Joe's, que son en el presente una indiscutible fuente primaria de información para el que pretenda indagar acerca de su inicio y auge. Como «un punto de referencia internacional enclavado en el corazón de La Habana, y al que acuden los mejores catadores del mundo», se le caracteriza en el *Libro de Cuba* (1902-1953). También se dice que es popular entre cubanos y extranjeros, «acreditándose particularmente entre los núcleos turísticos norteamericanos».¹

ALGO DE HISTORIA

Fundado en 1919 por un español, José Abeal, el Sloppy Joe's (el «cochino Joe») debió favorecerse por la puesta en vigor de la llamada Ley Seca en Estados Unidos (1920-1933). A ello es preciso añadir que hay mucho del imaginario popular alrededor de su surgimiento y desarrollo.

Testimonios personales se han ido transmitiendo de generación en generación y, recogidos de oídas, se utilizan como datos primarios, por lo que a veces es difícil separar los elementos objetivos de aquellos enriquecidos por leyendas y fabulaciones. Al abordar su historia, los autores consultados coinciden en mayor o menor grado en tres aspectos fundamentales: quién fundó el bar, el por qué del nombre, y cuáles eran las características del inmueble, cuya planta baja siempre estuvo dedicada a los servicios, mientras que las superiores tenían sus habitaciones como viviendas eventuales o permanentes.

Todos asumen que un español —o gallego, como solía llamarse en Cuba a los llegados de España, independientemente de la región de procedencia— nombrado José fue el creador del establecimiento, pero con inexactitudes en el apellido. Para unos es José Abeal, Albear o Albeal, y para otros, José García. Coinciden en señalar que arribó a la Isla en 1904 y comenzó trabajando de camarero en un restaurante de Galiano, esquina a Zanja. Posteriormente, viajó a Estados Unidos y, luego de laborar como cantinero en Nueva Orleans y Miami, regresó en 1918 a la capital cubana. Había logrado reunir dinero con el que pudo com-

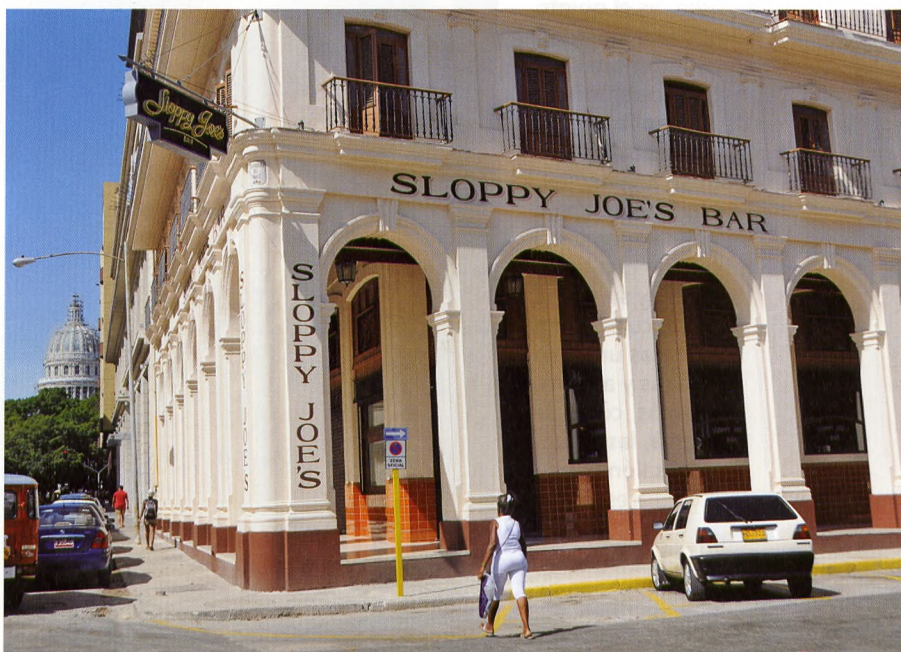
prar «un viejo bodegón en la calle Ánimas, a una cuadra del Parque Central y a pocos pasos del Hotel Plaza».²

Sin embargo, otros autores lo catalogan como un astuto gallego «que después de cursar estudios en los Estados Unidos, tuvo la idea de reabrir esta gran bodega que vendía al principio botellas y víveres diversos. En poco tiempo, el inmenso bar abierto en esas calles situadas estratégicamente entre los hoteles Plaza y Sevilla era paso obligado».³

La fecha de creación del lugar que pasaría a la historia como el Sloppy Joe's tampoco es preciso: mientras el *Libro de Cuba* señala el año 1917, la mayoría de las fuentes lo ubican en 1919. Sobre las razones de tal nombre, existe la versión de que este apareció por primera vez en un artículo del diario *Havana Post*, cuando un despedido periodista norteamericano se propuso darle «un patronímico muy despectivo al nuevo bar (literalmente: cochino Joe)», además de sugerir a los lectores «no poner nunca los pies en el Sloppy Joe».⁴

Otra interpretación muy divulgada refiere que durante una visita a ese bodegón habanero, un tanto destartado y bastante sucio, unas amistades adquiridas por Abeal durante su época en Miami le sugirieron que convirtiera aquel sitio en un bar para viajeros norteamericanos, pues con tal propósito le ayudaría mucho el hecho de que hablara correctamente el inglés. «La idea no cayó en saco roto y el modesto comerciante pasó de bodeguero a *bartender*. Cambió su nombre

Ambas fotos, que corresponden a la fachada del edificio de tres plantas (1884), testimonian dos etapas del Sloppy Joe's: a la izquierda, el bar durante la década de los años 30 del siglo XX, cuando gozaba de su máximo esplendor. A la derecha, tras un proceso que conllevó la remodelación completa del inmueble, este fue reabierto el 24 de abril de 2013. Solo conserva originales la estructura de exteriores y las columnas interiores.





La recuperación del Sloppy Joe's, fundado por José Abeal (sobre estas líneas), incluyó el rescate del menú y de los más de 30 cócteles creados por el barman Fabio Delgado Fuentes (en la foto superior derecha, es el quinto desde la izquierda), cuyo nombre lleva el principal torneo de los cantineros en Cuba: el Fabio Delgado *in Memoriam*. En la foto de abajo se puede apreciar el mobiliario que, aunque muy similar al original, cuenta con banquetas un poco más altas y anchas; además, como se observa, las actuales del salón tienen respaldar.



por el de Joe, y le agregó la palabra *sloppy*, que quiere decir descuidado o sucio».⁵

Comparando la fecha de surgimiento del Sloppy Joe's —entre 1917 y 1919— con la entrada en vigor de la prohibición de producir y vender bebidas alcohólicas en Estados Unidos, de 1920 a 1933, salta a la vista que el éxito alcanzado por este bar habanero coincidió en el tiempo con la vigencia de la Ley Seca, en momentos en que Cuba estaba al alcance de los designios norteamericanos y prácticamente todo lo que ocurriera en aquel país repercutía en la Isla.

Todo hace indicar que la capital cubana se convirtió en una de las proveedoras principales de bebidas a la nación norteaña: «en medio de la prohibición comenzaron a llegar a La Habana y al Sloppy Joe's decenas de estrellas tahúres en busca de negocio negro con melaza cubana, para preparar los alcoholes que introducirían en Estados Unidos por Canadá o toda la costa del sur norteamericano».⁶

A pesar de la derogación de la Ley en 1933, no decayó la fama del bar entre los visitantes norteamericanos, mayoría del

turismo que arribaba entonces a Cuba. Entre sus clientes habituales se contaba el Premio Nobel de Literatura 1954, Ernest Hemingway, quien —se asegura— visitó varias veces en La Habana a José García en compañía de Joe Russell, antiguo propietario de otro Sloppy Joe's que, en la década de 1930, fuera abierto en Cayo Hueso, Florida, y nombrado de esta manera a instancias del propio escritor norteamericano.⁷ También estuvieron en el bar habanero los cantantes Frank Sinatra y Nat King Cole, las actrices Ava Gardner y Alice Faye, los actores Gary Cooper, Errol Flynn, Richard Dix, Clark Gable, Spencer Tracy, Don Ameche, Tyrone Power, César Romero y John Wayne, así como los peloteros Ted Williams y Babe Ruth. De América Latina destacan el compositor y guitarrista Ramón Jacinto Herrera (Ray Tico) y el actor cómico mexicano Mario Moreno (Cantinflas).

Coinciden los cronistas en la descripción del bar, con un amplio salón que «tenía veinte mesas y era popularmente reconocido por su gran barra de caoba negra, considerada la más larga de toda Cuba y con el adicional atractivo de estar hecha de una sola pieza, o sea, con un único tronco de árbol. En franco contraste con el nombre del bar, se dice que la barra de madera preciosa siempre estaba tan brillante que se podía ver desde la calle.⁸

LA NUEVA ÉPOCA

En 2006, la Oficina del Historiador se hizo cargo de la restauración de todo el inmueble; es decir, el proyecto abarcó no solo la planta baja correspondiente al Sloppy Joe's, sino también los pisos superiores. El proceso rehabilitador comenzó con la propuesta de diseño interior e identidad visual y sus aplicaciones, que estuvo a cargo de la Dirección General de Proyectos de Arquitectura y Urbanismo. De acuerdo con los especialistas, se plantearon reproducir todo lo que se pudiera, y modificar aquello que así lo requiriera desde el punto de vista tecnológico. Por ejemplo, la climatización, que conllevó el cierre completo de la carpintería de la fachada, aunque las ventanas conservan la medialuna.

Visualmente, el interior del actual Sloppy Joe's es muy parecido al original. La madera sigue primando e incluso se en-

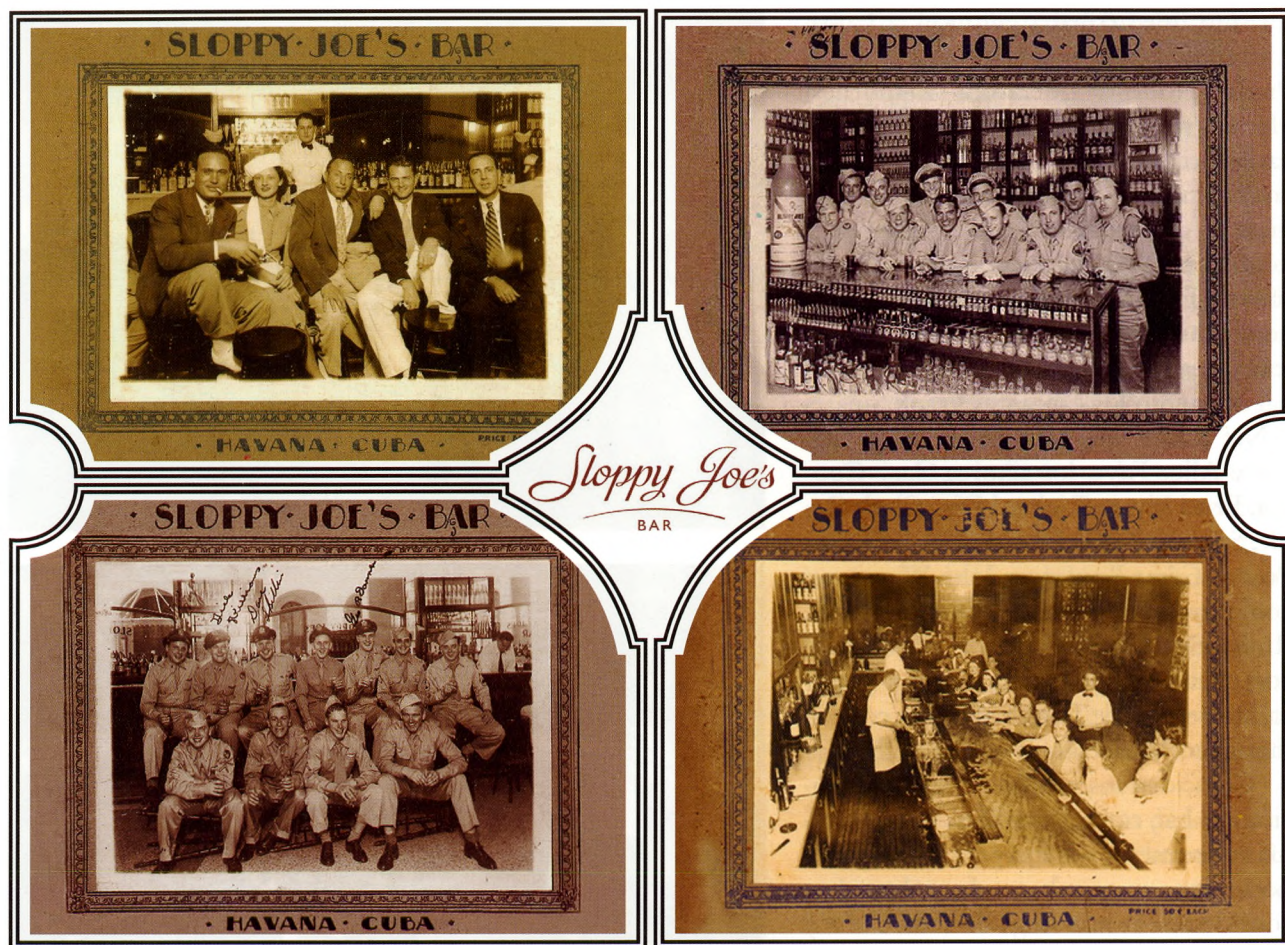


chaparon con este material los conductos del aire acondicionado. Se mantienen las columnas interiores revestidas y rematadas en vidrio, así como las vidrieras que exhiben la gran gama de bebidas que componen la Carta, tanto de fabricación nacional como internacional.

Desaparecida misteriosamente a fines de los años 60, la barra de madera renació, a imagen y semejanza de la original, gracias a la labor de un grupo de contratistas, entre los que sobresale el maestro carpintero Omar David Pérez Cruz, quien la reprodujo a partir de una de sus partes recuperadas, actualmente atesorada por el Museo del Ron, ubicado en la Avenida del Puerto de La Habana.

El techo o entrepiso fue reconstruido como el de antaño, y, si hay algo que lo distingue de su predecesor, son las luces de las lámparas. Similares a los originales resultan los colores y el diseño del piso de granito del bar, que en el portal incluyó

Arriba, el Premio Nobel de Literatura Ernest Hemingway junto a los actores británicos Alec Guinness y Noël Coward, protagonistas de *Nuestro hombre en La Habana*, cuando se filmaba en el Sloppy Joe's una secuencia de la película, uno de cuyos fotogramas aparece debajo.



Una muestra de las decenas de fotos de la disímil clientela que colmaba en sus tiempos de esplendor el Sloppy Joe's. En *Cuba: la leyenda del ron*, se reseña que el daiquirí y la piña con ron eran grandes cocteles de honor. Citando a Fabio Delgado Fuentes el libro señala: «Se preparaban en inmensas cocteleras y a veces se hacían hasta cien en una sola vez. ¡Eso le encantaba a los clientes y solicitaban una ronda completa!».

la marca del establecimiento en bronce y granito. Aunque el enchape de la fachada debió de prescindir de la cerámica dibujada, tiene un tono análogo al de antaño.

En el exterior se conserva el anuncio lumínico, el cual no obstante ser más pequeño (mide 250 x 90 cm) que el primigenio, resplandece durante las noches habaneras, aunque se echa de menos la relumbrante copa que, en algunas de sus etapas de antaño, identificara desde la lejanía al Sloppy Joe's.

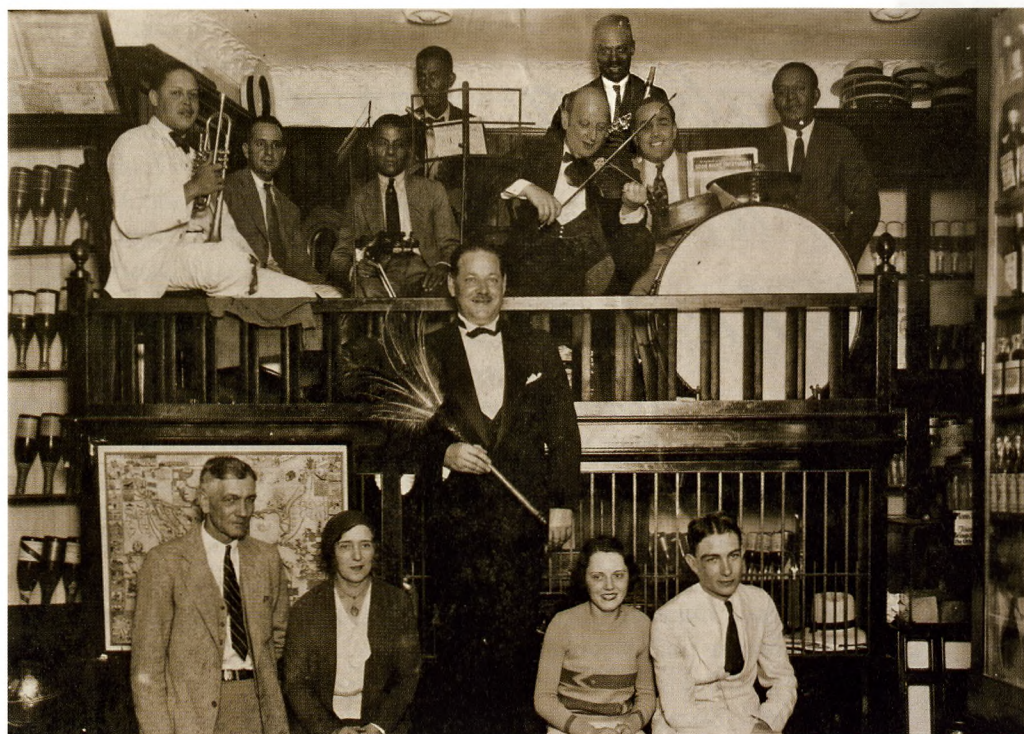
El Grupo Inversiones Prado, de la Unidad Presupuestada de Inversiones de la Oficina del Historiador, llevó a cabo la ejecución de la obra, que incluyó el reacondicionamiento de ocho apartamentos en el piso superior del inmueble de Ánimas y Zulueta, que data de 1884 y donde funcionó la casa de huéspedes La esquina del Fraile hasta fecha sin precisar.⁹

Según consta en documentos que sirvieron de base a la restauración, la planta baja del edificio «siempre estuvo ocupada por varios establecimientos —como el Sloppy Joe's bar—, y los demás pisos estaban dedicados a hospedajes. Con los años, en estas

plantas superiores los espacios fueron modificándose para albergar un mayor número de viviendas. Consta que en septiembre de 1960 existían en el primer piso veintitrés cuartos y en el segundo veintiséis».¹⁰

El renacer del Sloppy Joe's se produce en medio de la reanimación cultural de su entorno. En la esquina opuesta está el inmueble de las colecciones de arte cubano del Museo Nacional de Bellas Artes, mientras que en la misma calle Zulueta le antecede el bar La Habana Elegante —nombrado como la revista cubana del siglo XIX—, que es una prolongación del cercano Hotel Parque Central. A una cuadra, yendo por Ánimas, se encuentra la flamante sala de conciertos Ignacio Cervantes en los altos del antiguo Casino Español de La Habana, actual Palacio de los Matrimonios de Prado, en el paseo homónimo.

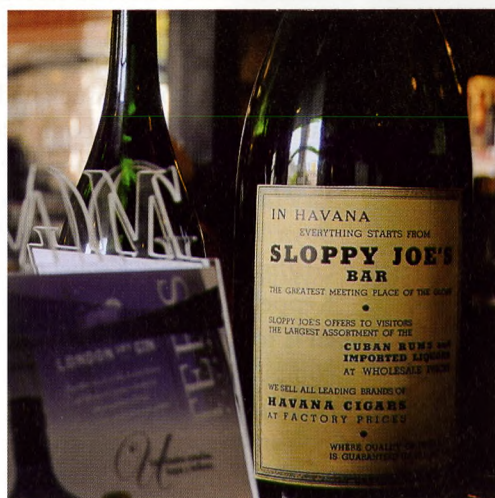
A lo interno, la Carta actual del Sloppy Joe's incluye una amplia gama de bebidas y de platillos específicamente dirigidos a revalidar la oferta que tuvo en su momento inicial, como picaderas, tapas y entrepáns. La recuperación incluyó la reproducción exacta de la vajilla,



El original de esta foto es atesorado por la familia del colega Ismael Rensoli Sánchez. Aquí aparece su abuelo, el saxofonista Carlos Sánchez, quien en la década de los años 30 alternaba su labor en la Banda de la Policía, con presentaciones en esta agrupación musical de pequeño formato que, dirigida por el maestro Romaguera, amenizaba el Sloppy Joe's. Era la época en que, según relata el libro *Cuba: la leyenda del ron*, el bar contaba con clientes anónimos y célebres que «votaron durante décadas a favor de los cocteles gigantes del Sloppy Joe's al compás de *Vereda Tropical* y de otros lánguidos boleros interpretados por los músicos, propios del establecimiento».

servilletas y hasta del servicio, además del rescate del menú típico y de los más de 30 cócteles creados por el barman Fabio Delgado Fuentes (1920-2003).

Para reivindicar el patrimonio del lugar también se mantienen los últimos cuatro dígitos del teléfono que pertenecía al bar desde sus inicios: (5-37) 866 7157. Y como antes, cuando conservaba una copiosa y sensacionalista galería de fotos con todas las celebridades que habían pasado por su barra,¹¹ ya comienzan a llenarse las columnas centrales del Sloppy Joe's con nuevas imágenes que hablan del desfile por el bar de figuras conocidas nacional e internacionalmente. Con su renacer se devuelve a La Habana un sitio que contribuyó a acentuar su cosmopolitismo raigal.



Dirigido por la Ing. Kenia E. Díaz Santos y el Arq. Abiel San Miguel Estévez, el proyecto restaurador del Sloppy Joe's contó con la participación de los siguientes especialistas e instituciones: la Unidad Presupuestada de Inversiones de la Oficina del Historiador, Grupo Prado (jefa: Ing. Mariela Mulet Hernández; inversionista residente: ing. Daima Díaz Martínez); la empresa EPROYIV, del Ministerio de la Construcción realizó el Proyecto de Arquitectura e Ingenierías (Arq. Isabel Villanueva y la Ing. Ondina Pino); el Proyecto de Diseño de Interiores y el de Diseño Informacional, fue realizado por la Dirección General de Proyectos de Arquitectura y Urbanismo de la Oficina del Historiador, Taller de Diseño (jefa: Arq. Lohania Cruz González; los diseñadores Alejandro González Regueiro, Raudel Hernández Díaz, Saidí Boza Alpizar, y Carlos Javier Mondeja González).

MARÍA GRANT, Editora ejecutiva de *Opus Habana*.

¹⁻² «Sloppy Joe's bar famoso de toda América», *Libro de Cuba*. ©.1954.

²⁻⁵ **Ciro Bianchi Ross**: «Hoteles». Periódico *Juventud Rebelde*, 13 de noviembre de 2010.

³⁻⁴ *Cuba: la leyenda del ron*. Colección Havana Club. Editora Bahía Presse de Toulouse, Francia. [199-?]]

⁶⁻¹¹ Jorge Smith Mesa: «La leyenda cubana del Sloppy Joe». *Cubarte*, 5 de febrero 2011.

⁷ «Sloppy Joe's Bar History». Disponible en: <http://www.sloppyjoes.org/history.htm>

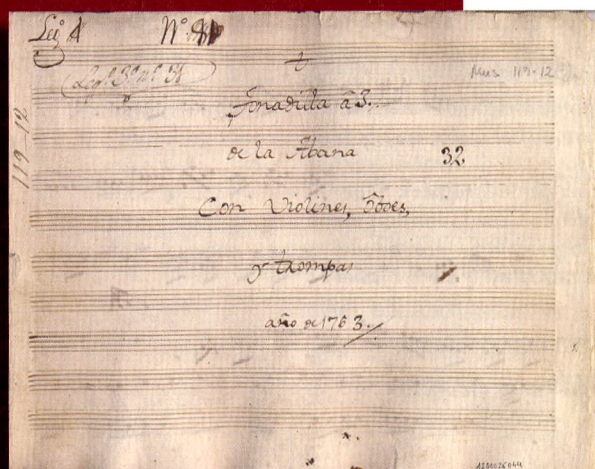
^{8,9,10} **Patricia Andino Díaz**: *Expediente histórico*, Dirección General de Proyectos de Arquitectura y Urbanismo, Oficina del Historiador de La Habana, abril 2011.

La

ESTA CANCIÓN, CON
REFERENCIAS A LA
OCUPACIÓN DE LA
HABANA POR LOS
INGLESES, EN 1762,
PUDIERA SER LA PRI-
MERA COMPOSICIÓN
MUSICAL ESPAÑOLA
DE TEMA CUBANO.

por **EMILIO CUETO**

El manuscrito de *Tonadilla a 3 de la Abana*. Con violines, oboes y trompas, de autor anónimo y fechada en 1763, se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid [Mus. 199-12].



Habana, los ingleses y una tonadilla española

La invasión de tropas angloamericanas a La Habana en el verano de 1762 y la subsiguiente ocupación británica de la capital y zonas contiguas durante once meses, tuvieron profundas repercusiones para Cuba. No son pocos los estudiosos que han analizado el impacto que causó este acontecimiento en nuestra vida política, social y económica.¹ Especial importancia se ha dado a la producción literaria, particularmente poética, de los cubanos ante este evento.² Otras monografías han destacado la aparición, por esas fechas, de las primeras imágenes reales, no imaginarias, de La Habana, con la divulgación de los dibujos y grabados de Phillip Orsbridge, Dominique Serres y Elías Durnford.³ En trabajos anteriores he analizado el impulso que la ocupación extranjera dio a nuestra cartografía, así como los cuernos de pólvora con grabados de La Habana y «Matansia» hechos en Inglaterra y Norteamérica para conmemorar lo que para ellos fue una importante victoria.⁴

A todo esto hay que añadir un tema que aún está por estudiar: las piezas musicales que se compusieron en aquella ocasión. Los ingleses, vencedores, nos han dejado al menos cuatro composiciones: *La Guirnalda de La Habana*,⁵ para cantar al compás de una melodía del siglo XVII llamada *Boyn Water*,⁶ *La Toma de la Habana*,⁷ que versa sobre los buques de guerra *Griffin* y *Temple*; *Keppel para siempre*,⁸ que ensalza al Almirante Augustus Keppel (1725-1786) —uno de los jefes militares británicos que se destacaron en la toma de La Habana—, y *Bienvenido de La Habana*.⁹ Esta última fue compuesta para danza y, afortunadamente, la partitura se conserva en una edición de alrededor de 1775, así como las instrucciones de cómo bailarla.¹⁰

También es posible, aunque no las conozco, que se hayan compuesto piezas musicales en la Cuba dominada por los ingleses. Y, para cerrar el triángulo con la contribución de España, tengo el gusto de reportar que he ubicado en una biblioteca madrileña el manuscrito de una obra española de la época. Se trata de la *Tonadilla a 3 de la Abana*, de autor anónimo, y que es el objeto de esta nota.¹¹ Nuestra pieza musical se enmarca dentro del género de la tonadilla escénica, que floreció en Madrid hacia mediados del siglo XVIII.¹² Generalmente, este tipo de piezas (que se representaban durante los intermedios de las comedias) está dividido en tres secciones, y la última usualmente servía para comentar acontecimientos recientes.

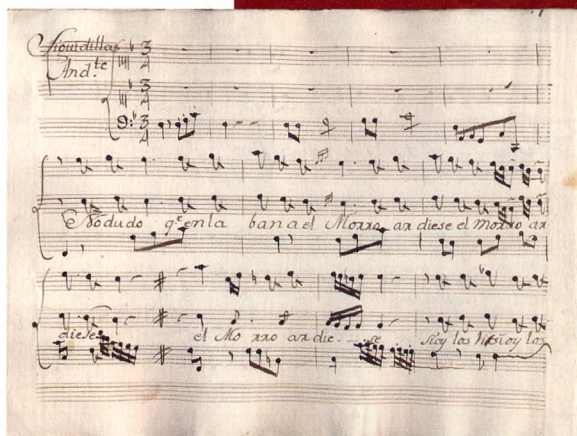
Nuestra *Tonadilla* de «la Abana» no es una excepción. Las dos primeras partes tratan de asuntos amorosos y es la «seguidilla» de la tercera sección la que ha capturado nuestro interés.

En esta parte de la pieza, la cantante expresa su preocupación porque su «Dueño» (¿enamorado?) no arda en el Morro de La Habana. Obviamente, en España ya se conocía que los ingleses habían tomado nuestra ciudad, y la canción refleja la preocupación porque no se haya quemado la fortaleza del Morro con sus defensores adentro.¹³

Mientras no se realice un estudio cabal, sería aventurado afirmar que esta *Tonadilla* es la primera composición musical espa-

ñola con tema cubano. Tomando los datos de la monumental compilación de Luis Iglesias de Souza,¹⁴ el investigador Faustino Núñez ha identificado 25 piezas adicionales del teatro lírico español (12 del siglo XVII y 13 del siglo XVIII, anteriores a 1763) con posibles referencias a Cuba. Ninguna de estas, sin embargo, hacen mención específica a la Isla en su título y es posible que las referencias, si las hay, sean solamente indirectas.¹⁵

Primera de su tipo o no, la *Tonadilla* es un texto de singular importancia para nuestra historia, nuestra música y nuestras letras.¹⁶ Aquí aparece su letra, respetando la ortografía original, debajo de las imágenes de las dos primeras partituras.



¹⁴Ver Juana Zurbarán: «La bibliografía de la toma de La Habana por los ingleses», en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, enero-diciembre, 1960, pp. 44-53.

¹⁵La Dolorosa métrica espresión del sitio y entrega de La Havana, atribuida a la marquesa Beatriz Jústiz de Santa Ana [«N. Cruz»] es la poesía más conocida de esa época.

¹⁶Ver Argel Calines: «Ingleses en La Habana», en *Opus Habana*, Volumen VI, núm. 2/ 2002, pp. 4-19. También Alberto S. Bustamante: «La herencia de los grabados y mapas de la toma de La Habana por los ingleses en 1762», en *Herencia*, Invierno 2007, pp. 30-44. La Biblioteca Nacional de Cuba José Martí editó en 1962 un álbum con reproducciones facsimilares de los doce grabados de Orsbridge/ Serres.

¹⁷Ver Emilio Cueto: *Cuba in Old Maps*. Miami, Fla., Historical Museum of Southern Florida, 1999, pp. 16, 25, 27, 93-95 y 157-165, así como «Los Cuernos de Pólvara de la Invasión Anglo-Americana a La Habana en 1762», en *Herencia*, Invierno 2007, pp. 69-77.

¹⁸The Havannah's Garland. Hay un ejemplar en el British Library (pressmark, 11621. c. 5 [14]). Su texto ha sido reproducido por Juliet Barclay en *Havana: portrait of a city*. London, Cassell, 1993, p. 122.

¹⁹Se trata de una canción protestante, originada en Irlanda, que se compuso para celebrar la batalla de Boyne (1690), en la que Guillermo de Orange venció a Jaime II. La partitura puede ser consultada en <http://www.8notes.com/scores/9089.asp>

²⁰The taking of Havannah. En C.H. Firth, (ed.): *Naval songs and ballads* [London]. Printed for the Navy Records Society, 1908, p. 223. Lamentablemente no se conserva la música.

²¹Keppel for ever! En Firth, C. H., op. cit., pp. 257-8. Tampoco se conserva la música.

²²Welcome from the Havanna. En Thompson's compleat collection of 200 favourite country dances. : ... with proper figures or directions to each tune. London: Printed for Charles and Samuel Thompson ..., [ca.1775], vol. 3, p. 14. Parece que el título también se escribió Welcome from Havanah.

²³Una quinta composición de la época, Lord Anson and Hawke, hace referencia a dos militares británicos, George Anson (1697-1762) y Edward Hawke (1705-1781), involucrados en la guerra contra España, pero sin alusión directa a La Habana o a Cuba. Ver C.H. Firth, op. cit., p. 225.

²⁴Tonadilla a 3 de la Abana. Con violines, oboes y trompa. Año del 1763. Manuscrito en la Biblioteca Histórica de Madrid [Mus. 199-12]. Agradezco a la Sra. María Teresa Artigas la gentileza de hacerme llegar una copia digital de la pieza.

²⁵Ver José Subirá: *La tonadilla escénica*. Madrid, [s.n.], 1928-1930 (Tip. de Archivos), 3 v., y *Paisajes sonoros en el Madrid del s. 18. La Tonadilla Escénica*. Museo de San Isidro, Madrid, mayo-julio 2003. Comisariado de Begoña Lolo. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2003.

²⁶Por esas fechas también circularon en la Península versos cantando el heroísmo de Don Luis de Velasco (1711-1762) en la defensa del Morro. Los de Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), Vicente García de la Huerta (1734-1787), Juan de Iriarte (1701-1771) y Agustín de Montiano (1697-1764) son los más notables.

²⁷Luis Iglesias de Souza (ed.): *El teatro lírico español*. La Coruña, Excma. Diputación Provincial, 1991-1996, 4 v.

²⁸Ver *La música entre Cuba y España. La ida / María Teresa Linares. La vuelta / Faustino Núñez*. Madrid, Fundación de Autor, 1998, p. 271. Algunos títulos citados con posible conexión cubana son *El negro, La negra, Los negros, El negrito hablador, El galeote mulato, El indiano, La indiana, El cuento del indiano, Los cómicos indios, La linda esclava, El tabaco, y Tabaco y candil*.

²⁹Después de más de dos siglos, la pieza se volvió a tocar en el concierto «Ida y Vuelta», que, junto con el maestro Armando Tranquilino, presenté en la Universidad Internacional de la Florida, el 12 de diciembre de 2010. Se entregaron ejemplares del CD y DVD de esa función a la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí y al Museo Nacional de la Música (Cuba).

«No dudo que en La bana
el Morro ardiese/
el Morro ardiese/
Si hoy los ri/
Si hoy los rios se arden/
Si hoy los rios se arden/
De aquesta suertel/
Toquen campanas/
[Las campanas tocan fuego]/
Las campanas tocan fuego/
[arrebato que en casa arre]/
Arrebato toquen capas [¿campanas?]/
Porque el Dueño mío/
Aquí no arda/
Salte mi cielo de esta borrasca/
De esta borrasca/
No dudo que en la Bana/
No dudo no dudo/
Que en la Bana/
Ardiese el Morro/
Y aquí se acaban/
Las seguidillas nuevas/
De la abana/
Si os han gustado/
Dando quatro palmadas/
Esta acabado (...)

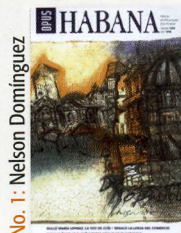
EMILIO CUETO es autor de *La Cuba pintoresca de Frédéric Mialhe*, Editorial Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, 2010.

OPUS

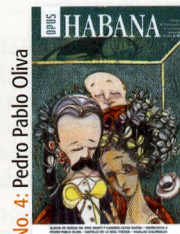
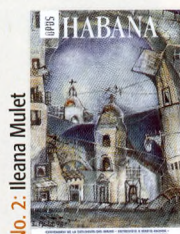
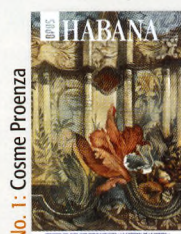
HABANA

www.opushabana.cu

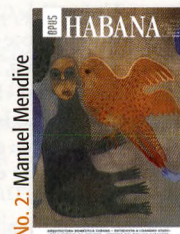
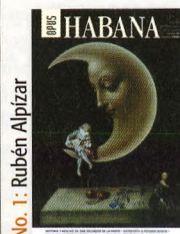
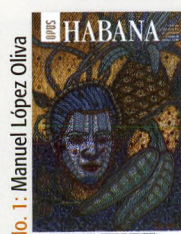
VOLUMEN I
año 1996-97



VOLUMEN II
año 1998

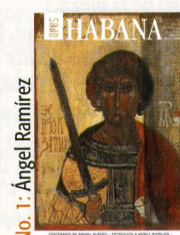
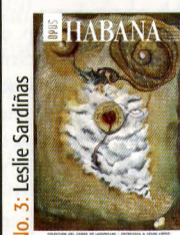
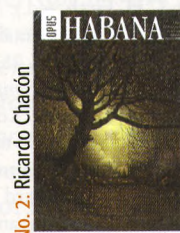
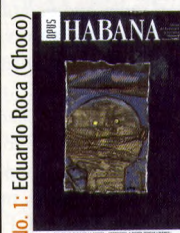


VOLUMEN III
año 1999



VOLUMEN IV
año 2000

Dedicada a la gesta
rehabilitadora
de La Habana Vieja,
Opus Habana
abre sus páginas al
amplio espectro de la
cultura cubana des-
de su misma porta-
da, realizada expre-
samente para cada
número por recono-
cidos pintores.



VOLUMEN V
año 2001

VOLUMEN VI
año 2002



VOLUMEN XII
año 2009-2010



No. 1: Mario García Portela



No. 2: Yaro López



No. 3: Lidzie Alvisa

VOLUMEN XI
año 2007-2008



No. 1: Léster Campa



No. 2: Moisés Finalé



No. 3: Sandra Ramos

VOLUMEN X
año 2006-2007



No. 1: Vicente Hernández

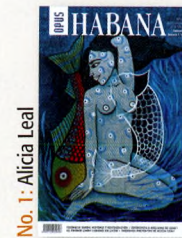


No. 2: Isavel Gimeno
y Aniceto Mario



No. 3: Eduardo Abela

VOLUMEN IX
año 2005



No. 1: Alicia Leal

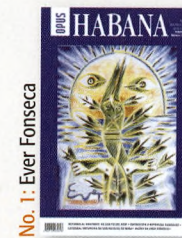


No. 2: Pepe Rafart



No. 3: Ernesto García Peña

VOLUMEN VIII
año 2004



No. 1: Ever Fonseca

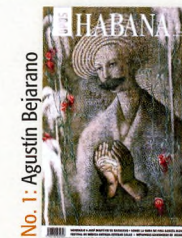


No. 2: Carlos Guzmán



No. 3: Adigio Benítez

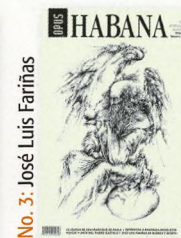
VOLUMEN VII
año 2003



No. 1: Agustín Bejarano



No. 2: Flora Fong



No. 3: José Luis Farfán

No. 1: Ania Toledo



No. 1: Maykel Herrera



No. 2: Alicia de la Campa



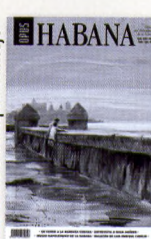
No. 1: Rigoberto Mena



No. 2: Ernesto Estévez



No. 3: Luis Enrique Camejo



No. 3: Mabel Poblet Pujol



VOLUMEN XV
año 2013

No. 2: Juan Moreira



VOLUMEN XIII
año 2010-2011

VOLUMEN XIV
año 2011-2012



*Detrás de cada puerta o postigo permanecen
ocultas al curioso caminante memorias
seculares, sueños interrumpidos, amores
pasados, aspiraciones y penas que solamente
ellas –las puertas– han sellado y que sólo
revelarán al que posea la llave.*

sentir la habana vieja

con

 **Habaguanex**
COMPANIA TURISTICA

www.habaguanex.cu

HABLA DURÍ LA PLAGA DE MARQUESES Y "ONDESES" POR EL CURIOSO PARLANCHÍN*

Una de las muy pocas labores que en esta época de crisis de los parlamentos realiza nuestro Senado, es la labor trascendentalísima de conceder autorización para usar títulos y condecoraciones a los ciudadanos de la República, y discúlpese si uso todavía ambas palabras para designar a nuestra ínsula y sus insularidades.

Éstos padecen hoy fiebre aguda de títulos y condecoraciones.

Cualquiera que tenga dos pesetas, tres carros de marcas caras y un chalet con visos de palacete en el Vedado o los repartos de moda, se da un viajecito por Europa y en alguna de las cortes del Viejo Mundo se compra su titulito, que será más *suyo*, que si lo hubiese heredado, pues su dinero le costó.

El *título* del *título* no es difícil de encontrar, pues se utiliza el nombre de la estancia pueblerina donde el fresco ¡y bien fresco! aristócrata nació y fue mozo de corral, o de la bodega o almacén habaneros en donde se inició, de fregador de platos, en la *carrera* que tan buenos pesos le ha producido y gracias a los cuales ha podido comprar su coronita. (Con esto no quiero afirmar, aunque tampoco niegue, que se encuentre, además, coronado. ¡Líbreme el Señor de un mal pensamiento, o de descubrir secretos a voces!)

También es fácil lograr estos titulitos haciendo alguna fuerte limosna para el cepillo de San Pedro, que como se ve es un cepillo que barre para adentro y que a cambio de dólares de buena ley, que pesan qué se yo cuántas libras, se entregan indulgencias o titulitos. Bueno, que este cepillo de San Pedro se parece a esas cajas registradoras o de sorpresas que por un buen níquel de a cinco centavos dan un mal caramelo de a ¼ de centavo.

Una vez conseguido el titulito, es indispensable que la noticia se de a conocer por los cronistas sociales, el maestro de la crónica habanera en primer término.

Desde luego que no se dice que el titulito fue comprado, sino que «S. M. el Rey Tal o S. S. el Papa Cual, teniendo en cuenta los grandes servicios que a la monarquía o a la religión ha prestado el conocido, prominente y acaudalado hombre de negocios o banquero o hacendado o industrial, señor Don Ramón Fernández López, González, Martínez o Sánchez, ha tenido a bien concederle el título de Marqués o

Conde de... (aquí el nombre de la bodega, almacén, corral, etc., etc., de que hablé antes)».

También se suele meter la bola de que el nuevo marquesado o condesado es un antiguo título de familia, recuperado ahora, después de varios siglos de abandono.

Para celebrar tan fausto acontecimiento nunca viene mal el ofrecer una fiesta en la que —de aquí en adelante— será «la aristocrática mansión de los Marqueses o Condes de...»

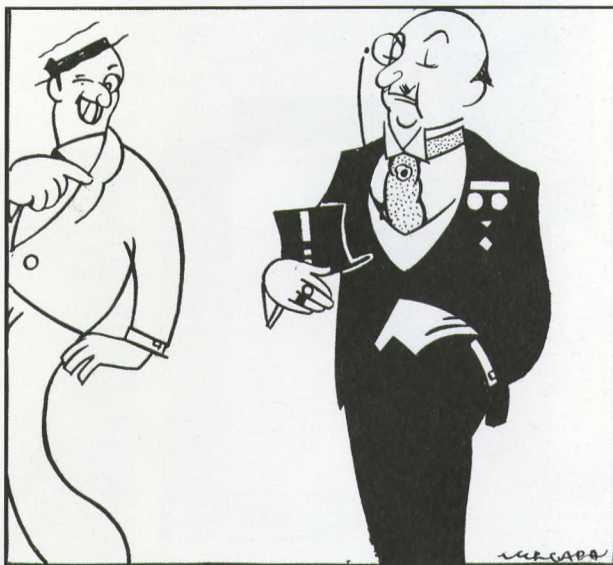
El día de la fiesta lucirá el chalet o palacete el escudo de armas de los flamantes marqueses o condes en el dintel de la puerta de entrada.

A los criados se les enseñará a decir en vez de «caballero y señora», «Señor Marqués, Señora Marquesa, Sr. Conde, Sra. Condesa».

El nuevo título se mandará a hacer su correspondiente sortija con su correspondiente corona y escudo *nobiliarios*, escudo y corona que serán repartidos profusamente en pintura, grabado o bordado, en automóviles, muebles, ropas, incluyendo de cama y cocina, libreas de los criados, papel de cartas y hasta recibos de almacén o vales de la finca, colonia o ingenio.

Ya no se firmará jamás ni permitirá que lo nombren o llamen por su modesto nombre de pila, el que sus padres le pusieron en la remota aldea. Será siempre «El señor Marqués o Conde de Tal por Cual».

Para que el público se acostumbre a usar el nuevo título y conocer e identificar por él a la persona de



* Bajo el seudónimo de «El Curioso Parlanchín», Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964), Historiador de La Habana desde el primero de julio de 1935 hasta su deceso, publicó este artículo costumbrista en la revista Carteles el 29 de abril de 1928.

su poseedor y... comprador, es necesaria mucha propaganda, que queda encomendada a los protagonistas sociales, los cuales en las listas de asistentes a los cines, teatros, tes, etc., dedicarán siempre, previo convenio, párrafo aparte a la nueva marquesa o condesa. Los hay que hasta se dedican a llamar por teléfono a sus amigos, conocidos y dueños de tiendas y establecimientos donde compran para participarles la buena nueva.

Con esta propaganda y anuncio de los nuevos títulos de que está abarrotándose —más aún que de polacos vendedores de corbatas— La Habana, me ocurre lo que con los nombres nuevos de las calles de nuestra ciudad. Cada vez que leo un nombre nuevo de calle, o un título que ha sido reciente y más o menos costosamente...mercado, me vuelvo loco, y lo mismo les pasará a los demás mortales sin título, tratando de averiguar a qué calle antigua y conocida corresponde ese nombre, o a qué... *buche* o guaricandilla corresponde ese marquesado o *condesado*.

Menos mal, que en cuanto a las calles, se encuentra enseguida la equivalencia, en la relación que publica la guía del teléfono.

— ¡Hombre! —exclamamos— ¿Quién me lo iba a decir? Pues ¡si *Mayor Gorgas* es *Virtudes*!

Es muy difícil, en cambio, porque no hay a mano fuentes de información, averiguar quién es el Marqués o la Condesa de Tal por Cuales de que habla Fontanills en

su última crónica, como asistentes al cine o a las carreras de caballos o a la noche veneciana del cabaret tal.

—Pero... ¿quién será este marqués o esa condesa?

Nada... que se vuelve uno loco, sin lograr averiguarlo. Hasta que un buen día, un amigo lo saca a uno de dudas y nos despeja la incógnita, y, entonces, ¡qué sorpresa!, descubrimos que el Excmo. Señor Marqués de X Z o la Excm. Señora Condesa de J. K, eran de lo más tratado que nosotros teníamos.

— ¡Pero si era el *tipo* de Don Pancho López Fernández, Sánchez, González o Martínez! —exclamamos cayéndonos de las nubes, o también:

— ¡Si se trataba de Cusa, Cachita o Cucufita, lo más virulilla o picúo que conocíamos!

Para acabar con estas dudas e incertidumbres, me permito pedirles a los administradores de la Compañía de Teléfonos, publiquen, como hacen con los nombres de las calles habaneras, una lista con las equivalencias de los títulos y titulitos de que está hoy inundada y abarrotada La Habana, más aun que cuando la congestión de los muelles.

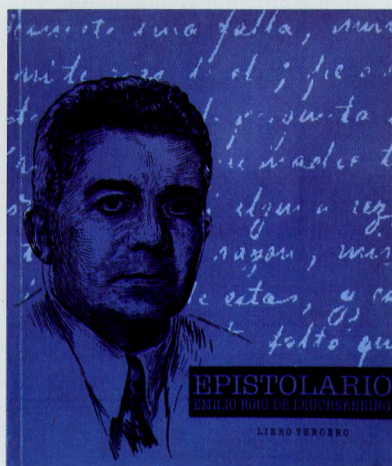
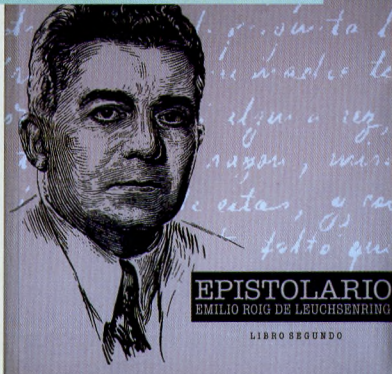
O, ¿por qué el Sr. Govantes, que tanto y tan feliz éxito ha alcanzado con la restitución de sus nombres primitivos a las calles de nuestra capital, no acomete también la empresa, no menos necesaria, de restituirles sus nombres de pila a los flamantes marqueses y condeses que padecemos?

EPISTOLARIO

EMILIO ROIG DE LEUCHSENRING

Aproximadamente dos mil cartas, enviadas y recibidas por el primer Historiador de la Ciudad de La Habana, conforman este epistolario que será publicado en cuatro volúmenes, tres de los cuales ya vieron la luz en 2009, 2011 y 2013. Con el sello de Ediciones Boloña, Colección Raíces, estas misivas han sido escogidas del fondo atesorado por el Archivo Histórico y la Biblioteca Histórica Cubana y Americana Francisco González

*del Valle, de la Oficina del Historiador de la Ciudad. Dicha correspondencia ha sido dividida en: **Libro Primero:** La formación de Roig como intelectual e Historiador de la Ciudad. **Libro Segundo:** La historia y sus protagonistas, a cuya justa ponderación dedicó su obra. **Libro Tercero:** La cultura en general y el rescate del patrimonio cubano. **Libro Cuarto:** Las luchas que Roig libró en su época.*



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

breviario

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

La Habana

Claves culturales del Centro Histórico

julio/octubre 2013

Verónica Guerra.
Cool (2012).
Cemento, polvo de ladrillo y acrílico sobre lienzo
(165 x 135 x 5 cm).



• **Post-graffiti de Veronik** • **El Arca: tercer aniversario** • **Casa Simón Bolívar, 20 años** • **Mariátegui entre nosotros** • **Coche Mambí** • **El otro Padrón** • **Archivo de Indias** • **Primera graduación de San Gerónimo**

Post-graffiti de Veronik

ARTES PLÁSTICAS

Si un concepto es cercano al arte de Verónica Guerra es el de post-graffiti,¹ pero entendido como un juego de equívocos: sus obras parecen arrancadas de esas galerías anónimas que son los túneles subterráneos, las graderías de los estadios, los muros de contención..., mas es solo el pretexto. Ella aprovecha el encuentro del arte académico con el graffiti y otras formas de cultura popular para afianzarse en la autorrepresentación o autorreferencialidad. Por eso hay siempre en sus lienzos una intención especular: Veronik —este es su nombre artístico— se representa (refleja) a sí misma como un icono de la hibridez. Aunque sus pronunciados rasgos caucásicos delatan su ascendencia eslava por vía materna —nació en la otrora Unión Soviética en 1980—, ella es cubana, habanera, desenfadada y libérrima. En todo caso, de proponérselo, podría ser elegida como la musa de los graffiteros que embadurnaron, antes de su caída, el Muro de Berlín.

La alusión a ese símbolo de la Guerra Fría es solamente con ánimo provocativo. Derribada aquella barrera ideológica, quedaron y emergieron muchas otras, porque la historia no tiene fin. Y la prueba son esas infinitas murallas de hormigón que, demarcando por doquier, sedimentan consignas, lemas, signos... desde lo político hasta lo escatológico, desde lo colectivo a lo individual... Es esa carga de «historicidad» que expresa el grafismo espontáneo, transfronterizo, lo que incita a Veronik en su búsqueda de un referente: «Como si mi iconografía ya hubiese sido producida anteriormente en otro lugar del mundo y, al decodificar el mensaje secreto de los graffiteros, sintiera que ellos me ayudan a interpretar mi historia personal».

Aquí es preciso aclarar algo: graduada de la Academia Nacional de Artes Plásticas de San Alejandro, adonde ingresó gracias a la preparación del escultor René Negrín —según ella misma reconoce—, Verónica Guerra es una artista académica *per se*. Incluso pudiera aducirse que su más reciente tendencia pictórica constituye una apropiación y/o descontextualización del graffiti para, destilándolo académicamente, traerlo de vuelta al lienzo con fines expositivos, museables, mercantiles... Al respecto, durante su más reciente estancia en Ecuador,



debió encarar que se le recriminara por esa disyunción (arte callejero/arte académico) durante las conferencias que acompañaron la muestra de sus obras en varias galerías de ese país. Esta polémica es bastante vieja, pues se remonta a 1983 cuando en la Sidney Janis Gallery, de Nueva York, fue expuesta la muestra colectiva «Graffiti/PostGraffiti». Entonces se acuñó esta dicotomía, introduciéndose el prefijo *post* para significar que el grafismo transitorio o callejero ya formaba parte de la tradición del arte contemporáneo y debía ser reconocido como un movimiento válido existente.²

Parecida es la explicación de Verónica cuando, replicando a las críticas —tanto de puristas como de iconoclastas—, otorga a su cultivo del post-graffiti una función redentora: «Supongamos que yo vaciara en lienzos aquellos graffiti que, realizados bajo el signo de la urgencia en los lugares más inhóspitos, terminarán perdiéndose por estar abandonados a su suerte, a la intemperie, sin posibilidad alguna de trascendencia. Llevarlos a la galería o el museo puede entenderse como un acto de redención que trata de perpetuar, aunque sea un ápice, de ese arte callejero».

Cemento, polvo de ladrillo, acrílico..., entre otros materiales que conforman su técnica mixta, reafirman esa intención redimidora, de ahí que sus lienzos parezcan no ya paredes «arrancadas» —como hemos dicho antes—, sino «salvadas» de la faz urbana más recóndita: de los arrabales del municipio Playa, por ejemplo, alejados de sus lujosas zonas residenciales.



De la serie «Francotiradoras» (2013).
Técnica mixta/lienzo (148 x 138 cm).

Allí creció Verónica, aquella «rusita» que se enzarzaba con cualquiera de sus congéneres, no importa que tuvieran la tez bien oscura, y por ello terminó siendo respetada en su escuela y barrio. Aquella niña algo estrábica que logró subsanar ese defecto físico, entrenándose ella misma frente al espejo a entrecerrar un párpado, como una francotiradora que convierte en fusil una de sus piernas y apunta a través de la horquilla de sus dedos. Si la autorrepresentación es, a fin de cuentas, el verdadero sustrato de su obra, bastaría ese icono suyo de disparadora en solitario para singularizar a Veronik entre las demás artistas de su generación.

El verdadero arte siempre aparece donde uno menos se lo espera, pero para encontrarlo es necesario el ojo experto de una francotiradora. Tal vez esta máxima explique mejor esa pretendida función redentora que, a instancias de los críticos, Verónica Guerra reclama para su más reciente creación. ¿Acaso ella anda por el mundo recogiendo graffiti, desde Berlín hasta Quito, que respondan a sus concepciones ideológicas? ¿O es que esta artista ejerce primeramente el graffiti y, luego, traslada su propia figuración del cemento al lienzo? ¿O ambas cosas a la vez? Son preguntas baldías. Su obra es única porque es genuina y polisémica. Buscándose siempre a sí misma, perdida entre las galerías laberínticas del ser autobiográfico, Veronik aprovecha el eco de su voz bajo los puentes para encontrarse. Le ayudan los graffiteros de todo el planeta, dejándole mensajes que solamente ella ha aprendido a decodificar.



Bling bling (2013). Técnica mixta/lienzo (160 x 130 x 5 cm).

¹Por post-graffiti (*street art*, en inglés) se entiende aquella manifestación gráfica que, aprovechando los espacios públicos, ha devenido modo de expresión artística, desarrollando sus propias técnicas, lenguajes y estilos, como es el caso de Banksy, exponente del *street art* británico. A diferencia del graffiti, que es repetitivo en sus códigos, casi siempre crípticos, el post-graffiti apela a la complicidad entre artista y espectador. Ver F. J. Abarca Sanchis y A. Martín Francés: *El postgraffiti, su escenario y sus raíces graffiti, punk, skate y contrapublicidad*, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

²Cfr. Natalie Hegert: «Radiant Children: The Construction of Graffiti Art in New York City», en *Rhizomes*, No. 25, 2013. Véase también Luke Dickens: «Pictures on walls? Producing, pricing and collecting the street art screen print», en *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy and Action*, No. 14, 2010, pp. 63-81.

ARGEL CALCINES
Opus Habana

Primer Arqueo

ANIVERSARIO

Tres años han transcurrido desde que en octubre de 2010 abriera sus puertas a los niños, así como a los adultos amantes del guiñol, el Teatro Museo de Títeres El Arca. Consecuentes con la simbiosis que refleja su nombre, al designar a un mismo tiempo un barco grande (que recuerda los vestigios de actividad marítima hallados en su sede, la Casa Pedroso) y las cajas o cofres (que simbólicamente sirven para guardar el patrimonio titiritero), los integrantes de la compañía homónima decidieron celebrar su aniversario con un Primer Arqueo, es decir, un encuentro para «medir la capacidad de su embarcación», que ha alcanzado «varios metros más» durante este tiempo.

A ello ha contribuido la permanencia de los talleres de creación, que desde el mismo 2010 son impartidos a niños residentes en La Habana Vieja y a jóvenes interesados en las técnicas teatrales, experiencia que ha favorecido también a trabajadores de la Oficina del Historiador, como los estudiantes de la Escuela Taller de La Habana Gaspar Melchor de Jovellanos.

Resultado de este último taller es la puesta en escena *Brazos caídos*, la segunda del grupo, que permitió sensibilizar a los aprendices de oficios con el trabajo de títeres, e incluir en su acervo nuevas formas de expresión artísticas y conocimientos sobre actuación, dramaturgia, literatura..., vinculados a las prácticas de sus oficios respectivos: carpintería, vidriería, así como pinturas de obra y mural.

Otro de los logros que engrandecieron la «quilla» de El Arca es el montaje de su tercera obra, *Sueño de una noche de verano*, estrenada en mayo de 2013. Versión del clásico isabelino escrito por el maestro y dramaturgo inglés William Shakespeare, esta pieza destaca por la interacción de actores, máscaras y títeres de varilla conformando un todo armónico en escena, cuya puesta estuvo a cargo de Liliana Pérez Recio, directora de la compañía.

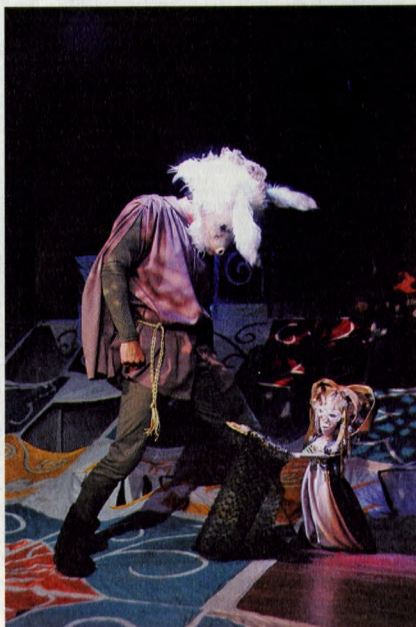
Precisamente, la función número 50 ocurrió el 20 de octubre, durante las celebraciones por el tercer aniversario, que incluyó, además, la premiación de un concurso infantil de conocimientos sobre la puesta teatral y la constitución del Club Amigos del Títere.

Tanto niños como adultos interesados en promover el desarrollo del arte titiritero, podrán pertenecer a este centro, que tiene entre sus objetivos la realización de actividades que potencien la importancia y utilidad del teatro de títeres, y la formación de guías voluntarios del museo, próximo a abrir en la propia sede de El Arca.

Este nuevo espacio enriquecerá, sin lugar a dudas, el teatro de títeres cubano, pues su impronta, convertida en legado, podrá ser conocida por futuras generaciones, que no dejarán morir nunca a aquellos muñecos que tantas alegrías les proporcionaron en sus años de infancia.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Durante las jornadas de celebración por el tercer aniversario del Teatro Museo de Títeres El Arca, en el mes de octubre tuvo lugar el Primer Arqueo, en el que se hizo un recuento de los principales momentos de la institución y de la compañía homónima, y la actriz Miriam Sánchez (imagen izquierda) representó la obra *Los tres pichones*. También se realizó la función especial número 50 de *Sueño de una noche de verano* (imágenes central y derecha), tercera puesta en escena de la compañía, que contó con las actuaciones de Ederlis Rodríguez, Judit Carreño, Mario David Cárdenas, Omar Guerra, Anger Sablón y Liliana Pérez Recio, quien tuvo a su cargo la puesta en escena. Las coreografías son de Linet Rivero.



Casa Simón Bolívar, 20 años

ENTREVISTA

La afinidad cultural entre las naciones latinoamericanas, además de su historia común, motivó hace dos décadas la creación de la Casa Simón Bolívar, que constituye «además de un deber, la realización de un sueño: estrechar los lazos culturales de la América nuestra», asegura en esta entrevista su directora, Lesbia Méndez, quien ha trabajado durante 26 años, de forma ininterrumpida, en varias Casas-museos de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

¿Cuánto le ha aportado, personal y profesionalmente, la interacción con los bienes patrimoniales atesorados por los museos de la Oficina del Historiador?

Es una experiencia muy gratificante e importante para mi desarrollo profesional. Desde que cursaba el tercer año de Historia del Arte me vinculé a la Oficina del Historiador. En ese momento aprendí sobre la labor del museólogo, y me apasioné con la restauración patrimonial y la historia de la ciudad. Ya graduada, trabajé en el Palacio de los Capitanes Generales, y luego dirigí la Casa de la Obraipá.

Un tiempo después, el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal, me pidió que estuviera al frente del hermoso proyecto que es hoy la Casa Simón Bolívar. Tenía el reto de crear una institución consagrada a rendir tributo a la memoria de un hombre trascendental para América Latina: Simón Bolívar. Gracias a la voluntad de la Oficina del Historiador y de la República de Venezuela, y su embajada en Cuba, con María Clemencia López al frente, nace esta Casa-museo el 24 de julio de 1993, justo el día del natalicio de El Libertador. Algunas



Lesbia Méndez Vargas (La Habana, 1965), dirige la Casa Simón Bolívar desde su fundación, en 1993.

personas piensan que esta es «la casa de Venezuela», y siempre rectificamos, pues precisamente por llamarse Simón Bolívar, queremos que la Casa trascienda el país donde él nació, ya que su gran aporte fue ver la patria más allá de las fronteras de Venezuela, con una visión integral de toda América Latina.

Tras 20 años de trabajo, la Casa-museo es depositaria de importantes fondos museables y docu-

mentales relacionados con la historia de Venezuela. ¿Pudiera hablarnos de algunos de ellos? ¿Qué papel desempeñan esas colecciones en la labor educativa y divulgativa de la institución?

Las salas expositivas están vinculadas directamente a la figura de El Libertador, o relacionadas con la cultura venezolana. Al inicio, las colecciones estuvieron integradas por piezas provenientes de Venezuela, pero al paso de los años la Casa pudo incrementar sus fondos con objetos de las naciones bolivarianas que formaron parte de la Gran Colombia, fundada por Bolívar.

Una de las exposiciones más bellas, realizada por la artista venezolana Glenda Mendoza, es la que refleja en piezas de barro policromado escenas muy humanas de la vida de Simón Bolívar, como el propio parto de la madre —es decir, su nacimiento—, y la relación con dos de los maestros que más influyeron en su pensamiento: Andrés Bello y Simón Rodríguez. Esta es una de las colecciones a las que más recurrimos para explicarle al público, sobre todo a los niños, quién es Simón Bolívar, y para que conozcan de una forma fresca y amena al ser humano tan grande que fue.

También contamos con colecciones sobre la epopeya bolivariana, que pertenecían a los fondos de Emilio Roig de Leuchsenring, primer Historiador de la Ciudad. Entre estas sobresalen varias Órdenes conmemorativas, como la Libertador, de Venezuela, además de tres documentos originales firmados por Bolívar y Antonio José de Sucre, el Gran Mariscal de Ayacucho. Estas piezas, y las réplicas del sable de San Martín, regalo de Argentina a Fidel Castro, y de la espada que en 1825 le obsequiara Perú a Bolívar en gesto de gratitud por haber sellado la independencia de ese país, nos sirven de hilo conductor para explicar el complejo proceso emancipador de Suramérica.

¿Qué líneas de trabajo promueve el proyecto sociocultural de la Casa?

La Casa Simón Bolívar está vinculada a la génesis de uno de los proyectos más bellos de la Oficina del Historiador dirigido a los niños: el Aula-museo, cuya existencia ha contribuido al desarrollo educativo de los infantes, y a inculcarles la necesidad de cuidar el patrimonio de su ciudad. En la Casa también tiene su sede el Círculo de Filatelia de La Habana Vieja, al que acuden muchos niños y adolescentes motivados por la colección de los sellos postales. También acogemos el Taller de Fotografía Patrimonial, para sensibilizar a esa población con los tesoros arquitectónicos y artísticos del Centro Histórico, y además puedan desarrollar sus aptitudes por el arte.

Sistemáticamente nos apoyamos en las colecciones de la Casa, y en la labor sociocultural que en ella se realiza, para cumplir con uno de nuestros objetivos fundamentales: transmitir a las nuevas generaciones todo el legado de la emancipación latinoamericana, liderada por Simón Bolívar.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana



Arte y artesanía venezolanas son exhibidas en la Casa Simón Bolívar con motivo del 20 aniversario de su fundación en las exposiciones: «Testimonios artesanales de la Venezuela indígena contemporánea» y «Cerámica venezolana: tradición que nace del barro». La primera (imagen izquierda) recoge exponentes artesanales de nueve etnias indígenas, mientras que la segunda (imagen inferior derecha) incluye vasijas y esculturas de nueve estados venezolanos, en las que se aprecian artículos de la América antigua y representaciones de los trajes típicos. También integra la colección de la Casa el modelo a escala del buque escuela Simón Bolívar (imagen superior derecha), donado a la institución por William Rodríguez, representante de la misión naval de Venezuela en Cuba.



Rutas y andares 2013

EVENTO

Doce años han transcurrido desde la primera edición de Rutas y Andares para Descubrir en Familia, que intenta hacer del museo y su entorno verdaderos espacios culturales. Miles de visitantes se han acercado a La Habana Vieja gracias a esta propuesta, que se inserta en las nuevas tendencias de la museología con el propósito de sensibilizar a los públicos con el patrimonio atesorado en la zona.

El proyecto se nutre de la trayectoria de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana que, fundada en el año 1938 por Emilio Roig de Leuchsenring, ha manifestado desde sus inicios un marcado interés hacia la conservación y preservación del patrimonio histórico-cultural, además de concederle una gran importancia a la socialización y divulgación de los valores que atesora el Centro Histórico de la capital.

A aquella primera etapa, que se caracterizó por una intensa lucha en defensa del patrimonio, liderada por Roig, siguió la labor de su continuador, Eusebio Leal Spengler. La apertura en 1967 de las primeras salas del Museo de la Ciudad, la exhibición de algunas piezas museables en centros laborales y campamentos de macheteros con el propósito de incentivar la visita a los museos, además de los recorridos por el Centro Histórico y posteriores encuentros en el Anfiteatro de la Avenida del Puerto, son algunas de las acciones emprendidas en aras de promover el patrimonio, que antecedieron a Rutas y Andares.

Hasta el año 2001, los principales proyectos socio-culturales de apropiación del patrimonio de la Oficina del Historiador estaban vinculados con los considerados sectores vulnerables: niños y ancianos. Pero urgía crear una estrategia que propiciara el acercamiento de la familia al patrimonio cultural. De ahí que surgiera Rutas y Andares, un programa que responde al marcado interés institucional por ofrecer un producto



El Andar por Miramar es una de las modalidades incorporadas recientemente al proyecto Rutas y Andares. En la edición de 2013 contó con 195 participantes, por lo que sobresalió como una de las propuestas de mayor aceptación.

diversificado y orientado a satisfacer las necesidades de segmentos heterogéneos.

En la actualidad, Rutas y Andares constituye un proyecto *sui generis* en el país, centrado en una propuesta interactiva que favorece un espacio de diálogo entre gestores y público participante. Articula, además, el conocimiento de los diferentes especialistas, la comunicación y la investigación científica en una misma experiencia que también ha facilitado la conexión de todas las entidades de la Oficina del Historiador, que se involucran de una forma u otra en el proyecto, ya sea como gestores, guías, organizadores, proveedores, comunicadores...

Además, ha favorecido la creación de redes sociales como la que agrupa a las familias ganadoras del Premio Mayor, con una atención diferenciada por parte de la Oficina del Historiador a partir de la entrega de invitaciones, actualización de la información cultural que se gesta en la institución, seguimiento de sus preferencias, entre otras acciones. De ahí que trascienda como un espacio de socialización de los grupos que participan y se re-encuentran durante el verano.

Cada edición significa un reto pues la institución debe apelar a la iniciativa y al talento de sus especialistas para proponer temáticas novedosas que atraigan a las familias, y sobre todo, a aquellas que repiten año tras año. Para ello Rutas y Andares ha favorecido también la participación de múltiples actores, incluso más allá de las fronteras del Centro Histórico, entre los que se cuentan artistas plásticos de reconocimiento como Pedro Pablo Oliva, Nelson Domínguez y el grupo de ceramistas de Terracota 4; intelectuales y escritores de gran valla como Reynaldo González y Nancy Morejón, premios nacionales de Literatura, y la investigadora Ana Cairo, premio nacional de Ciencias Sociales; e incluso instituciones de prestigio como Casa de las Américas.

Todo ello contribuye a que año tras año diversos públicos respondan a la convocatoria de esta verdadera opción de turismo cultural para la familia cubana. El hecho de que sean los visitantes los principales protagonistas de la iniciativa y que sus sugerencias y opiniones sirvan de punto de partida para cada edición del programa de verano, habla del dinámico vínculo que se establece entre la institución y su público.



El Andar por el Patrimonio Musical del siglo XIX: los teatros, propuso la visita a los teatros y salones que estuvieron directamente relacionados con la actividad musical de la ciudad en esa centuria, además de un pequeño concierto en el Teatro Lírico Nacional.

LILIBETH BERMÚDEZ Y KATIA CÁRDENAS
Programación Cultural

Bodegón de Melero

CONSERVACIÓN

Responsabilizado con la preservación del patrimonio pictórico a su cuidado, el Gabinete de Restauración de Pintura de Caballete Jean Baptiste Vermay, de la Oficina del Historiador, desarrolla tres campos de trabajo: la restauración propiamente dicha; la conservación y asesoramiento sobre el cuidado de las obras ubicadas en las diferentes dependencias de la institución, así como la línea investigativa. Esta última se ha favorecido con recientes mejoras en las condiciones de trabajo, de recursos y debido a la superación profesional de sus especialistas.

Conservación, restauración e investigación vienen a formar un todo que redundará en la ampliación del conocimiento material e histórico de nuestras colecciones. Un ejemplo es el trabajo realizado con la obra *Bodegón*, de Miguel Melero Rodríguez (1836-1907), en el que la sincronía de diferentes métodos de estudio reveló nueva información.

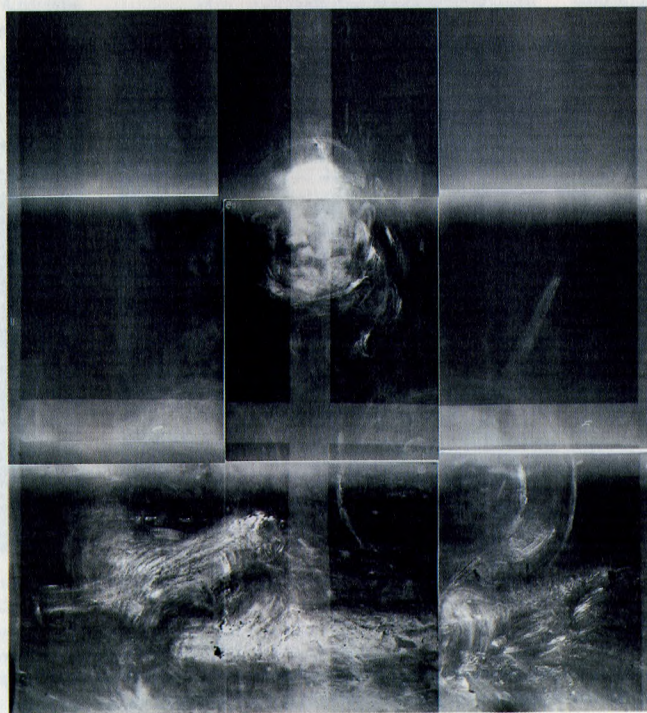
Cuando en 2007 esta pieza entró en nuestro Gabinete su análisis se limitó al protocolo establecido, pues los motivos del ingreso no requerían un examen profundo. Sin embargo, en la observación a simple vista de la capa pictórica con luz rasante, llamaron la atención unas huellas de pincel por debajo de las capas visibles de pintura, que no se correspondían con la composición de la obra. En aquel momento se pensó en un «arrepentimiento» o en la reutilización de un lienzo.

En investigaciones posteriores sobre este autor, un artículo de Ezequiel García Enseñat en la revista *El Figaro* daba noticias de que Melero decidió transformar un retrato suyo del último prelado que tuvo La Habana bajo la soberanía española, en «una importante naturaleza muerta». Considerando, además, que *Bodegón* aparece fechada junto a la firma en 1892, año en que Monseñor Manuel Santander y Frutos se encontraba en la capital, y que su formato se ajusta al de un retrato, decidimos hacer exploración más profunda de la obra mediante radiografía, teniendo como hipótesis de trabajo que fuese esta la pintura sobre el retrato del obispo.

Al aplicar la técnica de estudio a la obra se perseguía verificar la existencia del retrato de un hombre debajo de las capas visibles de pintura y, de ser posible, comprobar si correspondía al de un obispo.



Arriba: *Bodegón*, lienzo de Miguel Melero restaurado por especialistas del Gabinete de Restauración de Pintura de Caballete Jean Baptiste Vermay. Abajo: conjunto de radiografías aplicadas al cuadro de Melero; revelan la imagen de un hombre, que pudiera corresponder a Monseñor Manuel Santander y Frutos.



Las radiografías arrojaron el retrato clásico de un hombre con suave giro a la izquierda, cuyo brazo izquierdo descansa en el de un sillón, y su mano derecha tal vez reposa sobre el muslo. Parece vestir ropa oscura hasta el cuello, del que asoma un filo de otra prenda de color blanco, quizás, y lleva en la parte posterior de la cabeza lo que podría identificarse como un solideo.

Desde que se independizó como género, el retrato muestra características que no han cambiado. Una razón es obvia: en un busto o en el retrato clásico, por ejemplo, la forma del cuerpo humano ha establecido la composición triangular centrada o hacia uno de los lados del cuadro, que se repite desde, digamos, la obra de Mantegna, a Van Dyck, de Madrazo hasta hoy. En el retrato de clero específicamente, cítese solo en el temprano Cinquecento italiano las figuras de León X y Julio II, así como, más tarde, Inocencio X por Diego Velázquez, que aparecen en similar postura sedente a la de nuestros obispos de la pre-academia y academia. Lo diferenciante, entonces, entre un retrato y otro se reduce, en buena medida, al detalle ocasional y a la habilidad del pintor como fisionomista.

En la obra estudiada se observan cambios importantes realizados por el autor en la posición de la figura, que afectan la definición de los rasgos del personaje, pues arrojan en la radiografía un palimpsesto de dos cráneos, tratados con igual técnica y materiales, desfasados sobre un eje común, que, no obstante, dejan ver similitudes faciales con retratos del obispo realizados por otros pintores.

Sobre la hipótesis inicial, pudo entonces concluirse que el estudio mediante radiografía de la obra *Bodegón*, de Miguel Melero, confirmó la existencia subyacente de un retrato masculino y que algunas características de la imagen obtenida en radiografía, apuntan a la de un obispo.

Bodegón puede ser apreciada en la actualidad en la Sala Pinacoteca del Museo de la Ciudad, luego de su restauración en 2007, en el Gabinete de Restauración de Pintura de Caballete Jean Baptiste Vermay.

ALFREDO BRAVO BAUZÁ
Gabinete de Restauración
de Pintura de Caballete

Mariátegui entre nosotros

HOMENAJE

La reciente colocación en la Avenida del Puerto del Centro Histórico de un busto en honor a José Carlos Mariátegui (Perú, 1894-1930), podría interpretarse como una manera para que el gran intelectual peruano «devotísimo amigo y compañero» (*Social*, diciembre, 1929) de Emilio Roig de Leuchsenring, sea una presencia permanente en los predios del primer Historiador de la Ciudad de La Habana. Ambos habían mantenido una relación de amistad, evidente para quien pueda leer las cartas cursadas entre estos dos intelectuales que, al decir de Eusebio Leal Spengler, «luchaban por encontrar caminos propios para el desarrollo y trataban de despojar las ideas que defendían del calco y la copia, que tanto daño hizo a las revoluciones y a las iniciativas sociales».

Al hablar en la ceremonia de revelación, el Historiador de la Ciudad rememoró que desde muy joven se acostumbró a ver entre los objetos personales colocados en la oficina de su maestro y predecesor, la foto de Mariátegui que el periodista y ensayista peruano dedicara a Roig de Leuchsenring, quien utilizó las páginas de *Social*, en la cual ocupaba la dirección literaria, para a dar a conocer al director y fundador en 1926 de la revista *Amauta*: «tal vez, la figura más sobresaliente de la joven intelectualidad peruana de nuestros días». (Nota editorial de *Social*, septiembre, 1927).

En una carta, el propio Mariátegui agradece a Roig «las amistosas palabras» que le dedicara en *Social* a saludar la aparición de uno de sus libros de mayor difusión: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), así como la transcripción en dicha edición del «fragmento sobre el indigenismo en la literatura peruana». (*Social*, diciembre, 1929).

Por su parte, el embajador de Perú en Cuba, Víctor Mayorga, hizo una semblanza de José Carlos Mariátegui para especialmente resaltar su condición de profundo investigador de la realidad nacional peruana, así como sus estudios sobre las clases sociales, tomando en cuenta el contexto andino a partir de las luchas de las masas indígenas y campesinas.

El diplomático también recordó que desde el periódico *La Voz*, Mariátegui fomentó en Perú la alianza del campesinado con la naciente clase obrera



y reclamó organizaciones propias para tales actores sociales. Por ello, fundó en 1928 el Partido Socialista de Perú, y en 1929, la Confederación General de Trabajadores de Perú como instrumento de defensa gremial, apuntó.

En la base del monumento se puede leer el pensamiento de Mariátegui: «La revolución que será para los pobres, no sólo será la conquista del pan, sino también la conquista de la belleza, del arte, del pensamiento y de todas las complacencias del espíritu».

Aunque llevada a cabo el 7 de agosto, la colocación del busto formó parte de las acciones de la Semana de la Cultura de Perú en La Habana, celebrada en julio de 2013. Obra del artista peruano Estuardo Núñez, la escultura quedó emplazada en el Parque La Maestranza, (Avenida del Puerto, esquina a Peña Pobre, La Habana Vieja), una parte de los poco más de 2 kilómetros cuadrados que conforman el Centro Histórico, donde la Oficina del Historiador de la Ciudad, liderada por Leal Spengler, ejecuta las obras rehabilitadoras que dan continuidad a la labor comenzada por Roig de Leuchsenring.

Concluida el 20 de julio con un concierto de la Camerata Romeu en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, la jornada incluyó la presentación en el Centro Hispanoamericano de Cultura de cuatro conferencias: la primera a cargo de Eusebio Leal, quien se autodefinió como un «cultor de lo



El embajador peruano, Víctor Mayorga, lee sus palabras en presencia de Eusebio Leal Spengler, quien al hablar destacó la labor de los alumnos de la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovelanos, que «edificaron con piedras cubanas y habaneras, de esta costa de La Habana, el basamento del busto, con el cual colocamos un hito más de reflexión y pensamiento».

peruano». En su disertación, recordó también lo mucho que le deben los pueblos de América a la civilización andina y se refirió al «valor real, potencial y eterno de los monumentos y de los lugares que permiten apreciar la manera en que se ha forjado la identidad de un continente y, particularmente, de una nación como Perú».

Las otras tres comparecencias correspondieron a igual número de estudiosos peruanos: los doctores María Ele-

na Córdova, Luis Guillermo Lumbreyas y David Ugarte, cuyas exposiciones sirvieron para actualizar a los presentes sobre el estado del patrimonio nacional y los esfuerzos que para conservar la riqueza cultural, arquitectónica y arqueológica se realizan en el país de José Carlos Mariátegui, quien desde ahora permanecerá por siempre entre nosotros.

MARÍA GRANT
Opus Habana

El ardid de los inocentes

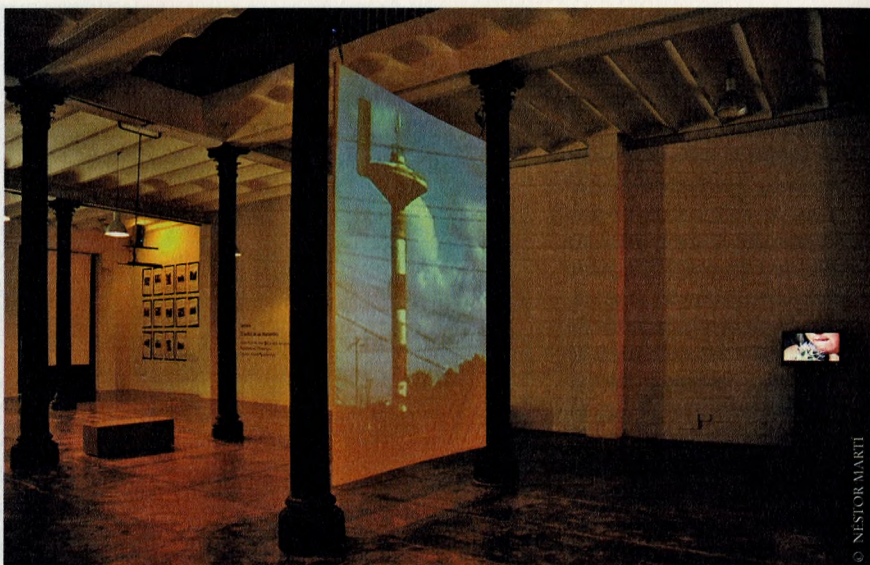
EXPOSICIÓN

No se trata de culpables, aunque también; ni de un bien intencionado, responsable y cabal, cuya obra se malogró, ni de un culpable universal o común, aunque también; tampoco de concienciar sobre el poquito de responsabilidad que le toca a cada uno, aunque también. Ni siquiera se trata de malintencionadas construcciones sociales, ni de frustradas pretensiones humanistas, aunque también. Ni de eludir compromisos, ni de buscar subterfugios, aunque pudiera ser. Digamos con tono casto, que esta exposición que ocupó los espacios de Factoría Habana desde mayo y hasta agosto, en primera instancia, se refiere al contexto urbano y su fisonomía.

Sin embargo, este pretexto se ha presentado propicio para hablar de nuestra psicología social, individual y colectiva, y los convocados la han explorado desde perspectivas tan diferentes, que han consumado una muestra muy diversa conceptual y morfológicamente. Son creadores que se destacan por una proyección social de su quehacer, artistas de una visión crítica y comprometida que han concurrido a Factoría Habana con obras inéditas o poco conocidas. Cada una de las piezas presentes en «El ardid de los inocentes» parte de una premisa documental, y cada una va tomando diferentes matices estéticos y metafóricos para abordar aspectos como la ruralización creciente de la ciudad, el remiendo como práctica emergente y reiterada, el (auto) masoquismo asumido, la subversión de usos, el cambio de signo, la inconsistencia del tiempo, la imperturbabilidad de la nada, la superposición de paradojas, las conexiones entre lo particular y lo cósmico, la acción individual a escala urbana... Desde una apreciación estética, el propio espacio físico de la ciudad devela claves que trascienden la posible noción de lo bello para indagar, sobre todo, en la estrecha relación del individuo y su contexto, y deja ver diferentes instancias de vulnerabilidad de la Cuba de hoy.

La siesta de las tilapias, Tótem, Hipnosis, Developer, Cubiertas de deseos, De la persistencia y otras necesidades, Colonias epífitas y Si aprovecháramos la creciente ruralidad de esta ciudad, y utilizáramos el modelo «finca en abandono» como un paso intermedio, pudiéramos aspirar a vivir en 2019, en la séptima reserva de la biosfera del país, son obras que desde el título delatan la vocación de los artistas por referirse más que a lo físico a las actitudes, y permiten leer intertextualmente cierto sentido paradójico, el cual, en tanto ardid recurrente de nuestra sociedad, se maneja como estrategia y como subtema de esta exposición, intención que se esboza desde el propio título de la muestra.

«El ardid de los inocentes», que ha recorrido diferentes pretextos discursivos y se ha soportado en procedimientos como la fotografía, el video, la instalación, el mapeo, el sonido, la historieta y alternativas en tránsito entre todas estas expresiones, insiste en aludir a Italo Calvino cuando aseveraba: «de una ciudad no disfrutas sus siete o 77 maravillas, sino las respuestas que da a una pregunta tuya». Las obras convocadas no solo remiten a determinadas maravillas construidas (aunque se pudieran interpretar determinadas cuestiones maravillosas), sino que se distinguen por ofrecer



© NÉSTOR MARTÍ



© LUIS GARCIGA



© SUSANA GARCIA

muchas respuestas, detectar puntos de conflicto y hacerlos locuaces. Un ardid que se ha trazado con apariencia inocente para referirse a lo urbano, pero con toda intención para mirar, y ver, más allá, y también...

ONEDYS CALVO
Curadora

Instalada entre el 10 de mayo y el 24 de agosto de 2013 en Factoría Habana, la exposición colectiva «El ardid de los inocentes» contó con obras inéditas o poco conocidas de creadores que se destacan por tener una proyección social dentro de su quehacer artístico. Las piezas presentadas en la muestra fueron: de los artistas Celia y Yuniór, *Colonias epífitas* (2012); de Grethell Rasuá Fariñas, *Cubiertas de deseos* (2008-2013); de Luis Gárciga Romay, un video instalación (imagen del centro); de Marianela Orozco, *Hipnosis* (2006); de Néstor Siré, *Tótem* (2012) (imagen superior); de Renier Quer Figueredo, *La siesta de las tilapias* (2013) (imagen inferior), y de Ricardo Miguel Hernández, fotografía digital perteneciente a la serie «Developer» (2012).

Coche Mambí

RESTAURACIÓN

El establecimiento del ferrocarril en Cuba, en 1837, condujo inevitablemente al desarrollo acelerado de la industria económico-mercantil, sobre todo en la fabricación del azúcar, de la cual la Isla llegó a ser en el siglo XIX su principal productora en el orbe. El «camino de hierro» también trajo un estatus de progreso y modernidad. Cuba fue el segundo país de América en utilizar el transporte ferroviario, y el séptimo a nivel mundial, antecedendo incluso a su propia metrópoli, España, donde fueron establecidas las primeras locomotoras 11 años después.

Todo ello convirtió al ferrocarril en un símbolo de poder, que trascendería el ámbito económico para abarcar también el político, sobre todo tras el establecimiento de la República, en 1902. Quizás, el ejemplo más representativo sea el Coche Mambí. Desde su propio nombre, que alude al modo como eran llamados los hombres que lucharon por la independencia de la Isla, hasta la función a que estuvo destinado, hicieron de este vagón un elemento representativo de la historia republicana, y una joya del sistema ferroviario cubano.

Construido en 1900, en Estados Unidos, el Mambí integra una serie de tres coches, cuyo modelo fue diseñado para ofrecer un servicio exclusivo de comodidad y lujo, que resultaba idóneo a los hombres de negocios y personalidades políticas durante sus extensos viajes en tren. Por ello no es de extrañar que el presidente de la Pennsylvania Railroad Company encargara a la American Carr Foundry la construcción de esos coches. Marcados con los números 97, 98 y 99, el primero de ellos, apodado Pennsylvania, quedó en poder de la compañía ferroviaria de aquella ciudad estadounidense. El segundo fue entregado a la compañía homóloga en México, y tomó el nombre de Dorado, en homenaje a un hecho de las luchas mexicanas por su emancipación, y el marcado con el número 99 —el Mambí— fue destinado a Horatio Rubens, presidente de la compañía ferroviaria en Cuba, quien lo utilizó para hacer sus viajes de inspección y control de las vías férreas. Hacia 1912, este abogado y amigo de muchos miembros de la Delegación del Partido Revolucionario Cubano en Nueva York, entre ellos José Martí y Tomás Estrada Palma, puso el vagón a disposición del gobierno de la República, motivo por el cual también se le conoce como Coche Presidencial.



PROCESO DE RESTAURACIÓN

Primero en el andén 10 de la Estación Central de Ferrocarriles, y en la actualidad en la intersección de las calles Churruca y Oficios, en La Habana Vieja, el Mambí devino coche-museo. Su estructura espacial, que lo convierte en una verdadera «casa rodante», y la significación histórica que alcanzó durante la República, fueron motivos que hicieron urgente su restauración.

Según refiere Miraida Medina, directora del museo: «esa compleja labor fue ejecutada por el Grupo de Proyectos de



Tras ser sometido a un proceso de restauración por especialistas del Grupo de Proyectos de la Oficina del Historiador de la Ciudad, el Gabinete de Restauración y la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos, el Coche Mambí se exhibe, con carácter museístico, en la intersección de las calles Churruca y Oficios. Con 80 toneladas de tara, cuenta con una estructura interior de hierro y madera preciosa. Su distribución espacial —que lo convierte en una verdadera «casa rodante»— está compuesta por un salón recibidor con dos camas colgantes abatibles y servicio sanitario; un salón privado con cama colgante abatible y servicio sanitario (imagen inferior izquierda); dos habitaciones con baño intercalado; comedor para ocho comensales, que incluye cubtería y vajilla personalizada (imágenes superiores izquierda y derecha); cocina (imagen centro izquierda), y habitación de servicio con dos camas y baño. Originalmente contó con sistema de iluminación a base de carburo, y de climatización con hielo seco y ventiladores.

la Oficina del Historiador, el Gabinete de Restauración y la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos, e incluyó la reposición y/o reparación de las maderas preciosas, la cubierta y paredes metálicas, incluidas las ventanas y los accesos escalonados, así como los elementos de bronce y los accesorios de la carpintería. A ello se añadió el cambio de la tapicería de los muebles de todas las habitaciones, alfombras y sobrecamas». Finalmente, el 19 de noviembre de 2011, en homenaje a los 174 años de la inauguración del tramo ferroviario Habana-Bejucal, el Mambí reabrió sus puertas, esta vez para trasladar a los amantes del pasado a uno de los pasajes más significativos de la historia del ferrocarril cubano.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana

El otro Padrón

ENCUENTRO

Montado en su caballo Palmiche llegó Elpidio Valdés el 25 de octubre a la Plaza Vieja del Centro Histórico. Lo secundaban, también al galope, María Silvia, Pepe, Eutelia, Oliverio y otros miembros de su tropa mambisa. Les esperaba un grupo de niños y adolescentes que querían homenajear al creador de estos célebres personajes: Juan Padrón (Matanzas, 1947). Convocados todos por Vitrina de Valonia, institución perteneciente a la Oficina del Historiador de la Ciudad, los «pillitos manigüeros» se sorprendieron al encontrarse con otros protagonistas menos difundidos —o ya olvidados— de este destacado historietista y animador cubano. El samurái Kashibashi, Barsoom de Marte, el prehistórico Tapok, las letras parlantes de Abecilandia, así como vampiros, verdugos, piojos y comejenes, se habían escapado de sus respectivas tiras humorísticas para protagonizar la exposición «El otro Padrón», con curaduría de la crítica de arte Caridad Blanco.

Luego de ser presentado al público, Padroncito —así firmaba sus primeras obras— comenzó a contar cómo se acercó al mundo del cómic desde su infancia. «Leía historietas antes de ir a la escuela. Aparecían en grandes hojas a todo color con los periódicos dominicales. Mi hermano y yo comprábamos, a 10 centavos, versiones en español de revistas de cómic: *Tarzán*, *Superman*, *Batman*, *Los Halcones Negros*... Luego de leerlas intentábamos imitarlas y, al unir dos blocks de papel, creamos nuestras historias. Creo que la primera fue algo con *El pájaro loco*».

En 1963, con apenas 16 años, Juan ya es asistente de animación en el estudio filmico del entonces Instituto Cubano de Radiodifusión. Un día le proponen

trabajar también para el suplemento de historietas de la revista *Mella*. Más tarde colabora con *Muñequitos*, *Aventuras*, *Pionero*, *Zunzún* y muchas otras publicaciones ilustradas. Influido notablemente por la obra de Canniff, Frazetta, Waterman, Browne, Jan, Conti, Peñarroya, entre otros, Padrón no deja de reconocer y confesar su admiración por los cubanos Virgilio Martínez, Fidel Morales, Ernesto Padrón, Jorge Oliver, Luis Lorenzo, Tulio Raggi, Roberto Alfonso, Orestes Suárez...

Desde el público, Suárez y Alfonso intercambian una sonrisa con el homenajeado. Cuentan anécdotas de cómo se divertían cuando trabajaban juntos: Alfonso le revisaba las páginas a Padrón, mientras que Orestes era apenas un jovencito electricista al que ellos recomendaban dedicarse a dibujar. Entonces irrumpen los más jóvenes en el diálogo. El pequeño Francisco del Aula-museo es el primer osado que levanta la mano y pregunta: ¿Y cuándo nace Elpidio Valdés?

«Un día de 1970, mientras dibujaba para la revista *Pionero* las aventuras del samurái Kashibashi, se me ocurrió un nuevo personaje: Elpidio Valdés. Desde hacía dos años conmemorábamos el centenario del inicio de las guerras de independencia, y se publicaban diarios de campaña, testimonios de mambises... Yo estaba fascinado con la Historia de Cuba y, mientras leía, las cosas que descubría me daban pie para enriquecer mis guiones: el heliógrafo, los cañones de cuero, el mache-te boomerang...».

Los niños quieren saber más. Han estado imitando en voz baja algunas escenas emblemáticas de la adaptación de las aventuras del mambí a los dibujos animados. Claudia indaga sobre el origen de los personajes de María Silvia y Eutelia.



Juan Padrón es licenciado en Historia del Arte, devenido realizador de dibujos animados, caricaturista e historietista. Creador de Elpidio Valdés, ha dirigido varios largometrajes en los que el emblemático personaje es el protagonista, además de *Vampiros en La Habana* (1985), y la serie de dibujos animados *Filminuto*.

«Las niñas se quejaban de que no existían personajes femeninos en las primeras historias de Elpidio. Argüían que en la manigua también hubo mujeres que lucharon por la independencia patria. Entonces les pedí que me describieran cómo se las imaginaban... ¡y las dibujé!».

Entre risas e historias continúa el intercambio. Intervienen ahora los protagonistas de la exposición: los personajes de las tiras cómicas publicadas entre 1963 y 1986 en *El Sable*, *La Chicharra* y *Dedeté*. Así, verdugos, vampiros y piojos hacen de las suyas recordando sus mejores chistes, que confluirán más tarde en los *Filminutos* y la saga de *Vampiros en La Habana*. El homenajeado recuerda la génesis de cada uno de ellos en las circunstancias más insólitas: la apuesta de hacer 124 tiras en una noche! Los adolescentes que asisten como aprendices al taller de historietista de Vitrina de Valonia se asombran con el ejemplo y uno de ellos, tratando de develar algún secreto profesional del entrevistado, inquiriere: ¿Y qué es lo que más le gusta de ser historietista?

«Desde imaginarme la historietista hasta enfrentarme a la hoja de papel. Primero tienes que escoger el guión y adaptarlo al número de páginas propuestas por el editor. Yo siempre comienzo imaginando —y dibujando— el final. Tengo la teoría de que sin final no tienes historia. Es muy importante escoger los momentos o escenas que van

conformando la historia y, sobre todo, darle participación al lector, dejándole imaginar lo que sucede entre cuadro y cuadro. Me gusta trabajar en este orden: primero hago las letras, luego trazo los globos y las líneas de las viñetas. Lo que más disfruto lo dejo de último: ¡el dibujo! El género de la historietista forma parte de nuestra identidad, de la cultura nacional, desde siempre. Por tanto, tenemos que defenderla y desarrollarla dibujándola y leyéndola cada día. Hay historietista cubana. Y tan buena como el más pinto de la paloma».

El tiempo se agotó. Descubrir, en una sola tarde, la vasta obra gráfica de Juan Padrón —quien, además de caricaturista e historietista, es un destacado realizador de dibujos animados— devenía tarea difícil. Durante 50 años de trabajo ha creado más de medio centenar de cortos y largometrajes, entre otros la conocida serie *Quinoscopios*, en colaboración con el autor de Mafalda. En 2008, Padroncito recibió el Premio Nacional de Cine por toda su trayectoria en el universo audiovisual cubano y la excelente factura de sus animados, que permite incluirlos entre los clásicos del cine de animación contemporáneo. Antes de despedirse de Vitrina de Valonia nos prometió que volvería a visitar el Centro Histórico... ¡en la próxima aventura!

LYSBETH DAUMONT

Bibliotecaria Vitrina de Valonia



Bienal La Vasija 2013

CERÁMICA

Auspiciado por el Museo de la Cerámica Contemporánea Cubana, entre el 20 de septiembre y el 24 de octubre se desarrolló la Bienal de Cerámica La Vasija 2013, caracterizada por una elevada calidad estética y conceptual en las 152 piezas exhibidas, pertenecientes a 109 artistas. En esta ocasión el jurado estuvo integrado por

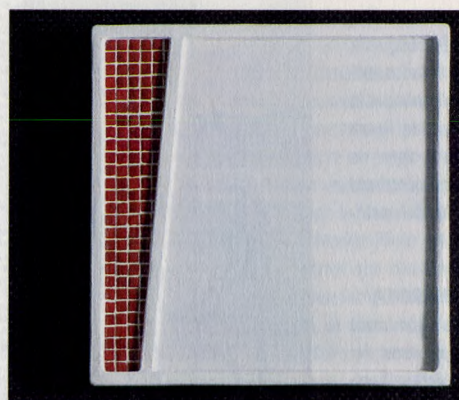


Alejandro G. Alonso, director del Museo; Tomás Núñez (Johnny), presidente del proyecto Alboroto Quieto; Isabel Pérez, jefa del sello editorial Arte Cubano; Toni Piñera, crítico y profesor de la Academia de Bellas Artes San Alejandro, y el artista Fernando Velázquez Torres, quienes tuvieron a su cargo la selección de las piezas a exponer y la premiación del concurso.

Por decisión unánime otorgaron el premio de la Fundación Igneri —que preside Thimo Pimentel— a la obra *Margen* de Javier Martínez, por su cetero y concreto diseño formal. Mientras que el premio Sosabravo correspondió a la serie de platos «Los colores de la vida», de Alejandro Cordovés, dada la lograda y orgánica relación entre el dramatismo que tipifica su habitual lenguaje y la correspondencia de los soportes convencionales escogidos con el tema de la Bienal. La beca de creación que financia el Consejo Nacional de las Artes Plásticas le fue otorgada al panel De la serie «Tras las huellas. Pequeña historia de amor y desamor», de Guillermo R. Malberti, como justo reconocimiento a una exquisita y poética proyección que hace visible la sintética economía de recursos. La excelencia de las obras concursantes motivó al jurado a otorgar a tres artistas creadores un nuevo premio: la invitación a la próxima jornada del proyecto para la decoración de obras cerámicas. Ellos fueron: Glauca Basulto, Alder Calzadilla y Jorge Jacas. Por último, fue otorgada una mención a la pieza *Cartuchos*, del artista Ramiro Díaz, por su ingenioso, fresco e innovador planteamiento.

La Vasija tiene su antecedente en la Bienal de Cerámica Amelia Peláez. Convocada por la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, la sección de cerámica de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y el Fondo Cubano de Bienes Culturales, el evento establecía el pequeño formato como requisito *sine qua non*.

A partir de la segunda edición, con la apertura del Museo de la Cerámica Contemporánea Cubana, esta institución asumió la tarea de organizar un evento que se realizaría con puntualidad y rigor; lograría, pues, el fomento de una línea de trabajo cuyas directrices se nutrirían con el análisis de aquello que latía en la inquietud de los artistas contemporáneos. Así, cuando el pequeño formato resultó insuficiente, creció la escala de las obras participantes, dando cabida a mayores aspiraciones comunicativas. Tal fue el primer cambio significativo que ensancharía el diapasón de la disciplina; el segundo ocurrió cuando se tomó la decisión de dedicar —en años alternos— a la vasija o a las esculturas e instalaciones. Siempre concentrada en el orden de la producción nacional, las bienales, de hecho, se celebraron todos los años. Pronto desbordaron los límites del Castillo de la Real Fuerza de La Habana, que desde el 5 de mayo de 1990 acogía el Museo, hacia dos espacios de gran área expositiva en el otrora convento de San Francisco de Asís (el Salón Blanco y el Claustro Norte) y en estos momentos, por segundo año consecutivo, el Centro Hispanoaméri-



Imágenes superiores, arriba: De la serie «Tras las huellas. Pequeña historia de amor y desamor», de Guillermo R. Malberti, que obtuvo la beca de creación que financia el Consejo Nacional de las Artes Plásticas; abajo: serie «Los colores de la vida», de Alejandro Cordovés, ganador del premio Sosabravo. Imágenes a la izquierda, arriba: *Margen*, de Javier Martínez, ganador del premio que otorga la Fundación Igneri; abajo: detalle de la obra de Glauca Basulto, premiada durante la Bienal de Cerámica La Vasija 2013, junto a las piezas presentadas por los creadores Alder Calzadilla y Jorge Jacas.

cano de Cultura. De las iniciales obras de cámara a piezas de gran formato y aspiraciones de carácter ambiental, se manifestó un notable incremento de la actividad cerámica, convencidos sus creadores de que habían seleccionado un medio expresivo que clasificaba al plano de las llamadas artes mayores (esto es, la escultura, las instalaciones). Respondían así a inquietudes propias de la creación contemporánea pero conservando el riguroso oficio que la cerámica demanda. A tal praxis llegaron autores con intereses que desbordaban largamente la decoración de un soporte dado; esto, sin olvidar

que —en definitiva— la génesis de esta especialidad se encuentra indisolublemente ligada a una función utilitaria. Meditemos en este punto sobre cómo el ejercicio cerámico participa de las preocupaciones que rigen un arte situado en medio de condiciones comunes a otras disciplinas; entonces, alimenta su vitalidad con ideas específicas y otras generadas por el ritmo de los tiempos según una contaminación *sui generis*, deseable.

ALEJANDRO G. ALONSO
Director Museo de la Cerámica
Contemporánea Cubana

Rita Longa y Guanaroca

ESCALA

Veinticinco años han transcurrido desde que en julio de 1988 quedara emplazada en la ciudad de Cienfuegos una de las últimas esculturas realizadas por la renombrada artista cubana Rita Longa. Ubicada en la calle 37 y avenida O, en el extremo sur de Punta Gorda, esta pieza representa el anhelo cumplido de todos los cienfuegueros de contemplar una estatua en esta importante arteria de la ciudad, que en este caso deviene recordatorio perenne de una de las leyendas fundacionales de la colonia Fernandina de Jagua: la india Guanaroca.

Según cuenta el arquitecto Irán Millán Cuétara, actual director de la Oficina del Conservador de la Ciudad de Cienfuegos, quien trabajó junto a la artista en la realización del proyecto, «fueron días intensos de creación, en los que encaminamos la búsqueda hacia una obra que resolviera las exigencias urbanísticas del entorno que la acogería: debía ser transparente, ligera y vertical para que lograra el cierre de la perspectiva, al tiempo que recreara este importante fragmento del patrimonio intangible local».

LÁGRIMAS DE GUANAROCA

La leyenda de la india Guanaroca encabeza la lista de los primeros siete relatos de ascendencia indocubana recopilados en el libro *Tradiciones y leyendas de Cienfuegos*, de Pedro Salvador Modesto Hernández y Hernández. A su distinguido amigo habanero, Sr. Adrián del Valle, remite Hernández la súplica de dar feliz término a la ingente labor de recopilación de apuntes sobre leyendas y tradiciones de Jagua. «Al sudoeste de la hermosa bahía de Cienfuegos se extiende una laguna salobre, en la que derrama parte de sus aguas el río Arimao. (...) Según la leyenda siboney, la laguna de Guanaroca es la verdadera representación de la Luna en La Tierra».¹

Incluido en el abundante inventario toponímico local, Guanaroca no solo da nombre al accidente geográfico, actualmente Área Protegida y reservorio natural de flamencos rosados, sino que, en la cosmogonía aborigen de la zona, esta figura femenina, la primera mujer creada por Maroya (la Luna), da lugar al nacimiento de la raza humana: de su unión con Hamao, el primer hombre, por el conjuro mágico de Huion, el Sol, nace Imao, el primogénito.



Ubicada en la calle 37 y avenida O, en el extremo sur de Punta Gorda, ciudad de Cienfuegos, la escultura *Guanaroca* fue realizada en 1988 por la reconocida artista cubana Rita Longa (en la imagen inferior junto a sus colaboradores durante el emplazamiento de la pieza). Conforman el conjunto escultórico la representación de una figura humana en láminas de latón-bronce y tubos de bronce, que alcanza una altura máxima de 5,30 m., dentro de un estanque de 15 m. de diámetro.

«Guanaroca (...) puso en su hijo todo su cariño, y el padre, celoso, (...) concibió la criminal idea de arrebatarlo. Una noche, (...) cogió Hamao al tierno infante y se lo llevó al monte. El calor excesivo y la falta de alimento produjeron la muerte de la débil criatura. Entonces el padre, para ocultar su delito, tomó un gran güiro, hizo en él un agujero y metió adentro el frío cuerpo del infante...».²

La madre se percató de la ausencia de los suyos, y sospechando un desenlace fatal, vaga por el bosque hasta que, casi al caer rendida por el cansancio, un güiro que cuelga del árbol más próximo llama su atención. Ya en sus manos «observó que está perforado y con espanto creyó ver en su interior el cadáver del hijo adorado, (...) se sintió desfallecer y el güiro se escapó de sus manos.



(...) Al romperse (...) salían peces, tortugas de distintos tamaños y gran cantidad de líquido, desparramándose todo colina abajo. (...) Las lágrimas ardientes y salobres de la madre infeliz (...) formaron la laguna y laberinto que lleva su nombre: Guanaroca».³

LA ESCULTURA DE UNA DIOSA

En el momento de ejecución de la obra *Guanaroca*, Rita Longa tenía 76 años. Dada su avanzada edad, ya no trabajaba directamente el barro ni otros materiales pétreos o macizos, sino que estaba explorando las estructuras laminares, auxiliada por sus ayudantes. «Rita modelaba pequeñas muestras tridimensionales a escala, concepción básica que completaba el proyecto arquitectónico de gran formato», apunta Millán Cuétara.

«Una tarde, sin más, nos sorprendió con la versión que hoy vemos como la solución final: la representación de una figura humana en láminas de latón-bronce y tubos de bronce, que alcanza una altura máxima de 5,30 metros. La obra civil comprende, además, un estanque de 15 metros de diámetro, dentro del cual se emplazó la obra, ambientada con la vegetación propia de la zona. El trabajo de conjunto fue muy bello», y se integra armónicamente al entorno de esa privilegiada área citadina, en la que se destaca la heterogénea trilogía del Palacio de Valle, el Hotel Jagua y el restaurante Covadonga.

«Recuerdo vivamente su inauguración, la noche del 10 de julio de 1988, en la que Rita Longa estuvo presente, y a la que Frank Iraola aportó el mural para uno de los laterales del paradigmático Covadonga, la meca de la paella en Cuba. Desde ese momento —agrega Millán Cuétara— la urbe cuenta con un espacio privilegiado, balcón y escenario, adonde la brisa marinera atrae a los enamorados de la ciudad durante las calurosas noches de verano. Allí está el recuerdo perenne de Rita Longa, representada en la india Guanaroca: un regalo espléndido de la excelsa escultora que hasta hoy no hemos agradecido lo suficiente».

^{1,2} Pedro Modesto Hernández: *Tradiciones y leyendas de Cienfuegos*. Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1919.

YUSI PADRÓN
Periodista. Oficina del Conservador
de la Ciudad de Cienfuegos.

Joyería escultórica

ORFEBRERÍA

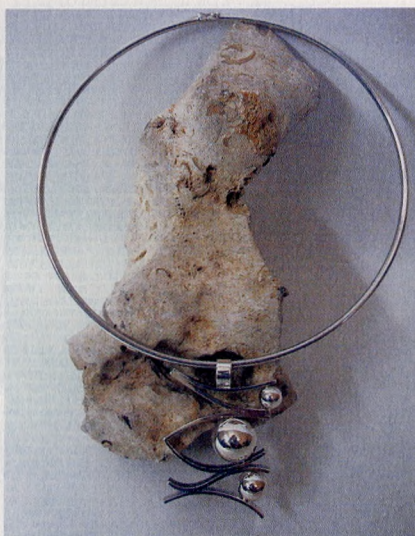
La contemporaneidad ha propiciado una nueva visión de la joyería, que genera una problemática referente a la dicotomía entre los conceptos «orfebrería» y «joyería», que trasciende el ámbito artístico. En el caso de Cuba, puede considerarse que aunque el desarrollo de la orfebrería no estuvo potenciado por la abundancia de yacimientos de oro y plata —a diferencia de otros países latinoamericanos— existe una importante tradición en el trabajo con los metales preciosos. Así, en el momento actual la joyería artística cubana mantiene un sentido experimental e innovador, siendo el carácter escultórico uno de los aspectos que lo enfatiza.

A través de la historia artística, más que los pintores, han sido los escultores quienes se han interesado por el trabajo con la joyería. Uno de los valores que mayor atención ha merecido dentro de las polémicas referidas al hecho de reconocerle su valor artístico, ha sido la afirmación de que una joya puede constituir también una pequeña escultura.

Desde puntos de vista diferentes, a través de la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro o desde proyectos como Macro joyas, de la Asociación Cubana de Artesanos Artistas, y el Museo de la Orfebrería de la Oficina del Historiador de la Ciudad, orfebres de la envergadura de José C. (Pepe) Rafart, Osvaldo Castilla, Raúl Valladares, Jorge Gil, Marlén Piloto, Mayelín Guevara, Nelson Béquer o Eduardo Núñez de Villavicencio, son fieles exponentes de la afirmación anterior.

Podemos establecer lo escultórico en las joyas de estos orfebres cubanos por sus trabajos precedentes como escultores y por la presencia en las piezas de las poéticas de sus esculturas. Valiéndose de las técnicas tradicionales de la orfebrería evidencian un marcado interés por la tridimensionalidad y el volumen.

Anillos, brazaletes, colgantes y dijes se instauran como las tipologías que en mayor medida nos permiten visualizar una pequeña escultura en el templo por excelencia de las joyas: el cuerpo humano. La experimentación no se centra solamente en el trabajo con el



Arriba: colgante, de Eduardo Núñez de Villavicencio; sobre estas líneas, anillo de Mayelín Guevara; arriba, a la izquierda: anillo, de Jorge Gil, y debajo: brazaletes de Raúl Valladares.

oro, la plata o el titanio, sino que se incorporan materiales alternativos como el acrílico, la madera, el barro, entre otros. En cada detalle descubrimos más que un despliegue de técnica, la creación de una pieza única en su expresión y concepción. Los diferentes ángulos se combinan, creando texturas y efectos de volumen.

Otro elemento fundamental en la valoración del carácter escultórico es la selección de temas, pues la naturaleza como fuente de inspiración se convierte en uno de los motivos recurrentes. En este sentido, el modelado de referentes zoomorfos y antropomorfos determinan, casi por obligatoriedad, una visualidad sumamente escultórica mediante la filiación a tendencias del arte contemporáneo como pueden ser el arte minimalista y la abstracción.

En el caso de Pepe Rafart, sus esculturas y joyas son reconocidas en el ámbito nacional e internacional por las caprichosas formas que, en sus manos, adoptan la plata o el mármol negro, obras que reafirman la estética específica del artista y su vasto conocimiento de la Historia del Arte y las técnicas de orfebrería.

Mientras, Osvaldo Castilla revolucionó la forma de hacer y de concebir la joyería en Cuba, fusionando la concepción de las piezas y el performance. Lo

esencial en su arte es el movimiento. Confiesa, además, que emplea tanto materiales considerados valiosos como otros que no son estimados así.

En lo referente al orfebre Jorge Gil, el objetivo principal de su arte es crear piezas que combinen elementos tradicionales con materiales vanguardistas, imprimiéndoles un sello contemporáneo muy particular, a través de diseños con una acentuada influencia de la estética del minimalismo.

En las obras de Raúl Valladares Valdés encontramos tanto elementos enrevesados del estilo Art Nouveau como formas simples del minimalismo. Sin perder la perspectiva de lo escultórico, emplea las tradicionales técnicas de orfebrería que van desde la soldadura hasta el ensamblaje para lograr piezas de joyería donde los elementos se conjugan en función de un diseño y un concepto muy particular. Al igual que sus esculturas, sus piezas tienen una concepción futurista y se inspiran en la velocidad y el ser humano como un concepto abstracto del mañana.

Nelson Béquer muestra en la composición de sus piezas un marcado interés por destacar el diseño por sobre los materiales empleados, resaltando la volumetría y geometría de las joyas. Su búsqueda estética, desde la maestría en las técnicas de la orfebrería, pretende siempre un juego con las formas y las texturas.

Al estar vinculada a la labor pedagógica del Taller de Orfebrería de la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, Marlén Piloto realiza una obra más creativa y experimental que constantemente trata de subvertir cánones preestablecidos tanto en lo visual como en lo conceptual, de vincular la orfebrería con otras manifestaciones artísticas y de acercarse a las últimas tendencias internacionales para realizar piezas más contemporáneas. Su intención es crear piezas que, sin dejar de ser funcionales, trasciendan las tradicionales concepciones de joyería en función de transmitir un concepto determinado; tal como lo haría una obra de arte.

La obra de Mayelín Guevara posee una estética cercana al minimalismo. En sus peculiares diseños, los materiales preciosos armonizan con otros naturales o sintéticos. Trabajando a partir de figuras geométricas, sobre todo con el círculo, logra una joyería en la que los elementos superpuestos se relacionan; crea sensaciones de movimiento, así como un juego con el espacio. Las superficies planas de sus anillos, pendientes y pulseras denotan su interés por formas contemporáneas más a tono con las actuales tendencias artísticas.

Cada artista, desde su forma particular de concebir la joyería ha creado piezas de indiscutible valor artístico donde lo escultórico se ha manifestado en diversas facetas. No son pocos los que se arriesgan a transgredir los códigos de una joyería tradicional manifestando un carácter innovador y moderno. Modelar, ensamblar o soldar cada elemento se convierte en un hecho mágico, pues el resultado se percibe en la expresión de esa joya en el cuerpo humano, espacio propicio para contemplar su belleza esencial.

GEORGINA MUÑOA LAHERA
Licenciada en Historia del Arte

Archivo de Indias

MUSEOLOGÍA

«La realidad y el deseo, como el título de un libro de Luis Cernuda, se cumple por fin; se concreta al estar yo aquí...». Así comenzó su conferencia el 30 de julio en el Museo de la Ciudad, Manuel Ravina Martín, director del Archivo General de Indias, en Sevilla, España.

Recién llegaba a Cuba por primera vez el investigador gaditano, con la encomienda de entregar al Museo 38 lienzografías de los retratos de capitanes generales de la época colonial, cuyos originales arribaron al Archivo el 29 de diciembre de 1898 —al término de la dominación española en la Isla— y hoy decoran las galerías de la institución.

Al agradecer el gesto, el Historiador de la Ciudad expresó que ahora se completa una parte de la historia: «La España que llegó a nosotros, que se fundó primero en el brazo del dolor y luego del amor, hizo una conquista superior a la territorial y política: la de la sangre. Fue así como esa tierra se hizo carne en los versos de Martí (...) Como venimos de una cultura de papeles, el Archivo de Indias es parte de nuestra patria; allí está contenida también la memoria cubana».

Seguidamente, Ravina Martín, pese a que entonces llevaba solo cinco meses en el cargo, ofreció a los gestores del patrimonio de la Oficina del Historiador un balance del Archivo de Indias en los umbrales del siglo XXI, ya que «no está hundido en la cotidianeidad, sino que tiene que ir hacia el futuro».

Sus orígenes se remontan a la época en que los mercaderes de Sevilla se reunían en torno a la catedral. Bajo su reinado, Felipe II (1556-98) encomendó al arquitecto real Juan de Herrera la construcción del edificio de la Casa Lonja, una especie de bolsa de negocios.

En el siglo XVIII se produjeron dos hechos determinantes: José de Gálvez, secretario de Indias, necesitó un papel; fueron al Archivo General de Simancas a buscarlo y se encontraron con el caos. Por otra parte, al rey Carlos III le molestó el libro que publicó el historiador escocés William Robertson, *Historia de América* (1777). Fue así que el monarca decidió reunir toda la documentación dispersa que había generado y estaba generando España en América, y poder contrarrestar los materiales extranjeros con un futuro relato de la conquista y colonización más apegado a sus intereses.

Fundado en 1785, lo situaron en el edificio ya abandonado de la Casa Lonja —de piedra sólida, sin maderas, con lo cual no existía peligro de incendio—, situado en los márgenes del Guadalquivir. Y aunque cuando el río se desborda inunda la ciudad, esa zona en específico no corre riesgos.

Conforman más de la mitad del Archivo las comunicaciones que el Consejo de Indias recibía a diario de las colonias. De tal suerte, allí se conservan más de nueve kilómetros lineales de estantería: unos 43 mil legajos, con 80 millones de páginas y ocho mil mapas y dibujos sobre la presencia de España en América, incluyendo la papelería de la Casa de Contratación de Indias, instaurada por Isabel la Católica como el organismo encargado de regular los vínculos con el continente americano, y que realizaba labores de remisión y recepción de mercancías, actuaciones de carácter técnico científico y actividades judiciales, incluidos los pleitos entre comerciantes.



Al centro, Manuel Ravina Martín (Cádiz, 1949), durante el acto oficial de entrega de las 38 lienzografías de los capitanes generales, escoltado por Juan Francisco Montalbán, embajador de España en Cuba, y Eusebio Leal, Historiador de la Ciudad.

La sección que agrupa los llamados «Papeles de Cuba» ocupa poco menos del diez por ciento del total de los fondos. Sin embargo, como explicó Ravina, se precisa un riguroso ordenamiento y clasificación, puesto que contiene además folios provenientes de las cercanas ciudades de Luisiana, Florida o Santo Domingo.

Un hito relevante en su devenir tuvo lugar en 1987, al ser declarado por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad, junto a la Catedral y el Alcázar, siendo en la actualidad la única institución de su tipo que ostenta dicha condición. Cinco años más tarde, se puso en marcha el Portal de Archivos Españoles, comúnmente conocido como programa PARES, proyecto del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte destinado a la difusión en Internet del Patrimonio Histórico Documental Español conservado en su red de centros. PARES (www.pares.mcu.es) ofrece acceso libre y gratuito no solo al investigador, sino también a cualquier ciudadano interesado en acceder a los documentos con imágenes digitalizadas de los Archivos Españoles.

Hacia este empeño están encaminados los mayores esfuerzos del Archivo de Indias. En consideración de su director, «aunque hoy se puede consultar tan solo un 13 o 14 por ciento de los fondos, la meta es catalogar, digitalizar y poner todo nuestro caudal al servicio del mundo».

Por otra parte, luego de la reforma integral del inmueble, entre 1999 y 2005, la nueva redefinición contempló la incorporación, como sede auxiliar que se comunica a través de un túnel subterráneo, del aledaño edificio de la antigua Cilla del Cabildo Catedralicio, donde radica la sala de investigadores, con capacidad para 40 personas. En esta coyuntura, se decidió transformar el Archivo en un centro museístico, sobre todo las galerías superiores, que en 2012 fueron visitadas por alrededor de 200 mil personas.

MARIO CREMATA FERRÁN
Opus Habana



Fundado en 1785, el Archivo General de Indias atesora los fondos generados por el Consejo de Indias y Secretarías de Despacho, Casa de Contratación y Consulados de Sevilla y Cádiz, instituciones creadas por la antigua administración española para el gobierno y control, durante los siglos XVIII y XIX, de los territorios ultramarinos. Asimismo, se conservan otros fondos de instituciones de menor entidad, e incluso de particulares relacionados con las colonias españolas en América y Asia. Declarado Patrimonio de la Humanidad (1987), hoy el Archivo General de Indias conserva más de 43 mil legajos, instalados en ocho kilómetros lineales de estantería, con unos 80 millones de páginas de documentos originales y ocho mil mapas, que acumulan más de tres siglos de historia del continente americano, desde Tierra de Fuego hasta el sur de Estados Unidos, además del Extremo Oriente español y las Filipinas. El actual director de esta institución es Manuel Ravina Martín (Cádiz, 1949). Licenciado en Filosofía y Letras por las Universidades de Granada y Sevilla, e integrante del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, hasta 2012 y durante 27 años, dirigió el Archivo Histórico Provincial de Cádiz, su provincia natal.

Artillería española de Ordenanza

EXPOSICIÓN

Retroceder en el tiempo y por apenas unos instantes imaginar la magnificencia de la industria de fundición de cañones en la Europa del siglo XVIII, es uno de los valores inherentes al arte de la escala que emana de la exposición «Artilería española de ordenanza».

Egresado de la licenciatura en Biología y en la actualidad escultor fundidor con cátedra en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, en los últimos años la vocación de Pavel Valdés Ruiz (La Habana, 1975) ha derivado en abnegado estudio sobre la artesanía antigua y los procesos de su fundición.

Quienes compartimos aquellas jornadas iniciales de su sueño por realizar a escala una batería de bocas de fuego, presenciamos cómo su habitación fue conquistada por libros, notas y documentos que versaban sobre morteros, cañones y cureñas. Poco después, el anhelo se transformó en necesidad creativa y su pequeño taller adquirió las dimensiones de las grandes fundiciones de artillería europeas.

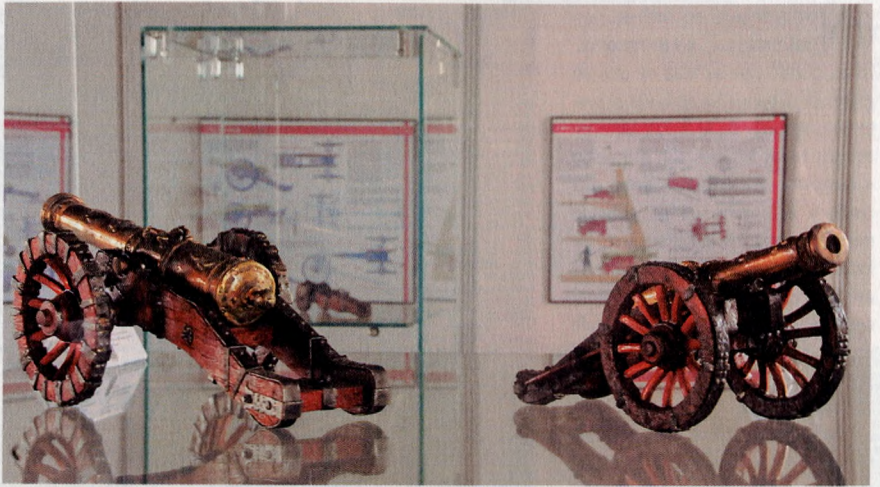
La disyuntiva que se le presentaba al creador era por dónde comenzar y hasta qué período abarcar. Fue entonces cuando decidió mostrar la importancia de la ordenación como eje centralizador a nivel nacional de las fábricas reales. Anterior a las ordenanzas de artillería, las piezas se fundían por encargo y de manera independiente. La ausencia de uniformidad a la hora de fabricar un cañón trajo aparejado que cada pieza necesitara sus propias municiones, aspecto que limitaba sus potencialidades en el campo de batalla y obligaba a confeccionar una gran diversidad de proyectiles.

El reto quedaba planteado: mostrar en escala de 1/16 la Antigua y la Nueva ordenanzas de la artillería de bronce fundida en las fábricas de Sevilla y Barcelona y la concebida en hierro por las factorías de Liérganes y La Cavada.

Cada modelo de la exposición «Artilería española de ordenanza» (Museo Castillo de La Real Fuerza, 5 de julio al 31 de octubre de 2013) fue realizado tomando como referencia planos y piezas originales, con el objetivo de garantizar su veracidad histórica. Se respetaron todos los materiales con los cuales se fundieron y construyeron las piezas originales de la época escogida. La fundición a escala se practicó a partir del método de la cera perdida, mientras las piezas de hierro fueron torneadas por el también escultor Frank Ramos López.

Aunque no corresponden a la Ordenación, en la muestra se incluyen una bombardita de hierro sobre cureña de madera y hierro forjado, elaborada a partir de duelas que forman un tubo unido con anillas a modo de un tonel, la que rememora una pieza histórica del siglo XV. A la bombardita acompaña una culebrina de bronce sobre cureña de madera y hierro forjado perteneciente a una pieza original del siglo XVI.

El punto de atención se centra en las piezas que evocan cómo a finales del XVII las potencias militares europeas comprendieron la necesidad de estandarizar su artillería, proceso que se extendería en el caso de España hasta 1743, con la promulgación de la Ordenanza de Artillería (Antigua), aprobada por Felipe V y derivada del sistema francés del oficial De la Vallière. Con ella se establecía una misma cantidad de calibres:



de a 24, 16, 12, 8 y 4 libras francesas, todos largos y morteros de 12 y 9 pulgadas francesas, así como las tipologías de cureñas o montajes.

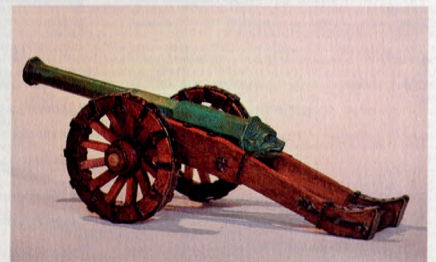
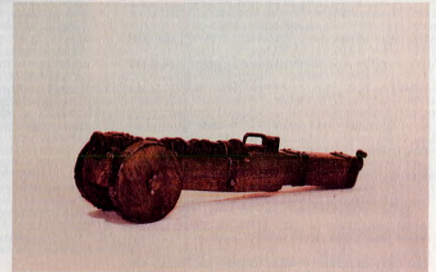
A la Antigua siguió la Nueva Ordenanza de Artillería —reflejada también en la muestra—, la cual fue establecida en 1783 durante el reinado de Carlos III. Como su antecesora, esta Ordenación se basaba en el sistema de otro oficial francés, Jean Baptiste Vacquette de Gribeauval, la que dotaba a los ejércitos de una artillería ligera y maniobrable con cañones de a 24, 16, 12, 8 y 4 largos y de a 12, ocho y cuatro libras francesas cortos, morteros cilíndricos de 14 y 10 pulgadas, morteros cónicos de 14, 12 y 7 pulgadas y obuses de 9 y 7 pulgadas.

Cierran la muestra las piezas de artillería naval ordenadas en 1765 para navíos de línea, fragatas... y defensa de costa con bocas de fuego de hierro de a 36, 24, 18, 12, 8 y 4 libras. Se exhibe además un falconete de bronce sobre un fragmento de borda de madera, pieza muy utilizada en la cubierta libre de los bajeos y que dada sus pequeñas dimensiones y amplio ángulo de giro permitía una cadencia tiro y una eficacia en el disparo elevada.

Es de resaltar el exquisito trabajo realizado por el propio Pavel Valdés en la recreación de los diferentes montajes de cañones o cureñaje, en los que destaca la fidelidad y la exactitud con respecto a los exponentes reales. Así se muestran cureñas de campaña Gribbeauval, cureñas de campaña inglesa o de mástil, cureñas de plaza y de costa —una de ellas sobre explanada móvil— y cureñas navales, además de todos los útiles de abasto y preparación del cañón para su disparo, fielmente colocados en los laterales y carenado del montaje.

«Artilería española de ordenanza» es una invitación para un mejor conocimiento del patrimonio colonial de la ciudad, pues La Habana y su sistema de fortificaciones conservan un importante número de piezas de la Ordenación; baste solo citar las del Castillo de La Real Fuerza, San Salvador de la Punta o la emblemática batería de ceremonia de la fortaleza de San Carlos de la Cabaña, encargadas desde el siglo XVIII de ejecutar el Cañonazo de las Nueve.

FERNANDO PADILLA GONZÁLEZ
Opus Habana



Exhibida en el Museo Castillo de La Real Fuerza entre el 5 de julio y el 31 de octubre, la muestra «Artilería española de ordenanza» permitió apreciar, en escala 1/16, la variedad de bocas de fuego que integraron la Antigua y la Nueva ordenanzas. De arriba hacia abajo: dos cañones de la ordenanza correspondiente a 1743, una bombardita del siglo XV, una culebrina del siglo XVI y un cañón de a 24 libras sobre una cureña de madera y hierro forjado. Para su realización, el escultor fundidor Pavel Valdés Ruiz consultó obras tales como *La Ordenanza dividida en catorce reglamentos* (1802), el *Tratado de Artillería* de Tomás de Morla (1816), *Real Cuerpo de Artillería* (1836) y *Diccionario ilustrado de los pertrechos de guerra* (1866), además de documentos de los archivos de Segovia, Sevilla y Barcelona.

Primera graduación

ACONTECIMIENTO

«Nos reunimos en una ocasión trascendental para nosotros. Lo es, puesto que se trata de que un grupo de alumnos ha arribado al sexto año, después de la ardua tarea de cumplir todos los días con el trabajo y demostrar esa voluntad férrea que conduce al camino de un entendimiento superior de la cultura y de las ideas, es decir, de dedicar una parte de ese tiempo que sería técnicamente un tiempo libre, al más alto y más grande objetivo del ser humano, que es superarse y aspirar a la sabiduría, alcanzar el conocimiento».

Con estas palabras, Eusebio Leal Spengler, Maestro Mayor del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, saludó a los 31 primeros egresados de la Licenciatura en Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural, a quienes el 17 de julio les fueron entregados sus diplomas acreditativos durante una ceremonia en la Basílica Menor de San Francisco de Asís.

El Historiador de la Ciudad se refirió además al estudio superior como un ejercicio de preparación para servir, y en este sentido los exhortó a no cansarse nunca de multiplicar los saberes y enriquecer el espíritu humano: «Todos los días se ha de aprender y de colocar en el arco de nuestras vidas esa piedra clave que es el conocimiento y nuestra espiritualidad. Esa es en definitiva la promesa: que vivamos a partir de hoy y apliquemos lo que hemos conocido, primero en favor de la Patria grande, nuestra madre amantísima a la que todo debemos...».

Ante el claustro docente, personalidades académicas, trabajadores de la Oficina del Historiador, familiares y demás invitados, los nuevos profesionales, ataviados con sus togas distintivas, recogieron sus títulos, a la vez que recibieron la felicitación y los parabienes de la presidencia, encabezada por Miguel Díaz-Canel Bermúdez, primer vicepresidente de los Consejos de Estado y de Ministros; Homero Acosta Álvarez, secretario del Consejo de Estado; Abel Prieto Jiménez, asesor del presidente de los Consejos de Estado y de Ministros; Gustavo Cobreiro Suárez, rector de la Universidad de La Habana, y Rafael Bernal Alemany, ministro de Cultura.

Esta primera graduación, que completa el ciclo fundacional de la carrera y su modelo de gestión académica y



Profesores y alumnos de la primera graduación del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, en compañía de otros invitados, en el umbral de la Basílica Menor de San Francisco de Asís.

administrativa —responsabilidad que comparten la Universidad de La Habana y la Oficina del Historiador de la Ciudad—, coincide con el aniversario 285 de la Casa de estudios y el 75 de la Oficina, motivo por el que esta pléyade de universitarios rinde homenaje, al asumir su nombre, a Emilio Roig de Leuchsenring, primer Historiador de La Habana, hasta su deceso, en 1964.

La velada concluyó con el *Gaudeamus Igitur* (Himno universitario) a cargo del Coro Nacional de Cuba. Estuvo presente además la Camerata Romeu, que interpretó dos piezas emblemáticas: *La bella cubana*, de José White, y *Paráfrasis del Himno Nacional*, de Hubert de Blanck, con Darío Martín como pianista invitado.

El Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana se constituyó como Facultad adscrita a la Universidad de La Habana en el curso académico 2007-2008. La licenciatura que impulsa, de seis años de duración en la modalidad semipresencial, tiene cuatro áreas de estudio: Museología, Arqueología, Gestión Urbana y Gestión Sociocultural.



Arriba, Michael Sánchez Torres, estudiante más destacado en Investigación, recibe su diploma de manos de Abel Prieto, asesor del presidente de los Consejos de Estado y de Ministros. Debajo, izquierda: Dora Cancio Benítez, mejor graduada integral del Colegio San Gerónimo y de la Universidad de La Habana en el curso por encuentros. A la derecha, en primer plano, Lissette Iglesias Camejo, más destacada en Docencia. El acto contó con la actuación de la Camerata Romeu.

REDACCIÓN *Opus Habana*



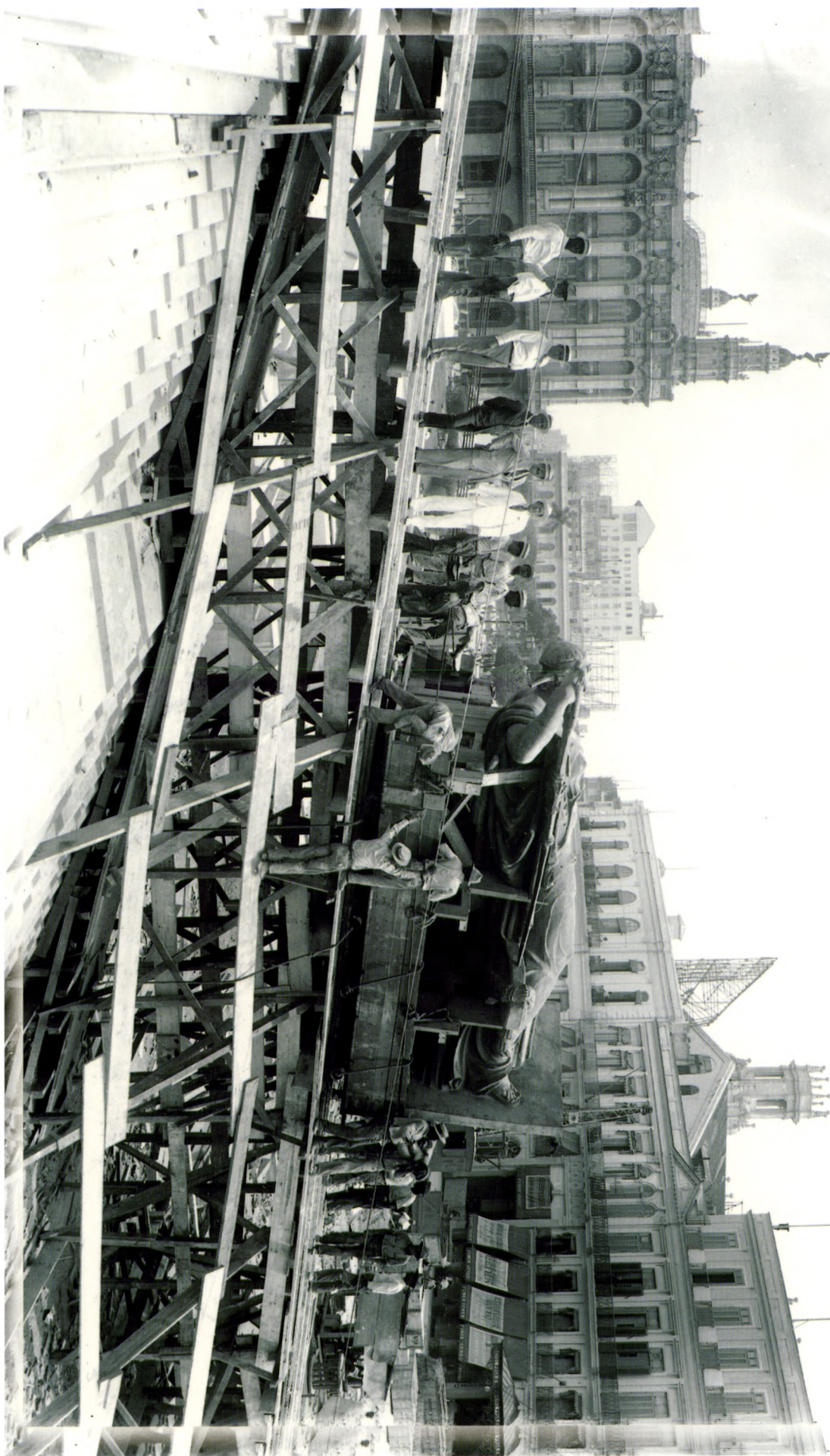
 **SAN CRISTÓBAL**
AGENCIA RECEPTORA
LA HABANA VIEJA, CUBA

Calle de los Oficios No. 110
entre Lamparilla y Amargura,
La Habana Vieja, Cuba.
Teléfono : (537) 861 9171, 861 9172
Fax : (537) 860 9586
e-mail : ventas@viajessancristobal.cu
reservas@viajessancristobal.cu



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

BOLONA
LIBRERIA



Maniobras realizadas para la colocación de «La Virtud tuteladora del pueblo», una de las esculturas de Angelo Zanelli que coronan la escalinata del Capitolio Nacional.