



UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

Sonidos, imágenes y letras:

representaciones
de paisajes diversos



Eugenia Zavaleta Ochoa
Compiladora

CIICLA

Centro de Investigación en
Identidad y Cultura
Latinoamericanas

Sonidos, imágenes y letras:

representaciones
de paisajes diversos

Eugenia Zavaleta Ochoa
Compiladora



UNIVERSIDAD
COSTA RICA

CIICLA

Centro de Investigación en
Identidad y Cultura
Latinoamericanas

700
S698s

Sonidos, imágenes y letras: representaciones de paisajes diversos / Eugenia Zavaleta Ochoa (compiladora). - 1. edición - San José, Costa Rica: Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas, Universidad de Costa Rica, 2025.

xvi, 338 páginas ; – (Colección Digital Tsirík ; 7)

ISBN: 978-9930-9611-6-2

1. ARTE 2. PAISAJE - COSTA RICA 3. PAISAJE - CENTROAMERICA 4. PAISAJE - MEXICO 5. CIENCIAS SOCIALES 6. BIOLOGIA

Universidad de Costa Rica
Centro de Investigaciones en Identidad y Cultura Latinoamericanas
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio

Primera edición 2024

Consejo editorial

Mag. Laura Casasa Núñez

Dra. María de los Ángeles Acuña León

Dra. Ethel García Bouchard

Dra. Ivannia Barboza Leitón

Mag. Rónald Rivera Rivera

Dra. Vanessa Fonseca González

Corrección filológica: *Mag. Laura Casasa Núñez*

Revisión de pruebas: *Dra. Damaris Madrigal López*

Diseño de contenido, portada y diagramación: *Doce puntos (Daniela Hernández y Priscila Coto)*

Imagen de portada: *Emilio Span, "Finca en Carrillo, Guanacaste", Óleo sobre tela, Sin fecha, 57,5 x 82 cm*

Publicación bajo licencia Creative Commons
CC BY-NC-SA 4.0



Contenido

Presentación

xi

SECCIÓN 01

PAISAJES SAGRADOS, DEIDADES Y DEVOCIONES

La construcción de un marco teórico desde el paisaje para analizar a una deidad de la Grecia Antigua

3

Jenny Salas-Moya

Introducción	3
El paisaje como concepto teórico	4
El paisaje y su vínculo con el mito en el contexto de la Antigua Grecia	10
Factores identitarios de las divinidades griegas del panteón clásico	14
Conclusiones	17
Referencias	17

Copán eterna: paisaje visual de un sitio maya en Honduras en el registro gráfico de los siglos XIX y XX

19

Paúl Geovanny Martínez Corrales

Introducción	19
Alfred Percival Maudslay en Copán, 1885	20
Altar T	24
La Plaza de los jaguares en el Patio Oriental de la Acrópolis de Copán	28
Las excavaciones del Museo Peabody, 1891-1900	30
La Institución Carnegie, 1935	37
La segunda mitad del siglo XX	44
A manera de conclusión	48
Bibliografía	50

Entre la imagen y la devoción: san Judas Tadeo en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Un paisaje religioso con múltiples significados 52

Christian Miguel Ruiz Rodríguez

Introducción	52
San Judas Tadeo: patrono de las causas difíciles, imposibles y desesperadas	53
El templo de San Hipólito y San Casiano: ¿Santuario de Judas Tadeo?	55
La imagen de Judas Tadeo y el servicio religioso en el interior del templo	58
Imagen y símbolo: iconografía de San Judas Tadeo	65
San Judas Tadeo, el santo de los jóvenes capitalinos, objetos y prácticas	72
Conclusiones	80
Referencias	84

SECCIÓN 02

PAISAJES DESDE LAS ARTES

Animalística y paisaje en la cerámica precolombina de la región arqueológica Gran Chiriquí 89

Henry O. Vargas Benavides

Introducción	89
Antecedentes	90
Siglo XX - Las bananeras	90
Paisaje precolombino	91
Sobre las cerámicas	93
Representaciones zoomorfas en la Gran Chiriquí	95
Paisaje biológico	97
Paisaje cósmico	100
Conclusiones	110
Referencias	111

**Cinco artistas y la representación de paisajes diversos en Costa Rica,
finales del siglo XIX y primera mitad del XX**

113

Eugenia Zavaleta Ochoa

Introducción	113
San José, una incipiente urbe rodeada de cafetales y potreros	115
Progreso y transporte	118
Entre el paisaje y el retrato	120
Sitios más representados por los cinco artistas	122
Hacia los entornos del Valle Central: Povedano, Bierig y Echandi	124
Más allá del Valle Central: Jiménez y Span	129
La infraestructura de transporte: un medio para descubrir el paisaje	134
Conclusión	155
Referencias	159
Fuentes primarias	159
Fuentes secundarias	159

**El género del paisaje como pauta de identidad nacional:
aproximación historiográfica al paisaje en Costa Rica (1973-1989)**

161

Laura Mariana Raabe Cercone

Introducción: límites y alcances	161
La social democracia y la configuración de narrativas históricas	163
Paisaje: un género que marca el arte costarricense	167
Sobre el relato central	171
El género del paisaje como medida de identidad nacional	173
El academicismo frente al paisaje: el caso de Tomás Povedano	175
El arte moderno frente al arte nacional: el caso de Max Jiménez	177
El arte abstracto frente al paisaje: el caso de Manuel de la Cruz González	178
Respuestas nacionalistas ante La I Bienal Centroamericana de Pintura (1971)	184
Conclusiones: Una nueva generación ante el terroño	188
Referencias	192

Ivette Rojas Zeledón

Introducción	195
Música que nace en secreto: Karol Barboza Padilla (n.1990)	198
Romance y sentimiento: Amanda Quesada Montano (n.1977)	200
Viajar con la música: Berenice Jiménez Murillo (n.1993)	202
Reflejos y sensaciones: Marisela Marín González (n.1976)	205
Narración musical introspectiva: María Grace Prétiz Beaumont (n. 1964)	208
Alegría hecha canción: Amanda Rodríguez Soto (n. 1989)	212
Innovación y fuerza: Maf E Tulá —María Fernanda Sáenz Chaves— (n. 1988)	214
Raíces con orgullo: Simona María Guadalupe Urbina Juárez (n. 1959)	218
Conclusión	222
Referencias	224

SECCIÓN 03**CONSTRUCCIÓN DE PAISAJES:
COTIDIANIDAD, SONIDOS Y VALORES SOCIALES****Cartografía festiva: la Alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate
(El Salvador) en el siglo XVIII****227****Geannini Ruiz Ulloa**

Fiesta, espacio y poder	228
La Alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate: contexto histórico	230
Guatemala versus Sonsonate	230
Sonsonate: su historia	232
La antesala de la fiesta: los elementos paratextuales	236
<i>Sonsonate en fiesta</i> : el primer día de fiesta	239
El relato de fiesta: La construcción de una realidad mejorada	242
Conclusiones	245
Referencias	246

Entre paisaje y etnicidad: el Pacífico Norte de Costa Rica en los siglos coloniales	249
--	------------

María de los Ángeles Acuña León

Introducción	249
Los cacicazgos	251
Conquista y configuración colonial	253
Paisaje y etnicidad	259
La cotidianidad	265
Conclusión	269
Referencias	271

Del entorno acústico al constructo de los paisajes sonoros y la importancia de su conservación	273
---	------------

J. Edgardo Arévalo Hernández

Introducción	273
Naturaleza de los sonidos	275
Los sonidos en la naturaleza	276
El paisaje sonoro: constructo de nuestro entorno acústico	278
Degradoación de los paisajes sonoros	280
El valor de conservar nuestro paisaje sonoro	282
Consideraciones finales	283
Referencias	284

Paisajes socioecológicos, valores sociales y servicios ecosistémicos en la cuenca del río Savegre, Costa Rica	288
--	------------

Edgar Espinoza Cisneros

Introducción	288
La “inmaterialidad” paisajística	288
Paisajes socioecológicos y bienestar humano: el paradigma de los servicios ecosistémicos	290
Valoración de servicios ecosistémicos	291
Las dimensiones espaciales de los servicios ecosistémicos	293
Valores sociales sobre servicios ecosistémicos y paisaje	295
Caso de estudio: valores sociales en los paisajes socioecológicos de la cuenca del río Savegre	297
Apego al lugar y valores sociales	299

Fisiografía y valores sociales	300
Proyectos ambientales, activismo, y legados de uso de la tierra	300
Conclusiones	302
Agradecimientos	303
Referencias	303
Percepción del paisaje boscoso de la Península de Osa, Costa Rica por parte de pobladores y visitantes	309
Julieta Carranza-Velázquez, Xaviera Amador-Fernández, Milagro Mata-Hidalgo	
Introducción	309
Conceptos relacionados con percepción y paisaje	310
Descripción física de la Península de Osa	311
Antecedentes históricos de la Península de Osa Pobladores y desarrollo de la zona	312
Estrategias conservacionistas del estado costarricense y de organizaciones no gubernamentales en la Península de Osa	313
Influencia de las temáticas educativas sobre la formación biológica de los pobladores de la Península de Osa	314
Los programas del Ministerio de Educación Pública en el área de Ciencias y Biología	314
El programa de capacitación para guías del Instituto Costarricense de Turismo (guías turístico-locales)	315
Metodología	315
Análisis de las respuestas de cada uno de los grupos de participantes	318
Grupo 1	318
Grupo 2	319
Grupo 3	320
Grupo 4	322
¿Cómo es percibido en general este paisaje boscoso de la Península de Osa?	323
El bosque como una realidad física	323
Conceptos y terminología biológica utilizada por los participantes	325
¿Cómo influyen los aspectos económicos y sociales en la percepción del bosque?	325
La percepción subjetiva del paisaje boscoso	327
¿Poseen estos pobladores de la Península una fuerte convicción de conservar sus bosques?	329
Conclusiones	331
Referencias	332
Anexos	334

Presentación

Sonidos, imágenes y letras: representaciones de paisajes diversos surgió del programa de investigación «Miradas sobre América Latina desde el arte» del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA) de la Universidad de Costa Rica (UCR). El tema del paisaje comenzó a plantearse como una nueva línea de investigación, desde el 2017. En esta vía, se organizó la visita del curador, crítico de arte y docente José Luis Falconi, quien impartió un seminario y una conferencia sobre el paisaje latinoamericano. Posteriormente, se colaboró con el volumen «Creación artística sobre el paisaje en Centroamérica y el Caribe» de la revista *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* del CIICLA (volumen 15, N.º 2, 2018), en el cual se publicaron artículos sobre dicha temática. Así, se comenzó a asentar esta línea de investigación y permitió avanzar con un resultado robusto, es decir, con *Sonidos, imágenes y letras: representaciones de paisajes diversos*.

En un inicio, se pretendió abordar el tema del paisaje desde las artes visuales y la historia del arte; sin embargo, poco a poco, el panorama se fue ampliando. Es decir, cabía analizarlo desde la perspectiva de la arquitectura, la biología, la geografía, la historia, la literatura, la mitología y la música, por ejemplo. De esta forma, desde el 2018, se comenzó a invitar a investigadores e investigadoras de diferentes disciplinas para que participaran en un proyecto sobre paisaje, cuya finalidad sería una publicación. A lo largo de estos años, se realizaron reuniones periódicas, en las cuales participaron aproximadamente quince profesionales; finalmente, se cuenta con doce artículos.

El objetivo de este trabajo consistió en elaborar una publicación con artículos sobre el paisaje de Costa Rica, de otros países de Centroamérica y de México para identificar significados naturales, sociohistóricos y culturales, desde la época precolombina hasta la actualidad. A partir de este objetivo, se pretendió establecer la relación y la influencia de los seres humanos sobre los paisajes y la de estos, a su vez, sobre las sociedades; identificar paisajes con un sentido emocional que generan un vínculo subjetivo y se concretan en manifestaciones culturales que expresan maneras de ver y comprender el mundo; y analizar el involucramiento e identificación que han tenido grupos sociales con entornos determinados. Además, en un momento dado, se valoró si se incluía un artículo relativo a la Antigüedad; al final, se consideró que este vendría a enriquecer la publicación. Con su presencia, se ampliaría la noción de paisaje y evidenciaría cómo este tema –al igual que otros muchos más– se puede trazar y conectar desde ese pasado lejano con nuestra actualidad.

La publicación se dividió en tres secciones. La primera se denominó «Paisajes sagrados, deidades y devociones», pues se recorren espacios –la Grecia Antigua, Copán y el Centro Histórico de la Ciudad de México– alusivos a lo sacro. En esta sección, se encuentran tres artículos.

Uno es de la especialista en literatura clásica Jenny Salas-Moya, titulado «La construcción de un marco teórico desde el paisaje para analizar a una deidad de la Grecia Antigua». Dado el perfil de esta publicación, Salas abordó su artículo desde contenidos de carácter teórico a partir de tres aspectos. Primero, desarrolló el paisaje como concepto, es decir, hizo un recorrido histórico acerca de la evolución del término *paisaje*; segundo, detalló cuál ha sido el abordaje realizado, a partir de esta noción teórica, en el ámbito de la literatura y la mitología griegas; y tercero, explicó aspectos que, desde la Antigüedad, fueron considerados como factores definitorios de la identidad de las divinidades griegas, tales como el nombre, el mito, la forma, el tributo, el culto, entre otros. Aunque el tema de este escrito pudo, inicialmente, parecer ajeno a este libro –tal como ya se mencionó– no se puede obviar que hasta nuestros días han llegado, se conservan y se mantienen reminiscencias de costumbres, hábitos, divinidades, monumentos y, particularmente en nuestro caso, paisajes relacionados con las culturas de la Antigüedad, las cuales se han adecuado y adaptado con el correr del tiempo.

Otro artículo de esta sección es «Copán eterna: paisaje visual de un sitio maya en Honduras en el registro gráfico de los siglos XIX y XX», del fotógrafo Paúl Martínez. La ciudad-estado de Copán en el occidente de Honduras es uno de los sitios mayas que más ha sido registrado gráficamente a lo largo de los siglos XIX y XX. La recopilación de estas imágenes visuales ha permitido analizar los cambios a los que el sitio ha sido sometido en distintas intervenciones, restauraciones e interpretaciones. Este paisaje sagrado, que la nobleza de Copán admiraba en el siglo VIII a.C., no fue el mismo que encontraron los exploradores decimonónicos, cuando entraron a esta ciudad cubierta por una densa selva. Desde esta perspectiva, el autor analizó el cambio del espacio geográfico causado por la acción del ser humano y la intervención de la naturaleza, así como las diferentes apreciaciones que este paisaje ha generado a lo largo del tiempo.

El último artículo de esta sección es «Entre la imagen y la devoción: san Judas Tadeo en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Un paisaje religioso con múltiples significados», del arquitecto Christian Ruiz Rodríguez. En la capital mexicana, el culto a san Judas Tadeo, durante la segunda mitad del siglo XX, ha consolidado un paisaje religioso y un entorno urbano particular, alrededor del templo de San Hipólito y San Casiano en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Asimismo, ha construido una imagen e imaginarios que son materializados en el espacio público por medio de distintas prácticas y festividades, representaciones simbólicas que realizan miles de creyentes mes tras mes. Por lo tanto, este trabajo examinó el uso del entorno urbano, donde se establecen lazos, se marcan diferencias, se hacen elecciones y se conforman puntos de encuentro simbólicos, referenciales y significativos a partir de la figura y la devoción del santo y del templo.

La siguiente sección se denominó «Paisajes desde las artes» por su enfoque hacia expresiones creativas –artes visuales y musicales– en diferentes momentos de la historia. Esta inicia con «Animalística y paisaje en la cerámica precolombina de la región arqueológica Gran Chiriquí» del artista gráfico Henry Vargas Benavides. El autor analizó piezas de cerámica precolombina de la Gran Chiriquí (sectores sur de Costa Rica y noroeste de Panamá) con representaciones animalísticas. Su estudio se basó en examinar los diseños y el lenguaje simbólico de las obras en relación con el entorno paisajístico actual. Para esto, realizó un análisis estilístico, semiótico y de las representaciones gráficas; además, contó con el apoyo de un biólogo para determinar el animal representado, de acuerdo con una comparación entre los rasgos presentes en las piezas y la fauna que se halla en la región del estudio.

En el caso de «Cinco artistas y la representación de paisajes diversos en Costa Rica, finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX» de la historiadora del arte Eugenia Zavaleta Ochoa, el trabajo se concentró en las pinturas paisajísticas de Enrique Echandi (1866-1959), Ezequiel Jiménez (1869-1957), Tomás Povedano (1857-1943), Emilio Span (1869-1944) y Alexander Bierig (1884-1963). En Costa Rica, dicho motivo –especialmente, el rural– ha tenido un fuerte arraigo en la creación plástica. Dentro de la historiografía del arte costarricense, este tema ha sido estudiado con mayor énfasis a partir de las obras de los artistas de la generación de 1930. Sin embargo, se ha investigado poco la creación paisajística anterior a dicha época, por lo cual se pretendió retroceder en el tiempo para examinar los aportes de una generación anterior de creadores plásticos –es decir, los artistas ya mencionados– en el desarrollo de la temática sobre el paisaje, particularmente el rural y semirural. Específicamente, el trabajo se enfocó en determinar tres aspectos: cuánto se identificaron los cinco artistas con el tema del paisaje, qué lugares prefirieron seleccionar para ser representados y cómo lograron hacerlo en un contexto rural cuyo acceso era difícil.

En el artículo «El género del paisaje como pauta de identidad nacional: aproximación historiográfica al paisaje en Costa Rica (1970-1989)» de la historiadora del arte Laura Mariana Raabe Cercone, se analizó una selección de textos sobre historia del arte costarricense producidos entre 1973 y 1989, con el objetivo de reconocer la forma en que sus autores abordaron el tema del paisaje. Con este trabajo, Raabe buscó demostrar que durante la década de 1970 se consolidó un relato histórico dentro del cual se estableció el paisaje como el género responsable de definir en qué consistía el arte costarricense y lo “auténticamente costarricense”. Dichos textos buscaban demostrar la existencia de un arte nacional, anhelo que era coherente con su época y con la tónica ideológica del Estado benefactor, en el marco del cual se promovió un repertorio de nociones sobre la identidad nacional. Sin embargo, esta perspectiva dejó en los márgenes del arte costarricense a obras con bajos niveles de iconicidad, manifestaciones artísticas cuyo centro de atención no estaba en el paisaje o, bien, representaciones que no se adscribieron al paisaje o a la cultura del Valle Central. Así, el artículo examinó el tratamiento dado a tres artistas: Tomás Povedano (1847-1943), Max Jiménez (1900-1947) y Manuel de la Cruz González (1909-1986).

Esta sección finaliza con el artículo «Creadoras costarricenses de paisajes con poesía y música» de la especialista en música Ivette Rojas Zeledón. La autora analizó los procesos creativos de ocho mujeres compositoras y cantantes costarricenses: Karol Barboza, Amanda Quesada, Berenice, Mari Laguna, María Prétiz, Amanda Rodríguez, Maf É Tulá y Guadalupe Urbina. Por medio de entrevistas y el análisis de sus canciones y composiciones más representativas, hizo un recorrido por sus relatos de índole personal, familiar, académico y social, los cuales generaron la visión paisajística que plasmaron en sus obras. Las compositoras expresaron distintos ámbitos del paisaje: rural, urbano, social, político e interno. Así, cada obra manifiesta una realidad personal, conecta recuerdos y plasma sensaciones, colores y ambientes por medio de la música instrumental y la voz humana.

El libro termina con la sección denominada «Construcción de paisajes: cotidianidad, sonidos y valores sociales», dada la forma en que los artículos evidencian –justamente– la construcción de paisajes, ya sea en la época colonial o en la actualidad. El apartado inicia con dos escritos sobre la Colonia. Uno se titula «Cartografía festiva. La Alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate (El Salvador) en el siglo XVIII» de la especialista en literatura Geannini Ruiz Ulloa. En este, la autora analizó el texto «Plausibles fiestas reales» (1762), el cual narra los dieciséis días de fiesta que se efectuaron en la Alcaldía de Sonsonate en honor a Carlos III de Borbón. A partir de su lectura, se puede comprender cómo la fiesta barroca formaba parte de la vida cotidiana de la sociedad colonial, de acuerdo con distintas celebraciones que ocurrían a lo largo del año. Particularmente, interesa el nivel discursivo, pues utiliza distintas estrategias retóricas que dan cuenta de la transformación simbólica del tiempo y del trazo urbano; es decir, se presentan elementos que resignifican y crean nuevos espacios durante la fiesta en la Alcaldía de Sonsonate. Esta se expone como una urbe “pequeña y periférica” del reino de Guatemala que compite en riqueza y ostentación con otras metrópolis del Imperio español, por medio de un programa festivo, cuyo propósito es demostrar una abundancia material, económica y espiritual de las autoridades y habitantes de Sonsonate. Esta cartografía festiva supone una integración simbólica de la alcaldía en el mapa político del Imperio español.

El otro artículo es «Entre paisaje y etnicidad: el Pacífico Norte de Costa Rica en los siglos coloniales» de la historiadora María de los Ángeles Acuña León. Su trabajo parte de la premisa de que la vida cotidiana va construyendo socialmente el paisaje. A partir de esta, realizó un recorrido socio-histórico y por las dinámicas étnicas que involucraron la construcción de paisajes en la zona del Pacífico Norte de Costa Rica, región que comprende la península de Nicoya y la franja costera oriental del Golfo de Nicoya. Principalmente, se concentró en los Valles del Tempisque, Bagaces, Cañas y Esparza, durante los siglos coloniales y con mayor énfasis el siglo XVIII. En el artículo, analizó la construcción social del paisaje; en primer lugar, examinó la introducción de la ganadería y, en segundo lugar, la etnicidad de los habitantes, migrantes y transeúntes en la evolución y composición de la población del territorio. La evidencia es una población mayoritariamente mezclada: afrodescendientes, españoles, indígenas y mestizos, quienes aportaron a la construcción del paisaje por medio de su cotidianidad en la hacienda ganadera colonial.

Los siguientes textos están vinculados a componentes relativos a la geografía y a la biología sobre casos contemporáneos. En el artículo «Del entorno acústico al constructo de los paisajes sonoros y la importancia de su conservación» su autor –el biólogo J. Edgardo Arévalo Hernández– considera que los sonidos caracterizan la naturaleza y la calidad de los paisajes, por lo cual pueden utilizarse como señales ambientales para identificar y apreciar la diversidad de estos en nuestro planeta. Sin embargo, los ritmos de la naturaleza están siendo afectados con desconocidas consecuencias para las sociedades. La rápida conversión de hábitats a otros usos no solo modifica los paisajes, sino también altera su composición y riqueza de los sonidos inherentes a estos. Con esta preocupación, Arévalo revisó los fundamentos que sustentan el concepto de paisaje sonoro a la luz del creciente cambio ambiental, y de la relevancia de su desarrollo e implementación en las regiones tropicales, particularmente en Costa Rica. Además, realizó estudios de caso específicos para ilustrar cómo la composición de los sonidos naturales podría ser alterado por el desarrollo antropogénico. El paisaje sonoro debería reconocerse explícitamente a manera de un recurso que sustenta sus identidades y su salud, por lo cual debería promoverse su apreciación y conservación.

El siguiente artículo es del geógrafo Edgar Espinoza Cisneros, titulado «Paisajes socioecológicos, valores sociales y servicios ecosistémicos en la cuenca del río Savegre, Costa Rica». Su trabajo realza la importancia de una mayor articulación conceptual y analítica en los estudios de paisajes socioecológicos, por medio de la incorporación de los valores sociales asociados a los servicios ecosistémicos. Esta articulación adquiere especial importancia por la influencia que tienen los valores sociales en las decisiones territoriales, y por haber sido tradicionalmente relegados en procesos de planificación ambiental. Con este objetivo en mente, primero describió la importancia de lo inmaterial en estudios sobre paisaje. Luego, introdujo el concepto de servicios ecosistémicos como un marco de referencia para entender las relaciones ser humano-ambiente en el paisaje, y exploró sucintamente sus dimensiones espaciales, su estimación en general y los valores sociales asociados. Finalmente, realizó un estudio geográfico sobre valores sociales de servicios ecosistémicos en la cuenca del río Savegre, con el propósito de darle un mayor respaldo a esta visión más integradora en estudios de paisaje.

Esta sección cierra con el artículo «Percepción del paisaje boscoso de la Península de Osa de Costa Rica, por sus pobladores y visitantes», elaborado por las biólogas Julieta Carranza Velázquez, Xaviera Amador Fernández y Milagro Mata Hidalgo. El paisaje es concebido como un producto social, en el cual se expresan las relaciones que las personas establecen con su territorio, e involucran procesos sociales y económicos. El objetivo de este trabajo consistió en conocer y analizar el modo de percibir un paisaje boscoso en la Península de Osa, por parte de pobladores y visitantes de la zona.

La metodología utilizada se basó en la entrevista a 46 personas. Con base en los resultados, las autoras concluyeron que el paisaje boscoso es percibido de muy diversas formas; sin embargo, se evidenció un fuerte componente biológico y una parte subjetiva ligada estrechamente a las necesidades y sentimientos específicos de cada persona.

Además, el bosque es visto como generador de ingresos y observaron un cambio hacia una mayor tendencia a su conservación. Un vacío encontrado fue el poco conocimiento expresado por la población sobre las dinámicas que se desarrollan en los bosques y los organismos que interactúan para mantener el equilibrio en este ecosistema a través del tiempo, tema de suma importancia para las estrategias de conservación.

Al reunir a especialistas de diversas disciplinas para desarrollar y analizar el tema del paisaje desde sus particulares perspectivas, se pretendió que este trabajo se convirtiera en un texto de alcance multidisciplinario para ser consultado por estudiantes, docentes e investigadores. A su vez, se procuró que este fuera ameno y de fácil lectura y comprensión para un público más amplio, es decir, un público fuera de la academia, al que le resultara interesante la temática. Esperamos que la ruta trazada se cumpla, que este recorrido generado en universidades públicas cumpla con una de sus funciones: democratizar el conocimiento.

Deseo expresar mi más profundo agradecimiento a los investigadores e investigadoras que se apuntaron a trabajar en este proyecto, sin importarles que la mayoría de las veces rebasaba sus cargas académicas. Gracias por iniciar y finalizar el itinerario esbozado. Además, al CIICLA, agradezco el vital apoyo brindado a esta iniciativa de investigación.

Eugenia Zavaleta Ochoa
Compiladora

SECCIÓN

01

**Paisajes
sagrados,
deidades
y devociones**

La construcción de un marco teórico desde el paisaje para analizar a una deidad de la Grecia Antigua

JENNY SALAS-MOYA¹

*A mi mentora y ahora entrañable amiga,
la profesora Nazira Álvarez Espinoza*

Introducción

La Antigüedad Clásica, ya sea india, griega o romana, nos pone al frente de escenarios que, si bien es cierto pueden resultar ajenos tanto de manera espacial como temporal, nos ofrecen la posibilidad de dialogar de manera crítica con el pasado. Esta posibilidad, ofrecida por el mundo antiguo, no solo nos permite observarnos de manera retrospectiva, sino además proyectarnos como sociedad hacia el futuro. Las culturas de la Antigüedad traen a nuestros entornos particulares costumbres, creencias, hábitos, divinidades, monumentos, paisajes, etc., los cuales nos permiten analizarnos a partir de sistemas, conceptos y lenguajes que, si bien muchos tienen su origen en el mundo antiguo, se han adecuado y adaptado al momento y a la época en la que nos correspondió vivir.

Uno de los conceptos a partir de los cuales se puede analizar el mundo de la Antigüedad es precisamente el del «paisaje». En los estudios más recientes sobre el paisaje en la Antigua Grecia, el concepto se ha abordado de acuerdo con las propuestas iniciales de Cosgrove (1998). Según detalla este investigador, la idea de paisaje denota la representación artística y literaria del mundo visible; es decir, hace referencia al paisaje que literalmente es visto por un espectador.

Este planteamiento se evidencia, por ejemplo, en Cohen (2009), quien declara que “Landscape, however, is not only a form of physical environment but also an artistic genre. Less self-evidently, it has been defined as an attitude, a particular way of looking at the world”² (p. 305). Según la autora, al estar interrelacionadas dos cuestiones conceptuales como “género” y “actitud”, la definición de paisaje ha resultado bastante controvertida. De igual manera, McInerney y Sluiter (2016) indican que “Landscape is

1 Universidad de Costa Rica. Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Costa Rica. Correo electrónico: jenny.salasmoya@ucr.ac.cr

2 El paisaje, sin embargo, no es solo una forma de entorno físico, sino también un género artístico. Evidentemente, se ha definido como una actitud, una forma particular de ver el mundo [Traducción propia].

about the symbolic perception of natural environment, about the way in which people read that environment for meaning”³ (p. 1). Para estos investigadores, constituye un fenómeno universal el hecho de que los seres humanos integran su entorno físico en su propia comprensión del mundo. A partir de este proceso, dicho entorno físico se convierte, precisamente, en paisaje.

Con este posicionamiento como principio teórico, Cohen (2009) y McInerney y Sluiter (2016) consideran que, para comprender una sociedad específica, es necesario investigar cómo se construye dicho fenómeno universal. En el caso concreto de Grecia Antigua, Cohen (2009) destaca varios aspectos que hacen aplicable la denominación de paisaje como instrumento de análisis en los textos literarios. Resalta la investigadora que, aun cuando la literatura griega antigua demuestra más preocupación por las acciones y por los sentimientos humanos que por las descripciones de paisajes naturales, en los pasajes en que se describe la naturaleza, esta puede usarse de manera metafórica para asignarle valores humanos.

A continuación, se presentan tres secciones: la noción de paisaje como concepto teórico, el paisaje y su vínculo con el mito en el contexto de la Antigua Grecia, y los factores identitarios de las divinidades griegas del panteón clásico. Para efectos de esta publicación, se abordan contenidos de carácter teórico, debido a cuestiones de espacio y a la finalidad de la publicación en la que se inserta este artículo.

La primera parte corresponde a un recorrido histórico sobre la evolución del concepto paisaje. Se torna necesaria esta explicación sobre los distintos usos y aplicaciones del término entre los siglos XIX y XX con el fin de comprender cómo se integran los elementos culturales (entre ellos, la identidad, la sociedad, el simbolismo y el mito) en la noción de paisaje. Este recorrido resulta de la carencia, advertida por la investigadora, de una línea de explicación con respecto a la evolución del concepto «paisaje» desde sus orígenes hasta la actualidad. Esto se identifica principalmente en las investigaciones efectuadas en el marco de los Estudios Clásicos, donde se omite o se da por un hecho el conocimiento de estos antecedentes históricos en el uso del concepto. En la segunda parte de este artículo se detalla cuál ha sido el abordaje realizado, a partir del concepto «paisaje», en el ámbito de la literatura y la mitología griegas. Finalmente, en el tercer apartado, se explican los diferentes aspectos que, desde la Antigüedad, fueron considerados como factores definitorios de la identidad de las divinidades griegas; a saber, el nombre, el mito, la forma, el tributo, el culto, entre otros.

El paisaje como concepto teórico

Como bien explican Urquijo y Barrera (2009), el estudio sobre las relaciones entre los componentes naturales y los componentes sociales en un espacio no es novedoso, pues

3 El paisaje se refiere a la percepción simbólica del entorno natural, a la forma en que las personas leen ese entorno para darle significado [Traducción propia].

áreas como la antropología y la geografía han estudiado los vínculos entre diversas colectividades humanas y sus ambientes desde hace más de cien años. Para ilustrar, esta relación entre paisaje y cultura se ha señalado desde el trabajo fundador de Sauer (2006)⁴:

Considerar al paisaje como si estuviera vacío de vida es una abstracción forzada [...] Puesto que estamos primordialmente interesados en culturas que crecen con vigor original a partir del regazo de un paisaje natural maternal, al cual cada una está vinculada en todo el curso de su existencia, la geografía está basada en la realidad de la unión de los elementos físicos y culturales del paisaje. El contenido del paisaje se encuentra por tanto en las cualidades físicas del área, que son significantes para el hombre, y en las formas de su uso del área, en hechos de sustento físico y hechos de cultura humana. (s.p.)

El vínculo establecido entre estos dos elementos le permitió al investigador establecer dos tipos de paisajes: uno natural y otro cultural (Cuadro 1). El paisaje cultural es configurado a partir de un paisaje natural por un grupo cultural. La cultura es el agente; el área natural, el medio; el paisaje natural, el resultado. Bajo la influencia de una cultura dada, con cambios a través del tiempo, el paisaje se desarrolla en diferentes fases. Con la introducción de una cultura diferente se da un rejuvenecimiento del paisaje cultural. Para Sauer (2006), el paisaje natural es un área anterior a la introducción de la actividad humana. Por ello, está integrado exclusivamente por hechos morfológicos, mientras que el paisaje cultural es un paisaje natural que tiene como agente distintivo de modificación los trabajos efectuados por los seres humanos.

CUADRO 1
Elementos constituyentes del paisaje natural y del paisaje cultural

Elementos del paisaje natural	Elementos del paisaje cultural
<ul style="list-style-type: none">• Geognosis: todos los materiales de la corteza terrestre.• Clima: calor, frío, viento, precipitación• Elementos edáficos: superficie o forma de la tierra, suelo, drenajes, formas minerales.• Mar: litorales	<ul style="list-style-type: none">• Todos son consecuencia del registro humano en el paisaje:• Formas de población: fenómenos de masa o de densidad.• Formas de desplazamiento: migraciones estacionales.• Alojamiento: tipos de estructuras construidas por los seres humanos y su agrupamiento. Puede tratarse de un agrupamiento disperso (distritos rurales) o de uno aglomerado (aldeas, o ciudades).• Formas de producción: uso del suelo, bosques, granjas, minas, entre otros

Fuente: elaboración propia a partir de información adaptada de Sauer (2006).

4 La publicación original de Carl O. Sauer, *The morphology of landscape*, se remonta al año 1925.

Un aspecto destacado por Sauer (2006) es que, en su época (primeras décadas del siglo XX), el estudio del paisaje cultural es, todavía, un campo poco desarrollado, tal como se advierte en su breve planteamiento con respecto a este tipo de paisaje. Esto a diferencia de la amplitud con la que desarrolla el contenido del paisaje natural. Una particularidad del paisaje cultural es que sus formas están constituidas por obras realizadas por los seres humanos; es decir, el paisaje cultural se ocupa del registro humano en el paisaje.

Pese a la trascendencia de la propuesta saueriana, durante gran parte del siglo XX, a principios de los años 80, tanto su concepto de cultura como de paisaje constituyeron el punto de partida de una nueva geografía cultural, un nuevo abordaje que consideraba mucho más allá de los elementos formales del paisaje propuestos por Sauer en 1925. De acuerdo con Contreras (2005), a mediados del siglo XX, el ámbito de la geografía cultural pasó a una nueva etapa caracterizada por “dejar atrás la exclusividad de lo objetivo y los estudios «desde afuera»” (p. 65). Esta nueva aproximación opta por el análisis y la descripción del mundo de acuerdo con la experiencia directa que poseen los sujetos con respecto a su entorno. En este aspecto, lo que ahora se busca es “comprender la interpretación simbólica que los grupos y las clases sociales dan a su entorno, las justificaciones estéticas o ideológicas que proponen y el impacto de las representaciones acerca de la vida colectiva” (Contreras, 2005, p. 65).

La particularidad de este nuevo planteamiento radica en que retoma con mucho mayor énfasis las categorías de espacio y de espacialidad, a diferencia de los trabajos pioneros en los cuales priman los aspectos ambientales y materiales del paisaje. En este sentido, no se puede afirmar que la nueva aproximación geográfica abandone los aspectos materiales, sino que, más bien, los amplía: “Ahora describe las pasiones y los gustos de la gente, los cambios de actitud con respecto a la cultura, las identidades y el lazo territorial” (Contreras, 2005, p. 65). Por lo tanto, en este punto se puede decir que empiezan a surgir estudios geográficos particularmente enfocados en el paisaje cultural, con una nueva perspectiva humanista que enfatiza lo visual en el paisaje, pero que no se restringe a aspectos morfológicos mayoritariamente.

En consideración de Cosgrove (2002), el concepto «paisaje», en español, junto con los términos de otras lenguas europeas con los que está emparentado morfológicamente, no se puede confinar únicamente a la geografía visible, pues “las conexiones entre la morfología de una región territorialmente delimitada y la identidad de una comunidad cuya reproducción social está ligada a los derechos usufructuarios y a las obligaciones sobre esa área, son la razón del *Landschaft* alemán” (p. 64).

Cronológicamente, en la cultura alemana, el vocablo empleado para abordar la relación entre sociedad y naturaleza fue, precisamente, *Landschaft*, mientras que en la lengua inglesa se utilizó la palabra *landscape*. Este último vocablo, a su vez, procede del alemán *Landschaft* (Hartshorne, 1939; Olwig, 1996; Cosgrove, 2002; Fernández-Christlieb, 2014). En consideración de Hartshorne (1939), *Landschaft* presenta una doble significación que no se encuentra presente en la terminología inglesa: “[...] the German word *Landschaft* has long been used in common speech to indicate either the appearance

of a land as we perceive it, or simply a re-stricted piece of land”⁵ (p. 150). Pese a esta doble posibilidad presentada por el término, asevera Hartshorne (1939), que la mayoría de escritores alemanes emplean *Landschaft* en el sentido de “región”, aunque cada uno puede definirlo de una manera diferente. En este sentido:

Landschaft is therefore no more precise than “geographic area” but has only the appearance of being more precise [...] For one who feels that almost all geo-graphic features can be interpreted ultimately in terms of natural vegetation, climate, and landforms, the Landschaft may be limited essentially to those features⁶. (Hartshorne, 1939, p. 153)

Entre ambos términos, *Landschaft* y *landscape* hubo, alrededor de la primera mitad del Siglo XX, todo un contexto de discusión académica⁷. La confusión resultó del uso de la misma palabra para significar, por un lado, un área definitivamente restringida y, por otro, un aspecto más o menos definido de una extensión ilimitada (Olwig, 1996, p. 630). Tal como explica Olwig (1996), el significado alemán como “un pedazo de tierra restringido” (de acuerdo con la definición de Hartshorne 1939, p. 150, 250-284) también se empleó en inglés para referirse a la “apariencia de una tierra como la percibimos” (Olwig, 1996, p. 630).

En su momento, Hartshorne (1939) argumentaba que *Landschaft* puede emplearse para indicar una unidad de área política en su conjunto, incluida su población. De hecho, uno de los múltiples significados dados al término se refiere, no a la tierra física en sí, sino al grupo social que la habita. Efectivamente, este planteamiento se vio reforzado años después por Olwig (1996, p. 632), quien manifiesta que “one of the factors that makes these Landschaften special is the strength of the link between community and place”⁸ (Olwig, 1996, p. 632). De ahí que el significado de *Landschaft* pueda entenderse en términos geográficos e históricos. En época más reciente, Contreras (2005) resume la discusión acerca de los significados otorgados a los dos vocablos de la siguiente manera:

-
- 5 La palabra alemana *Landschaft* se ha utilizado durante mucho tiempo en un discurso común para indicar la apariencia de una tierra tal como la percibimos, o simplemente un pedazo de tierra restringido. [Traducción propia]
 - 6 [El término] *Landschaft* no es, por tanto, más preciso que “zona geográfica”, solo que tiene la apariencia de serlo [...] Para quien siente que casi todos los accidentes geo-gráficos pueden ser interpretados en términos de vegetación natural, clima y accidentes geográficos, Landschaft podría estar esencialmente limitado a esas características [Traducción propia].
 - 7 La discusión con respecto a ambos conceptos se desvía de los alcances de esta investigación. No obstante, las siguientes referencias pueden guiar al lector para una visión más amplia acerca de esta temática: Sauer, 1925; Hartshorne, 1939; Olwig, 1996; Cosgrove, 2002; Contreras, 2005; Delgado, 2010; Fernández-Christlieb, 2014; Gerber y Hess, 2017).
 - 8 Uno de los factores que hace que estos *Landschaften* sean especiales es la fuerza del vínculo entre la comunidad y el lugar [Traducción propia].

Landscape (inglés), Landschaft (alemán), landscape (holandés) y sus equivalentes en danés y suizo, tienen la misma raíz germánica, pero no siempre el mismo significado. En alemán a veces se refiere a una unidad administrativa. En cambio, en el inglés de Estados Unidos se usa como un escenario natural, mientras que en Inglaterra el paisaje incluye por lo general elementos humanos. De esta revisión etimológica podemos apuntar que paisaje desde su origen estuvo referido a un espacio con límites (espacio controlado, distrito, unidad administrativa, escenario natural o humanizado). (p. 59)

Tal como se advierte, los fundamentos materiales para la idea del paisaje son el uso humano de la tierra y las relaciones entre esta y la sociedad (Cosgrove, 1998). Por lo tanto, este discurso se encuentra íntimamente relacionado con una visión de mundo, como posteriormente desarrollará el autor en la definición de paisaje. La trascendencia del abordaje de Cosgrove (1998) en el presente artículo radica en la inclusión de elementos capitales para la investigación; es decir, el mito y la memoria. Así lo destaca el investigador al comentar los dos ejes que articulan su análisis, la formación social y el paisaje simbólico:

‘Social Formation’ allows me to comment upon the social and historical theories which structure my approach to landscape. ‘Symbolic Landscape’ gives me an opportunity to comment upon the methods by which actual landscapes and their representations are approached in the book, and to return finally to those issues of myth, memory and meaning which invade landscapes’ material existence [...]. (Cosgrove, 1998, p. XV)⁹

Como bien se desprende del pasaje anterior, uno de los ejes fundamentales de la teoría de Cosgrove (1998) es la idea del paisaje, sus orígenes y su desarrollo como concepto cultural en Occidente. Dicho concepto abarca múltiples perspectivas: los enfoques de producción de la tierra, el cambio en el uso de la tierra, el moldeado de la tierra por el trabajo humano en regiones visiblemente distintas, la representación del mundo como una fuente de disfrute estético, entre otras (p. 1).

Para Cosgrove (1998), es en el contexto de un cambio fundamental en las formas en que los seres humanos utilizaron colectivamente sus entornos y el modo en que desarrollaron sus vidas donde se le puede dar coherencia a las estructuras históricas (p. 4). Esta consideración es congruente, años después, con el planteamiento de Nogué (2007), quien recalca que el paisaje “entra en la categoría de lo no visible a simple vista; entra en la categoría de lo casi invisible, aunque siempre presente: son las herencias históricas, las continuidades, las permanencias, los estratos superpuestos de restos de antiguos paisajes” (pp. 19-20). En relación con su propuesta, el paisaje es “hoy y ayer, presente y pasado”. De ahí que pueda ser visto como un palimpsesto constituido por múltiples y antiguas capas:

9 La “formación social” me permite comentar las teorías sociales e históricas que estructuran mi enfoque del paisaje. El ‘Paisaje simbólico’ me da la oportunidad de comentar sobre los métodos mediante los cuales se abordan los paisajes reales y sus representaciones en el libro, y volver finalmente a los temas del mito, la memoria y el significado que invaden la existencia material de los paisajes [Traducción propia].

El paisaje es, a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera; un tangible geográfico y su interpretación intangible. Es, a la vez, el significante y el significado, el continente y el contenido. (Nogué, 2007, p. 19)

De esta manera, y en consonancia también con Cosgrove (1998), se puede llevar a cabo la reconstrucción de geografías pasadas y el estudio detallado de los sistemas de campo, de los patrones de asentamiento y de las distribuciones de la población. Se hace evidente, por lo tanto, la intención de relacionar las ideas sobre la importancia cultural del paisaje con las formas en las que la tierra es utilizada y considerada como materialmente apropiada para los sujetos que la habitan. A partir de estos postulados surge, entonces, la definición de paisaje:

The landscape idea represents a way of seeing—a way in which some Europeans have represented to themselves and to others the world about them and their relationships with it, and through which they have commented on social relations. Landscape is a way of seeing that has its own history, but a history that can be understood only as part of a wider history of economy and society; that has its own assumptions and consequences, but assumptions and consequences whose origins and implications extend well beyond the use and perception of land; that has its own techniques of expression, but techniques which it shares with other areas of cultural practice. (Cosgrove, 1998, p. 1)¹⁰

Resulta indiscutible, en el posicionamiento de Cosgrove (1998), la trascendencia de la relación entre sociedad y territorio, o lo que es lo mismo, entre sujetos y tierra, pues, según explica el autor, los cambios en la forma en que las personas se organizan para producir sus vidas materiales son, obviamente, resultado de cambios en las relaciones con su entorno físico (p. 5). Esto lo lleva a afirmar que, aun cuando el paisaje haga referencia a la superficie de la tierra, o a una parte de ella, incorpora mucho más que la disposición visual y funcional de los fenómenos naturales y humanos.

Como detalla el autor, el paisaje comparte y al mismo tiempo amplía el significado de área o de región. Esta nueva aproximación al paisaje implica una sensibilidad particular, una forma de experimentar y de expresar sentimientos hacia el mundo externo, natural y creado por los seres humanos: "A landscape is a cultural image. A pictorial way of representing, structuring or symbolising surroundings. This is not to say that landscapes are immaterial. They may be represented in a variety of materials and on

10 La idea del paisaje representa un modo de ver — un modo en el que algunos europeos han representado para sí mismos y para otros el mundo que los rodea y sus relaciones con él, y mediante el cual han opinado sobre las relaciones sociales. El paisaje es una forma de ver que tiene su propia historia: una historia que solo puede ser entendida como parte de una historia más amplia de la economía y de la sociedad; una historia que tiene sus propios supuestos y consecuencias, de los cuales, sus orígenes e implicaciones se extienden mucho más allá del uso y de la percepción de la tierra; una historia que tiene sus propias técnicas de expresión, las cuales comparte con otras áreas de la práctica cultural [Traducción de propia].

many surfaces”¹¹ (Cosgrove y Daniels, 1988, p. 1). Por lo anterior, para comprender un paisaje es necesario entender las representaciones escritas y verbales de él, no como ilustraciones o como imágenes situadas de manera externa, sino como imágenes constitutivas de su significado o significados.

En este sentido, el paisaje es una construcción social compuesta de elementos naturales y culturales, es un concepto que evidencia la relación indisoluble entre naturaleza y sociedad: no es solo algo que se ve, sino algo que se crea, se produce, se modifica; algo que liga indefectiblemente el espacio con sus habitantes (Roger, 1997, citado en Fernández-Christlieb, 2014). En la comprensión de un paisaje entran en juego múltiples elementos: el reconocimiento de la importancia del pasado en su entendimiento, la aceptación de que los significados son construidos activamente y siempre constituidos a través de los discursos de agentes humanos y no humanos, y, por último, la inclusión de múltiples aproximaciones, tales como la perspectiva de género, de clase, de identidad, de etnicidad, de edad, entre otras (Fernández-Christlieb, 2014). Resulta evidente, entonces, la posibilidad ofrecida por esta área del conocimiento de establecer vínculos con las culturas pasadas, de tratar de comprender la manera en que vivieron los paisajes que tanto la literatura, el arte y la mitología, en diversos modos, se encargaron de representar.

El paisaje y su vínculo con el mito en el contexto de la Antigua Grecia

Es capital en este apartado evidenciar cómo los múltiples elementos que compusieron el pensamiento religioso griego, tales como el mundo natural y la sociedad, constituida por deidades y por seres humanos, se entrelazaron con el paisaje. Con respecto a este asunto, resultan elementales las formulaciones de Buxton (1994), de Guettel (2000), de Cohen (2009) y de McInerney y Sluiter (2016) en cuanto a la vinculación del concepto «paisaje», como elemento geográfico y cultural, con la práctica religiosa griega.

Como bien explica Vernant (2003), dentro del pensamiento religioso griego, el universo aparece como la expresión de potencias sagradas o divinidades que, bajo la innumerable multiplicidad de formas que pueden adoptar, constituyen la verdadera esencia de lo real. Según este planteamiento, el ámbito de acción de las deidades griegas no se encuentra únicamente en realidades naturales: el cielo, la tierra, el agua, las montañas, los rayos, etc., sino también en las actividades humanas y en las relaciones sociales: justicia, soberanía, fecundidad, nacimiento, hospitalidad, entre otras.

Dicha particularidad del pensamiento griego no implica que todo se encuentre fundido en su práctica religiosa, sino más bien, que todas las potencias que integran el cosmos se extienden a través de todos los ámbitos de la realidad, tanto en el interior de los seres

11 Un paisaje es una imagen cultural. Una forma pictórica de representar, estructurar o simbolizar entornos. Esto no quiere decir que los paisajes sean inmateriales. Pueden estar representados en una variedad de materiales y en muchas superficies [Traducción propia].

humanos como en la sociedad y en la naturaleza. En atención a esto, el mitólogo francés plantea la necesidad de vincular la religión griega con los seres humanos que la vivieron, así como de investigar cuáles eran las relaciones de esas personas con la naturaleza, y, por último, las relaciones establecidas entre estas personas con las divinidades por medio de las instituciones. De manera evidente, la relación de una divinidad con el orden social era un aspecto importantísimo para los helenos en la construcción de su panteón (Bremmer, 1999).

En este sentido, la religiosidad griega se presenta como un sistema de clasificación, esto significa que las distintas divinidades se agrupan dentro de un panteón que supone dioses y diosas múltiples, cada uno con funciones propias, ámbitos reservados, modos de acción particulares y patrones específicos de poder. Ahora bien, si observamos a las deidades griegas no como un colectivo, caso del panteón, sino en sus ámbitos particulares, se advertirá que muchas de ellas estuvieron ubicadas en territorios muy delimitados. Divinidades como Poseidón, Dionysos, Hera y Ártemis ubicaban sus santuarios fuera de la ciudad; para ilustrar: Poseidón, a orillas del mar y frecuentemente en las montañas, y Dionysos fuera de la ciudad, en grutas, en pantanos o en zonas boscosas.

De ahí la afirmación de que hubo múltiples elementos que incidieron en la configuración de una divinidad griega: “según las ciudades, los santuarios y los momentos, cada dios ingresa en una red heterogénea de combinaciones con los otros” (Vernant, 2001b, p. 29). Consecuentemente, cada una de estas deidades, en sus relaciones mutuas, constituye una sociedad delimitada jerárquicamente en la que las competencias y los atributos de cada una son objeto de un reparto bastante estricto donde se limitan y se complementan unas a otras. De esta manera, se comprende que las características de las divinidades estén determinadas por su ámbito de acción, por la función que cumplen dentro del panteón y por las distintas relaciones que establecen con las demás deidades.

Lo anterior es una de las características definitorias del mito griego, es decir, el antropomorfismo divino (Kerényi, 1999). En efecto, entre los elementos del paisaje, los ríos y las fuentes de agua fueron los que con mayor frecuencia se convirtieron en personajes mitológicos, incluso en deidades. Así, los ríos fueron considerados típicamente masculinos y las fuentes, femeninas. El ejemplo más representativo, igual que lo manifestó Guettel (2000), lo constituye Aqueloo, que fue animado en diversas formas de animales y humanos en la literatura. Así, las narraciones geográficas ubican a la comunidad individual en su paisaje y la conectan con representaciones míticas del universo más grande, pues la literatura griega más antigua incorpora una organización conceptual del territorio y de las fronteras en forma de catálogos y mitos fundacionales vinculados a ubicaciones específicas.

Esta personificación de elementos se aprecia de manera evidente en los textos literarios de Homero y de Hesíodo, muy particularmente en la *Teogonía*, cuya autoría se le atribuye al último. En dicho relato épico, se ofrece una explicación de la génesis u origen del cosmos y de las divinidades. Tal como desarrolla Strauss (2010), la familia divina en Hesíodo incluye un grupo de personajes imposible de agrupar en unidades familiares,

pues incluye miembros de especies muy diferentes: los dioses presentes y pasados, fenómenos naturales como el sol, la luna y las estrellas, además de varios monstruos y una gran cantidad de abstracciones como la Muerte, el Sueño, el Conflicto, entre otros.

Se desprende, por tanto, el surgimiento de un patrón cada vez más evidente y elaborado en las genealogías a partir de las primeras fuerzas naturales cósmicas; se trata de la presencia de un principio generativo. Este aspecto resulta crucial porque evidencia la similitud con las acciones humanas. Dicho principio generativo, identificado con lo femenino, es el que promueve el cambio, del mismo modo que lo hace Gea cuando insta a Cronos a castrar a Urano. Este hecho desencadena el mito de sucesión, el cual culminará con la organización del mundo, una vez que surja la generación de los dioses olímpicos bajo el gobierno de Zeus.

Esta generación de deidades va a ser la responsable de proteger y fomentar el desarrollo humano. Tal aseveración cobra fuerza si se toman en consideración divinidades como Zeus y Poseidón, representados como capaces de controlar aspectos de la naturaleza, o Deméter y Dionisos, quienes podían poner a la naturaleza a trabajar para beneficio humano. A decir de Guettel (2000), solo los dioses podían moverse a voluntad entre el mundo natural y el paisaje imaginado, por eso, con el fin de estar disponibles para el ritual humano requerían de un espacio sagrado en el reino de los mortales. En esta relación establecida con las divinidades, los ciudadanos tenían la responsabilidad de defender el suelo que les daba nacimiento y alimento, por lo tanto, cada ciudad proyectaba una fuerte identidad no solo con su territorio, sino con la tierra misma y con los elementos que contenía.

La trascendencia de esta consideración radica en la suposición de que la tierra misma era compartida con los dioses, lo cual ocasionó la posibilidad de imaginar la existencia de tres paisajes unidos y fusionados. Así, las antiguas comunidades griegas habitaron tres tipos de paisajes: el natural, el humano y el imaginado (Guettel, 2000). Al primero se le denomina el paisaje del entorno físico, el cual comprende montañas, llanuras, fuentes de agua dulce y, por último, el mar, que nutre y sostiene a cada comunidad. En consideración de la autora, para los griegos, el mundo natural constituía una unidad de tierra y de agua; de modo que los límites de la tierra estaban demarcados por los afluentes del océano primordial y su superficie era refrescada por los ríos y por los manantiales que emergían de las aguas que circulaban bajo tierra.

A diferencia de este paisaje unificado, el paisaje humano siempre tuvo una forma segmentada, ya fuera por las necesidades de la agricultura o por los convenios de organización política. Explica Guettel (2000) que la agricultura dividió la tierra en campos, los cuales, dispersos o contiguos, constituyeron las tenencias, también llamadas *κλῆροι* distribuidas entre las familias elegibles para ser miembros de la comunidad política. Como consecuencia, las unidades territoriales más grandes dependían de los límites locales tradicionales que dividían una comunidad de otra.

El tercer paisaje era un paisaje imaginado. Este se encontraba unido al mundo conocido, aunque también era reconocido por existir más allá del alcance de la experiencia humana normal, lo cual implica que es imposible que los mortales comunes lo alcancen. Dicho paisaje está compuesto por dos partes. La primera se compone del reino imaginario perteneciente a criaturas fantásticas míticas; como, por ejemplo, las amazonas o los centauros, que se encontraban más allá de los campos cultivados del paisaje civilizado, en los confines del mundo conocido, cerca del Océano que rodea los bordes de la tierra. La segunda parte está compuesta por otro reino, el que se extiende más allá de las corrientes del Océano y más allá del espacio de transición donde se decía que vivían criaturas siniestras como Gerión y Cerberos. Este reino es el mundo de los muertos, un lugar que solo podía imaginarse, un lugar debajo de la tierra, sin luz, donde los muertos intentaban imitar a los vivos.

Este posicionamiento de Guettel (2000) también es ampliado por Cohen (2009), para quien las descripciones literarias en la Antigüedad griega se refieren igualmente a tres tipos de paisajes: el paisaje humano, el reino olímpico y el paisaje del inframundo. Como el planteamiento de la autora está direccionado de manera exclusiva a la narrativa mitológica, ella explica que la combinación de estos tres paisajes constituye un paisaje mítico. En este entorno, los tres reinos están unidos en muchas ocasiones por un héroe ocasional; sin embargo, la mayoría de las veces, lo están por las divinidades, quienes tienen la posibilidad de movilizarse libremente de un lado a otro. En dicho entorno mítico, descuellan paisajes notables, tales como costas, cuevas, arboledas y jardines, los cuales proporcionan suficiente claridad para evocar lugares específicos (en su mayoría alrededor del Mediterráneo) y suficientes detalles fantásticos para frustrar la búsqueda de la identificación real de cada uno.

Como explica la académica, el esfuerzo por imaginar otros mundos, particularmente, los mundos en los que los dioses, los héroes y los muertos míticos existieron y se movieron, produjo un esfuerzo para darle una forma visible en la pintura y en la literatura, a los paisajes en que esto ocurrió. Según desarrolla Cohen (2009), en tales paisajes se fusionaron las experiencias de los entornos reales de Grecia con imágenes mentales. Los resultados de dicho esfuerzo no fueron tan positivos en muchos casos. Un ejemplo destacable es el de las montañas, las cuales, a pesar de que fueron la ubicación de importantes eventos míticos, y pese a que debido a su forma pudieron moldearse fácilmente en imágenes, no se representaron tan a menudo ni en la literatura ni en la pintura.

En relación con lo anterior, manifiesta Guettel (2000) que uno de los lenguajes empleados para describir el paisaje griego es el lenguaje del espacio, el cual se encuentra ligado a las nociones de identidad y de territorio:

One of the languages used to describe the landscape is the language of space. For the ancient Greek community, political identity required a defensible space. The size of a community's territory depended on local topography. On the Greek mainland in the

eighth century, the definition of external boundaries was as important for emerging communities as the development of a nucleated town center, and control of agricultural territory was often more important than defense of a central settlement. (p. 13)¹²

La trascendencia de este planteamiento radica en lo siguiente: se advierte que, en primer lugar, la organización territorial dependía del terreno y, en segundo lugar, que la demarcación del espacio comunal no ocurrió sin apelaciones a la autoridad divina, ya que la identidad política requería la participación de los dioses y, en igual sentido, las fronteras políticas requerían la protección de las divinidades locales. En consecuencia, las comunidades se definían por el ritual, y el poder asociado a deidades específicas tenía que ser reconocido localmente.

Dicho reconocimiento se llevaba a cabo mediante la asignación de un espacio sagrado que mediara la comunicación entre lo humano y lo divino; es decir, la construcción de un santuario, el cual tenía como finalidad evitar que los dioses que habitaban el espacio físico se encolerizaran con las personas. Ahora bien, quiénes fueron las deidades griegas y cuáles fueron las características que las definieron como tales son las que se especifican a continuación.

Factores identitarios de las divinidades griegas del panteón clásico

La información con respecto a las deidades que conformaron el conjunto religioso griego en la Antigüedad no solo fue transmitida por dos grandes poetas épicos griegos, Homero y Hesíodo, sino que a ellos se les atribuye, ya desde la misma Grecia Antigua, la función de darles a los dioses sus epítetos, sus honores o prerrogativas, las habilidades o las competencias, así como sus aspectos o figuras. Dicha afirmación la encontramos ya desde el siglo V a. C. en historiadores griegos. Al respecto, Heródoto (1992, II, 53, 2-3) expresa lo siguiente:

No obstante, el origen de cada dios —o si todos han existido desde siempre—, y cuál era su fisonomía no lo han sabido hasta hace bien poco; hasta ayer mismo, por así decirlo. Pues creo que Hesíodo y Homero, dada la época en que vivieron, me han precedido en cuatrocientos años y no en más. Y ellos fueron los que crearon, en sus poemas, una teogonía para los griegos, dieron a los dioses sus epítetos, precisaron sus prerrogativas y competencias, y determinaron su fisonomía. Y, por su parte, los poetas que tienen fama de haber vivido antes que ellos, lo hicieron —al menos esa es mi opinión— después. La primera parte de lo que precede lo cuentan las sacerdotisas de Dodona, pero el resto, lo que se refiere a Hesíodo y Homero, lo sostengo yo.

12 Uno de los lenguajes utilizados para describir el paisaje es el lenguaje del espacio. Para la comunidad griega antigua, la identidad política requería un espacio defendible. El tamaño del territorio de una comunidad dependía de la topografía local. En la parte continental griega en el siglo VIII, la definición de límites externos fue tan importante para las comunidades emergentes como el desarrollo de un centro de ciudad nucleado, y el control del territorio agrícola fue a menudo más importante que la defensa de un asentamiento central [Traducción propia].

Tal como se advierte en el pasaje herodoteo, la transmisión de los poemas difundidos por los dos poetas tuvo una gran trascendencia. Ellos son los responsables de haber establecido y fijado en sus poemas el saber tradicional acerca de las divinidades griegas. De ahí que fueran considerados, desde su época hasta el día de hoy, como los grandes educadores de los griegos en materia religiosa. Además de este saber tradicional, recalca Henrichs (2010), ambos escritores crearon el panteón griego de forma individual y le asignaron propiedades distintas a cada uno de los dioses olímpicos, con ello, consecuentemente, los reconocieron como individuos.

De manera específica, ha sido a Hesíodo a quien la tradición le ha asignado un papel catalogador con respecto al universo religioso griego como consecuencia de la elaboración de su reconocida obra, la *Teogonía*, escrita alrededor de los ss. VIII-VII a. C. Dicho escrito está conformado por una serie de catálogos y genealogías establecidas por el poeta con base en asociaciones que le han sido transmitidas a través de μῆθοι. En este sentido, como bien precisa Strauss (2010), la teogonía constituye un intento por entender el cosmos como el producto de una evolución genealógica y un proceso de individuación que culmina con la formación de un cosmos estable.

Con base en lo instaurado por estos dos cantores de la Grecia Antigua, múltiples autores de nuestra época han propuesto diversos factores que coadyuvan en la identificación de las divinidades griegas. Un ejemplo claro de ello es Bremmer (1999). Según explica este especialista, aun cuando las representaciones de las divinidades podían variar enormemente dentro de una misma ciudad, hubo diversos elementos que ayudaron a conformar un núcleo reconocible para cada una de ellas (Cuadro 2). A continuación, se especifican los factores que definieron la identidad de las divinidades griegas:

CUADRO 2
Factores definitorios de la identidad de una deidad griega

	Factores	Especificaciones de cada factor
1	El nombre	Este se precisa por medio de un epíteto que indica su función u origen.
2	El mito	Este lo que hace es darle contenido al nombre de la divinidad: el mito narra la familia del dios, así como sus hazañas.
3	La forma	Esta la conocemos mediante el detalle de las apariciones de las deidades en los textos literarios. Determina su aspecto físico.
4	El atributo	Este cumple la función de coadyuvar en la identificación de los diferentes dioses y diosas.
5	El culto	Este se define por varios aspectos: el hecho de que ocupara un lugar prominente o no en el calendario; que su santuario estuviera ubicado en la ciudad o en el campo; la naturaleza normal o anormal de las víctimas sacrificiales; y si el ritual ratificaba o cuestionaba el orden social.

Fuente: elaboración propia a partir de información adaptada de Bremmer (1999).

De acuerdo con Bremmer (1999), el nombre, que se precisa por medio de un epíteto, indica el origen y la función de la divinidad en cuestión (Bremmer, 1999). El epíteto es “un adjetivo, o un nombre con función de adjetivo, cuyo principal fin no es determinar o especificar el nombre, sino caracterizarlo, tanto de manera genérica como específica” (Torres, 1996, p. 37). Además del nombre, precisado por el epíteto, hay otros elementos que coadyuvan en la identificación de una deidad griega y que están vinculados con la onomástica, tal es el caso del mito. Este le confiere contenido, precisamente, al nombre de una deidad. De acuerdo con Bremmer (1999), se le añade contenido al nombre de una divinidad mediante la narración de la familia y de las hazañas del dios o diosa en concreto, ya que a través de los vínculos familiares se establecen conexiones entre las divinidades, o bien, se explican sus funciones.

Las hazañas ejecutadas por las deidades tienen una función específica: definen sus funciones divinas; para ilustrar esto, tenemos a Hermes como un ladrón de los rebaños de Apolo, a Deméter como fundadora de los Misterios Eleusinos, a Ártemis como la divinidad cazadora por excelencia y así ocurre con cada deidad del panteón griego. En el caso de las apariciones de las deidades, estas contribuyeron a darles forma, a ofrecernos de ellos un aspecto particular. En cuanto al atributo, resulta interesante que estos se nos hacen conocidos gracias a la cerámica y a los espejos, los cuales atestiguan los principales objetos que acompañan a las divinidades: el tridente, en el caso de Poseidón; la lechuza, en el caso de Atenea; las palomas, en el caso de Afrodita; el arco y el carcaj en el caso de Ártemis; el rayo, en el caso de Zeus, etc. Por último, con respecto al culto, debe decirse que cada uno de los elementos mencionados en la Cuadro 2 contribuía a generar una percepción determinada de las divinidades y a reforzar la imagen que los fieles tenían de ellas.

Con el mismo propósito de identificar a las deidades griegas, Henrichs (2010) amplía otras características que delimitan aún más los factores que fueron decisivos en el reconocimiento de una divinidad griega. En este sentido, son relevantes aspectos como: la inmortalidad, entendida como la exención de la muerte; el antropomorfismo, la adopción de forma humana por parte de las divinidades; y el poder, la cualidad más omnipresente que define a una deidad griega. Importa recalcar que los dioses griegos demuestran su poder sobrenatural a través de diversos mecanismos: la epifanía, los sueños, las visiones, a través de recompensas y castigos, mediante la interferencia con el orden natural y por medio de otras formas de intervenciones con respecto a los humanos y a otras divinidades.

De los planteamientos formulados con respecto a los factores identitarios de una divinidad griega se desprende una conclusión trascendental: las divinidades griegas no deben estudiarse solas ni aisladas unas de otras, sino más bien como fuerzas que constantemente están interactuando dentro del complejo sistema religioso heleno. Como bien apunta Henrichs (2010), este sistema está lleno de contradicciones, de inconsistencias y de ambigüedades. De ahí la necesidad de abordarlo en su contexto, ya sea que ese contexto sea definido como una *πόλις*, como una región o como un discurso cultural sobre la naturaleza de los dioses.

Conclusiones

Con base en los planteamientos de los autores propuestos y en las clasificaciones establecidas por varios de ellos, se reafirma la posibilidad de relacionar el paisaje griego de la Antigüedad con una de las figuras más importantes dentro de la literatura y la mitología griegas: las divinidades.

La intersección entre el mito y el paisaje surge como un tema clave para comprender el alcance de la imaginación mítico-religiosa helénica. Desde mi planteamiento, la conjunción de dichos ejes resulta no solo necesaria, sino indispensable para comprender, de manera unificada, la conformación del paisaje y la construcción identitaria de las múltiples entidades que constituyeron la Hélade, entre ellas, unas de las más trascendentales dentro del pensamiento mítico griego: las divinidades.

En la Grecia de la Antigüedad, en el seno de cada πόλις se daba el reconocimiento de toda una comunidad de divinidades, cada una con su propio espacio, cada πόλις habitó el mismo paisaje que sus divinidades. Como bien ha señalado la investigadora del mundo clásico, Susan Guettel, la tierra estaba llena de dioses, y cualquier característica especial del paisaje podía asociarse con una divinidad: cimas de montañas con Zeus, manantiales con ninfas, cuevas con Pan, el desierto con Ártemis, el mar con Poseidón. Asimismo, los epítetos y títulos de los dioses podían enfatizar los vínculos con un lugar específico o con el tipo de espacio asociado con una divinidad en particular. De esta forma, el respeto por el paisaje reflejaba, a su vez, el respeto por los dioses. De modo que, el derecho a un territorio fue reclamado por asentamiento, definido por límites, confirmado por el ritual y expresado por mitos de fundación.

Como bien se advierte, la trascendencia del paisaje en el ámbito religioso ha sido elemental. No hay duda, por tanto, en afirmar que el paisaje construye identidad y que, por ejemplo, los santuarios extraurbanos erigidos en las márgenes de los territorios políados también contribuyeron a dicha construcción debido a sus múltiples funciones: en primer lugar, su delimitación territorial (tanto a nivel material como, sobre todo, a nivel perceptivo); y, en segundo lugar, a la construcción de un universo religioso que funcionó como referente vital y como configuración de un orden social específico, el cual fue propio de las sociedades estatales.

Referencias

- Buxton, R. (1994). *Imaginary Greece: The contexts of Mythology*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Bremmer, J. (1999). *La religión griega. Dioses y hombres: santuarios, rituales y mitos*. Córdoba, España: Ediciones el Almendro.
- Cohen, A. (2009). Mythic Landscapes of Greece. En: Woodard, R. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Mythology* (pp. 305-330). Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Contreras, C. (2005). Pensar el paisaje. Explorando un concepto geográfico. *Trayectorias*, 7(17), pp. 57-69.

- Cosgrove, D. (1998). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Winsconsin, Estados Unidos: The University of Wisconsin Press.
- Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la A.G.E.N.*, 34, pp. 63-89.
- Cosgrove, D. y Daniels, S. (1988). *The iconography of landscape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Delgado, J. (2010). Entre la materialidad y la representación: reflexiones sobre el concepto de *paisaje* en geografía histórica. *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, 19, pp. 77-86.
- Fernández-Christlieb, F. (2014). El nacimiento del concepto *paisaje* y su contraste en dos ámbitos culturales: el viejo y el nuevo mundo. En: Barrera, S. y Monroy, J. (eds.). *Perspectivas sobre el paisaje*, pp. 55-79. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Gerber, J. y Hess, G. (2017). From landscape resources to landscape commons focusing on the non-utility values of landscape. *International Journal of the Commons*, 11(2), pp. 708-732.
- Guettel, S. (2000). *Landscape, Gender and Ritual Space*. California, Estados Unidos: University of California Press.
- Hartshorne, R. (1939). The Nature of Geography: A Critical Survey of Current Thought in the Light of the Past. *Annals of the Association of American Geographers*, 29(3), pp. 173-412.
- Henrichs (2010). Transforming Artemis: from the Goddess of the Outdoors to City Goddess. En: Bremer, J. y Erskine, A. (eds.). *The gods of Ancient Greece: Identities and transformation*. Edimburgo, Reino Unido: Edinburgh University Press.
- Heródoto. (1992). *Historia*. Libro II. Traducción de Carlos Schrader. Madrid, España: Gredos.
- Hesíodo. (1978). *Obras y fragmentos*. Traducción de Aurelio Pérez y Alfonso Martínez. Madrid, España: Gredos.
- Kerényi, K. (1999). *La religión antigua*. Barcelona, España: Herder.
- McInerney, J., y Sluiter, I. (2016). General Introduction. En: McInerney, J., y Sluiter, I. (eds.). *Valuing Landscape in Classical Antiquity. Natural Environment and Cultural Imagination* (pp. 1-21). Boston, Estados Unidos: Brill.
- Nogué, J. (2007). El paisaje como constructo social En: Nogué, J. (ed.). *La construcción social del paisaje* (pp. 9-25). Boston, Estados Unidos: Brill.
- Olwig, K. (1996). Recovering the Substantive Nature of Landscape. *Annals of the Association of American Geographers*, 86(4), pp. 630-653.
- Sauer, C. (2006). La morfología del paisaje. *Polis*, 15(5).
- Strauss, J. (2010). *Hesiod's cosmos*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Torres, H. (1996). *Artemis en la literatura y el culto a través de sus epítetos* (Tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Urquijo Torres, P.S., & Barrera Bassols, N. (2009). Historia y paisaje. Explorando un concepto geográfico monista. *Andamios*, 5(10),227-252. [fecha de Consulta 8 de Febrero de 2022]. ISSN: 1870-0063. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.ox?id=62811391009>
- Vernant, J. (2001b). *Mito y religión en la Grecia Antigua*. Barcelona, España: Ariel.
- Vernant, J. (2003). *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*. Madrid, España: Siglo XXI.

Copán eterna: paisaje visual de un sitio maya en Honduras en el registro gráfico de los siglos XIX y XX

PAÚL GEOVANNY MARTÍNEZ CORRALES¹³

Introducción

El presente artículo es, a grandes rasgos, una versión ampliada del texto que acompañó la exposición titulada *Copán: Una historia visual de la investigación arqueológica en el primer medio siglo de su presencia en el sitio, 1885-1935*, exposición temporal que se mostró a través del portal de la Galería Virtual de las Artes de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras entre el 28 de mayo y el 28 de agosto de 2021. Como su nombre lo indica, fue un recorrido por las principales exploraciones arqueológicas del sitio que dejaron un legado visual que ha permitido realizar dicha exposición y el presente artículo también. En buena medida se ha basado el estudio en originales fotográficos, material documental a partir del cual se han realizado algunas de las ilustraciones que también se analizan en este escrito.

La aparición de la fotografía como la disciplina del arte es relativamente reciente de hecho aún no llega a cumplir dos siglos de existencia. En 1826 el litógrafo francés Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) logra concretar el procedimiento que a través de la sensibilización de una lámina de metal como soporte puede fijar una imagen de la vida real de manera permanente en dicha placa y así nace la fotografía. El tiempo, así como otros actores, fueron revolucionando este principio básico y convirtieron el arte fotográfico en una actividad más versátil y, en la actualidad, una práctica omnipresente en nuestro diario vivir. Europa en pocos años adoptó este descubrimiento, de ahí que se produjeron centenares de fotografías que retrataron infinidad de temas según el gusto o criterio del artista que las captaba; de esa atracción se realizan también un sinnúmero de giras fotográficas hacia distintas capitales del continente y sitios que la sociedad europea consideraba exóticos o lejanos y que este nuevo arte les acercaría a ellos sin salir de su ciudad.

En América, desembarcó en 1839 en el puerto de Bahía, Brasil, el abate Louis Compte, cuya fecha de nacimiento es desconocida, pero cuya muerte se data en 1868, viajó a distintos puntos de América del Sur con la idea de captar en daguerrotipo las maravillas

13 Fototeca Nacional Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de Honduras

de esta tierra. Esa es la evidencia más temprana que se tiene sobre la imagen fotográfica en el continente americano. En América Central, fue a mediados del siglo XIX la fecha cuando se encontraron las primeras fotografías propiamente dichas y, en el caso del sitio arqueológico de Copán, es imposible mencionar el siglo XIX sin referirse a las maravillosas ilustraciones de Frederick Catherwood realizadas para el proyecto editorial de John L. Stephens (1805-1852).

Si bien es cierto, la litografía es una técnica de las artes gráficas y no precisamente forma parte de la fotografía, las maravillosas obras del artista inglés se basaron para su realización en el uso de la cámara oscura, principio óptico conocido desde la antigüedad que puede considerarse como precursor de la fotografía, de hecho -visualmente hablando- la creación de la cámara oscura es la base de la fotografía, ya que esta se logra por el principio de la proyección de una imagen por medio de la luz. Lo que hizo Niepce en 1826 y, lo que hace la fotografía desde entonces, es fijar en un soporte esa imagen proyectada por la luz, Niepce lo consiguió en una lámina de peltre cubierta con asfalto y betún de Judea, las primeras placas de vidrio o las películas fotográficas que las reemplazaron lo hicieron en soportes cubiertos de emulsión sensible y la fotografía digital utiliza un sensor electrónico para capturar esa imagen que pasó a través de un dispositivo creado para esa finalidad (llámese cámara oscura en sus inicios o cámara digital en nuestro presente).

Alfred Percival Maudslay en Copán, 1885

Buena parte de las limitaciones que el proceso fotográfico tenía en sus inicios se mantuvo a todo lo largo del siglo XIX, procedimiento técnico que hacía lento y enrevesado el registro documental. A nivel país, ello limitó la realización de fotografía documental, dedicándose mayoritariamente los artistas de esta disciplina a la realización de retratos fotográficos y no así al registro de paisajes o ciudades hondureñas, de las cuales -exceptuando contados casos- podemos encontrar pocas imágenes captadas en el siglo XIX. Si ya existen escasas fotografías de ciudades de Honduras, menor es el registro de sitios arqueológicos nacionales, en donde hasta el momento las primeras fotografías de Copán que se han logrado identificar corresponden a las publicadas por Alfred Percival Maudslay en su apoteósico proyecto *Archaeology*, compuesto de cinco volúmenes que contenían ilustraciones y fotografías que formaban parte de la colección *Biología Centrali-Americana*, editada entre 1889 y 1902 por Frederick DuCane Godman (1834-1919) y Osbert Salvin (1835-1898). Maudslay visitó los sitios mayas de Mesoamérica entre 1881 y 1894 en distintos momentos y nos legó un impresionante registro de obras maestras de la escultura maya, especialmente de Copán. En estas giras hizo también innumerables moldes en yeso y papel mache, de los cuales se hicieron vaciados en el Museo Británico y a partir de ellos detallados dibujos realizados por la artista Anne Hunter.

Maudslay también captó en los sitios visitados un profuso registro fotográfico en negativos de placas de vidrio, no imaginamos lo complicado que debió haber sido trasladar tan frágil material, tomar las fotografías y revelarlas en medio de lo que eran ciudades

mayas perdidas en profusas selvas. Algunos de estos negativos fueron realizados en formatos grandes de 76,4 x 81,7 cm. -dimensión que implicaba un cuidadoso proceso de preparación de la emulsión sensible que cubría la placa y un todavía más complejo proceso de revelado- precisamente en este formato se hallan once negativos de Copán, que forman parte de los 255 negativos captados de este sitio y resguardados en el Museo Británico en Londres, Inglaterra. Cabe destacar que de Copán se conservan mayor cantidad de originales en vidrio, en relación con los otros siete sitios de los cuales también se guardan negativos de este tipo en el museo: Chichen Itzá, Ixkun, Yaxchilán, Palenque, Quiriguá, Rabinal y Tikal, de los cuales Palenque, con 167 negativos, es el sitio que más se acerca a la cantidad registrada de Copán. A pesar de que es posible que simplemente no se hayan conservado todas las fotografías por Maudslay captadas, 255 de 774 negativos conservados es una cantidad bastante elevada que muestra la impresión que en Maudslay causó la monumental ciudad maya que floreció en el periodo Clásico de esta civilización en tierras hondureñas.

FIGURA 1
La Estela C derribada en la Plaza de las Estelas
del Parque Arqueológico de Copán



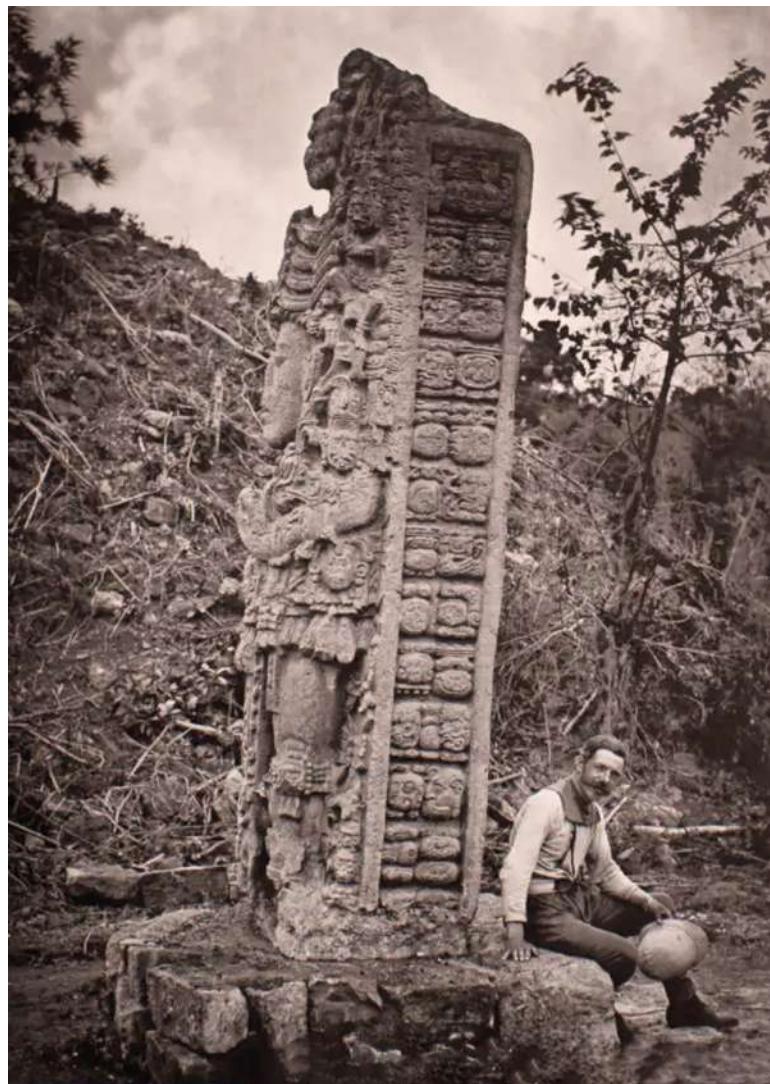
Alfred Percival Maudslay, Ca. 1885.

Fuente: Maudslay, A. P. (1974). Biología Centrali-Americana. Archaeology. Volumes I y II. New York: Milpatron Publishing Corp. Lámina 40.

La proeza de captar esta cantidad de fotografías con la tecnología del último cuarto del siglo XIX es en verdad encomiable, algo que en el presente pasamos por alto. Implicaba acondicionar placas de vidrio en donde el fotógrafo mismo debía preparar y aplicar la emulsión sensible que les hacía funcionar como receptoras de la imagen. Luego de captar la fotografía, la placa debía mantenerse en el portapelicula con el cuidado extremo de no ser dañada por cualquier tipo de luz accidentalmente, para luego ser revelada en

cuartos oscuros construidos para ese propósito en medio del campamento levantado en plena selva. En sus escritos publicados, Maudslay no describe mucho su propio trabajo -como la preparación de los moldes o la fotografía-, pero en los diarios de campo que también conserva el Museo Británico sí existen múltiples referencias a estas tareas.

FIGURA 2
Maudslay posa junto a la Estela A
en la Plaza de las Estelas del Parque Arqueológico de Copán



Fuente: Alfred Percival Maudslay, Ca. 1885. Publicado en Maudslay, A. P. (1974). *Biología Centrali-Americana. Archaeology. Volumes I & II.* New York: Milpatron Publishing Corp. Lámina 27.

En la libreta que corresponde a Copán (cuaderno Núm. 4), se indica en su portada el año 1885. En sus páginas interiores, menciona que el lunes 16 de febrero salió de Izamal en Yucatán, llegando a Copán el día jueves 26 ya cerca del anochecer. Páginas adelante

describe algunos preparativos previos para iniciar el trabajo en el sitio y el lunes 2 de marzo entra en un día nublado al Grupo Principal de Copán, en donde menciona que tomó seis fotografías. No sabemos a ciencia cierta cuáles captó -el diario no lo especifica-, solo menciona que esa noche reveló dos de ellas y las demás en los días sucesivos. Los apuntes en el diario llevado en Copán y similares libretas de los otros sitios no dejan lugar a dudas que ha sido el propio Maudslay el que actuó de fotógrafo al menos en esas giras, en casi todos los apuntes aparece que una de las primeras ocupaciones de los responsables de armar el campamento era que debían construir un espacio adecuado para funcionar como cuarto oscuro y así poder revelar las imágenes, pero aún con esta construcción Maudslay debía esperar a la noche para poder revelar y así evitar cualquier daño en el material causado por la iluminación diurna.

Insistimos nuevamente en recalcar las dificultades que debió vencer Maudslay para realizar el registro fotográfico de los sitios que visitó para ese trascendental proyecto, publicación que aún a la fecha no ha sido superada en volumen de información visual ni en el espacio geográfico que abarcó. Se trata de un logro no solo desde la perspectiva editorial, pues heredó material arqueológico que el paso del tiempo ha disminuido y que en sus registros se muestra en niveles de detalle ahora imposibles de admirar. Maudslay hizo este proyecto en zonas que no tenían acceso sencillo o simplemente este no existía y debía internarse por selvas densas con todo el equipo a cuestas. Además del acceso intrincado a cada sitio, Maudslay ha debido lidiar también con la inestabilidad política de la región, lo que no fue tampoco una tarea sencilla.

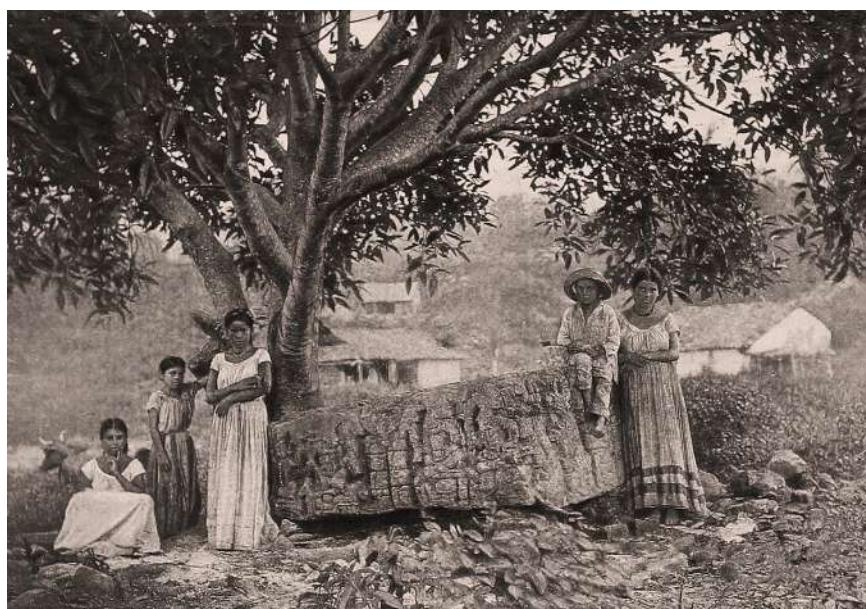
Justo Rufino Barrios (1835-1885) era el gobernante de Guatemala en ese entonces, a quien Maudslay debió solicitar los permisos respectivos de viaje y excavación. Mencionamos párrafos atrás que, en febrero de 1885, Maudslay llegó a Copán; en marzo de ese mismo año, Guatemala invadió El Salvador buscando sojuzgar a la vecina nación que gobernaba Rafael Zaldívar (1834-1903), evento marcado por el fallecimiento del presidente Barrios el 2 de abril en la batalla de Chalchuapa. Podemos inferir de esta apretada síntesis la volatilidad de la región en ese último cuarto del siglo XIX e igualmente acontecía a nivel país. Maudslay debió girar los mismos permisos y comunicaciones con Luis Bográn (1849-1895), quien era el entonces presidente de Honduras, nación que al igual que la región, la asolaban guerras internas de grupos diferentes queriendo tomar el poder.

No es la intención de este escrito registrar una lista pormenorizada de las revueltas políticas que acontecían en la región centroamericana, pero no podemos desligar de ellas la expedición de Maudslay, puesto que estas alteraban cualquier proyecto de esta envergadura desarrollado en zonas indígenas cuyos habitantes eran comúnmente reclutados (a la fuerza o por su voluntad) por estos bandos en permanente disputa. Imaginemos por un momento la cantidad de personas que se necesitan para un proyecto de excavación y registro de sitios mayas en zonas aisladas geográfica y políticamente en el siglo XIX, imaginemos las distancias por recorrer, los obstáculos por vencer, ello dimensiona este legado incalculable que nos ha heredado Maudslay, acervo casi desconocido en Honduras y que ha registrado invaluables muestras de arte prehispánico ahora perdidas u olvidadas.

De retorno al tema eminentemente fotográfico, en 1982 el reconocido arqueólogo británico Ian Graham (1923-2017) publicó en la revista *Mesoamérica* una transcripción parcial del diario de campo del año 1883 escrito por Maudslay en Quiriguá. Posteriormente a referencias sobre temas varios, Maudslay escribió que el domingo 15 de abril, luego de bañarse en el río *saqué algunas fotos y las revelé en la noche* (Graham, 1982, p. 442). Apuntes como el anterior nos dan la certeza de la autoría de las fotografías y reafirman lo expresado antes de que las placas negativas de vidrio debieran haber sido reveladas de noche, evitando en lo posible que cualquier tipo de luz dañara la frágil emulsión sensible de ellas, cuando ya habían sido expuestas. Tanto las fotografías, como los moldes en yeso y en papel mache realizados por Maudslay y sus colaboradores, sirvieron de insumo para realizar las detalladas y maravillosas ilustraciones que se publicaron en el proyecto editorial.

FIGURA 3

El Altar T en su sitio original ubicado
en la plaza pública del actual pueblo de Copán Ruinas



Fuente: Alfred Percival Maudslay, Ca. 1885. Publicado en Maudslay, A. P. (1974). *Biologia Centrali-Americana. Archaeology*. Volume V. New York: Milpatron Publishing Corp. p. 10.

Altar T

La fotografía anterior muestra como pocas el cambio en el paisaje de la antigua ciudad-estado de Copán, tal como Alfred P. Maudslay la encontró a finales del siglo XIX, si la comparásemos con su imagen presente, sería evidente que el Altar T fue trasladado del espacio público que nos muestra la fotografía a una de las salas del Museo Regional de Copán Ruinas, así como otras esculturas que se hallaban dispersas luego del abandono de la ciudad hacia el siglo IX a.C. y que permanecieron en su sitio a medida

que crecía el pueblo actual de Copán Ruinas a escasos kilómetros del Grupo Principal del sitio arqueológico. Este altar fue erigido conmemorando el primer aniversario de *katún* de Yax Pac en un estilo escultórico muy similar al del Altar Q, construido en su mismo reinado veinte años atrás.

En este Altar T, Yax Pac hace alusión de su medio hermano Yahau-Chan-Ah-Bac en una muestra de su habilidad política para afianzar el poder a través de alianzas con nobles y miembros cercanos de la familia real. Paralela a la erección del Altar T, Yax Pac también comisionó a los artistas de su corte la realización de la Estela 8, la que ubicó no muy distante a este altar. En dicha Estela, el soberano menciona su linaje materno y describe a su madre como miembro de la familia real de Palenque, casada con su padre -Humo Caracol- en una muestra de la relación del sitio de Copán con esta importante urbe del área sur de México.

Si observamos la fotografía del Altar T párrafos atrás reproducida -que nos muestra su lado Sur- con la fotografía inferior -que nos presenta su lado Este- veremos cómo el espacio cambió en el lapso que Maudslay pudo estar en Copán, esto en 1885.

La imagen anterior nos muestra vegetación y a los pobladores que ven en el altar una especie de banca, tal cual se instalan en las plazas y parques de los pueblos coloniales y modernos, no así en las ciudades mayas, cuyos espacios públicos no se veían como sitios de esparcimiento de la población común.

FIGURA 4
Lado Este del Altar T

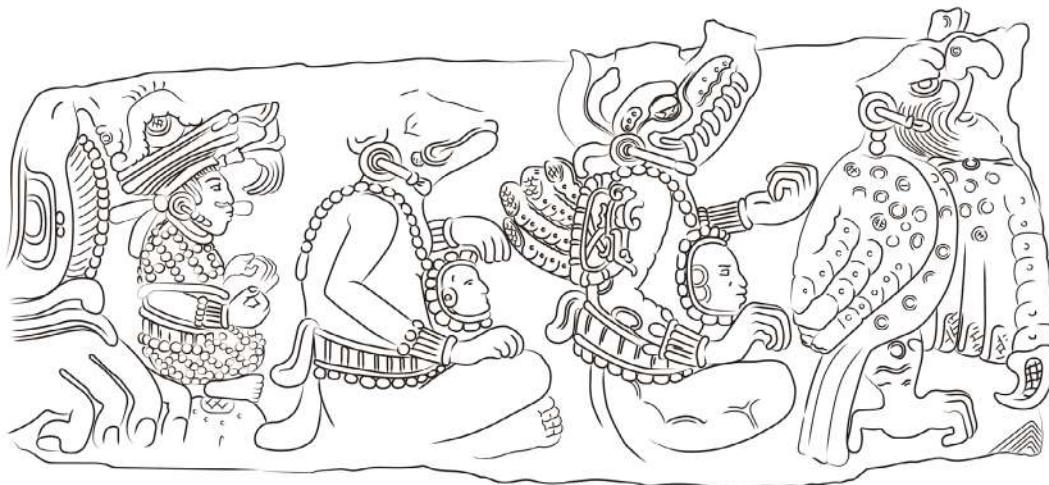


Lado Este del Altar T, visto tal como Maudslay lo encontró a finales del siglo XIX en uno de los espacios públicos del actual pueblo de Copán Ruinas.

Fuente: Alfred Percival Maudslay, A. P. (1974). *Biologia Centrali-Americanana. Archaeology*. Volumes I & II. New York: Milpatron Publishing Corp. Lámina 119.

En la fotografía superior admiramos el entorno del altar libre de vegetación y nos muestra su cara Este, en donde encontramos cuatro personajes sentados con las piernas cruzadas cuyo zoomorfismo se acentúa a medida se acercan las figuras al Norte. El personaje hacia la izquierda parece ser un noble retratado, el segundo tiene cuerpo humano y cabeza de rasgos anfibios, el tercero ya presenta extremidades y cabeza de cocodrilo, y el cuarto es ya un águila de rasgos humanos. Estos atributos de los personajes retratados en el lado este del altar podemos apreciarlos y estudiarlos de mejor manera si admiramos el dibujo publicado en el libro de Maudslay, por su nivel de detalle sumado a la perfecta conservación de su trabajo escultórico en esa época.

FIGURA 5
Lado Este del Altar T, Copán.



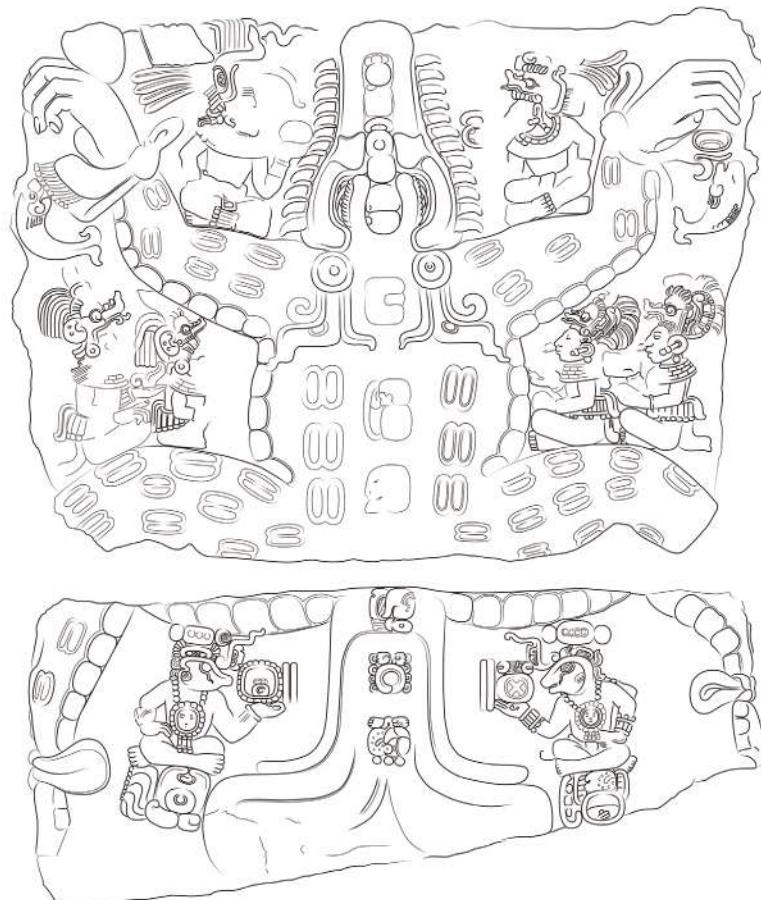
Fuente: Ilustración realizada por Paúl Martínez con base en el dibujo publicado en Maudslay, A. P. (1974). *Biología Centrali-Americana Archaeology*. Volumes I & II. New York: Milpatron Publishing Corp. Lámina 96

El Altar T y el Altar U -que en la fotografía del lado Este del primero se puede apreciar detrás de él- fueron erigidos en los alrededores del Grupo Principal de Copán y su diseño y simbología también difieren considerablemente del estilo característico del sitio, tanto en su representación estética como en los personajes en los monumentos retratados. Por lo general, es el soberano el protagonista (o sus quince antecesores como en el Altar Q), pero es al décimo sexto gobernante Yax Pac al que le correspondió gobernar un estado en crisis, en donde las alianzas con la nobleza y el grupo familiar cercano le obligaron a ceder prebendas que antaño solo estaban reservadas para el soberano, entre ellas su representación en obras de arte, ya fueran estas públicas o destinadas para espacios privados (como la excepcional casa del escribano de la Estructura 9N-82 ubicada en la zona residencial ahora conocida como *Las Sepulturas*) por ello es curiosa la mención de su medio hermano en estos altares.

A su llegada a Copán, Maudslay encontró un sitio completamente distinto al que en la actualidad conocemos, tanto en la parte arqueológica como en su constitución social y también urbana. Ejemplo de ello es la fotografía que muestra el lado Norte del Altar T

y junto a él vecinos del pueblo que posan con naturalidad en el antiguamente venerado altar de elaborada escultura e intrincado significado. Las fotografías e ilustraciones que nos legó Maudslay son documentos históricos únicos, que nos permiten admirar y estudiar los principales sitios que fueron habitados por la civilización maya que eran conocidos en ese momento. Para nadie es sorpresa que la limitada disponibilidad de presupuesto para practicar procesos permanentes de restauración y conservación de la escultura presente en los sitios mayas en Mesoamérica pasa factura y hace que el paso del tiempo deteriore las capas superficiales externas de la piedra, destruyendo su fino acabado y condenando a la desaparición toda la información en esas obras inscrita. El registro gráfico realizado por investigadores o exploradores desde el siglo XIX son testimonios de este patrimonio perdido o considerablemente disminuido en su antiguo esplendor, por lo que su estudio es vital.

FIGURA 6
Cara superior y lado Norte del Altar T,
Museo regional de Copán



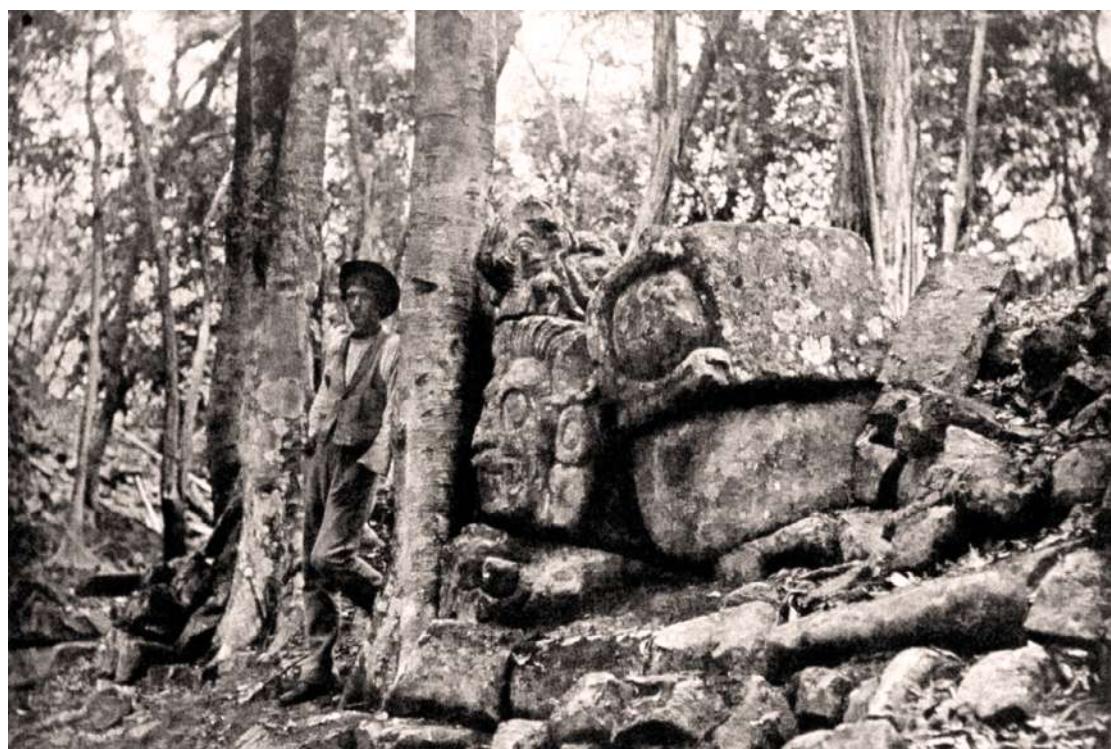
Fuente: Ilustración realizada por Paúl Martínez con base en el dibujo publicado en Maudslay, A. P. (1974). *Biologia Centrali-Americanana Archaeology*. Volumes I & II. New York: Milpatron Publishing Corp. Lámina 96

El dibujo completo del Altar T publicado por Maudslay nos permite admirar el refinado detalle logrado por el escultor en piedra que realizó la obra, así como también nos permite estudiar mejor la temática en él tratada y es imposible no encontrar en su cara superior reminiscencias al mito maya de la Tierra asentada sobre el lomo de un inmenso lagarto que nada sobre las aguas del universo, clara alusión a los dos océanos que rodean a Mesoamérica. Esta perfecta imagen que admiramos en el dibujo es difícil apreciarla en la escultura original que ahora es exhibida en el Museo Regional.

Las patas traseras del cocodrilo labrado en el Altar T abarcan además de su lado Norte, los lados Este y Oeste. En la publicación de Maudslay aparecen fotografías e ilustraciones de cada uno de los lados esculpidos de este altar, así como de su cara superior, además de la descripción técnica en el volumen que corresponde a los textos.

FIGURA 7

Dios Sol jaguar del inframundo en la gradería Oeste de la Plaza de los jaguares en la Acrópolis de Copán



Fuente: Alfred P. Maudslay, Ca. 1885. Publicado en Maudslay, A. P. (1974). *Biologia Centrali-Americanica. Archaeology*. Volumes I & II. New York: Milpatron Publishing Corp. Lámina 18.

La Plaza de los jaguares en el Patio Oriental de la Acrópolis de Copán

El sitio abandonado hacia el año 811 d. C., con el paso de los siglos la selva comenzó a recuperar el espacio que había cedido ante el avance de la civilización maya que

construyó sobre ella la llamada *Atenas de América*: Copán. La fotografía de la página anterior es una muestra de la visión que de la ciudad encontraron los exploradores que la visitaron hacia finales del siglo XIX: una milenaria metrópoli escondida dentro de una profusa selva tropical. Los árboles fueron creciendo entre las decoradas estructuras reclamando su antiguo lugar a las pretéritas deidades y soberanos representados en la piedra, lucha constante entre paisaje natural y paisaje cultural. La naturaleza se abrió espacio entre los complejos decorados de los templos y estructuras, las edificaciones humanas intentaron sostenerse orgullosas en pie, un paisaje irreal que quedó grabado para la posteridad en las fotografías e ilustraciones legadas por los exploradores del siglo XIX.

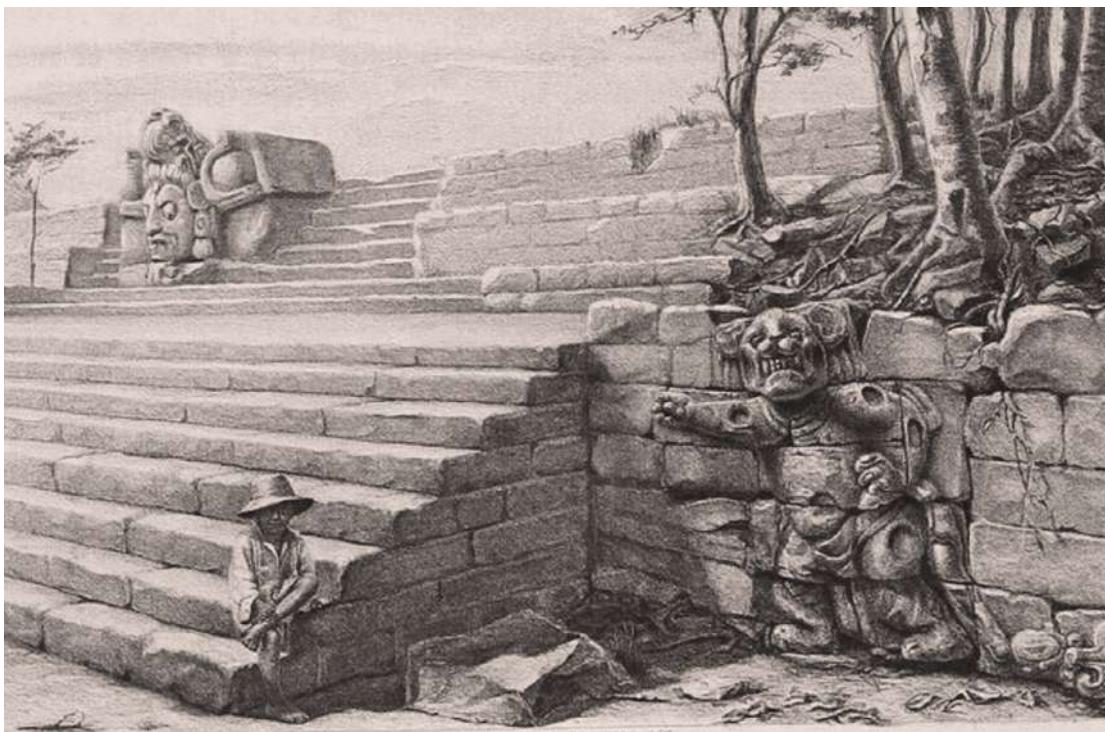
El pie de foto original utilizado por Maudslay para la imagen de la página anterior decía: *Grotesque head issuing from jaws of the animal, at the top of stairway (Cabeza grotesca emergiendo de las fauces de un animal en la parte superior de la escalinata)*. Traducción libre del autor para el presente escrito). Lo que nos muestra cómo varía la percepción de lo admirado según sea la visión del observador, lo que para Maudslay era una cabeza grotesca, para un artista o un arqueólogo contemporáneo es una sobria escultura muy particular de la elaborada tradición escultórica de Copán. Ahora bien, decimos que esta exuberante vegetación que envolvía la ciudad era la visión de los visitantes hasta el siglo XIX, porque luego de las expediciones de Maudslay y las del Museo Peabody de la Universidad de Harvard, muchas de las estructuras fueron libradas de esta profusa cubierta vegetal, lo cual cambió radicalmente el paisaje del sitio, pasando de ser un sitio arqueológico en medio de una selva a un conjunto de estructuras en restauración desprovistas de árboles sobre ellas, estado recurrente a lo largo de la centuria siguiente en la historia de Copán.

Es poco común en estos libros publicados por Maudslay admirar reconstrucciones artísticas y son escasos los ejemplos que de estas interpretaciones podemos admirar en ellos. Caso excepcional es la gradería Oeste de la Plaza de los jaguares en el Patio Oriental de la Acrópolis de Copán, que muestra una interpretación libre de vegetación y con sus elementos ordenados, muy distinta a la imagen que vemos en la fotografía del sitio en donde admiramos como las esculturas se hallan casi ocultas dentro de una profusa vegetación.

La interpretación artística de esta gradería en la Plaza de los jaguares nos sirve también de preámbulo para presentar otro registro realizado hacia la última década del siglo XIX siempre en Copán. Nos referimos a las excavaciones del Museo Peabody de la Universidad de Harvard iniciadas primero por Marshall H. Saville (1867-1935) y John G. Owens (1865-1893) en 1891 y continuadas por George Byron Gordon en 1894 al fallecer el segundo, excavaciones que también aportaron un voluminoso y cuidadoso registro fotográfico del sitio: 600 negativos en vidrio. La misma vista de la gradería interpretada por un artista para Maudslay, fue presentada también en una ilustración publicada en el año 1898, difiriendo en ligeros detalles a la primera.

FIGURA 8

Reconstrucción artística de la gradería oeste
de la Plaza de los jaguares en la Acrópolis de Copán



Fuente: en Maudslay, A. P. (1974). *Biologia Centrali-Americanica. Archaeology*. Volume V. New York: Milpatron Publishing Corp. p. 17.

Ahora bien, como se mencionó de manera rápida en la sección introductoria del presente artículo, la fotografía hacia el último cuarto del siglo XIX no difería mucho del complejo proceso que se debía realizar en los inicios de esta disciplina y aunque en la expedición del Museo Peabody se utilizaron placas secas y no húmedas, las que facilitaron enormemente el proceso de registro y revelado de las placas de vidrio en que se realizaron las fotografías, hay que advertir que aun así la preparación de las placas y su revelado seguían siendo procesos complicados si los comparamos con la facilidad moderna para captar fotografías, un elemento que debemos tener muy en cuenta al estudiar estas imágenes generadas en espacios naturales y condiciones de trabajo muy complicadas.

Las excavaciones del Museo Peabody, 1891-1900

Byron Gordon publicaría en la revista estadounidense *The Century Magazine* el artículo *The mysterious city of Honduras. An account of recent discoveries in Copán*. En la edición de enero de 1898 se publicaron cuatro fotografías y siete interpretaciones artísticas hechas por el pintor canadiense Henry Sandham (1842-1910), las cuales incluían piezas de cerámica y piedra recolectadas en las excavaciones del Museo Peabody,

así como tres ilustraciones que mostraban cómo podían haber sido las estructuras en escombros que encontraron todos los que recorrieron Copán en el siglo XIX. Y ya mencionamos párrafos atrás las similitudes entre las dos interpretaciones artísticas de la gradería Oeste de la Plaza de los jaguares, seguramente la mostrada en el artículo de Byron Gordon debió inspirarse en la de Maudslay publicada años atrás.

FIGURA 9
Interpretación artística de la Estela I
del Parque Arqueológico de Copán



Fuente: Byron Gordon, G. (1898). *The mysterious city of Honduras. An account of recent discoveries in Copan*, en *The Century Magazine*. Vol. LV. Enero, 1898. No. 3. New York: The Century Co. p. 418.

Ahora, la ilustración que muestra el nicho en donde se aloja la Estela I en la Plaza de las Estelas del Grupo Principal de Copán, lleva un poco más de elaboración y trabajo basado en la excavación arqueológica, ya que la mayoría de estos monumentos se hallaban derribados para el tiempo en que se realizaron estas pinturas interpretando el sitio. Cabe aclarar que es un tanto fantasioso el nicho en el cual la ubicaron, ya que al menos en Copán no hay evidencia de ninguna estructura con esta forma y decoración, pero sí se reconocen en el vestuario de los participantes en la ceremonia recreada elementos propios del atavío de los personajes en algunas de las estelas y decoraciones presentes en las fachadas de templos y palacios del Grupo Principal.

El personaje sentado a la izquierda, tiene el atavío de uno de los soberanos representados en la Escalinata jeroglífica, el que se encuentra ahora exhibido en el Museo Peabody y su tocado se asemeja a la cabeza de coyote que igual se halla en él, fragmento cerámico de una gran belleza y realismo. El tocado del personaje de pie hacia la derecha en la ilustración parece una interpretación del tocado de las múltiples esculturas que del dios del maíz posee también el Museo Peabody, la falda es una recreación de la que viste el soberano representado en la Estela H, una falda de piel de jaguar con esferas y barras de jade que la decoran, inclusive el largo de ella es muy similar. El resto de los participantes en la ceremonia ilustrada toman elementos aislados del arte de Copán y el artista no los define tan claramente, son figuras sin mayor protagonismo y a medida que se alejan del nicho de la estela llevan vestidos más sencillos, quizá deseando denotar una extracción más humilde o puestos solo como elementos adicionales de la obra, nos inclinamos por lo segundo ya que algunos se hallan en posiciones impensables en las complejas ceremonias del clásico tardío, véanse sino los últimos de la gradería derecha, acostados cual si viesen un espectáculo cualquiera.

Recordemos que en el caso de las excavaciones realizadas por el Museo Peabody de Arqueología y Etnología de la Universidad de Harvard en la última década del siglo XIX, esta institución había firmado una concesión de diez años con las autoridades hondureñas y podía llevarse la mitad del material arqueológico recolectado en los proyectos por ellos emprendidos en Copán, lo que dio al Museo la oportunidad de acrecentar sus colecciones de arte maya. De ahí, que encontramos estas piezas hondureñas dentro de sus acervos, ya que bien o mal, dudamos que existiera un control efectivo sobre lo que se llevaban o sobre lo que dejaban en el país.

Estas excavaciones no eran tarea fácil, ya lo mencionamos someramente en las exploraciones de Maudslay reseñadas líneas atrás y en su escrito de 1898 Byron Gordon describe las dificultades y los enormes retos que ha debido vencer para llevar el material y los equipos necesarios para excavar, registrar (ya sea en moldes o fotografía) o llevar todos los enseres necesarios para montar un campamento en lo que eran ciudades mayas inmersas en profusas selvas. No había caminos, no existían medios de transporte, todo debía ser cargado en mulas para llevarlo en medio de senderos por la selva y en algunos casos la carga era llevada también por mecapaleros indígenas en cuyas espaldas llevaban voluminosos pesos a través de intransitables caminos a través de las selvas

que rodeaban a Copán y a la mayoría de los sitios mayas aún en el siglo XIX.

En su escrito, Byron Gordon relata que todo lo que necesitaron arribó al puerto de Izabal en Guatemala y transportado desde ahí en mulas por ásperos caminos de montaña por días hasta llegar a Copán, lamentando que los trabajadores locales o eran reclutados por las incontables facciones en guerra o pasaban escondidos en lo más recóndito de las montañas huyendo de ellas, lo que complicaba cualquier proyecto de excavación por la ausencia o intermitencia de la mano de obra local tan necesaria para el monumental trabajo arqueológico ahí realizado.

Solo para citar un ejemplo -siempre en el escrito ya referido- Byron Gordon relata que en los primeros trabajos de remoción de escombros de la Estructura 26 del Grupo Principal de Copán se necesitaron de cincuenta a cien trabajadores que durante meses retiraron cerca de un acre de tierra para darle forma a la estructura, lo que nos da la idea de la necesidad imperiosa de trabajadores y el atraso en las obras que su ausencia podía provocar. Así que de una u otra forma, la estabilidad política y social de nuestras naciones en ese convulso siglo XIX, era a todas luces una condición muy a tomar en cuenta para estos exploradores y debe serlo también cuando estudiamos esas excavaciones en nuestro presente.

Byron Gordon estaba maravillado por la magnificencia del sitio, el cual creía que era la cuna de la civilización maya, decía que escondido en las montañas de Honduras se hallaba un milenario misterio aún por descubrir, afirmaba que los arquitectos de Copán sentían profundo amor por los adornos y aversión a las superficies lisas, ya

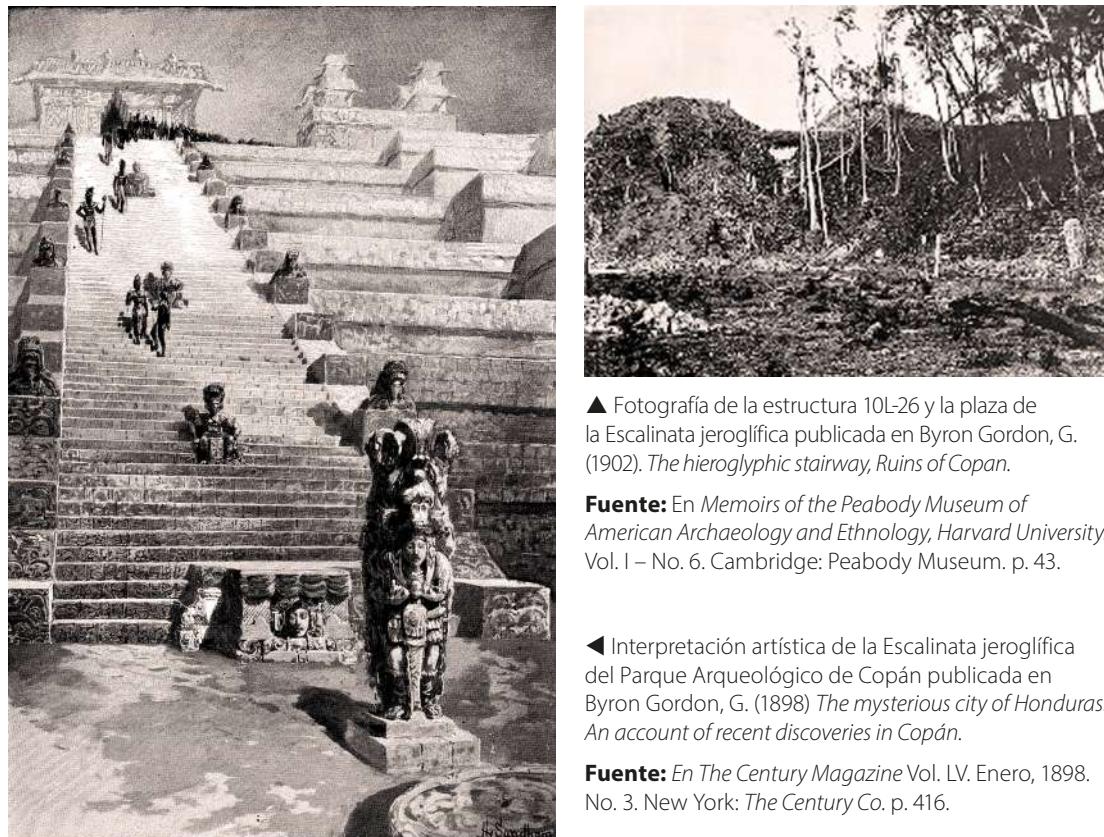
FIGURA 10
Algunas piezas de cerámica
llevadas al Museo Peabody durante las
excavaciones del siglo XIX en el Parque
Arqueológico de Copán



Fuente: Byron Gordon, G. (1898). *The mysterious city of Honduras. An account of recent discoveries in Copan*, en *The Century Magazine*. Vol. LV. Enero, 1898. No. 3. New York: The Century Co. p. 411.

que estas escaseaban en el sitio y sus palacios y templos estaban siempre profusamente decorados. No es extraño entonces que realizaría expediciones periódicas al sitio desde 1894 hasta 1900. Para el célebre arqueólogo, Copán estaba en la oscuridad que solo proyecta el pasado, tiempo ido ya sin voz y agrandado por el olvido, en sus escritos buscaba devolver esta antigua gloria al sitio y para ello trabajó en la restauración de sus principales edificaciones, en especial de la Estructura 10L-26.

FIGURA 11
Escalinata Jeroglífica del Parque arqueológico de Copán



▲ Fotografía de la estructura 10L-26 y la plaza de la Escalinata jeroglífica publicada en Byron Gordon, G. (1902). *The hieroglyphic stairway, Ruins of Copan*.

Fuente: En *Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University*. Vol. I – No. 6. Cambridge: Peabody Museum. p. 43.

◀ Interpretación artística de la Escalinata jeroglífica del Parque Arqueológico de Copán publicada en Byron Gordon, G. (1898) *The mysterious city of Honduras. An account of recent discoveries in Copán*.

Fuente: En *The Century Magazine* Vol. LV. Enero, 1898. No. 3. New York: *The Century Co.* p. 416.

Esta estructura 26 presenta esculpida en su cara Oeste la Escalinata jeroglífica, que tiene labrado en la contrahuella de sus gradas el texto escrito más largo encontrado hasta el momento en el área mesoamericana. Y es precisamente en la exploración del Museo Peabody que esta Escalinata jeroglífica adquirió relevancia, convirtiéndose en casi el centro de su trabajo a todo lo largo de esa última década del siglo XIX. Ni en las descripciones de Diego García de Palacio de 1576, ni en el escrito de Stephens de 1841 se hace referencia a esta escalinata, Maudslay apenas la menciona, lo que nos muestra su invisibilidad debido a la profusa cubierta vegetal sobre ella y el desplome de la estructura producto del paso del tiempo y el efecto de los elementos naturales que la convirtieron casi en una elevación sin mayor realce entre los múltiples montículos esparcidos por toda Copán. Hacemos mención de lo anterior porque difícil es ilustrar

una estructura que a simple vista pareciera una elevación natural cubierta de monumentales árboles de ceiba o caoba y aún con el proceso de restauración a medias, la labor del artista igual debió haber sido complicada, la fotografía de 1902 puede darnos una idea de su aspecto por los años que se publicó el escrito de Byron Gordon en donde aparece la ilustración de Sandham, quien siendo un artista canadiense, dudamos que haya acompañado alguna expedición directamente en Copán y seguramente debió haber realizado sus ilustraciones con base de fotografías y descripciones recibidas directamente de Byron Gordon.

El artículo en mención se publicó en enero de 1898, por lo que las ilustraciones podemos suponer debieron haber estado concluidas a mediados de 1897, no olvidemos que los sistemas gráficos de la época no tenían el vértigo de la modernidad y todos los procesos eran pausados y puntillosos, requiriendo en la mayoría de los casos bastante tiempo para su preparación. La expedición del Peabody dejó inconclusa la reconstrucción en el sitio de la Escalinata jeroglífica, por lo que su forma definitiva solo la presume el artista y el arqueólogo para esa fecha. Aun así, su parecido a lo que el trabajo arqueológico ha definido con el tiempo es bastante acercado. La ilustración publicada en 1898 por Byron Gordon comparte muchas similitudes con la que realizó hacia 1939 otra talentosa artista que aportó tanto a la investigación arqueológica de la región maya, nos referimos a Tatiana Avenirovna Proskouriakoff (1909-1985), imagen que la podremos admirar páginas adelante.

En 1900 se realizó la última gira de campo del Museo Peabody en Copán, ya que el convenio firmado por esta institución con el gobierno hondureño había expirado y este no fue renovado. La sociedad hondureña había cambiado de opinión en cuanto a la conveniencia de dejar en manos de extranjeros la exploración arqueológica en el país, así que luego de intensos debates en el Congreso Nacional -en donde unos diputados defendían la extensión del convenio y otros la criticaban ferozmente- se emite el veinte de marzo del año 1900 el Decreto 103 que en su artículo único dice que:

Impruébase la contrata celebrada el 21 del mes recién pasado entre el Subsecretario de Fomento, don Marcos López Ponce, en nombre del Gobierno y Jorge Byron Gordon, en representación del "Peabody Museum of American Archeology and Ethnology," en la cual se otorga el derecho de excavar y explotar las ruinas de Copán (La Gaceta, 1900, p. 182).

Entre los cuestionamientos a la extensión de la contrata para el Museo Peabody, una vehemente defensa la hizo el diputado Miguel Oquelí Bustillo, cuando afirmaba que *¿cómo haremos nosotros o cómo harán las generaciones venideras para eslabonar nuestro pasado con nuestro presente si, llevándose Byron Gordon nuestras ruinas se rompen los anillos, se rompen los eslabones de nuestra Historia Antigua y Moderna?* (Congreso Nacional de la República de Honduras, 1900, p. 383).

Líneas adelante, categórico interrogaba a sus compañeros de cámara:

Ahora os pregunto: ¿por qué Byron Gordon no ha solicitado las ruinas de Méjico, las ruinas de Chile, las ruinas de la Argentina y las ruinas del Ecuador, por ejemplo? Ya lo habéis dicho: porque aquellos son pueblos cultos, ricos y poderosos y dignos por tanto de conservar sus ruinas, de conocer y conservar su historia; y nosotros, medio salvajes, sin capital, sin comercio y sin industrias, no tenemos museos y corremos el peligro de que nuestros monumentos se destruyan sin provecho para las ciencias.

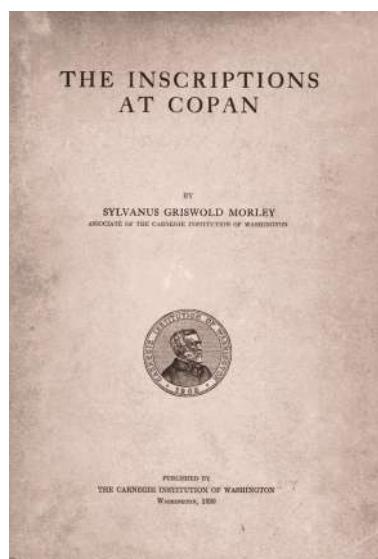
Terminaba así la presencia del Museo Peabody en Honduras, excavaciones arqueológicas que encontrarían una ciudad de Copán muy similar a la admirada por las giras de Maudslay de una década atrás, pero que luego de sus trabajos en el sitio el paisaje visual ya nunca volvería a ser igual, cambiando radicalmente su entorno natural, la apariencia de sus vestigios y la dinámica social misma de la comunidad cercana a él, cambios que gracias al registro fotográfico e interpretaciones artísticas del lugar podemos ahora estudiar. Si Maudslay, Saville u Owen encontraron un sitio arqueológico inmerso en una tupida selva, Byron Gordon dejaría estructuras y plazas libres de la vegetación que por siglos las cubrió, centenarios árboles fueron derribados y toda la exuberante cobertura vegetal fue retirada de los principales espacios que los antiguos habitantes del sitio ocupaban, principalmente en el Grupo Principal y en el pequeño pueblo de Copán Ruinas, el cual queda a escasos dos kilómetros del primero.

Pero los cuestionamientos a la presencia de instituciones extranjeras excavando casi sin control en sitios mayas de la región centroamericana hicieron que estas finalmente

se retiraran de Honduras coincidiendo con el nacer del nuevo siglo, pero esta idea de la expoliación de las riquezas arqueológicas de América por exploradores extranjeros era un tema ya antes tratado y solamente para citar un ejemplo, el más preclaro pensador que dio a luz nuestra nación en el siglo XIX, el llamado por propios extraños como sabio: José Cecilio del Valle (1777-1834), expresaba categórico en 1827:

... Pero si es cierto el hecho, el aumenta los sentimientos qe. he tenido spre. al considerar las preciosidades qe. los extranjeros llevan de la América a la Europa. Los museos de la una adquieran cada dia nuevas riquezas, y cuando la otra piense en formar los suios no tendrá las curiosidades qe. podrian darle más valor. ¡Que indiferencia la de los hijos del nuevo mundo! No aprecian en toda su estimacion los tesoros qe. hai en nuestro suelo. Dejan qe. se transporten a los del antiguo, y pa. conocer lo suio será algn. dia preciso qe. hagan viages dilatados y costosos (Valle, 1827, 3 de agosto, citado en Valle, 1963, p. 82).

FIGURA 12
Portada del libro de Sylvanus
Griswold Morley
The inscriptions at Copan.



Fuente: Publicado en 1920 por *The Carnegie Institution of Washington*.

Quizá esta polémica detuvo nuevas exploraciones extranjeras, ya que luego de los proyectos del Peabody no hubo trabajos de excavación en el sitio hasta el año 1910 cuando Sylvanus Griswold Morley (1883-1948) a nombre de la Escuela de Arqueología Americana las realizó. Originalmente, los estudios de Morley sobre las inscripciones de Copán serían parte de la publicación *An introduction to the study of the maya hieroglyphs* editada en 1915 por la *Smithsonian Institution*, pero al final la monografía de Morley sobre Copán resultaría en un libro de 644 páginas editado en 1920 por *The Carnegie Institution of Washington*, al que Morley tituló *The inscriptions at Copan*. No sabemos a ciencia cierta si este célebre arqueólogo haría sus propias fotografías del sitio, ya que al menos en esta publicación referida las imágenes fueron tomadas de las expediciones del Museo Peabody, las que recordemos se realizaron entre 1891 y 1900.

FIGURA 13
La Estela 1 en la gradería Oeste de la Estructura 10L-9
del Campo de Pelota en el Grupo Principal de Copán



Véase la profusa vegetación hacia los alrededores de la plaza, al fondo, hacia el centro de la imagen se aprecia entre los árboles la Estela N.

Fuente: Autor desconocido. 1935. Copia en papel fotográfico 8.5 x 6.5 cm.

La Institución Carnegie, 1935

La publicación de 1920 realizada por Morley quizá llamó la atención de la Institución Carnegie hacia Copán, ya que para 1930 inicia las negociaciones con el Estado hondureño por su interés de realizar excavaciones arqueológicas en el sitio. Fue el ingeniero noruego Gustav Strömsvik (1901-1983) quien iniciaría a comienzos del año 1935 este proyecto, dedicando buena parte de ese año a la remoción y limpieza de la vegetación

que había nuevamente cubierto a las principales estructuras del sitio. Desconocemos también si las fotografías de este proyecto fueron realizadas por el mismo Strömsvik o si fue un fotógrafo quien las captó, es parte de las investigaciones pendientes para conocer la historia de la fotografía documental en nuestra nación. Sí tenemos la certeza de las fechas en aquellas fotografías en donde el mismo Strömsvik las indica junto a la descripción de la imagen en la parte posterior de las copias fotográficas, es la ventaja que da el trabajar con originales ya que permiten acceder a este tipo de información que de otra manera se pierde al estar escrita en el reverso de la imagen, el que en la mayoría de los casos no se registra o no despierta interés.

Strömsvik encontró en 1935 una ciudad maya en la cual no hubo mayor trabajo desde el año 1900 cuando el Museo Peabody se retiró del sitio. En 1910 Morley no excavó en gran escala y tampoco intervino ninguna estructura. Buena parte del mérito de Strömsvik ha sido precisamente la restauración de muchas de las obras escultóricas que las anteriores expediciones habían dejado aún en el piso y fragmentadas, así como estructuras en las cuales no se trabajó y que en las giras de campo de la Institución Carnegie quedaron casi de la misma forma en la que podemos admirarlas en la actualidad. No fue tarea fácil, las fotografías del antes y el después de los procesos nos da apenas una pequeña idea de la dimensión colosal de la tarea.

FIGURA 14
Campo de Pelota del Grupo Principal de Copán
Estela 2 fragmentada y restaurada



▲ Estela 2 en el suelo y fragmentada. Autor desconocido. 1935. Copia en papel fotográfico 8.5 x 5.5 cm.



► Estela 2 ya restaurada y erguida hacia el extremo Norte del Campo de Pelota del Grupo Principal de Copán.

Fuente: Autor desconocido. 1936. Copia en papel fotográfico 11.5 x 16.75 cm.

FIGURA 15
Estela 4 fragmentada y restaurada



▲ Estela 4 cuando estaba fragmentada.

Fuente: Autor desconocido. 1935. Copia en papel fotográfico 9.13 x 6.25 cm.



► Estela 4 ya restaurada y erguida.

Fuente: Autor desconocido. 1936. Copia en papel fotográfico 9.25 x 15.5 cm.

Para 1936, acertadamente Strömsvik entendió la necesidad de cambiar el curso del río Copán para evitar que las estructuras de la acrópolis continuaran siendo destruidas por sus crecidas, su prioridad entonces fue desviar las aguas del río y garantizar con ello la estabilidad de lo que se conoce ahora como el Corte Arqueológico de Copán. Strömsvik logró su cometido y el río Copán ha dejado de ser una amenaza para la acrópolis, aun en años en los cuales ha crecido exponencialmente y causado inundaciones en otros lugares del valle que este recorre. Y tanto en el registro fotográfico de la expedición de Maudslay como en la de Byron Gordon podemos admirar fotografías en las cuales el río pasa al pie del corte arqueológico y vemos estructuras monumentales que dejaron de existir entre esas expediciones y las de la Institución Carnegie ya en la primera mitad del siglo XX. En especial la impresionante Estructura 10L-20, cuya descripción solo ha quedado en los escritos de Maudslay y Byron Gordon, así como en algunas de las fotografías de ambas expediciones. No sabremos nunca con certeza la dimensión de lo perdido, pero si tomamos en cuenta que es en la Acrópolis desde donde gobernaba la ciudad la realeza de Copán y es ahí donde se encuentran sus más decorados templos y palacios, podemos inferir la magnitud de lo desaparecido. Lo penoso es que solo son imágenes, así como la descripción escrita de los arqueólogos los únicos vestigios que nos han quedado de ellas.

De la expedición de Strömsvik ha quedado precisamente una fotografía que capta al río Copán desde las alturas de la Acrópolis en donde se ve su curso exactamente en dirección a ella, situación que el ingeniero noruego entendió muy bien como uno de los principales riesgos a la preservación del sitio y realizó los trabajos necesarios para alejar ese peligro de Copán y sus imponentes estructuras, las cuales se achicaban al embate de la naturaleza cuando en algunos inviernos el río Copán se convertía en una serpiente furiosa que destruía poco a poco los cimientos del Corte Arqueológico y con ellos a las maravillosas muestras de la arquitectura maya erigidas en el lugar, intervención que hasta el presente ha demostrado su eficacia y necesidad.

FIGURA 16
El río Copán antes de ser desviado su curso por la Institución Carnegie



Visto desde la Acrópolis del sitio arqueológico, el río Copán antes de ser desviado su curso por la Institución Carnegie.

Fuente: Autor desconocido. 1936. Copia en papel fotográfico 11.5 x 16.75 cm.

En el reverso de la fotografía superior, vemos escrita en lápiz grafito de puño y letra de Gustav Strömsvik la siguiente descripción: *Vista desde el Acropolis hacia el Norte, del Rio de Copan antes la desviacion*. Debe recordarse que Strömsvik es un ingeniero de origen noruego, por lo que su apego a la ortografía del castellano no era el mejor hacia 1936, por ello lo importante es la idea que describe esa fotografía, no tanto su correcta escritura o sintaxis. Si vemos la dimensión del río en la fotografía y apreciamos la cercanía con la base del Corte Arqueológico podemos inferir el daño que por siglos debió causar a las bases de las estructuras de la parte oriental de la Acrópolis, ya que la fuerza de la corriente parece chocar contra ella, presión que debió acrecentarse en tiempos de invierno o cada cierto tiempo cuando poderosas tormentas afectan nuestra región y aumentan en especial el caudal de los ríos en la zona occidental de nuestro país.

El desvío del río Copán y la restauración de estelas, altares y edificaciones fueron los logros más importantes de la expedición de la Institución Carnegie en Copán, en especial la reconstrucción de la Estructura 10L-26 y su magnífica Escalinata jeroglífica, a la cual se dedicó gran parte del tiempo entre 1937 y 1943 para verla parcialmente concluida. Además -como ya lo mencionamos- Strömsvik despejó de su cobertura vegetal las estructuras y plazas que componen el Grupo Principal de Copán, lo que cambió por completo el paisaje visual del sitio, convirtiendo lo que eran profusas selvas en páramos descubiertos, lo que si bien es cierto facilitó los trabajos de restauración y consolidación del sitio, pero que a la vez le imprimió un aire de paisaje desolado al lugar.

Strömsvik no pasaría las penurias vividas por los exploradores que recorrieron las ciudades mayas en el siglo XIX, aunque todavía para 1940 el acceso al sitio arqueológico de Copán seguía siendo complicado. Una nota de prensa de esa época minimizaba esa dificultad con la opción de aterrizar en una pequeña pista que se habilitó en lo que era –y sigue siendo–, el centro de visitantes del sitio:

Honduras tiene en las ruinas de Copán un tesoro, no solo tesoro científico, sino tesoro positivo y económico pues ahora que ya se puede llegar tan fácil y económicamente a las ruinas por avión y aún a lomo de mula, nadie quedará sin conocerlas. Y el turismo, una de las mejores fuentes de ingreso para los países, se desarrollará de una manera considerable (Ruinas de Copán, 1940, p. 3).

La Segunda Guerra Mundial forzó a Strömsvik a enlistarse en la Armada Real de Noruega en febrero de 1943, quedando en suspenso los trabajos en Copán hasta el año 1946. En ese año regresó al sitio y luego se marchó a otras tierras, desarrollando en ellas diferentes proyectos arqueológicos.

Coincidio con las excavaciones de la Institución Carnegie en Copán la estadía de Tatiana Proskouriakoff, tiempo en el cual realizó maravillosas recreaciones del periodo Clásico del sitio, especialmente la reconstrucción artística de la Escalinata jeroglífica hecha por ella en 1939, la que nos sirve de herramienta de análisis para la publicada en 1898 en el escrito de Byron Gordon, con la salvedad que la primera fue hecha ya cuando la Estructura 10L-26 y la escalinata referida se hallaban avanzadas en su consolidación, a diferencia del tiempo en el cual el artista canadiense realizó su interpretación en el

FIGURA 17
La cara Este
de la Estela H cuando
aún no se había restaurado



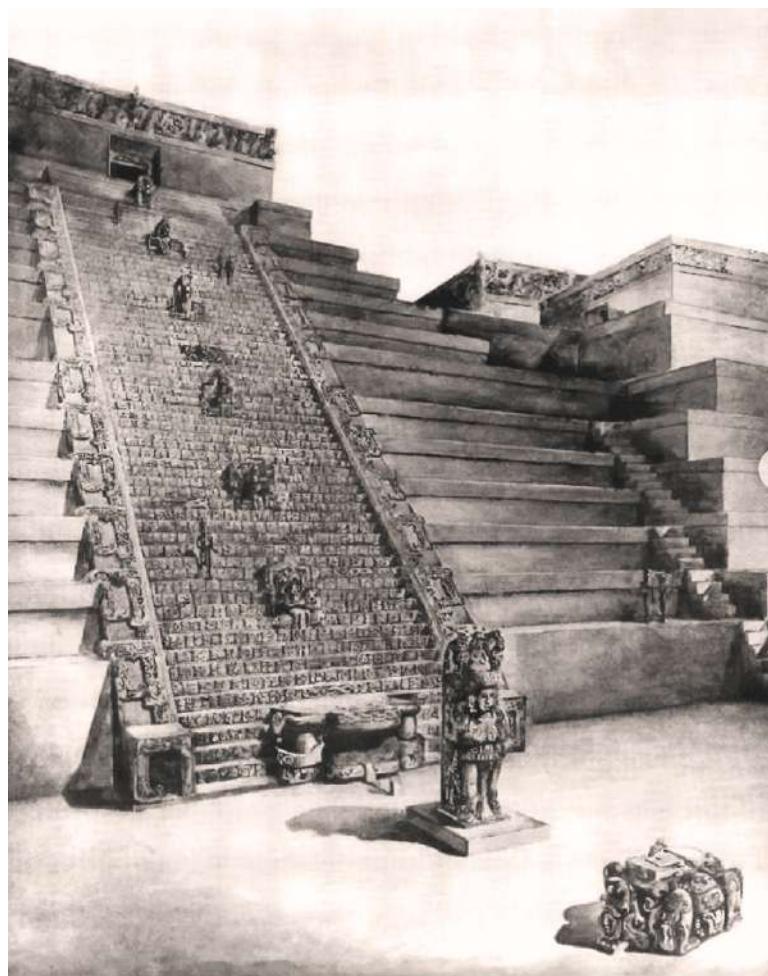
Nótese la marcada inclinación del monumento y atrás de él las cuerdas y postes con que se enderezaría la posición de la Estela A.

Fuente: Autor desconocido. Ca. 1936.
Copia en papel fotográfico 00 x 00 cm.

siglo XIX, cuando dicha estructura era apenas un montículo no muy diferente a cualquier elevación natural, ya que la edificación en sí, así como las gradas esculpidas en su gradería Oeste simplemente se habían desmoronado con el paso del tiempo.

Si comparamos ambas imágenes vemos similitudes y si comparamos la realizada en el siglo XIX por Sandham con una fotografía de la visión que de la estructura 26 se tenía por esa época, podemos admirar en su justa dimensión el trabajo del artista y el acierto de Byron Gordon en guiarle en esta interpretación pese al casi nulo elemento visual que diera una idea de conjunto de la construcción.

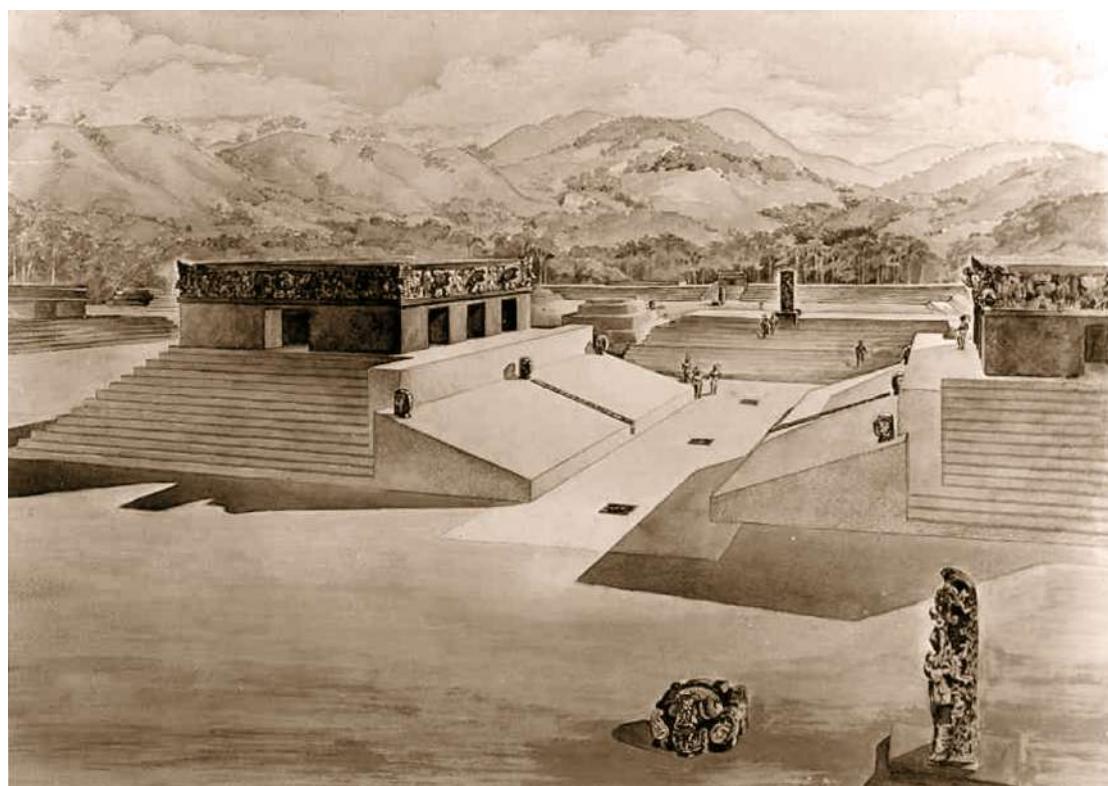
FIGURA 18
Interpretación artística de la Escalinata jeroglífica
realizada por Tatiana Proskouriakoff



Fuente: El nombre del autor de la fotografía se desconoce. Ca. 1939. Copia en papel fotográfico 12 x 17.5 cm.

Proskouriakoff tenía un excepcional talento para imaginar en el papel lo que la excavación arqueológica ha confirmado con el paso del tiempo; ya que, salvo pocas diferencias, sus interpretaciones artísticas de Copán y de otros sitios mayas por ella estudiados, han sido muy apegadas a las reconstrucciones que el trabajo de campo ha ido levantando de esos sitios por ella dibujados, siendo la similitud de sus interpretaciones artísticas con la estructura ya restaurada muy cercana. A su reconstrucción de las estructuras 10L-9 y 10L-10 que componen el Campo de Pelota de Copán, Strömsvik le señalaría algunos detalles que él consideraba incorrectos, sus señalamientos los dejaría por escrito en el reverso de la reproducción fotográfica utilizada en el presente estudio para mostrar estas interpretaciones de Proskouriakoff, y atrás de esa fotografía el ingeniero noruego escribió con su puño y letra: *Reconstrucción teórica del Juego de Pelota con sus dos Templos; según Tatiana Proskouriakoff (Las terrazas abajo los templos están considerablemente equivocadas! Gustav Strömsvik)[sic]*.

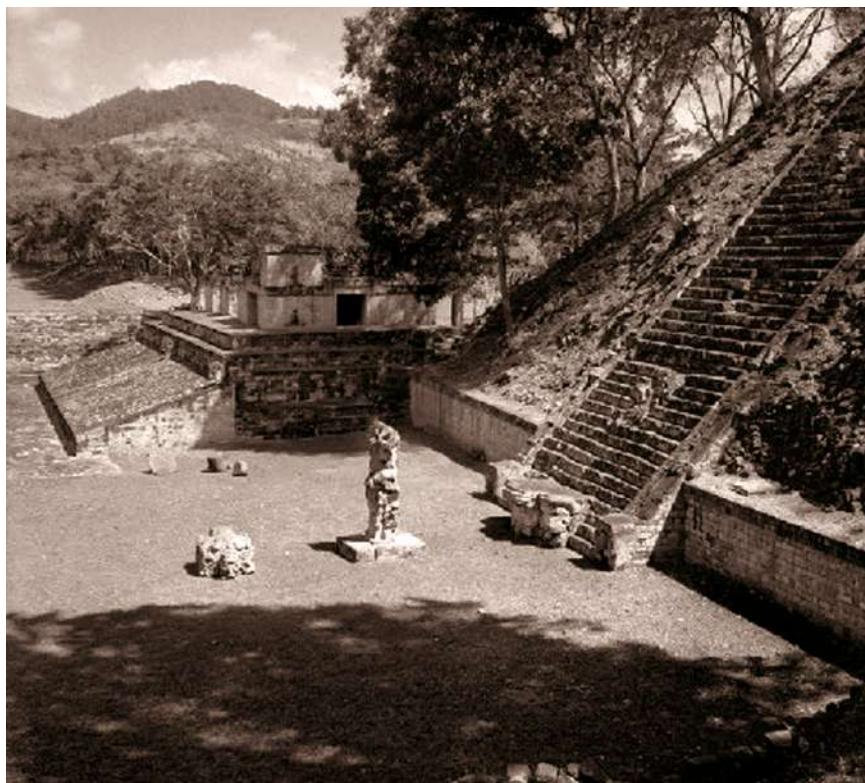
FIGURA 19
Interpretación artística del Campo de Pelota de Copán
realizada por Tatiana Proskouriakoff



Fuente: El nombre del autor de la fotografía se desconoce. 1939. Copia en papel fotográfico 17 x 12 cm.

Nacida en Omsk, Rusia, Tatiana Proskouriakoff ahora descansa en su amada Piedras Negras, en Guatemala, a donde llegó por primera vez en 1936 y fue el primer sitio maya por ella visitado. En 1998 sus cenizas fueron ahí depositadas y el cielo de la antigua ciudad maya ahora le cobija.

FIGURA 20
La Escalinata jeroglífica y su plaza



Apreciamos al pie de sus gradas la Estela M y su altar, hacia el extremo central izquierdo de la imagen vemos la Estructura 10L-10 del Campo de Pelota.

Fuente: Fotografía por Raúl Agüero Vega, Ca. 1950. Negativo en película blanco y negro formato 120mm.

La segunda mitad del siglo XX

Luego de las excavaciones de la Institución Carnegie el trabajo arqueológico en Copán se detuvo por un largo periodo de tiempo, las razones las desconocemos y ello es siempre una tarea pendiente, pocas referencias podemos encontrar que nos aclaren las razones de esta detención de actividades en un sitio que para ese momento era ya muy conocido por los especialistas en el mundo maya, ya que Maudslay, Byron Gordon, Morley y en menor medida Strömvik dejaron publicaciones ahora consideradas clásicas para entender tan compleja civilización. Y todo este acervo documental fue creándole a Copán un aire de ciudad milenaria, registrada en fotografías desde sus primeras excavaciones, moldes en papel y yeso, así como detallados diarios de campo de la mayoría de los responsables de cada excavación en el sitio realizada.

En 1952 se crea el Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IHAH), dependencia del Estado hondureño que administra desde entonces el parque arqueológico de Copán. A partir de esa fecha, el IHAH es el ente que regula los trabajos de excavación del sitio,

siempre en colaboración con instituciones extranjeras pero con mayor control sobre su trabajo directo en el lugar. El tema de la desigualdad y la injusta repartición de los hallazgos arqueológicos encontrados en Copán por las expediciones del siglo XIX era un tema aún latente para mediados del siglo XX. En 1955 Raúl Agüero Vega (1904-1974) publicó un artículo en la revista *Correos de Honduras* en donde se lamentaba por la indolencia de las autoridades hondureñas ante esto, refiriendo que sentado en la cima de la Escalinata jeroglífica cerraba los ojos e imaginaba el tiempo en el que la ciudad vivía en su mayor esplendor y que:

...Así soñaba despierto, maravillado ante tanta grandeza olvidada, despreciada o incomprendida por los gobernantes del pasado que permitieron el saqueo y la exportación de los tesoros que encerraban esas ruinas milenarias, que son timbre de orgullo nuestro, ya que son preciadas reliquias de una raza fuerte, sabia y culta que alguna influencia ancestral ejerce aún en el alma de América (Agüero Vega, 1955, p. 24).

FIGURA 21
La Estela A en la plaza de las estelas del Grupo Principal de Copán



La Estela A fue erigida por el décimo tercer gobernante, véase que el espacio sobre la gradería Oeste de esta plaza ya tiene una cobertura vegetal en crecimiento, zona que en la actualidad tiene enormes árboles.

Fuente: Fotografía por Raúl Agüero Vega, Ca. 1950. Negativo en película blanco y negro formato 120mm.

Raúl Agüero Vega es uno de los principales exponentes de la fotografía documental del siglo XX en Honduras y del sitio de Copán nos ha legado un extenso acervo documental en formato profesional 120mm, joyas documentales que retratan una ciudad de Copán muy diferente a la actual, en parte por los trabajos de restauración desarrollados desde entonces y también por el crecimiento de vegetación y árboles gigantescos sobre las estructuras que para 1936 la expedición Carnegie había retirado del sitio, cambiando completamente el paisaje de Copán.

Entre los años 1960 y 1970, otro registro documental importante del sitio de Copán fue el realizado por el fotógrafo Juan Pablo Martell (1928-2017), imágenes captadas en película negativa blanco y negro en formato mediano 120mm y que al igual que el registro realizado casi dos décadas atrás por Agüero Vega nos permiten estudiar la evolución del paisaje del sitio de Copán a medida que las excavaciones en distintos momentos han ido cambiando su apariencia con el paso de los años, y la fotografía de la página siguiente es un ejemplo de ello. En ella podemos ver la cara Este de la Estela H en la plaza de las estelas, corregida su inclinación en las giras de trabajo de la Institución Carnegie, nótese la diferencia del fondo boscoso de las estructuras cuando comparamos la imagen captada por Martell cerca de la década de los setenta y la misma estela captada cuando aún estaba inclinada en 1936. Otro elemento por destacar en la fotografía de Martell es la vista que de la Estructura 10L-4 nos muestra, en donde se ve como una especie de montículo de tierra -hacia el extremo central izquierdo de la imagen-. Esta construcción fue restaurada en los trabajos del Proyecto Arqueológico Copán hacia mediados de 1979, la cual es la visión final que de la estructura tenemos actualmente, para el tiempo en que fue captada la imagen, dicha construcción era un montículo más cubierto de vegetación de los muchos que aún quedan dispersos en el sitio de Copán.

Otro detalle en común que comparten las dos fotografías de la página siguiente es un detalle técnico que no todos solemos considerar y es la elección correcta de la hora del día para hacer este tipo de fotografías. No es un detalle trivial, la dirección correcta de la luz solar incide claramente en el realce de la elaborada escultura del monumento, son fotografías hechas entre las 10:00 am y las 12:00 meridiano, la altura del Sol temprano por la mañana iluminaría de manera completa esta cara Este, haciendo que la escultura se viese plana, con poco relieve, si la fotografía se capta con la luz cenital del medio-día, la sombra pronunciada evitaría apreciar el detalle escultórico por su oscuridad, así que la elección correcta fue tomada por ambos artistas, lo que no es casualidad, es experiencia y dominio del arte fotográfico que nos permite ahora admirar con mucho mayor detalle esta imponente escultura, no debemos olvidar que el deterioro de la toba volcánica utilizada por el artista de Copán es un proceso que año con año se acelera y que el detalle que hoy podamos admirar, difícilmente se mantendrá igual transcurridos veinte o cincuenta años en el futuro, de ahí la trascendencia del registro documental que preserva para la posteridad nuestro patrimonio material.

FIGURA 22
Cara Este de la Estela H



A la izquierda admiramos la cara Este de la Estela H en una fotografía de Juan Pablo Martell, Ca. 1970. Negativo en película blanco y negro formato 120mm. Hacia la derecha vemos la misma cara en el detalle de una fotografía de los trabajos de campo hechos por la Institución Carnegie hacia 1936. Nótese la marcada diferencia no solo en la inclinación del monumento, sino también en la espesa cobertura boscosa que cubre el área descombrada en los trabajos arqueológicos de Strömvik.

Tratar de las excavaciones realizadas en Copán a partir de la década de los años 1970 es un tema demasiado extenso para poder abordarlo en este artículo y, a decir verdad, no podríamos darles a estos proyectos el espacio que se merecen, de ellos ya se han publicado extensos informes que a nivel país pueden ser consultados, así como pueden verse en bibliotecas y centros de investigación del extranjero. Nos hemos enfocado en aquellos proyectos que el paso del tiempo los ha vuelto más distantes de nuestro presente, además en ellos fueron llevadas al extranjero buena parte de las piezas arqueológicas encontradas, así como sus informes y fotografías, ahora enriqueciendo acervos documentales del exterior.

Claude F. Baudez (1932-2013) explica de manera sucinta sus consideraciones sobre las razones que inclinaron al Estado hondureño en buscar en el extranjero especialistas en el tema de la arqueología, disciplina que apenas hacía sus primeros pasos en ese ahora lejano siglo XIX:

Si las ruinas de Copán fueron conocidas del mundo occidental desde la fecha en que nos da fe la carta de Palacio escrita en 1576 y si no tardaron en despertar el interés de los científicos, también padecieron largos años de aislamiento, debido en parte a la posición excéntrica que ocupan dentro del área maya y en parte a las dificultades materiales de acceso. A pesar de haber sido el turismo a Copán una industria más bien improductiva, casi todos los gobiernos que han regido en Honduras desde la Independencia han demostrado interés por el mayor polo de atracción cultural y Turística del país; interés que se manifestó primordialmente en los acuerdos firmados

con instituciones científicas extranjeras, permitiendo así el precoz desarrollo de las investigaciones y de los métodos de preservación y luego la creación y mantenimiento desde 1874 de un parque arqueológico nacional para el rescate y la protección de las ruinas (Baudez, 1983, p. 15).

FIGURA 23
Escultura denominada *Híjole*



Escultura denominada *Híjole*, una clara muestra del dominio técnico y la habilidad del escultor de Copán de finales del periodo clásico para transformar la piedra en obras de arte.

Fuente: Fotografía en película reversible en color formato 120mm por Paúl Martínez, 2004.

A manera de conclusión

Solemos pensar en el “descubrimiento” de ciertos sitios, como si de repente dejaran de existir y siglos después un erudito explorador -generalmente extranjero-, llegara con cierto sentido de inspiración a encontrarlo y mostrarlo para disfrute nuevamente del mundo “civilizado”. Pero olvidamos que para la población local esos sitios siempre han estado ahí y son parte de una u otra forma de su vida cotidiana. En algunos casos, su antigua gloria o su sentido simbólico han disminuido, pero son siempre vistos con cierto grado de admiración y temor a la vez, como si sus antiguos habitantes aún merodeasen por sus espacios. Los grandes sitios del Clásico maya fueron abandonados por sus edificadores antes de concluir el primer milenio de nuestra era, el pueblo llano evitó habitar los antiguos templos y palacios, dejando que estos espacios fueran poco a poco recuperados por la selva y así fueron encontrados por las primeras visitas de

exploradores extranjeros principalmente en el siglo XIX: Stephens, Maudslay, Saville, Owen o Byron Gordon fueron los más conocidos y quizá los únicos que estudiaron Copán y a excepción de Stephens, todos excavaron el sitio, levantaron de nuevo sus estructuras y llevaron con ellos buena parte del patrimonio arqueológico ahí encontrado para enriquecer las colecciones de las respectivas instituciones para las cuales trabajaron.

La reflexión de un habitante del pueblo Zuni -en Estados Unidos- es aleccionadora al respecto:

Creo que hay muchos arqueólogos que dicen que estas ruinas han sido abandonadas, pero no lo están, porque nosotros todavía tenemos los mismos vínculos espirituales con esos lugares de nuestros antepasados. Comparados con los blancos, como una iglesia, pueden parecer abandonados, pero para nosotros, es un santuario, incluso aunque no haya sido utilizado recientemente, aún dejamos algo que renueve nuestros lazos con el lugar (Álvarez Larraín y McCall, 2020, p. 349).

FIGURA 24
Vista aérea del Grupo Principal de Copán



En primer plano la plaza de las estelas, la Estructura 10L-4 y en el extremo superior izquierdo de la imagen el Campo de Pelota, la plaza de la Escalinata jeroglífica y la gradería Norte del Templo 11.

Fuente: Fotografía en formato digital 35mm por Paúl Martínez, 2011.

El paisaje pretérrito suele ser siempre una construcción social, y en la memoria colectiva de los herederos o habitantes de ciudades que tuvieron mayor esplendor en el pasado quedan siempre atesoradas esas reminiscencias de la antigüedad. Y como bien lo expresa Pedro Urquijo: *el paisaje es el resultado de la interpretación, idealización o proyección que uno o varios individuos realizan en torno a sus geografías* (Urquijo, 2020, p. 25), pero a nivel país no tenemos la interpretación local de esos paisajes, son escasos los estudios de tradición oral del pueblo maya chortí en donde este exprese su sentir o su

visión sobre el milenario sitio de Copán y su sagrada geografía, presencia o influencia en la cotidianidad. En la mayoría de los casos, el saber comunitario no es tomado en cuenta cuando se emprenden proyectos arqueológicos, en especial aquellos que hemos reseñado en el presente escrito. Honrosa excepción lo fue la exposición *Memorias Frágiles: Imágenes Arqueológicas y Comunitarias, Copán, Honduras, 1891-1900*, maravilloso proyecto del *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* de la Universidad de Harvard, que además de rescatar la historia arqueológica de las primeras expediciones del Peabody en Copán, identificó también a la mayoría de los pobladores locales que fueron retratados en las fotografías captadas en su momento en placas de vidrio.

Las construcciones en la mayoría de los sitios del área maya han sido erigidas con piedras de origen volcánico, en el caso de Copán: toba, piedra a la cual ciertas condiciones naturales le afectan considerablemente. Suele señalarse al agua como uno de los principales agentes de deterioro de este tipo de rocas, no solo porque fomenta la reproducción de hongos, líquenes o musgos sobre ellas, sino también porque causan cambios químicos al interior de la roca misma. Este daño es casi imperceptible en el día a día, pero terriblemente evidente al paso de los años, y ello es precisamente lo que el registro fotográfico nos permite apreciar: un aterrador deterioro de la maravillosa escultura de Copán en un lapso menor de siglo y medio de haber sido registrada en fotografía hasta el presente. Este deterioro no es visible únicamente en cada escultura individual, lo es también como paisaje visual, sino admiremos la Escalinata jeroglífica y veremos que su impacto visual se ha disminuido por la erosión de su elaborada escultura, quedando la vista de conjunto como una estructura de gradas y no una historia escrita en cada piedra que forma sus escalones como fue su visión a lo largo de los siglos de gloria de la ciudad-estado de Copán, paisaje ceremonial que nos es imposible admirar en la actualidad.

Creemos de manera personal que tristemente no han sido factores ambientales los que en mayor medida han afectado a Copán, sino que ha sido la acción humana la que mayor daño le ha causado. Siempre hemos visto a este milenario sitio como el principal producto turístico de nuestro país, olvidando que más allá de atractivo para extranjeros, su verdadero valor reside en ser pilar fundamental de nuestra identidad nacional, todos los proyectos de investigación han sido financiados en buena medida por instituciones extranjeras, obviando el Estado hondureño su responsabilidad en garantizar su conservación, estudio y más importante aún, la difusión de ese saber generado con la población, tanto local como nacional.

Bibliografía

- Agüero Vega, R. (1955). *Lo que ví en Copán*. En revista *Correos de Honduras*. Septiembre de 1955. Año I. No. 7. Tegucigalpa: Dirección General de Correos. pp. 18-27.
- Álvarez-Larrain, A. y McCall, M. K. (2020). *Paisajes culturales, arqueología y mapeo participativo. Aportes y enseñanzas desde el continente americano*. En Urquijo Torres, P. S. y Boni Noguez, A. F. (coord.). (2020). *Huellas en el paisaje Geografía, historia y ambiente en las Américas*. México:

Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental. pp. 341-375.

Baudez, C. F. (1983). *Presentación*. En *Introducción a la arqueología de Copán*. Tomo I. Tegucigalpa: Proyecto Arqueológico Copán y la Secretaría de Estado en el Despacho de Cultura y Turismo. pp. 13-33.

Byron Gordon, G. (1902). *The hieroglyphic stairway, Ruins of Copan*. En *Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University*. Vol. I – No. 6. Cambridge: Peabody Museum.

Byron Gordon, G. (1898). *The mysterious city of Honduras. An account of recent discoveries in Copán*. En *The Century Magazine*. Vol. LV. Enero, 1898. No. 3. New York: The Century Co. pp. 407-418.

Congreso Nacional de la República de Honduras. (1900). *Actas del Boletín Legislativo*. Año V, No. 48. Tegucigalpa: Tipografía Nacional.

Graham, I. (1982). *Notas de Alfred P. Maudslay en Quiriguá, 1883*. Revista Mesoamérica. ISSN 0252-9963, Vol. 3, No. 4, Guatemala: CIRMA. pp. 430-442.

La Gaceta. (1900). *Decreto 103*. Periódico Oficial de la República de Honduras. Serie 186. 2 de abril de 1900. No. 1858. Tegucigalpa: Tipografía Nacional. p. 182.

Maudslay, A. P. (1974). *Biología Centrali-Americana. Archaeology*. Volumes I & II. New York: Milpatron Publishing Corp.

Maudslay, A. P. (1974). *Biología Centrali-Americana. Archaeology*. Volume V. New York: Milpatron Publishing Corp.

Ruinas de Copán. (1940). En *La Época*, diario de la tarde, viernes 26 de enero, 1940. Año VII. No. 1,976. Tegucigalpa: Imprenta La Democracia. p. 3.

Urquijo, P. S. (2020). *Paisaje cultural: un enfoque pertinente*. En Urquijo Torres, P. S. y Boni Noguez, A. F. (coord.). (2020). *Huellas en el paisaje Geografía, historia y ambiente en las Américas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental. pp. 17-37.

Valle, J. C. (1827, 3 de agosto). *Carta a Manuel de Mier y Teran*. Publicada en: Valle, R. H. (1963). *Cartas de José Cecilio del Valle*. Tegucigalpa: Departamento Editorial y de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. pp. 82-84.

Entre la imagen y la devoción: san Judas Tadeo en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Un paisaje religioso con múltiples significados

CHRISTIAN MIGUEL RUÍZ RODRÍGUEZ¹⁴

Introducción

El Centro Histórico de la Ciudad de México, considerado corazón de la capital mexicana, es un rico escenario de expresiones religiosas, tangibles e intangibles. Su morfología y fisonomía es, en gran medida, producto del pensamiento devoto cristiano en su modo católico durante el virreinato novohispano. Actualmente, dan servicio religioso más de ochenta iglesias en el Centro, lo que ha permitido que las expresiones religiosas se manifiesten abiertamente, lo cual posiciona el área como la de mayor concentración de templos católicos por metro cuadrado en la metrópoli. Los templos, como referentes urbanos “activos”, dada su tipología arquitectónica, son de fácil reconocimiento. Son símbolos urbanos legibles que vinculan con lo sagrado, incluso, impulsan el sentir místico y propician un área de festividad y devoción religiosa. Cabe mencionar que las fábricas religiosas han configurado la construcción de paisajes, imaginarios, apropiaciones físicas y simbólicas durante el pasado; también en el presente, ya que constituyen trasformaciones sustanciales dentro del tema de integración social.

El siguiente trabajo analiza el entorno urbano que genera la devoción a san Judas Tadeo en el templo de San Hipólito y San Casiano durante los días 28 de mes, principalmente en octubre, consolidando un paisaje de tipo religioso peculiar. Analizar la reconfiguración espacial y social, a partir de esta expresión religiosa, ha permitido conocer hitos, referentes, circuitos, manchas urbanas y puntos de encuentro que se componen de episodios, tramas y significaciones alrededor de la iglesia y, evidentemente, la figura del santo, Judas Tadeo. Por ello, es necesario reflexionar sobre la relación que existe entre la imagen, el imaginario y las apropiaciones urbanas, acciones que se realizan

14 Becario del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, asesorado por el Dr. Jaime Genaro Cuadriello Aguilar. Correo electrónico: rchristianr@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7246-3803>

con el fin de explicar cómo la sociabilización en el espacio público urbano determina la identificación de estos elementos que configuran el paisaje religioso al conformar lugares simbólicos y significativos.

Este proceso de construcción donde la sociabilización religiosa inicia a partir de la resignificación y reutilización en contra del sentido original de los lugares, permite estimular los imaginarios y la apropiación física y simbólica de los límites sacros en el templo de San Hipólito y San Casiano. Asimismo, se potencializa las referencias socioespaciales de miles de devotos, a la vez, establece vínculos de pertenencia entre estas fracciones de la capital y sus habitantes, proporcionando vinculación a los elementos físicos y sociales a partir de un diálogo entre la imagen y las devociones colectivas hasta la apropiación urbana. Por otro lado, con el apoyo de la cultura visual se aproximarán símbolos, significados y espacios establecidos para entrever el paisaje y devoción a san Judas Tadeo en la CDMX. Con esta perspectiva multidisciplinaria, se busca responder a la pregunta sobre la relación que existe entre dichos elementos, la articulación espacial y el significante para miles de fieles. Según Sergio Zubelzu y Fernando Allende (2015) “El paisaje presenta características que lo diferencian de otras variables territoriales o ambientales” (p. 29). Esta idea se refuerza en el caso de estudio, a partir del templo, la imagen sagrada y su expresión religiosa. También radica en la fabricación de una imagen visible y la atracción de un símbolo, donde hay un significado por parte de los fieles, que es manifestado en un espacio determinado. De este modo, abordar en la actualidad esta perspectiva sitúa la investigación frente a un horizonte novedoso, pues la capital mexicana del siglo XXI, se encuentra en un proceso de construcción permanente y su Centro Histórico no es ajeno a ello.

San Judas Tadeo: patrono de las causas difíciles, imposibles y desesperadas

Para el catolicismo, san Judas Tadeo es el patrono de las causas difíciles, imposibles y desesperadas; fue uno de los doce apóstoles de Jesucristo que recibió el Don de Lenguas en el día de Pentecostés, según los textos bíblicos¹⁵. “El martirologio romano fija su nacimiento para el cielo a 28 de octubre” (*El santo de cada día*, 1946, p. 591). Igualmente, para la tradición católica cristiana, Judas Tadeo fue primo hermano de Jesús¹⁶, de la misma edad, razón de la semejanza física en su representación¹⁷. Su primer oficio

15 El día de Pentecostés hace referencia a los 50 días después de la Crucifixión de Jesucristo. Para conocer más sobre estos acontecimientos, consultar el Evangelio de Juan, capítulo 16 versículos 7-14, y Hechos de los Apóstoles, capítulo 2. En este último se menciona que los Apóstoles de Jesús hablaron en diferentes idiomas lo que es conocido como derramamiento del Espíritu Santo; este milagro fue conocido como «Don de Lenguas».

16 Según la creencia religiosa los padres de Judas Tadeo fueron Alteo y María Cleofás. Alteo fue primo de José el carpintero, padre terrenal de Jesús, mientras que María Cleofás prima de la Virgen María. Desde un parentesco con el lenguaje actual, Judas y Cristo fueron primos dobles.

17 De acuerdo con los textos apócrifos e “iconografía de san Judas Tadeo, advocaciones y devociones en algunos países del continente americano”, en *San Judas Tadeo. Semblanza del apóstol y su devoción en el templo de San Hipólito de la Ciudad de México*, México, Misioneros Claretianos, 2014 p.115.

fue de curador de animales, después la sanación de hombres. Con base en los textos apócrifos, Cristo realizó varios milagros a favor de Judas Tadeo, a quien le instruyó predicar sobre la importancia de la mujer en su Iglesia. Además, Jesús le entregó un báculo, instrumento que porta como característica iconográfica en la imagen sagrada y bultos¹⁸. Frente a su pecho porta un medallón de cobre, en el cual se observa de perfil el rostro de Cristo¹⁹. A san Judas se le personifica con una flama en la cabeza que, metafóricamente, “[...] representa el fuego del Espíritu Santo y simboliza su presencia en Pentecostés” (*Semblanza del apóstol y su devoción en el templo de San Hipólito de la Ciudad de México*, 2014, p. 115).

También, la tradición dice que Tadeo contrajo nupcias con una mujer llamada Martha, en las afamadas bodas de Canaán, donde el Mesías realizó su primer milagro al convertir el agua en vino; evento que le mancomunó la cualidad de lo imposible. Por otro lado, Jesús nombró a Judas como «el Magnánimo», es decir, el generoso. El trabajo misionero de Judas Tadeo se registra, principalmente, al oriente de Jerusalén, Persia y camino a la India. No obstante, cuando regresó de esta travesía murió martirizado junto con Simón, otro discípulo, por múltiples garrotazos que recibieron²⁰. Paradójicamente, no hay referencias bíblicas, directas que mencionen el nombre, tal cual, Judas Tadeo, todas son asociadas a partir del nombre Judas y los relatos no canónicos. En México, generalmente, se viste con túnica blanca y manto verde, aunque existen diversas representaciones que se detallarán en los siguientes apartados.

Durante la segunda mitad del siglo XX y las dos primeras décadas del XXI, Judas Tadeo, se ha posicionado como el santo predilecto de miles de capitalinos. Asimismo, mes con mes han establecido al poniente del Centro Histórico de la Ciudad de México, un paisaje religioso a través de su devoción, contenida en el templo de San Hipólito y San Casiano. La popularidad que tiene es, especialmente, entre miles de jóvenes devotos, que en la actualidad, lo han convertido en uno de los intercesores más solicitados dentro de la fe católica para diferentes rubros que tienen que ver, especialmente, con el ámbito económico, educativo, de salud, prosperidad y bienestar social; es decir, rubros nada fáciles, desesperados y, en algunas situaciones, imposibles. De igual forma, representa un notable símbolo religioso, y la presencia de su imagen sagrada ha permeado en el legado cultural y visual de las calles de la capital mexicana contemporánea.

18 Se dice que este instrumento fue hecho por Jesús cuando aprendió el oficio de carpintero. Otras versiones, populares, también interpretan el báculo como símbolo de los garrotazos con que fue martirizado Judas. Para saber qué instrumento porta nótese la diferencia de grosor y posición entre el cayado y el garrote.

19 Según Antonio Velasco Piña (2014). Tradicionalmente se asegura que el artífice de este emblema fue Pedro, otro de los discípulos, quien al entregárselo exhortó a Tadeo a usarlo como símbolo de fuerza y del legado del Maestro Jesucristo (p. 50-120).

20 Otras versiones, en menor grado, dicen que después de muerto fue decapitado con un hacha. Razón por la que también se le representa en algunas imágenes con este objeto en vez del garrote o báculo.

La popularidad de san Judas en la capital, como santo de lo imposible, se acrecentó de manera “prodigiosa” al final de la década de 1970, durante la decadencia del afamado «milagro mexicano»²¹ que ocasionó varias crisis económicas. Asimismo, se presentaron crisis sanitarias y desastres naturales, por los que se vislumbraba un futuro incierto para gran parte de la población en la capital mexicana. De tal forma que la figura de Judas Tadeo comunicó identidad y el culto fue acogido, principalmente, por cierto sector de la población mexicana, no en términos territoriales, sino de características sociales vulnerables, ya que su imagen representa motivación y esperanza para afrontar situaciones adversas. Cabe señalar que la presencia de la imagen de Judas Tadeo, en el interior del templo de San Hipólito y San Casiano, se registra desde la década de 1950, pero su colocación en el altar principal, fue posterior, a mediados de los años 80, justo después de los infortunios antes señalados en la capital. Lo anterior ha permitido vincular, con el paso del tiempo, de manera inexorable, la iglesia con esta devoción.

Ante la fama de su nombre y la magnificencia de la imagen sagrada, se ha referido al edificio y su entorno, de manera popular, como «Santuario de San Judas Tadeo», visualizando a la imagen sagrada y al templo como binomio; elementos articuladores de este y otros territorios. Esto ha representado una motivación capital para realizar cientos de peregrinaciones urbanas contemporáneas en el corazón de la CDMX y, con ello, se han desatado distintas expresiones de religiosidad popular, con un santo “novedoso”, pero no inédito.

El templo de San Hipólito y San Casiano: ¿Santuario de Judas Tadeo?

El templo de San Hipólito y San Casiano, ubicado en calle Zarco no. 12, esquina Av. Paseo de la Reforma y Calzada México Tacuba, al poniente del Centro Histórico de la Ciudad de México, paradójicamente, ha consolidado un nuevo centro religioso, en la traza antigua de la capital para celebrar la devoción de san Judas Tadeo cada 28 de mes. El nombre oficial del sitio dedicado a san Hipólito y san Casiano ha cambiado sugestivamente dentro del imaginario colectivo de varios feligreses y transeúntes, pues hoy reconocen el lugar como la iglesia de San Judas Tadeo o *San Juditas*. La percepción del lugar halla eco; primero, en las expresiones religiosas del santo; segundo, en la ubicación de la imagen, al centro del altar principal y por encima de san Hipólito y san Casiano, quienes escoltan al defensor de las causas difíciles e imposibles, y tercero, en las múltiples señalizaciones mediante un estereotipo visual, que hacen mención y alusión a la silueta del santo junto a la iglesia. A manera de amparo, destacan las portadas efímeras de flores colocadas cada mes en las entradas y barda perimetral del templo y del atrio con la imagen del santo en la parte superior (figura 1).

21 La época bautizada como «milagro mexicano» comprende las décadas de 1950 a 1970. Durante este periodo hubo un desarrollo industrial y económico favorable en el país y, por ende, en la capital, lo cual permitió estabilidad y bienestar social.

FIGURA 1

Arreglo floral con la imagen y nombre de San Judas Tadeo colocado sobre el medallón de la esquina de la barda atrial



Fuente: fotografía de Pedro Ruiz Rodríguez, 28 de octubre 2016.

Asimismo, el tapete de ingreso con la leyenda «Santuario de San Judas Tadeo» y el rótulo colocado, estratégicamente, en el vano superior de la puerta de salida oriente, diseñado con efecto fondeado recordando el motivo de la visita al sitio “Gracias San Judas Tadeo”. Incluso, folletos y propaganda religiosa, que se reparte en cada misa, vinculan el nombre del santo con la iglesia. Finalmente, y no menos importante, el registro y promoción del sitio como iglesia de «San Judas» en *Google Maps* y en diferentes medios de información, radio, televisión, periódicos, internet, así como en reportes viales de cada 28 de mes en la capital, que recuerdan el tránsito y conflicto de la zona.

No obstante, el reconocimiento religioso, además de ser intempestivo, si se considera que la iglesia fue concluida durante el siglo XVIII y está dedicada al primer santo patrono de la Ciudad de México, san Hipólito mártir y a san Casiano, patrono de los maestros,²² es también aprovechado por la familia eclesial que se encuentra a cargo del templo en estos momentos, los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María, popularmente conocidos como Misioneros Claretianos.

22 Para conocer a detalle sobre el diseño y soluciones formales arquitectónicas, en el exterior del templo, incluyendo la ornamentación, se puede consultar mi artículo titulado «El antiguo templo del convento de San Hipólito: arquitectura, símbolo e identidad», en *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Granada España, Editorial Universidad de Granada, 2021, p. 1105-1113.

Con base en los apuntes de Irving Santiago Patraca²³ y el Archivo Histórico de la Curia Claretiana de México, “En esta ciudad [de México] la devoción a San Judas Tadeo cuenta con su historia, siendo también, como en Chile y Estados Unidos, los Misioneros Claretianos, los primeros en promoverla y traer una imagen para su veneración” (Santiago, 2014, p.121). A ello, habrá que agregar que la primera efigie de Judas Tadeo fue fabricada y traída de Barcelona en mayo de 1933. Sin embargo, Santiago Patraca especifica que primero arribó al templo de Jesús María, “El 25 de junio de 1933 [dónde] se bendijo solemnemente y se colocó en el altar, debajo del coro. Para el mes de octubre se realizaron con éxito la novena y la fiesta del apóstol” (Santiago, 2014, p. 123). Aunque el templo cerró al año siguiente, algunos vecinos continuaron la celebración y devoción a san Judas en casas particulares, ya que parte de los milagros adjudicados, en ese momento, tenían que ver con la salud del cuerpo. Según el archivo claretiano, la imagen fue llevada a la Parroquia del Purísimo Corazón de María en el sur de la capital, después al estado de Puebla, en septiembre 1936, para celebrar allá la novena y fiesta durante el mes de octubre.²⁴ Finalmente, se regresó a la capital del país durante la segunda mitad del siglo XX.

El padre René Pérez Díaz, misionero claretiano, registra que “el 28 de abril de 1950 llegó [la escultura] al interior de la iglesia de San Hipólito y San Casiano” (2013, p.151). No obstante, Santiago Patraca apunta que fue “[...] en 1955, [cuando] la imagen de san Judas Tadeo llega por fin al templo de San Hipólito (atendido por los Misioneros Claretianos desde 1892)”. Además, precisa que “El Padre Antonio Brandés, CMF²⁵, fue el primero en promover la devoción en el templo de san Hipólito, y después fue el padre, Ángel Alegre, CMF” (Santiago, 2014, p.124). Agrega que “los apostolados que se realizaban al comenzar la devoción a san Judas Tadeo [...] eran los siguientes: atención humana y espiritual a los sordos [...] para contribuir en la educación integral de estas personas” (*ídem*); en otras palabras, reiteró las necesidades vinculadas con la sanidad y la enseñanza.

La popularización y difusión de Judas Tadeo, inicialmente, tuvo lugar por medio de la curación, oficio que, según los textos apócrifos, Judas perfeccionó; primero practicó en animales y después en los hombres. Formalmente, el culto a san Judas Tadeo, en la capital, no comenzó en el templo de San Hipólito y San Casiano, como han supuesto algunas tradiciones orales, tampoco fue avistado para causas difíciles e imposibles.²⁶ Sin embargo, son los Misioneros Claretianos los que promovieron el culto en el entonces Distrito Federal desde el segundo tercio del siglo XX, sin ser, históricamente, este, su santo principal²⁷. Su aceptación, no solo desde el ámbito religioso, sino como manifes-

23 Hermano de la Orden de los Misioneros Claretianos en México.

24 El novenario o novena de san Judas Tadeo se reza del 19 al 27 de octubre, es decir, durante los nueve días previos al 28 de octubre, fiesta del santo.

25 CFM, siglas en latín de *Cordis Mariae Filius*.

26 En varias entrevistas, realizadas en campo, la percepción de los adultos mayores hacia san Judas Tadeo es de un santo milagroso para atender diferente enfermedad y sanidad del cuerpo.

27 Antonio María Claret fue el fundador de esta orden y es uno de los principales personajes que se venera en la orden junto con la Virgen María.

tación artística y producto social, fue creciendo gracias a una serie de modificaciones y adaptaciones de la talla escultórica tanto en el semblante facial, desde el cabello y barba hasta la expresión de cara y mirada como en la tonalidad de la piel. Inclusive, el diseño corporal y posición de las manos parece adaptarse a los diferentes espacios físicos a los que se aludirá en este trabajo.

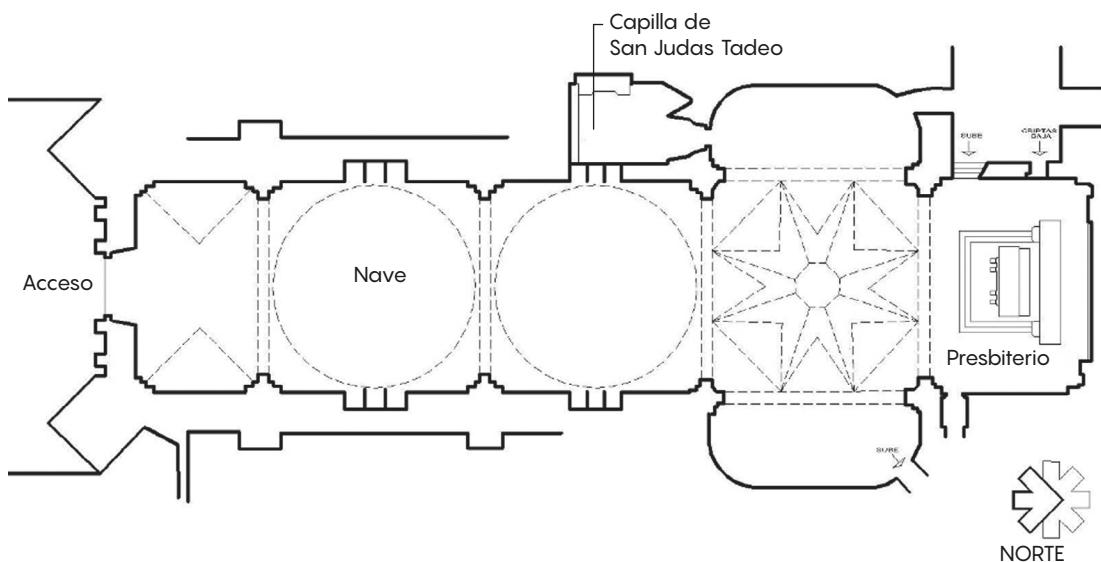
La imagen de Judas Tadeo y el servicio religioso en el interior del templo

Con base en una serie de registros fotográficos del templo, crónicas y relatos orales, se sabe que la escultura de Judas Tadeo estuvo ubicada primero a los pies de la nave, junto a la puerta de ingreso del lado poniente, teniendo como estrado el nicho que hoy ocupa el Cristo de la Agonía. Posteriormente, se trasladó a la capilla que hoy se conoce como de los Santos Mexicanos, ubicada en el segundo tramo de la nave, planta de cruz latina, con acceso por el poniente.²⁸

28 En una revisión de planos, no fechados del templo de San Hipólito y San Casiano, resguardados en la Coordinación de Monumentos Históricos del INAH, se puede observar que uno de los levantamientos arquitectónicos realizado por los alumnos; Arreola Vilchis Maximino, Castillo Castillo Enrique, Cortés Chávez José L., Delgado Hernández Enrique, León Feliz Rafael, Muños Franco Federico, Ortiz Silva Ricardo, Ramos García Ignacio, Sánchez Burgos José L. y Valdés de la Peña Eduardo, probablemente, hacia mediados del siglo XX, nombra la capilla que actualmente se conoce como de los Santos Mexicanos, como Capilla de San Judas Tadeo. Por otro lado, el vano de acceso a este espacio está señalado por el norte, justo en el transepto o brazo corto poniente, después del crucero de la nave, frente a la puerta que dirigía a la Sacristía. Este hallazgo, me permite acrecentar, primero, la hipótesis de que la capilla es un espacio adaptado dentro del diseño del templo, dado que no corresponde con las proporciones y ejes de composición con las que se proyectó el desplante arquitectónico de cruz latina, inclusive, el grosor de muro difiere; quizás, sería ideal hacer algunas calas para corroborar materiales, y sistemas constructivos de fábrica. Segundo, con base en las entrevistas realizadas a feligreses, mayores de 65 años, así como personal que apoya en las tareas del templo, entre ellos Héctor L., Marco J., Rosalina O., Pablo M. y Agustín R., se presume que una devota de Judas Tadeo, archicofrade de apellido Chávez, solicitó construir un espacio para la imagen de Judas Tadeo; sin embargo, al no proceder dicha petición se utilizó la capilla anexa al templo. No obstante, en el archivo del templo no se tiene conocimiento de esta modificación. (figura 2).

Por otra parte, al observar con detenimiento la fotografía de la imagen de San Judas Tadeo, que presume el momento de su llegada a la Ciudad de México, (figura 3) la imagen no corresponde con dicho evento. Lo anterior, con base en el lugar de exposición, ya que, si se observa con detenimiento el altar, es en un nicho con arco de tipo carpanel con figuras geométricas en la pared interior; una especie de laceria con rombos y cuadrados. Además, el intradós del arco presenta un acabado entablado en cada una de las piezas de cantería. Inclusive, en el muro contiguo del altar se observa parte del cuadrifolio existente. En lo personal, observé que el nicho donde se expone el santo corresponde al hundimiento que está frente al ingreso desde la nave del templo, lo cual me hace pensar que esta hornacina fue el remate visual del espacio una vez modificada el acceso de la capilla. (figura 3).

FIGURA 2
levantamiento arquitectónico con registro
de la Capilla de San Judas Tadeo y acceso por el transepto poniente



Planta esquemática. Templo de San Hipólito y San Casiano

Fuente: Christian Miguel Ruiz Rodríguez (redibujo).

Es necesario hacer un paréntesis para señalar que las fotografías históricas resguardadas en el Archivo claretiano, que hacen referencia a estos sucesos, están publicadas en *San Judas Tadeo. Semblanza del apóstol y su devoción en el templo de San Hipólito de la Ciudad de México*, pág. 123 y 124, pero se presumen los retratos con las siguientes notas al pie: “La imagen de San Judas Tadeo llegó a la Ciudad de México en 1933” (figura 3) y “Para el mes de octubre de 1933 se realizó la novena y fiesta del apóstol” (figura 4). Inclusive, en ambas se coloca una flecha recalando el evento para que no exista confusión del momento que se describe. Aunque en ambos testimonios visuales se observan espacios y ambientes particulares, distintos; sugestivamente, hacen pensar en dichos eventos; sin embargo, es necesario precisar que no corresponden a tales cuadros. Además, la figura del santo no es la misma que la actual, ya que sostiene un hacha y un pergamo con sus manos. Con base en las personas retratadas, es posible deducir que se trata del mismo evento celebrado en el interior del templo, aunque la imagen, a simple vista, tenga variantes, ya que se pueden identificar en ambas fotos, por lo menos de manera clara, cuatro hombres y dos mujeres con la misma vestimenta. De igual forma, en la figura 4, donde se percibe una especie de entrada o procesión, uno de los monaguillos (el del lado izquierdo con lentes) lleva en su brazo zurdo un nimbo, atributo que se mira detrás de la cabeza en la talla una vez expuesta dentro del nicho de la capilla (figura 3). Probablemente se trata de una consagración de la imagen o un día especial. Cabe mencionar, que la estatua no porta medallón en el pecho, báculo en las manos ni flama en la cabeza, lo cual insinúa que su representación sagrada cambió, por lo que es necesario puntualizar párrafos adelante.

FIGURA 3

Anónimo, fotografía con nota al pie indicando que
“La imagen de san Judas Tadeo llegó
a la Ciudad de México en 1933”



Fuente: tomada de *San Judas Tadeo. Semblanza del apóstol y su devoción en el Templo de San Hipólito de la Ciudad de México*. México, Misioneros Claretianos de México, 2014, p. 122.

FIGURA 4

Anónimo, fotografía con nota al pie indicando que
“Para el mes de octubre de 1933
se realizó la novena y fiesta del apóstol”



Fuente: tomada de *San Judas Tadeo. Semblanza del apóstol y su devoción en el Templo de San Hipólito de la Ciudad de México*. México, Misioneros Claretianos de México, 2014, p. 123.

Por otro lado, existe una fotografía, sin fecha, en el acervo fotográfico del templo que muestra a san Judas en un altar. De ello, interesa saber si se trata del mismo rincón en la capilla del santo, dado que porta el nimbo aludido líneas atrás, hacha y pergamo, inclusive, el mismo ajuar con un cortinaje próximo de fondo, querésalta milagritos, exvotos a manera de corazones. Seguramente, la imagen corresponde a un momento toral en este espacio, pues la posición de la talla y ajuar es similar a las de las figuras 3 y 4, pero el rostro tiene modificada su expresión, con mirada de frente, contemplativa y ceja poblada, abundante barba, desde la patilla, y la cabellera es compacta pero rizada, es más, hay una leve inclinación de la cara. Esto invita a preguntar: ¿por qué el cambio de faz?, ¿será que a raíz del aumento de su popularidad la talla fue renovada?, o quizás ¿ocurrió algún accidente con la imagen sagrada? (figura 5).

FIGURA 5

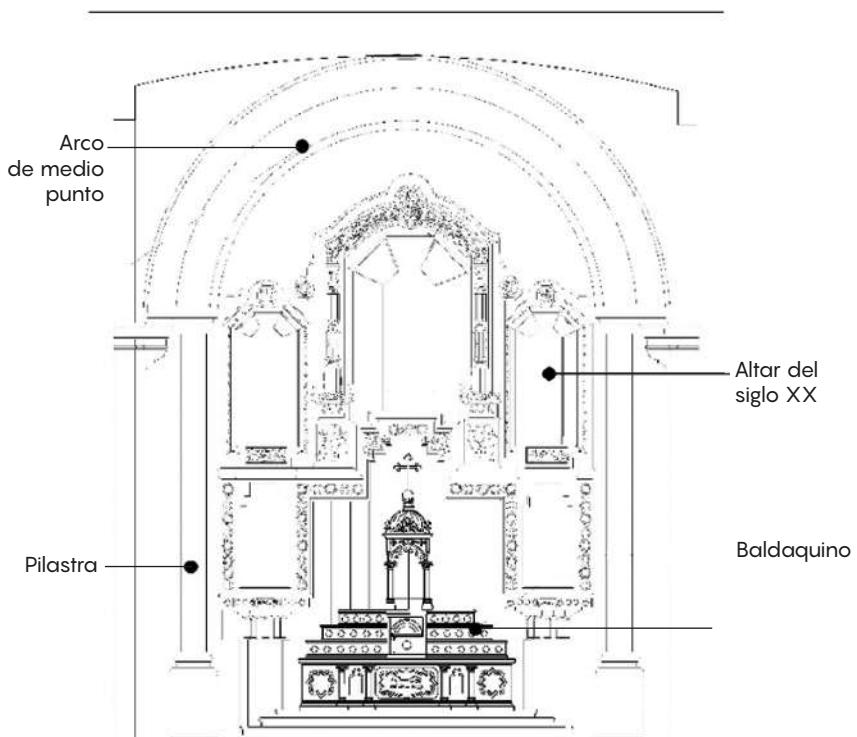
Anónimo, Fotografía de san Judas Tadeo con exvotos de fondo en figura de corazones



Fuente: Archivo Claretiano, sin fecha.

FIGURA 6

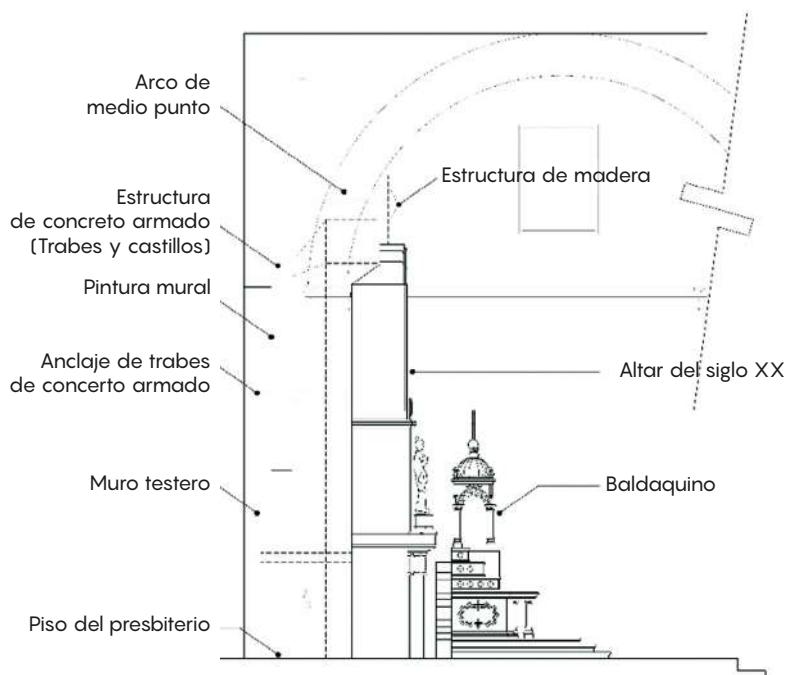
Alzado esquemático del altar principal con baldaquino en la parte central.



Alzado esquemático S/E vista frontal del altar, templo de San Hipólito y San Casiano.

Fuente: Christian Miguel Ruiz Rodríguez (redibujo)

FIGURA 7
Corte esquemático del altar principal con baldaquino en la parte central.



Corte esquemático S/E vista lateral del altar, templo de San Hipólito y San Casiano.

Fuente: Christian Miguel Ruiz Rodríguez (redibujo).

Retomando la exposición del santo dentro del templo, posterior a la capilla, se trasladó primero a un baldaquino que existió en el altar principal, del cual, hay testimonio visual en otro plano de la Coordinación de Monumentos (figura 6), y varios relatos sobre la misa como rito de iniciación. Hoy, Judas Tadeo se puede apreciar en la parte central del retablo principal, sin baldaquino, pero con azulejos, en color azul, blanco y amarillo de fondo que atraen y concentran la mirada para que sobresalga la escultura (figura 8). No obstante, en los archivos solo se tiene registrado que en el año 1982 la imagen en talla se trasladó de la capilla al actual altar de mármol,²⁹ pero no se hace mención de

29 En el expediente único del Templo de San Hipólito de la Coordinación de Monumentos Históricos se registra que, en 1942, hubo trabajos de remodelación en el interior de la iglesia cambiando el altar de madera por el actual de concreto recubierto de mármol. Dichos trabajos perforaron el muro testero del templo con trabes de concreto armado; dañaron y ocultaron una obra pictórica de arte virreinal que está en el olvido. La composición de la pintura, *grosso modo*, está integrada por dos cuadros: un lienzo, en la parte superior, con la imagen de San Hipólito, al centro, custodiado por dos ángeles. Por lo que se alcanza a observar –a mi parecer– este cuadro muestra ecos neobizantinos. Por otro lado, en la parte central del muro, existe una cenefa, horizontal, geométrica con motivos vegetales, que resalta los colores dorado, verde y rojo. Además de dividir la obra, a la vez, la enmarca: separa la parte inferior donde se muestran decenas de anagramas, compuestos, con las letras “H” y “S”, también, círculos a manera de Crismón. Todos están bordeados por ramales vegetales que dan la impresión de crecimiento. La técnica empleada para la cenefa, los anagramas, ornamentación y motivos vegetales es pintura sobre muro, es decir, al fresco. Desde mi particular punto de vista, los anagramas deben corresponder a San Hipólito; no obstante, este trabajo requiere un estudio aparte y un rescate por parte de las autoridades correspondientes del INAH, pues estos registros también constituyen fuentes privilegiadas para el conocimiento de la historia del templo y de la imagen de San Hipólito. (figura 7).

las variantes o posibles modificaciones señaladas en la escultura. El punto en común de este registro visual, y tan variado en narraciones, es que Judas Tadeo transitó varios lugares dentro del templo hasta ser expuesto como imagen principal. Sin embargo, la historia no deja de ser nebulosa, sobre todo porque en los retratos se muestran diversas variantes de la escultura expuesta desde un altar sencillo, en el nicho de la capilla y, al final, en el manifestador del altar.

Por otro lado, diversas aristas, ajenas a una labor evangelista, posibilitan respuesta a la cuestión de por qué la imagen de Judas está en el centro del altar principal. Primero, el ocaso del “Milagro Mexicano”³⁰ y la suma de crisis económicas que resultaron desde los años sesenta, ya mencionadas.³¹ Agregado a los problemas financieros, en México se presentaron adversidades de tipo salubres.³² Paradójicamente, mientras el bienestar social, seguridad y estabilidad en la capital va en picada, san Judas al alza y se potencializa después de los terremotos de septiembre de 1985, los cuales afectaron varias partes de la capital y específicamente las inmediaciones del templo. Otro aspecto que es necesario considerar, durante el final del siglo XX, es el dato del XI Censo de Población y Vivienda, donde se consideró y contabilizó, por primera vez, el aspecto religioso. Se tiene evidencia de que, para el entonces Distrito Federal, durante los años 90 tenía 6 814 434 católicos, es decir, más del 82% de su población, y en el XII Censo de Población y Vivienda del año 2000, incrementó a 6 999 402. Las cifras ofrecidas permiten concebir que la fe católica se mantuvo, inclusive, hubo un ligero incremento de adeptos. Durante este decenio hay una alusión de Judas Tadeo en que se fincaban los motivos “difíciles, imposibles y desesperados”, lo cual, se aproxima a pensar por qué, ya entrada la última década del siglo, la fe en Judas Tadeo se arraiga en la capital. Por lo que respecta a la devoción, se instalaron en el exterior de la iglesia, atrio y barda, equipos de sonido para escuchar la misa dada la aglomeración y sobrecupo de feligreses. Es en esta época que el templo cobra fama para ser llamada *La casa del patrón*, Judas Tadeo. Posteriormente, en el nuevo milenio, surge la *Liga Nacional de San Judas Tadeo A.C.*, quienes fomentan y canalizan la devoción, principalmente entre jóvenes. Dicho grupo “[...] se creó, en el año 2003. Asimismo, se creó la revista *Presencia Apostólica*³³ como medio para fortalecer la unión entre los devotos, y como instrumento para difundir adecuadamente la devoción al santo apóstol [...]” (Santiago, 2014, p.128). Olmos Gil (2017) sugiere que el templo de San Hipólito y San Casiano “[...] es el centro de culto más importante en la ciudad, después de la Basílica de Guadalupe” (p.173). Actualmente, la figura de Judas se vuelve un objeto de consumo, que genera prácticas socioculturales, sin perder el estatuto y

30 Crecimiento económico y sostenido en México a partir de 1940.

31 Para José Gil Olmos, “[...] a partir de 1976 el país ha sufrido seis crisis económicas severas con sus respectivos impactos sociales, principalmente en las clases medias y bajas. Las más profundas se dieron a partir de 1982, en el sexenio de José López Portillo y alcanzaron su máximo tope en 1996 con el famoso ‘error de diciembre’”. José Gil Olmos, *Santos populares. La fe en tiempos de Crisis*, México, Grijalbo, 2017, p. 20.

32 La propagación epidémica del Virus de la inmunodeficiencia humana (VIH), a partir de 1983, también, permitió a Judas Tadeo consolidar su plegaria, cabe recordar, dado que el santo fue aclamado como un protector de la salud y sanidad.

33 Cabe mencionar que la revista *Presencia Apostólica*, se edita cada dos meses y es vendida en el interior del templo.

definición de imagen sacra. Asimismo, la iglesia es el único recinto sagrado en el Centro Histórico de la Ciudad de México del siglo XXI que convoca procesiones masivas y que ofrece diferentes servicios religiosos. Destacan las misas continuas de cada hora los días 28 de mes desde las 6:00 de la mañana, también, las misas diarias por peregrinaciones y por los enfermos, cada sábado previo al día 28. El servicio religioso es ofrecido vía radio por la estación Abc 760 AM y de manera virtual a través de las redes sociales oficiales del templo: *Facebook Live*, Templo San Hipólito, así como en plataforma de *YouTube*, alcanzando más de 7 400 reproducciones de una misa.³⁴ (Ver cuadro 1).

CUADRO 1

Servicios religiosos en el templo de San Hipólito y San Casiano

Misas:	<ul style="list-style-type: none"> • Lunes a sábado: 7:30, 8:30, 12:00, 19:00 y 20:00. • Domingos: 7:00 a 20:00, (misa de niños 10:00, misa de sordos 11:00). • Día 28: 6:00 a 22:00, (misa para los socios de la Liga Nacional de San Judas 16:00) • Misa al Santo Cristo de la Agonía: día 14 de cada mes. • Misa unción de enfermos: sábado anterior al 28 a las 13:30. • Hora Santa: jueves a las 18:00. • Confesiones: Durante las misas, excepto los lunes. • Bendiciones y Juramentos: todos los días. • Peregrinaciones: todos los días.
Horarios de oficinas:	<ul style="list-style-type: none"> • Lunes a viernes de 8:00 a 20:00. • Sábados: 9:00 a 13:00. • Domingos: 8:00 a 18:00.
Otros servicios:	<ul style="list-style-type: none"> • Pastoral juvenil y vocacional. • Pastoral de sordos. • Pastoral bíblica. • Catequesis infantil y de adultos. • Taller de teatro. • Liga Nacional de San Judas Tadeo. • Voluntariado abraSZando. • Revista "Presencia apostólica".

Fuente: Christian Miguel Ruiz Rodríguez (elaboración propia).

34 Dada la situación de contingencia que se vive en el mundo actualmente, el pasado 28 de octubre de 2020, se trasmitió la misa de San Judas Tadeo de manera virtual. Cabe mencionar que Monseñor Héctor Mario Pérez Villareal, Obispo Auxiliar de la Arquidiócesis Primada de México, fue quien presidió el servicio religioso.

Imagen y símbolo: iconografía de San Judas Tadeo

La talla de san Judas es, sin duda, una de las más notables y reconocidas en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Fue durante la segunda mitad del siglo XX que la producción y la colocación de su imagen en diferentes templos, capillas, nichos y altares de calles, constatan el reconocimiento del santo en la población transeúnte, contemporánea de la metrópoli. En su dimensión arquitectónica, ya se mencionó que el templo de San Hipólito y San Casiano se ancla como el referente urbano de culto, paisaje y devoción por excelencia dentro del corazón de la capital mexicana y, quizás, del país. Sin embargo, en cuanto a la obra escultórica que muestra el altar principal, se ha manifestado que es ella la que atrae a los fieles, principalmente población juvenil, en mayor grado que el edificio o la comunidad eclesiástica que la administra. Es por ello que se detallarán los componentes de la imagen del santo, símbolo espacial celebrativo. Además, es necesario entender cómo una expresión de lo sagrado, que oscila entre la figuración y la representación, denota identificación con jóvenes ciudadanos del siglo XXI, en una época donde hay un desinterés creciente, según los últimos registros publicados en el Censo de Población y Vivienda 2020, que ofrece el INEGI.³⁵

La imagen de la iglesia es única en su manufactura, ajuar e iconografía. Esta representación no tiene antecedentes en el arte mexicano ni es similar, si se compara con otras imágenes de bulto del Centro Histórico de la Ciudad de México; esto incluye estampas comerciales, que son protagonistas visuales de esta expresión religiosa y el paisaje religioso. Uno de los principales diferenciadores de la escultura es el empleo de los colores. Si bien el verde es constante, el color oro, o dorado, solo se encuentra en la imagen expuesta en el templo, el cual ha sustituido el blanco, que es parte de la iconografía tradicional del santo en México. De acuerdo con Eduardo Cirlot (2016):

El oro es la imagen de la luz solar y por consiguiente de la inteligencia divina. Consecuentemente, el oro simboliza todo lo superior, la glorificación [...] Todo lo que es de oro o se hace de oro pretende transmitir a su utilidad a su función esa cualidad de superior. El oro constituye también el elemento esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema” (p. 350).

Asimismo, en el interior del manto se aprecia un tono rojizo que: “En el arte cristiano tradicional el rojo era el color de la sangre del sacrificio de Cristo y de los mártires, del amor fervoroso y de las llamas del Espíritu Santo en Pentecostés” (Bierdermann, 2013, p. 401), cualidades que Judas presenta, pues se recordará que, la tradición cristiana lo considera como uno de los apóstoles que recibió el derramamiento del Espíritu Santo y fue martirizado. Sobre esta unicidad de simbolos, explica David Freedberg (1992),

35 Los datos se pueden consultar en la página web: <https://censo2020.mx/> (consultado en abril 2021).

que es necesaria para generar rasgos identificables en una imagen; asegura que es significativo que “[...] estéticamente tengan características propias que las distinga de las demás, adornadas y colocadas en un marco especial” (p.138-139).

Ahora bien, otros atributos que tiene san Judas Tadeo, y que se multiplican en diferentes imágenes, son: observando el rostro, el nimbo de santidad, “circulo luminoso a modo de corona que el catolicismo concede a los personajes sacros” (Cirlot, 2016, p. 331). Asimismo, la colocación de la flama que aparece en la parte superior de la cabeza, aunada con la semejanza física de Jesucristo en su representación facial. Frente al pecho porta un medallón de cobre, en el cual se observa el rostro de Cristo de perfil. En las manos, actualmente, predomina el báculo. Cabe mencionar que este atributo en otras réplicas puede ser sustituido por las armas o herramientas que la tradición ha asociado con su martirio: mazo, hacha o espada. Tal como se mira en los retratos más antiguos de la iglesia, localizados hasta el momento (figuras 3, 4 y 5), portando un hacha en la mano izquierda, un pergamo con inscripciones extendido en la diestra, pero sin medallón en el pecho. Tampoco tiene la flama que simbólicamente representa el derramamiento del Espíritu Santo en su frente, el cual lo distingue como santo, apóstol y discípulo de Cristo, a diferencia de Judas Iscariote, con quien podría confundirse, dado el nombre. No obstante, el tipo de vestimenta con detalles es similar, aunque al ser imágenes en blanco y negro no es posible asegurar el color de su túnica (figura 8).

FIGURA 8

Anónimo, Escultura de San Judas, ubicada en retablo principal del templo.



Fuente: Christian Miguel Ruiz Rodríguez, 28 octubre 2020 (fotografía).

Ahora bien, según los archivos del templo, incluyendo los registros de Irvin Santiago, “durante el periodo de 1958 a 1982, a la imagen de san Judas Tadeo [dentro de la iglesia] se le añadieron nuevos elementos, pertenecientes a su iconografía tradicional, como son el medallón con el rostro de Jesucristo, el báculo, símbolo del instrumento con el que fue martirizado, y la lengüeta de fuego que representa el Espíritu Santo [...]” (Santiago, 2014, p. 124). Aunque este registro precisa añadidura de elementos, no se especifican fechas exactas de la(s) modificación(es), o si los cambios fueron graduales; o inclusive, si la imagen se resguardó aparte. Tampoco establecen si la talla ostentó el báculo y el hacha a la vez, pues en la actualidad solo porta el bastón con el que se sustituyen el hacha y el pergamino. Asimismo, no se menciona si el medallón era un objeto independiente a la escultura, que pudiera retirarse o si este se sobrepuso al bulto para que quedara íntegro en la representación.³⁶

Hoy, la imagen que se tiene expuesta en el retablo (figura 8) porta una túnica verde y una capa color roja, ambas con abundantes decoraciones en matiz oro, inclusive el ribete de los mantos, símbolo de la divinidad, pero que rememora al color dorado con el que se identifica también al santo. El medallón del pecho, parece ser añadido, simula ser cubierto y confinado por el borde del manto rojo, además, dentro del disco se muestra el perfil izquierdo de Jesucristo. Con el dedo índice de su mano derecha se cree que Judas señala el medallón de su tórax, pero se trata, justamente, de una alusión al disco. El atributo que destaca al frente es el báculo, colocado en la mano izquierda. Definitivamente, no parece ser un elemento original, ya que la postura de sus dedos, semiabiertos, supone que no sujetaban nada y que fue un objeto que no estaba contemplado en el diseño de bulto inicial. El bastón descansa entre los pies del santo y se ladea sobre el costado izquierdo, sobre pasando la altura de la mirada.³⁷ Detrás del rostro hay un nimbo enorme en relación con la cabeza del mártir, es totalmente dorado y acentúa la flama en la cabeza, símbolo del derramamiento del Espíritu Santo. Cabe destacar que, este nimbo difiere, en tamaño y ornamentación, con los de los retratos, repetidamente mencionados, en blanco y negro (figuras 3, 4 y 5). Detrás de la talla, la parte que corresponde al retablo y sirve de fondo, está delimitada por una moldura mixtilínea con dorado sobre el perímetro. Asimismo, tiene azulejos blancos y azules en

36 Estas observaciones las hago con base en la idea que existe dentro de la familia de Misioneros Claretianos en el templo, ya que tienen una escultura en el interior del patio de la casa que administran. Consideran que es la imagen “original” de la devoción en la CDMX. De ser cierto lo anterior, no hay registro de qué pasó con el pergamino y el hacha, al haber sido desplazados; es más, no se habían percatado de este asunto hasta que lo identifiqué y en los siguientes párrafos lo mencionaré.

37 Este rasgo ha permitido que un grupo de feligreses asegure que se trata de Judas Iscariote, el discípulo traidor, porque asocian el nombre y el gesto que, según la tradición, al estar del lado izquierdo, representa el sector rechazado por Dios. Inclusive, se han vinculado textos bíblicos como el de Mateo 25:33 “Pondrá a sus ovejas a la derecha y los cabritos a la izquierda” para justificar esta idea. Para este grupo de feligreses, mostrar el báculo en el costado opuesto al derecho representa el perdón de lo ilícito, asimismo, sugiere un vínculo con la magia y el esoterismo, arista que requiere un trabajo puntual.

el interior que forman figuras geométricas; a espaldas a la altura del medallón, simulan rayos de luz en tonalidades azules y amarillas que, no casualmente, apuntan a la silueta. Además, en las esquinas superiores hechos de mármol blanco hay dos querubines que flanquean la imagen, este recurso visual exalta la imagen sobre el colateral. La composición está dirigida a dar existencia a la talla y a hacer que prevalezca, en el bien mueble e inmueble (figura 8).

En este apartado, pues, también he querido explorar los rasgos estilísticos de la talla que se encuentra en el interior de la casa eclesiástica. En una de las múltiples entrevistas y visitas realizada al lugar, Ernesto Mejía, misionero claretiano, rector del templo de San Hipólito y San Casiano durante los años 2010- 2015³⁸, me comentó que la imagen actual expuesta en el retablo no es el original, sino una copia de la escultura que se tiene ubicada en el patio posterior del templo. En ese momento se me permitió observar con detenimiento la imagen resguardada, de la cual doy la siguiente reseña: el ajuar y colores, incluyendo la ornamentación con matiz dorado son análogos; sin embargo, la talla no porta medallón y nimbo. Además, el rostro del santo muestra una expresión distinta, cejas delineadas y ojos color café claro, cabello compacto en color castaño, barba cerrada y abultada. Probablemente tiene parecido con la talla del retablo –pero a mi juicio– tiene mayor semejanza con la escultura mostrada en las figuras 3, 4 y 5; lamentablemente, hay diferencias notorias con el rostro e incluso, con la colocación de la flama en la cabeza. Además, si se pone atención a la mano derecha, su posición es horizontal y da la impresión de que fue restaurada para señalar algo, ¿acaso un medallón?, si es que ostentó. Por otro lado, en la mano izquierda, se recarga un báculo y se le coloca una rosa natural. Cabe precisar, que, en las fotografías presentadas hasta el momento, todas las imágenes portan un báculo y no un mazo. La diferencia está en que el mazo es un tronco de mayor grosor y sirve para golpear; generalmente, está apoyado en el piso, su altura no rebasa la cintura del santo, mientras que el báculo es delgado y de mayor longitud. Finalmente, los pies de la talla están desnudos y sobrepuertos en una peana octagonal de madera (figura 9).

38 Actualmente, Ernesto Mejía, desempeña los cargos de Superior Provincial, Prefecto de Apostolado, Prefecto de Economía, Prefecto de Formación, Prefecto de Pastoral Juvenil Vocacional y Secretario Provisional de la Provincia Claretiana de México.

FIGURA 9

Anónimo, Escultura de san Judas, ubicada en el patio interior de la casa administrada por los Misioneros Claretianos



Fuente: Christian Miguel Ruiz Rodríguez, 2015 (fotografía).

A diferencia de las esculturas descritas, el san Judas que se comercializa en estampas, veladoras y bultos es distinto, empezando por el color de vestimenta. Además, el bastón sostenido con la mano derecha empuñada y en alto, descansa en el suelo. En esta imagen san Judas se encuentra de pie, descalzo, con la mirada de frente, pero con la cabeza inclinada ligeramente hacia la derecha. Su tono de piel es blanco. Tiene en su cabeza un nimbo de santidad, delimitado por una línea y una flama separadas que, como se ha mencionado antes, simboliza el derramamiento del Espíritu Santo y el Don de lenguas. El rostro es ovalado, completamente idealizado; con barba partida y bigote; su cabello rizado, casi rubio, partido a la mitad, suelto y a la altura de la barbilla. El rostro

esta hacia el frente y con mirada imaginativa. La vestimenta es un manto blanco con cinto y túnica verde que atraviesa de derecha a izquierda. En el ajuar no existen detalles ornamentales, solo una orilla dorada. Los atributos característicos de esta imagen son: el medallón, que cuelga a la altura del pecho, sostenido con su mano izquierda. En su interior, está el perfil derecho de Jesucristo, no el izquierdo como en la escultura del templo, lo cual hace que Jesús mire hacia la izquierda, (figura 10).

FIGURA 10
Representación de Judas Tadeo
para los productos comerciales



Fuente: foto tomada de <https://www.oracionesalossantos.com/2013/11/oracion-san-judas-tadeo-para-peticiones.html> (consultado en julio 2021).

En esta imagen, san Judas tiene de fondo un paisaje con algunas construcciones lejanas, que podrían evocar su paso por el Oriente, Persia, donde se dice que predicó e hizo misión. Junto a los pies del apóstol se observan piedras y poca vegetación. En varios servicios religiosos dentro del templo se hace mención de que “las piedras son las dificultades” y la hierba, es símbolo de “avance y superación”.³⁹ En lo que atañe a esta representación, estos marcadores simbólicos no pasan desapercibidos para los

39 El *Diccionario de Símbolos* define el “verdor vegetal” como aquella “Fuerza creadora de la tierra, juventud primera o recobrada”, p. 462.

fieles. Generalmente, el verde y blanco de este ajuar son los colores que retoman la mayoría de las efigies en la CDMX. Asimismo, los fieles, entre los que destacan niños y jóvenes, portan esta manera de vestir como ofrenda, a la vez se apropián de su imagen para representarse o visualizarse socialmente, realizando peregrinaciones y otras prácticas religiosas, como mandas y oraciones dentro y fuera del templo, como un recordatorio público y de poder religioso, propio del santo que se detallará en el siguiente apartado (figura 11).

Para Hans Belting (2012), “Las muchas replicas [de una imagen] demuestran que con la reproducción se intenta asegurar la fuerza activa del original” (p.15). Todo ello no deja de ser un paradigma, como colectividad compartida y punto de identidad, si traemos a cuenta lo que por otra parte expresa David Freedberg: “la reproducción de la imagen entra a formar parte del proceso publicitario; cada vez aumenta más la fama del lugar [...]. Dada la eficacia visible del arquetipo representado en las copias, no podemos sino preguntarnos: ¿qué se esperaba de las reproducciones incluso más baratas [diferentes] de esa imagen milagrosa a medida que se esparcían por un terreno dilatado y ampliamente popular?” (1992, p. 175).

FIGURA 11
Familia devota vestida a imagen y semejanza de Judas Tadeo,
frente al templo de San Hipólito y San Casiano



Fuente: Pedro Ruiz Rodríguez, 28 octubre 2016 (fotografía).

San Judas Tadeo, el santo de los jóvenes capitalinos, objetos y prácticas

Las ideas mencionadas a continuación parten de etnografías, visitas de campo, entrevistas y registros visuales sobre las dinámicas sociales, culturales y religiosas de esta devoción en el templo de San Hipólito y San Casiano⁴⁰. La elaboración se realizó, principalmente, a partir de una guía de observación estructurada. El instrumento se basó en el que aplicó German Ferro García en sus investigaciones sobre *La geografía de lo sagrado*⁴¹. En estas se exploran los acontecimientos que marcan una iglesia, de forma que permita dilucidar un antes y un después en la vida del templo. Por otro lado, las entrevistas se dispusieron de tal manera que se pudiera profundizar en la dimensión tanto diacrónica como sincrónica del fiel. Las respuestas se centran en las ensoñaciones, las cuales podrían considerarse como las más evocativas, porque los testimonios orales nos introducen a los aspectos no solo estéticos y de ritos, sino de vida cotidiana, de poder simbólico y de formas comunes de apropiarse del templo y la ciudad recreando un paisaje. En esta parte indaga, también, en las proyecciones sobre la imagen visual de Judas Tadeo, corroboradas en las oraciones sobre aquellos elementos que permiten identificar y diferenciar al santo. Asimismo, se recogieron datos estadísticos del último Censo de Población y Vivienda 2020. En suma, este conjunto de elementos conduce hacia la aproximación de la representación de la imagen sagrada que genera identidad y posibilita prácticas en la CDMX, lo cual se fundamenta en la composición heterogénea del grupo creyente que hace las conmemoraciones en la iglesia. Dicho grupo es variable: comprende desde recién nacidos hasta personas de la tercera edad, —a percepción propia— los jóvenes son los de mayor representación numérica en dicho evento.

De acuerdo con José Carlos Martínez (2013) “Los jóvenes seguidores de san Judas Tadeo no aprendieron esta devoción de sus padres, algunos se hicieron feligreses por los amigos, otros más llegaron solo buscando un ser milagroso que los ayude en sus problemas” (p.61). La devoción aumenta su popularidad y se ha establecido como una expresión religiosa específica del Centro Histórico de la Ciudad de México. Resulta significativo decir que gran parte del grupo juvenil entrevistado proviene de limítrofes urbanos, principalmente de la zona conurbana formada entre la CDMX y el Estado de México. Entre las alcaldías que destacan están Gustavo A. Madero, Venustiano Carranza, Iztapalapa, Tlalpan, Tláhuac y Xochimilco. Según parámetros del INEGI, en su sección destinada a las AGEBS⁴², el territorio conformado por las alcaldías enlistadas suma la mayor cantidad de población y superficie en la capital, incluyendo el ramo juvenil.

40 Parte del material recopilado se puede revisar en el capítulo tres de mi tesis de maestría titulada, *Construcción de Identidad Juvenil en el espacio público patrimonial. Templo de San Hipólito y San Casiano*, México, ESIA Tecamachalco, IPN, 2013.

41 Germán Ferro Medina. *La geografía de lo sagrado*, Bogotá, Ceso Uniandes, 2004; “Guía de observación y valoración cultural”, en *Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural – Journal of Cultural Heritage Studies*, Vol 23. N. 2 p. 182-193.

42 Área Geoestadística Básica; dependiendo de las características físicas del área de estudio se clasifican en urbana o rural.

Además, el catolicismo es la religión con el mayor número de adeptos, evidentemente, jóvenes dentro de estos terrenos. Asimismo, en el oriente de la ciudad se presentan los grados más altos de marginación, zonas de riesgos y sectores de elevada vulnerabilidad social, por lo que no es fortuito que la imagen de Judas Tadeo, “patrón de los casos difíciles e imposibles”, sea la de mayor visibilidad en iglesias, capillas, calles y altares urbanos, pues los problemas sociales de los creyentes son irresolubles.

Dentro de las dinámicas sociales y de convivencia de los feligreses, en general, acuden al templo del Centro en compañía de familiares, amigos, parejas o grupos vecinales (“el barrio”) y algunos de manera individual. Por lo regular, el día 28 se llega caminando, cargando flores, veladoras o esculturas de Judas. Además, se portan escapularios, morralitos, sudaderas, playeras, paliacates, gorras y, hoy, cubrebocas con la imagen del santo. La resignificación de este antiguo *locus* de la memoria y estratégico resultó vital, puesto que es el único punto dentro de la traza antigua que genera actualmente una peregrinación y festejo masivo para el resto de la metrópoli, incluyendo apropiaciones urbanas, cierres de calles, procesiones y hasta asuetos estimulados por fiestas de tipo patronal. Se observa que, en este lugar, mes tras mes las calles y los espacios son invadidos por feligreses que se esmeran en repartir estampas del santo patrono como parte de la divulgación de la imagen sagrada. A los alrededores de la iglesia es posible escuchar diferentes corridos, que relatan historias de acontecimientos cotidianos en torno a Judas Tadeo, Así como canciones y porras que aluden al patrón, con el fin de tenerlo presente en la conciencia de los fieles como el santo protector de la sociedad mexicana desprotegida.

Si bien es cierto que, desde la última década del siglo XX, la popularidad de Judas y con ella la del templo virreinal, cambió a cada 28 de mes, dado el crecimiento de adeptos, también el paisaje urbano al poniente de la ciudad antigua ha creado un nuevo referente en la vida cotidiana de la CDMX. Aunque para otros transeúntes, no creyentes, se habla de una dinámica “fuera de tiempo”, inclusive, el sector protestante tacha las dinámicas como “idolatrías”, según su cosmovisión. Así, el hecho de reconocer esta forma de expresión religiosa concibe un elemento básico que da carácter a la identidad⁴³, implícitamente, el templo, al ser reconocido por terceros, refuerza su carácter de hito urbano.

La devoción a Judas Tadeo celebrada en el templo virreinal marca un antes y un después. Origina un espacio simbólico y de reproducción vital y colectiva, aunque tenga manifestaciones personales, que, conjuntamente, crean rituales temporales en el espacio urbano, los cuales se han convertido en una estrategia viable para la feligresía que reclama el derecho a la ciudad. Parte de la devoción se materializa en la imagen de Judas Tadeo, debido al resultado de un proceso de construcción social histórico derivado de las crisis. En consecuencia, la devoción exige la visibilización de la población

43 Con base en los estudios de Sergio Tamayo y Kathrin Wildner (2005), la identidad tiene cuatro componentes básicos: Reconocimiento, Pertenencia, Permanencia y Vinculación (p.16). Siendo el reconocimiento un proceso de identificación que otorga un grupo ajeno; estableciendo una relación con la otredad.

que vive en situaciones adversas y que han sufrido despojo en zonas marginales de la Ciudad de México, por ello, su esperanza en Judas Tadeo representa la búsqueda de la inclusión social.

A lo largo de la investigación sobre los marcadores devocionales que atañen a san Judas se reunieron los objetos y prácticas de más de 350 jóvenes que mes con mes realizan el peregrinaje al templo del santo. El testimonial principal fue brindado por “el Moreno”⁴⁴, y parte de su narrativa ayuda a entender el porqué de los elementos que identifican esta expresión religiosa.

San Judas Tadeo también es conocido como el carnal o patrón, entre la banda y las imágenes que traemos tienen diferente significado [...]. Ésta [de metro y medio] es la de nuestro barrio y es la que tenemos en nuestra capilla, es la que nos representa y la que nos cuida, cuida nuestra calle, al barrio y también la colonia, nos cuida a todos. A ella le pedimos protección todos los días, por nosotros y nuestra familia, y la traemos cada 28 para que sea bendecida. Cada uno de mis carnales [amigos], si te das cuenta trae también su propio san Juditas, cargando o en su morral, unos tienen muchas pulseras de cuentas, escapularios y listones. Significan la visita al templo y los milagros concedido por él. Aquí, venimos todos vestidos igual, esta playera la mandamos a hacer con un valedor [amigo conocido]. Cada una tiene a San Judas [en la parte delantera y] atrás nuestro nombre con una oración. Mira la imagen de San Judas, es la tradicional y es elaborada a mano, todas son grafiteadas. Para nosotros la imagen de san Judas tiene un valor importante, porque como te lo vuelvo a repetir es la que nos representa, la traemos a oír misa y que sea bendecida. Una vez nos robaron una de la capilla, imagínate lo que fue para nosotros cuando supimos wey, pero fue una más pequeña, no fue esta, que ya tiene años con nosotros. Pero aquí también la banda viene a robar san Judas, porque esos tienen valor. Por eso no te debes apendejar, ni descuidar o dejar el san juditas solo, más cuando vienes con el *chemo* o te fumas un porrito [cigarrillo de marihuana]. Nosotros hacemos mandas al venir aquí, como agradecimiento de las bendiciones del patrón. Las mandas que hacemos cada 28 de octubre son con 28 cosas distintas, que regalamos a la gente. La principal, es la de las imágenes de san Judas, grandes que regalamos con flores. Otros dan pulseras y medallas. Las morras [mujeres] que vienen con nosotros entregan las veladoras de colores, verdes, amarillas, blancas y también las flores. Los dulces y algunas golosinas que se dan generalmente son para los morritos [niños]. También entregamos estas oraciones por dinero [papelitos enrollados con una moneda de cincuenta centavos o un peso y una pulsera de cuentas como sello] y las estampas del santo, que traemos en las carteras o pegamos en las puertas de las casas. Entregamos todo antes para que cada quien lleve y bendiga las cosas con el patrón [san Judas del templo], así ya es

44 Seudónimo con el que se le conoce a este fiel, quien es organizador de la peregrinación reconocida como los SJ, quienes asisten mes con mes al templo. El Moreno es un joven originario de la Ciudad de México. Tiene 27 años. Desde niño asiste al templo de San Hipólito y San Casiano. En 2015 construyó una capilla urbana a las afueras de su casa, donde se resguarda una talla de metro y medio de san Judas Tadeo. Vale la pena señalar que, entre la imagen del santo y la construcción popular, hay cierta relación de colores y símbolos. Agradezco la entrevista al “Moreno”, proporcionada frente a la iglesia, en la Plaza de la Información el día 28 de octubre de 2019.

personalizado y le pidas tú lo que quieras y hagas tu manda y si te cumple, le cumplas. Ya después, entramos a misa y le cantamos las mañanitas, hoy traemos mariachis, también, echamos porras cuando se acaba, muchas las hemos inventado nosotros. Llevamos nuestro san Judas a bendecir y en ocasiones llevamos agua bendita para nuestras familias o amigos que no pudieron venir, pero ellos están con nosotros aquí [se golpea el pecho y señala el corazón]. Nosotros no traemos comida así en gran cantidad para regalar, porque venimos caminando, aquí preferimos comprar algo y disfrutar con la banda, conocer otros valedores, hacer amistad, echar paro y por qué no uno que otro ligue, jeje. Todos los hermanos de san Judas son chidos, así como nos ves no nos metemos con nadie, respetamos para que también ellos nos respeten. Aunque si hay gente que se burla de nosotros, nos avienta los carros cuando le caminamos [hacer peregrinación], nos gritan y mientan la madre. Pero cuando regresamos al barrio, allá hacemos comida y baile con nuestra gente [...] A veces se vienen con nosotros valedores que se quiere unir al grupo, que no conocemos, mientras no quieran pasarse todos son bienvenidos a la fiesta de nuestro patrón él nos une [...].

El largo testimonio que otorgó el Moreno, durante la peregrinación del 28 de octubre de 2019, deja entrever que el fenómeno religioso se organiza alrededor de este punto focal, ligado, sin duda alguna, a la producción artística del santo. La figura mental de Judas, presente en esta manera de expresarse, representa un personaje emblemático. Es un ejemplo concreto del “poder” de esta imagen: es el notable dominio de atracción y conmoción social, que es el fin de la peregrinación y de las improbables esperanzas que se vuelcan en ella, pasando por la creencia de que el santo apóstol de Jesucristo puede servir como mediador para dar gracias por los favores sobrenaturales recibidos. Además del conocimiento del templo, la imagen religiosa, símbolo de la fe, está en todo su esplendor para una ciudadanía de clase “subalterna”, por lo que mencionar que se posee un bullo “similar” y traerlo al templo implica una serie de usos, ritos y costumbres que tienen significado dentro de su vida cotidiana.

Ahora bien, cada 28 de mes es muy común observar jóvenes caminar por diferentes partes de la CDMX cargando imágenes de san Judas Tadeo, expresando públicamente la devoción al santo y dirigiéndose al templo. Los bultos de yeso, resina o papel que se llevan al templo para bendecir son el objeto por excelencia que representa a un fiel dentro del culto y veneración. Es con lo que, de inmediato, se puede asociar a un fiel, sin tener que peregrinar en un grupo particular. La mayoría lo lleva en los brazos, otros en un morral para alivianar la carga, cuidando que no se maltrate y protegiéndolo como si fuera un ser vivo que siente, inclusive como si valorara la protección de su dueño. Asimismo, hay quien lo distingue con una capa o prenda especial, con sombrero, cubrebocas o inclusive gafas solares, como si los agentes atmosféricos, pandemia, sol y lluvia, lo dañaran. En resumen, las esculturas portátiles del santo representan para la población juvenil esa expectativa de superar “casos difíciles y desesperados”. Dentro del imaginario colectivo, personificar la talla propia, como si fuera uno de ellos, tiene que ver con exigir respeto al andar por la ciudad.

Las estampas, los escapularios, las veladoras, las cuentas o las pulseras con los colores del santo son el segundo grupo de objetos que identifican la devoción y al creyente. Cada uno de ellos es bendecido y adherido, generalmente, a la imagen del santo, formando un vínculo de sacralidad entre estampa y objeto. La bendición sucede al interior del templo ante la multitud expectante que, como sujeto activo, participa de un ritual que lo vincula a una comunidad más amplia, que favorece su identidad y pertenencia. Las jaculatorias y oraciones complementan esta tríada de afectos y efectos que enmarcan la celebración a san Judas Tadeo. Al formar parte del legado de la imagen, también requiere de la bendición para simbolizar la sacralidad del objeto, rito que se materializa con el esparcimiento de agua bendita dentro del templo y, a la vez, aprueba o verifica el acto, necesario de ritualización. Un tercer grupo de elementos dentro de estos objetos podrían ser las oraciones para el dinero, salud, cuidado o prosperidad, dado que no tienen una imagen que los represente como tal. Generalmente, son el conjunto de palabras ordenadas que deben ser recitadas, que mencionan el nombre del santo, las cuales se expondrán más adelante.

Estas dinámicas no sólo suceden al interior del templo, al exterior, y en las inmediaciones, se congregan comerciantes a vender productos relativos al santo (playeras, gorras, morrales, sudaderas y cubre bocas). Con ello, se genera una economía informal determinante para muchas familias, quienes ven en la capitalización de la fe un estilo de vida. Esta mercancía no es exclusiva para los fieles, y la apropiación y uso del espacio convoca a otro tipo de urbícolas, entre ellos, policías, reporteros e investigadores, quienes, aunque no participan en la devoción, estudian estas expresiones de religiosidad contemporánea.

Por otro lado, es necesario incluir dentro de este marco devoto las plegarias y rezos elaborados exclusivamente para el santo, que abarcan tanto oraciones diarias como aquellas enfocadas a oficios y trabajos. En uno de los librillos dedicado a Judas Tadeo, que venden en la entrada principal del templo con un valor de 15 pesos mexicanos, se incluyen las siguientes plegarias:

- 1) Rosario a san Judas Tadeo.
- 2) Triduo a san Judas Tadeo.
- 3) Oración para todos los días a san Judas Tadeo.
- 4) Bendición del hogar.
- 5) Plegaria del estudiante.
- 6) Oración del dinero.
- 7) Oración del trabajo.
- 8) Oración del comerciante.
- 9) Oración de los obreros.
- 10) Oración del automovilista (choferes de microbuses y autobuses).
- 11) Oración del escapulario de san Judas Tadeo.
- 12) Oración del morralito (para el dinero).

Lo anterior, muestra por un lado, la injerencia del santo en la cotidianidad de sus fieles, que abarca un amplio abanico de problemáticas y necesidades. Por el otro, que hay una manera específica de petición en busca de conciliar el progreso, bienestar propio y colectivo, porvenir familiar y la prolongación de la vida, dependiendo la situación en la que se esté. Dado el amplio número de rogativas, y por cuestiones de espacio, solo se detallarán tres oraciones y, estrictamente, se enlistará el novenario, ya que cada día de oración en este periodo tiene su propia jaculatoria.

La primera oración, diaria, se debe hacer ante una imagen de Judas Tadeo, ya sea una estampa o cualquiera de las que se exponen en altares callejeros, capillas o templos⁴⁵. Cabe señalar, que varias imágenes están con la plegaria que versa de la siguiente manera:

¡Oh gloriosísimo Apóstol San Judas Tadeo!
Siervo fiel y amigo de Jesús, el nombre
del traidor que entregó a vuestro querido
Maestro en manos de sus enemigos
ha sido la causa de que muchos os hayan olvidado, pero la iglesia os honra e invoca
universalmente como patrón de los casos más difíciles y desesperados. Rogad por
mí que soy tan miserable; y haced, uso os ruego, de ese privilegio especial a vos con-
cedido de socorrer visible y prontamente cuando casi se ha perdido toda esperanza.
Venid en mi ayuda en esta gran necesidad para que reciba los consuelos y socorro del
cielo en todas mis necesidades, tribulaciones y sufrimientos, particularmente (**haga**
aquí cada una de sus suplicas especiales), y para que bendiga a Dios con vos y con
todos los escogidos por toda la eternidad. Os prometo, glorioso San Judas, acordarme
siempre de este gran favor y nunca dejaré de honraros como a mi especial y poderoso
protector y hacer todo lo que pueda para fomentar vuestra devoción, Amén.

La oración replicada por la mayoría de los fieles que asisten al templo, en cierto grado, los identifica con rasgos similares a Judas Tadeo, por ser un personaje olvidado y confundido como malhechor. En ambos adjetivos se expresa también la situación del fiel como olvidado y excluido de la sociedad, por su apariencia. Inclusive, se identifica el estado de miseria, dado que son invisibilizados por una sociedad contemporánea. Por medio de este rezo se puede leer que el fiel “debe acordarse de este gran favor” recibido

45 Con base en un recorrido de campo y una visita a cada una de las iglesias católicas en función dentro del Perímetro “A” del Centro Histórico de la Ciudad de México, puedo asegurar que no hay templo que no tenga un altar y que exponga la imagen de Judas Tadeo. Inclusive, en la entrada del templo de San Fernando, ubicado a espaldas de San Hipólito y San Casiano, se expone un bulto de mayores dimensiones que el fiel sí puede tocar, ya que en el templo de San Hipólito no se permite esta práctica. Asimismo, la Catedral de México expuso una escultura de Judas en cada una de las naves procesionales, también, en varias capillas laterales. En el espacio que la une actualmente con el Sagrario se puede observar un busto de tamaño natural, además, una máquina para fabricar recuerdos con monedas, que muestra la imagen de Judas en tres variantes. Aunado a esto, en el Sagrario hay expuesta otra talla, en el brazo Este del crucero. Es decir, en este conjunto religioso principal se tienen, al menos, cinco imágenes del mismo santo.

y “fomentar la devoción”, ejercicio que se lleva a la práctica mediante la repartición del estereotipo visual, imagen de Judas Tadeo, que a manera de recordatorio público visibiliza su “poder sobrenatural”.

La segunda oración tiene que ver con el escapulario de san Judas Tadeo. Este objeto reproduce, en miniatura, la imagen de santo y se distingue por sus colores: verde, blanco y amarillo. Aunque la mayoría de los feligreses porta a manera de amparo este artilugio, generalmente, el uso es a partir de un rito que señala de manera visual, entre los fieles, el favor recibido. Los escapularios forman parte de la difusión de la imagen del santo y de la identidad de esta devoción. Su empleo evidencia que el devoto acude al templo de San Hipólito y San Casiano. Además de ser bendecidos, los escapularios pueden ser colocados en las esculturas y reproducciones de yeso que portan los feligreses, a manera de conteo sobre las visitas al templo. Por tal motivo, es posible observar una talla con más de un escapulario, a manera de exvoto, inclusive en los propios devotos sobre el cuello, muñecas o talones.

Señor Ntro. Jesucristo, que dijiste “pedid y recibiréis”, humildemente te suplicamos que por la intercesión del Bienaventurado San Judas Tadeo escuches nuestros ruegos. Renueva, te suplicamos, los milagros que por su intercesión durante su vida realizaste y concédenos la gracia que te pedimos, si es para bien para nuestras almas. Así sea.
–Con Lic. Ecles. – Templo de San HIPÓLITO. México D.F.

Cabe señalar que varios de los escapularios son hechos a mano, incluso, por devotos que aprendieron a elaborarlos y que los identifican como correajenda, término derivado de la correccional, donde tuvieron estadía.

Posteriormente, existe una oración asociada con uno de los objetos más peculiares y que porta la juventud peregrina de Judas Tadeo: el morralito. Esta “Oración del Morralito”, artefacto que sirve para llevar la escultura propia, tiene como fin que “no falté trabajo, para que nunca le falte casa, vestido, y sustento. Contra chismes y envidias”, hasta el momento es un uso exclusivo para las peregrinaciones, (figura 12). Su rogativa dice lo siguiente:

Por la virtud que tú le diste a los Apóstoles te pido que me alcances esa virtud porque te venero y te quiero para que me libres de maleficios. Enfermedades, Mala suerte, que me vaya bien en mis Empresas, en Negocios, y ahuyentes de mi casa el mal y me libres de enemigos en donde quiera que ande que me des trabajo. Dicha, Fortuna y Dinero con todas las facilidades y con el menor esfuerzo.

Por último, el novenario que se reza del 19 al 27 de octubre tiene el orden siguiente:

- 1) Día primero, Vocación de san Judas.
- 2) Día segundo, Amor de san Judas Tadeo.

- 3) Día tercero, Celo de san Judas.
- 4) Día cuarto, Fe en san Judas.
- 5) Día quinto, Fortaleza de san Judas.
- 6) Día sexto, Humildad de san Judas.
- 7) Día séptimo, Mansedumbre de san Judas.
- 8) Día octavo, Sabiduría de san Judas.
- 9) Día noveno, Poder de San Judas Tadeo.

Además, durante todos los días, se rezan las *Letanías de San Judas Tadeo*.

FIGURA 12
Devotos de san Judas Tadeo con playera y morralito del santo



Fuente: Christian Miguel Ruiz Rodríguez, 2011 (fotografía).

Con lo dicho hasta aquí, los ritos, las esculturas aludidas, así como los objetos que se portan, independientemente de los materiales con los que han sido elaborados, y las plegarias recurrentes que un fiel aprende en el “santuario” son el legado y la representación del santo en el entorno. De tal modo que son una proyección del imaginario y concepciones del mundo e ideologías que van creando, social y culturalmente, los propios objetos concretos, por lo que los peregrinos y creyentes sienten un deseo árido y ambicioso de tomar posesión en su propio beneficio.

Finalmente, este apartado es un primer acercamiento para exponer los objetos de culto y las prácticas religiosas que miles de jóvenes realizan en las inmediaciones del templo.

Además, permite esclarecer cómo funcionan estos objetos y cómo están articulados con el culto devocional y la imagen simbólica. De igual manera, es posible entender su función específica y cuáles son sus parámetros para consolidar las relaciones entre feligreses. No omito señalar que, en los registros fotográficos recopilados en esta investigación se han encontrado diferencias entre las tonalidades de bultos que se llevan al templo del diario y los de los días 28 de mes; sin embargo, tienen los atributos antes señalados y decenas de listones y cuentas que exponen el color amarillo en alusión al dorado particular de la imagen del templo.

Conclusiones

El templo de San Hipólito y San Casiano, administrado actualmente por los Misioneros Claretianos, es una de las pocas iglesias en la CDMX que dan servicio los 365 días del año. Además, abre sus puertas desde las 6:00 de la mañana hasta las 10:00 de la noche en jornada regular. Durante los días 28 de cada mes, el servicio religioso de misa es continuo, hora tras hora; son diecisiete en total, pero en el mes de octubre la iglesia sigue activa durante toda la noche entre los días 27 y 28. Por su ubicación en el cruce de Av. Paseo de la Reforma y Calzada México-Tacuba, la proximidad de diferentes rutas de comunicación vial, así como, de estaciones del sistema de transporte público que conectan con las periferias de la ciudad, el lugar se ha consolidado como un referente religioso y céntrico, para celebrar el culto a san Judas Tadeo, pues no solo atiende a vecinos del poniente del Centro Histórico de la Ciudad de México o zonas aledañas, sino a una vasta población fluctuante. Estas características de accesibilidad y movilidad urbana han permitido que el templo se consolide como un santuario y con ello que recobre su plausibilidad cultural en el corazón de la metrópoli contemporánea y secular. Los fieles que asisten a la iglesia antes, durante o después de sus actividades cotidianas en la CDMX solicitan, principalmente, protección, bendición o expresan agradecimiento de manera regular. Asimismo, enfatizan una apropiación física y simbólica, convirtiendo el lugar en un punto de referencia que les permite definirse en la urbe, a la vez, que consiguen reconocimiento social individual y en conjunto.

Aunque los Hijos del Inmaculado Corazón de María son quienes promueven la devoción hacia san Judas Tadeo en la capital mexicana, el santo no es el patrono principal de dicha congregación, mucho menos de la iglesia de origen virreinal. Sin embargo, el templo de San Hipólito y San Casiano ha ganado notoriedad por dicho festejo y, de paso, la familia de Misioneros Claretianos asentados en la traza antigua desde 1887. Paradójicamente, la familia clerical ha quedado desbordada para la mayoría de los fieles que asisten y celebran al santo los días 28 de cada mes, aunque, cabe señalar que según el santoral católico la celebración es solo el día 28 de octubre. Judas Tadeo se ha convertido en el “único” santo católico festejado cada mes en esta urbe capital, pues miles de devotos acuden a la iglesia a contemplar la imagen y no a los servicios misioneros ni a contemplar a san Hipólito y mucho menos a San Casiano.

La falta de control, dentro y fuera del templo permite observar cómo la gente es la que toma dominio sobre las distintas formas de expresión religiosa que han caracterizado el lugar por medio de apropiaciones físicas y simbólicas, en donde las fiestas populares, bailes, comidas, vendimia, peleas, drogadicción, narcomenudeo, delincuencia y sexo servicio, por mencionar algunas, son protagonistas de dicho festejo. Inclusive, en colonias populares donde existen, parroquias, altares y capillas urbanas dedicadas al “patrón o Señor san Judas”, se realizan festejos análogos en su honor sin contar con la administración de alguna institución eclesiástica. El hecho religioso emerge y se manifiesta de múltiples formas, demostrando una persistencia y extensión del culto que rápidamente se convierte en un paisaje religioso.

En este contexto no se debe dejar de lado que los devotos de san Judas Tadeo construyen mitos que responden a necesidades cotidianas, y en el marco de definidos círculos terrenales, la presencia de la *imagen* visual permite mostrar el sentido de lo sagrado, concentrando la atención en sí misma para cubrir faltantes como bienestar, igualdad, seguridad, trabajo y salud. De tal suerte, que la efigie del santo ha propiciado identidades y alteridades culturales mediante una devoción constante y matizada por continuidades y discontinuidades sociales y espaciales. Asimismo, se han explorado rasgos socioeconómicos y urbanos que dieron cuerpo a esta devoción, sosteniendo que la popularidad del santo como abogado de lo imposible, detonó de manera “prodigiosa” a partir de la decadencia del afamado “milagro mexicano” y otras crisis, a finales de los años sesenta. Este tipo de imagen recuerda y codifica las experiencias negativas, a la vez que reordena, metafóricamente, a miles de capitalinos jóvenes a quienes les da, principalmente, una opción de reestructurar los vínculos sociales fragmentados, con lo que les permite organizar familias alternativas que tienen como elemento común la *imagen* de san Judas Tadeo.

En cuanto a la escultura sagrada a la que se rinde culto en el templo católico, su posición, además, de jugar un papel principal como remate visual en el interior de la nave, es un magneto de miradas y centro de la devoción, pues la figura, como ya se mencionó, ha dejado de lado, primero a los misioneros claretianos y segundo, a la misma institución eclesiástica. Además de ser una figura única, particular, posee cualidades autónomas que se diferencian notoriamente, desde el ajuar, tonalidades y gesto hasta los atributos que le acompañan contrastados con la imagen comercial. La imagen ubicada en el retablo manifiesta un aspecto carismático que se coliga con el creyente. Aunado a esto, las distintas plegarias asimilan la historia de su vida y se proyectan en el creyente. Junto con la imagen comercial que circula en veladoras, estampas, bultos, de resina o yeso, escapularios, pulseras y medallas, la imagen del templo ha mostrado que la devoción es acogida principalmente por ciertos sectores de la población con características sociales vulnerables y marginales, constantemente en situaciones de crisis; necesidades que el Estado Federal no ha podido remediar, mucho menos erradicar (figura 14).

Por otro lado, la alocución de las autoridades religiosas, insistente, en “aclarar” la falsa relación que existe dentro del imaginario de algunos devotos entre la escultura del

templo y la figura del traidor, Judas Iscariote, confirma que continúa vigente este pensar, el cual se manifiesta en múltiples formas a través del séquito que asiste a la iglesia de San Hipólito y San Casiano, quienes encuentran en la *imagen* expuesta otra identidad. Al perpetuar dicho pensar en la actualidad, los creyentes realizan, de manera cotidiana, una serie de prácticas correspondientes al catolicismo, pero conjuntadas con otros elementos religiosos provenientes de otras fuentes, en donde surgen procesos rituales con matices prodigiosos y espontáneos que combinan elementos diversos.

FIGURA 14

Devotos de san Judas Tadeo
contemplando la imagen del templo y mostrando
las tallas propias y objetos para ser bendecidos.



Fuente: Christian Miguel Ruiz Rodríguez, 28 octubre 2018 (fotografía).

En suma, la imagen actual de san Judas Tadeo que se expone carece de registro certero para saber si es la misma que arribó al templo virreinal desde la década de los años cincuenta, inclusive, de la que se menciona en los archivos como aquella fabricada en Barcelona. Es más, la talla adoptó diferentes atributos, espacios y ritmos en razón de nuevas y complejas sociedades en tiempos de crisis, así como de la evolución propia de la devoción. Aunado a ello, no hay, hasta el momento, un registro gráfico, mucho menos un estudio especializado sobre la historia de talla, actual y de la que arribó al templo de Jesús María, solo hay comentarios. Las breves notas y relatos orales que abundan, en contraste con el registro fotográfico, confunden esta cuestión.

Entre los objetos que conforman el legado de la devoción hacia Judas Tadeo, específicamente los que porta un fiel en las afueras del templo: estampas, bultos, morrales, pulsera de cuentas, playeras y gorras, permiten ver aspectos sobre la vida cotidiana del fiel, el uso y vínculo generado con el santo. Más allá de una aislada perspectiva estética del objeto en sí, he detectado que estos objetos religiosos cumplen funciones sociales y culturales específicas de identidad, por tanto, me atrevo a considerar que las imágenes que peregrinan con los fieles adquieren funciones sociales como entes vivos, propios y representativos del fiel; es decir, funciones religiosas de tipo oferente “[...] símbolos donde el ‘significado’ del proceso es incorporado” (Turner, 1973, p. 226).

El *agency* de los objetos que portan los peregrinos para exhibirlos en el templo, es producto de un proceso cultural cognoscitivo que adquieren la sacralidad a partir del lugar donde son bendecidos. Por esto se encuentran altares de San Judas con estos artefactos en diversas partes de la CDMX, en ocasiones, en lugares históricos con la devoción. Tal es el caso del altar móvil que se coloca a diario a espaldas de Palacio Nacional: un Judas de metro y medio que mira hacia la calle de la Soledad, vialidad que conecta con el templo de Jesús María y cruza el barrio donde se inició este fervor.

Finalmente, la devoción a san Judas Tadeo en la CDMX, no solo es notoria por la cantidad de peregrinaciones y feligreses que asisten al templo a diario y, en especial, los 28 de mes, sino también por la reproducción y exposición de la imagen sagrada en distintas partes de la urbe, que fomenta el paisaje y el mercado religioso. Entre los artículos de mayor demanda destacan veladoras, estampas, bultos, escapularios y pulseras, de los cuales, las primeras son las más solicitadas en tiendas y comercios por su bajo costo.

Por otro lado, la cantidad de dinero que se recauda en las arcas del santuario, en un estimado inicial, solo los días 28 de mes, entre noviembre y septiembre, es cerca de 1.5 millones de pesos. Sin embargo, durante el mes de octubre, considerando la novena y el 28 de octubre, “día del patrón”, se atesoran alrededor de 8 millones de pesos. Sumado a lo anterior, estamos hablando de 24.5 millones de pesos anuales, libres de impuestos. Esto, sin considerar los ingresos adicionales durante los 345 días restantes que el templo tiene abiertas las puertas, incluyendo costos por servicios religiosos, misas, bendiciones y juramentos, así como por el vasto mercado religioso. Entre los artílujos más populares, propios de la iglesia, están el agua embotellada “bendita”, que exhibe la marca con el nombre “San Judas Tadeo”.

Con base en lo anterior, estimo que los tesoros que ingresan al templo, en promedio, semanalmente, no están por debajo del medio millón de pesos mexicanos. Aunque la cifra suene impactante, estoy convencido de que esta cantidad se queda por debajo de la realidad, pero difícilmente se tendrá acceso a los registros económicos de la iglesia para poderla contrastar. Ahora bien, no hay que olvidar que este conteo es solo del dinero que se concentra, y que tiene que ver de forma directa con las actividades del templo, falta considerar las ganancias obtenidas por los miles de reproducciones de la misa en redes sociales, *Facebook* y *YouTube*, donde hay registros, en promedio, de 7 mil reproducciones cada 28 de mes durante la pandemia.

Existen otros grupos beneficiados por la festividad que obtienen ingresos económicos derivados de actividades lúdicas, mercado formal e informal, apuestas en peleas de perro, narcomenudeo y sexo servicio, para la cual no hay metodología actual que calcule la circulación de dinero en este núcleo religioso. Cabe señalar, que los misioneros claretianos han promovido y extendido la devoción del santo Judas Tadeo en otras partes del país, como en Toluca y León, Guanajuato, donde seguramente la aglomeración también genera recursos para las arcas de sus respectivos templos. Otra herencia cultural subsiste, también, en la decena de lugares surgidos en las distintas alcaldías de la CDMX, entre los cuales están reconocidas por la Arquidiócesis Primada de México cuatro parroquias y nueve capillas. En otras palabras, se trata de un paisaje religioso con legado e imaginario de un santo, producto de crisis, que responde a causas difíciles, desesperadas e imposibles vigentes en la capital mexicana, que ameritan ser analizadas, interpretadas y aproximadas desde todas las ópticas posibles.

Referencias

- Belting, Hans. (2012). *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Traducción Cristina Diez Pampliega y Jesús Espino Nuño, Madrid-España: Editorial Akal /Arte y estética 75.
- Biedermann, Hans. (2013). *Diccionario de símbolos*, traducción Juan Godo Costa, Barcelona: Editorial Paidós.
- Cirlot, Juan Eduardo. (2016). *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Siruela.
- Durand, Gilbert. (1994). *El imaginario. Ensayo sobre las ciencias y filosofía de la imagen*, Paris: Editorial Hatie.
- Ferro Medina, Germán. (2004). *La geografía de lo sagrado*, Bogotá: Ceso Uniandes, 2004; “Guía de observación y valoración cultural”, en *Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural – Journal of Cultural Heritage Studies*, Vol 23. N. 2 p. 182-193.
- Freedberg, David. (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*, Madrid: Editorial Catedra.
- Gil Olmos, José. (2017). “San Judas Tadeo, el santo de las causas desesperadas”, en *Santos populares. La fe en tiempos de crisis*, México: Editorial Grijalbo.
- Martínez González, José Carlos. (2013). “La fenomenología religiosa en la devoción a San Judas Tadeo, en *Atención Pastoral a la devoción a san Judas Tadeo*, México: Editorial San Pablo.
- Pérez Díaz, René. (2013). “La devoción a san Judas Tadeo: Retos y oportunidades pastorales”, en *Atención Pastoral a la devoción a san Judas Tadeo*, México: Editorial San Pablo.
- Ruiz Rodríguez, Christian Miguel. (2013). *Construcción de Identidad Juvenil en el espacio público patrimonial. Templo de San Hipólito y San Casiano*, (Tesis de maestría). Instituto Politécnico Nacional ESIA-Tecamachalco, Tecamachalco, México.
- Ruiz Rodríguez, Christian Miguel. (2020). “El antiguo templo del convento de San Hipólito: arquitectura, símbolo e identidad”, en *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Granada España: Editorial Universidad de Granada.

- Turner, Victor. (1973). "The center out there: pilgrim's goal", en *History of Religious Vol.12 no.3, University of Chicago Press*.
- Santiago Patraca, Irving. (2014). "San Judas Tadeo en México" en *San Judas Tadeo. Semblanza del apóstol y su devoción en el templo de San Hipólito de la Ciudad de México*, México: Editorial Misioneros Claretianos.
- Tamayo, Sergio y Wildner, Kathrin. (2005). *Identidades urbanas*, México: Editorial Universidad Autónoma Metropolitana.
- Turner, Victor. (1973). "The center out there: pilgrim's goal", en *History of Religious Vol. 12 no,3, University of Chicago Press*.
- Velasco Piña, Antonio. (2014). *San Judas Tadeo. Apóstol de las causas perdidas*, México: Editorial Grijalbo.
- Zubelzu Mínguez, Sergio y Allende Álvarez, Fernando. (2015). "El concepto de paisaje y sus elementos constituyentes: requisitos para la adecuada gestión del recurso y adaptación de los instrumentos legales en España", en *Cuadernos de Geografía. Revista Colombiana de Geografía*, Vol. 24, núm 1, p. 29-42.
- (1946). *El santo de cada día por Edelvives*. Zaragoza: Editorial Luis Vives, S.A.
- (2014). "Iconografía de san Judas Tadeo, advocaciones y devociones en algunos países del continente americano", en *San Judas Tadeo. Semblanza del apóstol y su devoción en el templo de San Hipólito de la Ciudad de México*, México: Editorial Misioneros Claretianos.

SECCIÓN

02

**Paisajes
desde
las artes**

Animalística y paisaje en la cerámica precolombina de la región arqueológica Gran Chiriquí

HENRY O. VARGAS BENAVIDES⁴⁶

Introducción

Indica Lefebvre que “la transformación del paisaje es continua, sus componentes no mutan a un mismo ritmo. Como lo diría Fernand Braudel, existe una pluralidad de los tiempos sociales. Estos afectan ciertos componentes del sistema paisajístico a diferente velocidad e intensidad (...)" (pp. 319-320). La cita anterior permite abordar el tema del paisaje desde cuatro categorías, las cuales comprenden el siglo XX: las bananeras, lo precolombino, lo biológico y lo cósmico, con el fin de adentrarse en la representación de un conjunto de doce piezas cerámicas zoomorfas de tipo Buenos Aires Policromo (800-1550 d.C.) de la región arqueológica Gran Chiriquí. Se parte del paisaje del siglo XX, las bananeras, debido a que es el momento en que surgen diversos vestigios arqueológicos, particularmente en relación con la aparición de centenares de esferas monumentales de piedra. Estas fueron removidas de la zona de contexto, producto de la explotación boscosa por medio de grandes maquinarias, con la finalidad de desarrollar la industria bananera que concedió el gobierno costarricense a empresas como la *United Fruit Company*.

A partir de ese momento aparecen en escena los primeros arqueólogos que inician las investigaciones de esta región rica en estatuaria de piedra, esferas monumentales, objetos de tumbaga (aleaciones de oro, cobre o plata) y cerámica como materias principales. Seguidamente, se sintetiza el posible paisaje precolombino a partir de la investigación de arqueólogos estadounidenses y costarricenses, estos últimos del Museo Nacional de Costa Rica. Dichos análisis culminan en el año 2014 con la declaratoria por parte de la UNESCO de varios sitios arqueológicos como parte de la lista del patrimonio mundial.

Posteriormente, se adentra en el paisaje biológico, a partir de un estudio de las piezas seleccionadas con un especialista del área. En dicho estudio se cataloga el tipo de animal,

46 Profesor e investigador de la Universidad de Costa Rica, Sede de Occidente. Este documento forma parte del proyecto de investigación B8050, “Iconografía y simbólica precolombina: aves, felinos, serpientes y batracios en la baja centroamérica”, inscrito en la Coordinación de la Investigación de la Sede y en la Vice-rectoría de Investigación. Actualmente, es profesor de la Sección de Artes Plásticas en la carrera de diseño gráfico. Correo electrónico: henry.vargas@ucr.ac.cr Doctor del programa Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central, Universidad Nacional de Costa Rica, Heredia.

por medio de la observación de rasgos de las piezas comparadas con la fauna y familia del presente, en el contexto del trópico del Pacífico Sur de Costa Rica. Se culmina con una indagación del paisaje cósmico desde la comparación entre algunas de las mitologías más representativas entre los indígenas de la zona de estudio, recopiladas durante el siglo XX al presente, y un acercamiento simbólico con las piezas cerámicas.

En resumen, el método es comparativo, primero, entre la lectura de los objetos arqueológicos de los animales analizados junto a un biólogo; segundo, aproximación a la especie representada, sus particularidades y hábitat; tercero, conjugación con los mitos indígenas costarricenses compilados durante el siglo XX y; cuatro, desarrollo de un aproximamiento simbólico a la pieza, por medio del lenguaje del diseño en la representación cerámica.

Antecedentes

El espacio geográfico en estudio corresponde a los actuales territorios entre el sur de Costa Rica y el oeste de Panamá. A este espacio se le denomina Región Arqueológica Gran Chiriquí. Está dividida, a su vez, en dos subregiones, la subregión Diquís (Pacífico sur de Costa Rica) y la Subregión Panamá oeste. Comprende la cordillera de Talamanca, con cerros como el Chirripó, con 3 819 metros de altitud, y la cordillera Costeña, que no alcanza los 1 000 metros de altitud, pero con topografía escarpada, además de otras serranías en la Península de Osa y Punta Burica. Se ubican, también, los valles del General y Coto Brus, una red hidrográfica amplia, como la cuenca del río Térraba, conformada por los ríos General y Coto Brus. En la desembocadura del Térraba se une al río Sierpe y al delta del Diquís, con importantes yacimientos de esferas de piedra, mientras que en la península de Osa se han encontrado diferentes depósitos de oro en diversos riachuelos (Quintanilla, 2007, pp. 29-31).

El clima de la zona es variable, según la altitud, y se caracteriza por ser húmedo y cálido. Los meses de mayor precipitación lluviosa son los de mayo a noviembre. Posee una variedad de ecosistemas, propios de una zona tropical con microclimas, flora y fauna (Quintanilla, 2007, p. 32).

Siglo XX - Las bananeras

La llamada «fiebre del oro» se despierta también casi que paralelamente con la llegada de la empresa estadounidense *United Fruit Company*, la cual va a remover una cantidad considerable de hectáreas de bosques desde finales del siglo XIX, y a convertir a Costa Rica en el primer productor de banano a nivel mundial (Quintanilla, 2007, p. 22). Al inicio de la década de 1940, la arqueóloga norteamericana Doris Stone es llamada a estudiar los hallazgos en los terrenos de la empresa. A su vez, el arqueólogo Samuel Kirkland Lothrop, quien se encontraba analizando el contexto arqueológico en el Pacífico Sur de Nicaragua y las cercanías del sector de Guanacaste en Costa Rica, sufrió dificultades

para seguir estudiando la zona por las circunstancias políticas del país del norte, por lo que Doris Stone aprovecha para invitarle a estudiar el territorio del sur de Costa Rica. A pesar de esto, los tractores, maquinaria y equipos ya habían destruido varios sitios y los huaqueros se aprovecharon para terminar de saquear varias tumbas y zonas de contexto precolombino (Quintanilla, 2007, p. 15). En relación a la *United Fruit Company*:

La empresa reveló la importancia de los vestigios arqueológicos del Delta del Diquís, pero fue igualmente la primera causa de su destrucción. Los numerosos objetos de oro, esculturas y cerámicas descubiertos durante la construcción del ferrocarril y la excavación de los canales no hicieron más que atraer a los huaqueros, en su mayoría empleados de la Bananera. Ya en 1948. Lothrop (1963) notaba una fuerte alteración de los niveles arqueológicos debido a la agricultura mecanizada intensiva y al saqueo: destrucción de estructuras habitacionales, desplazamiento de las esferas de piedra, perturbaciones estratigráficas. (Quintanilla, 2007, pp. 22-23)

En ese contexto, tanto las excavaciones clandestinas como la agricultura mecanizada redescubren la gran cantidad de vestigios arqueológicos y, también, los destruyen, saquean e, incluso, se permitió que mucho de estos tesoros salieran del país y fueran trasladados en colecciones a Estados Unidos y Europa. De igual manera, otros fueron trasladados a diferentes mansiones del Valle Central y otros más se exhiben en algunos jardines de edificaciones del Estado, como es el caso de las monumentales esferas de piedra de aquellos sitios del sur.

En 1985 cesa la actividad bananera en dicha región (Quintanilla, 2007, p. 23) y, actualmente, muchas de esas fincas se encuentran en manos privadas y otras son del gobierno costarricense. Además, actualmente existen en la zona cooperativas, vestigios de compañías bananeras y una importante extensión de cultivo de palma africana, cacao, árboles maderables, frutas, entre otros.

Paisaje precolombino

Entre el año 800 d.C. y hasta el contacto con los europeos se manifiesta un incremento de proporción y complejidad de las aldeas en los distintos territorios circundantes. Esto repercutió en el desarrollo de sociedades denominadas como cacicazgos tardíos (800 - 1550 d.C.), periodo de estudio que ocupa nuestro corpus. Corrales (2001) añade que “también existió diversidad de bienes domésticos y suntuarios, el desarrollo de la orfebrería, presencia de cementerios simples y complejos, intercambio regional y conflictos entre cacicazgos por el dominio de territorios y recursos” (p. 55).

Solamente, en cuanto a la elaboración de esferas de piedra en el Pacífico Sur a partir del periodo Aguas Buenas B (300 al 400 d.C.) al periodo Chiriquí (800 al 1550 d.C.), se han registrado unos 45 yacimientos en Costa Rica. Los tamaños de las esferas encontradas en dichos yacimientos van de tamaños pequeños hasta escalas monumentales. También se han encontrado esferas en el Pacífico Norte, en la Región Central de Costa

Rica y, únicamente, una registrada en Panamá (Quintanilla, 2007, pp. 35-36, 45, 60-61). En cuanto a sitios arqueológicos en el Pacífico Sur, existe un registro de 1618 esferas a la fecha, de acuerdo con las bases de datos del Museo Nacional de Costa Rica.

En el 2014 se logró que varios sitios arqueológicos del territorio sur de Costa Rica pasaran a formar parte de la lista de Patrimonio Mundial por parte de la UNESCO, debido al valor universal y excepcional que contienen. Según Francisco Corrales (2015) los sitios nominados son: primero, Batambal, que comprende los periodos Aguas Buenas (300 - 800 d.C.) y el período tardío o Chiriquí (800-1550 d.C.) (p. 26); segundo, el Sitio Finca 6, como una de las sedes de los líderes del territorio político del Delta, con alrededor de 20 hectáreas con depósitos de vasijas, cerámicas policroma y galleta, y tazones trípodes (p. 30); tercero, el Sitio Grijalba - 2, lo comprende una aldea con estructuras circulares y ovaladas, lajas calcáreas del río Balsar y material cerámico cerca de una esfera (p. 34), y cuarto, el Sitio El Silencio, con depósitos de cerámica y piedra que comprende los períodos Aguas Buenas y Chiriquí. Este último cuenta con la esfera de piedra más grande registrada, con 2,66 m de diámetro, cerca de la quebrada Cansot (p. 38).

CUADRO 1
Periodos arqueológicos de la Subregión Diquís

Sinancrá	Aguas Buenas	Chiriquí
1500-300 a.C.	300 a.C - 800 d.C.	800 - 1500 d.C.

Fuente: Quintanilla, 2007, p. 35

Aunado a lo anterior, cabe recalcar que estos sitios representan a un centenar más en los cuales se han registrado esferas de piedra y esculturas de personas y animales con base de espiga, y representaciones de animales como felinos, lagartos y hombre-armadillo. Entre los yacimientos de materiales constructivos se detalla el gabro y granodiorita en Cansot y Olla Cero, así como la piedra caliza y arenisca, materiales que para Corrales designan símbolos de rango, poder e identidad para dichas culturas. En los sitios declarados por la UNESCO, que conforman los criterios de valor universal excepcional, integridad y autenticidad, debe existir el compromiso constante de protección, manejo y prevención (pp. 10-12, 42).

Claude Baudez (1993) enmarca que el saqueo de objetos arqueológicos en la Gran Chiriquí inicia hacia 1938 en la zona de la Cordillera de Chiriquí en Panamá (p. 11), las piezas de oro, cerámica y piedra, entonces, se comienzan a traficar dentro y fuera de los territorios de Costa Rica y Panamá. En este sentido, de acuerdo con Baudez (1993), al no existir una inversión importante de los gobiernos en cuanto a estudios de sitios y trabajo de campo:

La arqueología prefirió las civilizaciones prestigiosas de artes florecientes, de vestigios imponentes, como las de Mesoamérica y del área Andina, mientras que huaqueros, guiados por la atracción del oro, continuaban en América Central, el saqueo de las antiguas tumbas indígenas (p. 12).

El escenario de este contexto presenta un paisaje natural, por su biodiversidad y el paisaje cultural, por el escenario de los sitios arqueológicos ya mencionados. Lo anterior se puede resumir en la siguiente apreciación:

Las poblaciones precolombinas de esta región se vieron beneficiadas entonces por diferentes biotopos (bosques, manglares, playas, bosquecillos de palmeras, medios marinos) en un territorio relativamente extenso. El delta es realmente un espacio favorecido, en particular si se considera la dificultad de implantar cultivos perennes en las estrechas terrazas de suelos poco profundos que bordean el río más arriba. Además de las posibilidades ofertadas por estas vastas extensiones fértiles para la agricultura - maíz sobre todo - la flora local propone diversos frutos y tubérculos, entre los cuales encontramos las palmas y los pejibayes. La variedad de fauna viene a agregar aún más a los recursos alimentarios: venados, saínos, pizotes, armadillos, conejos, tepezcuintles, iguanas, pero también todo tipo de aves, monos (sobretodo el mono congo) y ardillas, y una fauna acuática de crustáceos y peces (Baudez, 1993, p. 22).

En contraste con la anterior propuesta de paisaje natural, se evidencia en los estudios de sitios como el de Finca 4, cómo uno de los asentamientos en la llanura aluvial del Sierpe Térraba de unas 70 hectáreas pertenece a un conjunto mayor de sitios de alrededor de 900 hectáreas. Este espacio se caracteriza “(...) por la presencia de montículos circulares, rectangulares y cuadrangulares, con muros de piedra, basamentos, caminos empedrados, áreas de cementerio, campos abiertos (¿plazas?) y estatuaria monumental, principalmente esferas de piedra” (Badilla, Quintanilla y Fernández, 1997, p. 119).

Sobre las cerámicas

El mundo prehispánico al que nos sometemos radica en un espacio-tiempo custodiado por especialistas, como doctores o chamanes que son capaces de leer el cosmos. Este se conjuga con un tiempo anterior, uno presente y uno venidero, que convive con dioses de la creación, héroes culturales, ancestros, y de igual modo:

a un “mundo otro” [...] “mundo espejo”, “ámbito de las deidades” o quizás, con más precisión descriptiva, espacio-tiempo de las entidades extrahumanas, que forman parte integral de las distintas nociones culturales referidas a la naturaleza de lo real. Es un espacio porque en él habitan los Dueños de los Animales, de los Cerros, de las Aguas y otras entidades territoriales” (Barabas y Bartolomé, 2013, p. 23).

Las piezas de tumbaga (aleaciones de oro con cobre u otros materiales) son, principalmente, diseños con representaciones antropomorfas y zoomorfas muy reconocidos en esta subregión. Al igual que durante la Colonia y la época Republicana, los grandes caciques y personajes de alto rango eran quienes las portaban. Suponemos que los conyudadores de estas entidades sagradas eran quienes se especializaban en su elaboración. De ahí que las figuras hechas en piedras o cerámicas, posean esa relación íntima y sagrada

con su universo y con quien las elaboró. Escultores, ceramistas y orfebres mantienen una relación con aquellos personajes capaces de comunicarse con los dioses; entidades o espíritus sagrados, como el personaje de más alto rango en la cultura indígena bribri, el Usékol (García y Jara, 2003, 238). Es por esto, que las piezas que se presentan cuentan con una alta carga sagrada y reflejan parte del cosmos con el que conviven. Son objetos que reflejan un animismo que les permite comprender su mundo.

Los chamanes, a lo largo de Mesoamérica y en Costa Rica, “No solo se transformaban en jaguares, sino también en serpientes, pumas, pájaros y toda clase de animales, además de centellas, ventarrones y otros fenómenos atmosféricos que eran (y son) concebidos como seres vivientes dotados de entidades anímicas con voluntad propia” (Barabas y Bartolomé, 2013, p. 27). A pesar de que los mitos indígenas cercanos al lugar de estudio fueron recopilados en su mayoría durante el siglo XX, pueden darnos un acercamiento a concepciones sagradas reflejadas en los objetos zoomorfos por analizar. Observemos el siguiente ejemplo, en el que la relación deidad-paisaje-animal, conforma una tríada fundamental:

Dios se fue a la montaña y en la montaña Dios agarró un zorro (**bkLi**). [...] En ese tiempo Dios estaba haciendo un zorro. Antes de que lo formaran como zorro, ese animal era una maraca. Después el zorro tenía maraca y bordón. Dios trajo a **kuka'** la lapa, para que se hiciera **jtsököl**. [...] En los primeros tiempos Dios fue y entró en la casa de **sokuLa** y llevaba miel, un caracol, un cuerno, el bastón de Dios, un escudo y una falda de mastate (taparrabo) (Bozzoli, 1977, p. 69).

En el párrafo anterior, tomado del texto *Narraciones Bribris*, el personaje principal el dios es Sibö, es el creador, el autor del cosmos existente. Como bien se señala en el párrafo, la montaña es el escenario paisajístico, así como en la mayoría de dichas narraciones, en los indígenas conforma un paralelismo entre lo de arriba y lo de abajo, que es el supramundo y el inframundo. De igual forma, se mencionan los instrumentos musicales como las maracas, que dan origen a personajes como el zorro, a las lapas y a otras aves; a los cantores y al caracol, que ejecutan sus funciones ordenadas por Sibö.

En los relatos que tienen que ver con las celebraciones o ceremonias sobre la vida o la muerte, se incluyen bebidas, comidas, cantos, danzas y música. Los objetos cerámicos, de piedra, u otros materiales que crean estos pueblos indígenas del sur del país, son receptáculos, ollas, vasijas, tazones, silbatos u ocarinas, varios de estos están presentes en este análisis. Objetos que pudieron estar incorporados a rituales específicos, por lo que los mitos ayudan a acercarse a una posible huella sobre su posible uso.

De la base de datos se seleccionaron un total de doce piezas de animales diversos, tomando en cuenta que los objetos estuviesen lo más completos posible, que existiese variedad de representaciones y formas y, por último, que tuviesen motivos pictóricos a su alrededor. De esta selección, resultaron elegidos cinco mamíferos, dos aves, dos reptiles, un pez y dos sin definir. En cuanto al pigmento, las piezas contienen un tono

de base crema y luego los tonos rojizos y negros, tres tonos en total con variaciones por oxidación. No en todos los casos el pigmento se presenta en toda la pieza, algunas de estas tienen desprendimiento o desgastes de él.

CUADRO 2
Datos técnicos de las piezas cerámicas

MNCR	Tipo de objeto	Medidas en cm	Tipo de animal
1. 15272	Ocarina zoomorfa con doble cabeza	Alto: 7 Ancho: 5.9 Largo: 12.8	Mamífero
2. 6898 Rppna	Ocarina con forma de felino	Alto: 7.5 Ancho: 4.3 Largo: 12.4	Mamífero
3. 25862	Vasija zoomorfa (felino)	Alto: 9.5; ancho: 11.1 y largo: 19.	Mamífero
4. 32081	Silbato avimorfo	Alto: 6.6 Ancho: 6.5 Largo: 6.8	Ave
5. P-897 AZ-2 Art. 75	Tazón con efigie	Alto: 10.9; ancho: 15.7 y largo: 16.5	Reptil
6. 32083	Silbato zoomorfo (pez)	Alto: 4 Ancho: 5.3 Largo: 8.5	Pez
7. 15075	Vasija con decoración zoomorfa	Alto: 6.8 Ancho: 9.6 Largo: 10.5	Sin definir
8. 21666	Vasija zoomorfa tetrápode	Alto: 15 Ancho: 12 Largo: 18.6	Mamífero
9. 12647	Ocarina zoomorfa con asa	Alto: 9.7 Ancho: 11 Largo: 15.5	Mamífero
10. 21606	Ocarina avimorfa	Alto: 9.5 Ancho: 11 Largo: 8.5	Ave
11. 30657	Vasija globular zoomorfa	Alto: 10.3 Ancho: 15.3 Largo: 12.8	Sin definir
12. 22824	Tazón base anular	Alto: 20 Diámetro: 20	Reptil (bidimensional) / Mamífero (tridimensional)

Fuente: elaboración propia.

Representaciones zoomorfas en la Gran Chiriquí

En las colecciones de los museos precolombinos de Costa Rica y Panamá se evidencia una representación diversa de vertebrados, en donde abundan en la zona de estudio aves, mamíferos, anfibios, batracios, reptiles y peces, tanto en tumbaga, piedra, jade o cerámica, como en materiales que han sobrevivido al paso de cientos de años y hoy forman parte del patrimonio de cada país y de la humanidad. Basta con revisar obras

como *Los usékares de oro* de Carlos Aguilar Piedra de 1996, *Oro precolombino* de Costa Rica, de Patricia Fernández, 2005, así como catálogos de piezas precolombinas en obras generales de Costa Rica o Panamá o catálogos de exposiciones itinerantes⁴⁷.

Es importante destacar algunas investigaciones sobre representaciones zoomorfas de piezas que se han localizado en contexto en el Pacífico Sur de Costa Rica y que marcan indicadores de rango social en cuanto a la portación y uso de objetos cerámicos, de piedra, jade, de oro o tumbaga, y en las cuales, igualmente, destacan las esferas monumentales de piedra. Al respecto, Badilla et al. (1997) enfatizan la recuperación de objetos de colgantes fundidos, con representaciones de aves, ranas y figuras antropo-zoomorfas y cascabeles en forma de tortuga; así mismo, discos decorados con diseños zoomorfos, antropomorfos y elementos geométricos (Badilla, A., Quintanilla, I., y Fernández, p., 1997, p. 125).

Las piezas de tumbaga analizadas por Badilla, Quintanilla y Fernández, (1997) corresponden al estilo regional Gran Chiriquí-Veraguas. Los autores señalan que “Objetos de este estilo fueron fundidos en molde abierto en formas de aves, ranas, sapos con patas rectangulares, jaguares, cocodrilos y figuras compuestas. Elementos como lengua bifida, espirales, serpientes y estilizaciones de saurio, son rasgos característicos que los acompañan” (p. 128). Las figuras se relacionan con los estudios del arqueólogo Samuel Kirkland Lothrop por la presencia de estilizaciones de saurio en filigrana y en su tocado, en alas de aves con forma de media luna, cabezas de lagarto, cola en las aves y entre otros detalles como cordones y los que llevan hasta la abstracción (Badilla, Quintanilla, y Fernández, 1997, p. 129).

En un estudio posterior, Patricia Fernández (2004) indica que en tumbaga se privilegia la confección de piezas zoomorfas de ranas y aves. A pesar de ser un estudio comparativo entre Nicaragua, Costa Rica y Panamá, los objetos pertenecen a la región Gran Chiriquí y si aparecen fuera de esa región, se debe a razones de intercambio. Entre los metales analizados en las aleaciones se precisaron el oro, plata y cobre (p. 7). Ifigenia Quintanilla (2007) detalla que en el sitio Barriles de Panamá se representan animales

47 Al respecto pueden consultarse las siguientes obras:

Museo Antropológico Reina Torres de Araúz, Instituto Nacional de Cultura (Panama), and Spain. Embajada (Panamá). *Museo Antropológico Reina Torres de Araúz: selección de piezas de la colección arqueológica*. Instituto Nacional de Cultura, 2005.

Porras, Jorge Conte. *Historia de Panamá y sus protagonistas: una visión de la historia nacional desde el Período Precolombino hasta finales del siglo XX*. Distribuidora Lewis, 1998.

Ferrero, L. (2003). *Del oro precolombino costarricense: ensayos*. Euned.

Kasari, J. (1975). Costa Rica Precolombina.

de América, M., & Carro, P. C. (1980). *Desarrollo cultural en Costa Rica precolombina: con el catálogo de las piezas arqueológicas de Costa Rica del Museo de América*. Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

Calvo Mora, M., Vargas, L. B., & Pérez, J. S. (1992). Oro, jade y bosques: Costa Rica.

Sánchez, L. A., & Luis, A. (2000). Panamá: arqueología y evolución cultural. *Catálogo de arte precolombino de América Central*, 115-145.

como monos y tortugas durante el periodo Aguas Buenas B (300-400 d.C.) (p. 42). Para el periodo Chiriquí (800 al 1550 d.C.), en la representación de animales sobresalen armadillos, felinos, dantas y lagartos (p. 51). Francisco Corrales (1988), en conjunto con dos biólogos, muestran un estudio cerámico del sitio arqueológico Rey Curré en Diquís, del periodo (800 al 1550 d.C.), en donde establecen cuatro categorías de animales representados: mamíferos, anfibios, reptiles y aves. Entre los mamíferos se representa a la nutria (*Lutra sp*), el zaino (*Tayassu sp*) y el armadillo (*Dasypus novemcinctus*), como los más abundantes. Además del perezoso (*Bradypodidae*), la danta (*Tapirus bairdii*), el oso colmenero (*Tamandua sp*), el puercoespín (*Coendou mexicanum*) y un felino (*Felidae*). En cuanto a las aves tipo Buenos Aires Policromo reconocieron probablemente al zopilote rey (*Sarcoramphus papa*), al Tucán (*Ramphastos sp*), al pato (*Anatidae*) y un pico, posiblemente, de loro o guacamaya (*Psittacidae*). Del grupo de anfibios, un sapo (o una rana) está incompleto y no se le identificó la familia o género. Del grupo de reptiles, aparece identificado el lagartillo y un asa en forma de pata de lagarto (*Crocodylidae*), sin llegar a identificarlo claramente (Corrales Ulloa, Francisco. 1988. p. 21).

Paisaje biológico

Una vez reunida la información de las piezas analizadas, con el biólogo Ismael Guido Granados de la Universidad de Costa Rica, Sede de Occidente, se llegó a la siguiente lista de animales representativos que figuran en las piezas. En cuanto a los mamíferos, se cataloga un tipo de felino, jaguar u ocelote, una nutria, un armadillo o cusuco, un león o elefante marino; en las aves, se identifica una lapa roja; entre los reptiles, a una tortuga lora, una iguana o garrobo, una especie de sapo sin definir exactamente su tipo o especie, y entre los peces, un tiburón ballena⁴⁸. En el cuadro 3 se registra el tipo de animal y su nombre científico.

De la familia de los felinos (*Familia Felidae*) destaca el jaguar o el tigre (*Panthera onca* y *leopardus*). De acuerdo con Mora (2000) estas especies interesan en el país por sus manchas y su amplia representación en los objetos prehispánicos. Otro de menor tamaño es el *leopardus pardalis*, conocido como el ocelote o manigordo (p. 110). Este felino es el más grande de América, de mayor fuerza y poder. Su tono por encima es amarillo leonado, con manchas negras en forma de círculos o rosetas por la espalda y sus costados. Es de costumbres diurnas y nocturnas, incluso para cazar. Se alimenta de mamíferos de toda clase, incluidas especies marinas. Se distribuye desde el norte de México hasta el norte de Argentina. En el pasado se distribuía por todo el país, pero actualmente se encuentra en zonas protegidas o en bajuras como Corcovado (pp. 110-115).

48 Entre las piezas registradas también aparece el tapir o danta *Tapirus Bairdii* como una de las más representativas en la base de datos; sin embargo, las piezas presentaban varias partes quebradas, por lo que no se cumplió con uno de los requisitos de selección. Otros de los animales que abundan en la cerámica registrada son serpientes, monos, aves diversas y muchos sin definir.

CUADRO 3
Piezas precolombinas y datos del tipo de animal

Código	Tipo de animal
1. 15272	Felino, jaguar u ocelote
2. 6898 Rppna	Nutria (<i>Lontra longicaudis</i>)
3. 25862	Mamífero (felino*)
4. 32081	Lapa roja (<i>Ara macao</i>)
5. P-897 AZ-2 Art. 75	Tortuga lora (<i>Lepidochelys olivacea</i>)
6. 32083	Tiburón ballena (<i>Rhincodon typus</i>)
7. 15075	Sin definir
8. 21666	Sin definir (felino*)
9. 12647	Armadillo o cusuco (<i>Dasypus novemcinctus</i>) o (<i>Cabassous centralis</i>)
10. 21606	León o elefante marino <ul style="list-style-type: none"> • <i>Arctocephalus galapagoensis</i> • <i>Zalophus californianus</i> • <i>Zalophus wollebaeki</i>
11. 30657	Apariencia de sapo
12. 22824	Reptil <ul style="list-style-type: none"> • iguana o garrobo

Fuente: elaboración propia.

El ocelote o manigordo es de color pardo grisáceo y dorado con manchas de tono leonado y líneas negras a su alrededor, también posee líneas negras en su dorso y cuello, y este es alargado hacia el frente. Su cola es más corta que las patas. Se alimenta de mamíferos pequeños. Es de hábitos nocturnos y un gran cazador desde los árboles. También es un buen nadador. Su distribución se da desde el sur de Texas, en Estados Unidos hasta el norte de Argentina. Se distribuyó en su pasado por todo el país. Se ha avistado mucho por las zonas altas del Chirripó (Mora, 2000, pp. 111-112).

La nutria, también conocida como perro de agua (*Lontra longicaudis*), es de pelaje corto, pardo oscuro por arriba y amarillento por debajo. Tiene la cabeza aplanada, el hocico ancho, el cuello grueso y su cola es gruesa en su asiento. Su distribución es amplia, desde México hasta Perú y Uruguay. En Costa Rica, se ha encontrado en diferentes parques nacionales y en diferentes altitudes. Generalmente habita en lagos, ríos y quebradas (Mora, 2000, p. 118).

El armadillo o cusuco (*Dasypus novemcinctus*) tiene la particularidad de estar cubierto por un armazón, con unas 8 a 9 bandas móviles. Es de cabeza, cola y orejas alargadas. Su extensión es amplia, desde el sureste de Estados Unidos hasta el norte de Argentina. Se caracterizan por hacer madrigueras y son hábiles excavadores (Carrillo, Wong y Saénz, 1999, p. 66).

Existen reportes de avistamiento del león o elefante marino (*Zalophus californianus*) en las costas costarricenses. También se les conoce como focas con orejas y se caracterizan por su extendido cuello. Su cuerpo es fusiforme con membranas interdigitales, aletas y de cola corta. Habitán comúnmente en el norte del Océano Pacífico, desde Canadá en la Columbia Británica hasta la frontera entre México y Guatemala. Aunque en los reportes se ha observado en las costas de Quepos, Puntarenas, Ostional y Corcovado, en Costa Rica (Mora, 2000, pp. 121-122).

La lapa roja (*ara macao*) se distribuye desde el sureste de México hasta el norte de Bolivia. En Costa Rica su hábitat abarcó, originalmente, desde los 0 hasta los 1500 metros sobre el nivel del mar. Actualmente, su máxima concentración se encuentra en el Pacífico Central y en la Península de Osa (Vaughan, C. 2019, párr. 1, párr. 5). Existe una diferencia entre las lapas rojas de México y las de Nicaragua con respecto a las de Costa Rica, distribuidas hacia el sur. Esto se observa en la subespecie *Ara macao cyanoptera*, pues tiene plumas amarillas en las alas cubiertas con punta azul, pero sin una banda verde que separe la punta amarilla de la azul, y es más grande que las aves sudamericanas. Esta subespecie está en peligro de extinción debido a la pérdida de zonas boscosas y al comercio interno, sobre todo de pichones, dentro de sus países de origen (Wiedenfeld, 1994, pp. 99-104).

Es común que la tortuga lora *Lepidochelys olivacea* anide en las playas del Pacífico costarricense entre los meses de julio a diciembre. En la Península de Osa, se ha encontrado su mayor número y, a nivel mundial, es una de las especies más abundantes (James y Melero, 2015, párr. 2). En Costa Rica desovan de igual forma en playa Ostional y playa Nancite en la provincia de Guanacaste.

Existe una amplia variedad de especies de iguanas y garrobos en la región de estudio, por lo que se documenta de forma general. La *Genus Ctenosaura* es un reptil distribuido por México y Centroamérica. Existen quince especies, de las cuales once son endémicas. El *Genus Basiliscus* es una especie endémica de México, Centroamérica y el norte de América del Sur. Existen unas cuatro especies y comúnmente se les conoce como lagarto Jesucristo, pues tienen la habilidad de correr sobre el agua (*RepFocus*).

El tiburón ballena (*Rhincodon typu*) es el pez más grande del mundo. Ha llegado a tener unos 16 a 18 metros de largo y puede pesar unas 34 toneladas. Su cabeza es aplanada y su hocico romo con pequeñas barbas por sus fosas nasales. Tiene manchas blancas y su vientre es claro. Su hábitat se encuentra en los mares tropicales del planeta (Cárdenas et al., 2010; National Geographic, 2021).

Existe una amplia variedad de especies de sapos. Solo de la familia del orden anuros, del género *Atelopus*, se encuentran unas 94 especies neotropicales que se distribuyen de norte a sur desde Costa Rica hasta Bolivia. Abundan desde el nivel del mar y hasta los 4800 metros (Solano, 2012, p. 61).

Paisaje cósmico

Esto sucedió cuando murió la nieta de **sLàÿibi**, que se llamaba **irìria**, y su abuela la lloró, y cuando caían las lágrimas de esta anciana las gotitas de las lágrimas se convirtieron en diferentes animales, que son los siguientes: **köL**, **oLokik** (gavilanes pequeños), **tsikita**, **sàLtsa**, son cuatro clases. Los más grandes eran los gavilanes (águilas), **sàLtsa**. Las últimas gotitas se convirtieron en felinos, una de ellas era el jaguar **duLéklo**, otra fue **siaLu**, pequeño, de color oscuro, el tercero se fue al mar, ese es di` namu, tigre de agua, ese come gentes. El cuarto es otro felino pequeño, pintado, ese se llama **jkönú**. (Bozzoli, 1977, p. 174).

En la narración bribri anterior podemos apreciar los siguientes elementos del paisaje cósmico: la niña irìria, que muere para convertirse en la madre tierra, hogar de los indígenas; los gavilanes, dominantes del aire, del cielo, rumbo hacia el supramundo y hogar de Sibö; los felinos de la tierra, hogar de los indígenas y también de chamanes y reyes, capaces de convertirse en estos seres, y, por último, el jaguar del agua, el que conecta hacia el inframundo, el espacio condensado en el horizonte, donde muere y nace el sol y de la noche, del descanso del fuego o el sol.

Por su parte, el animismo es fundamental en los pueblos indígenas, y en el territorio costarricense no es la excepción; animales, plantas, árboles, ríos, piedras, huracanes, el mar, estrellas, entre otros, son espíritus sagrados y cada uno tiene su jefe o rey en este cosmos. En la zona de estudio, el territorio indígena Boruca, ubicado actualmente entre las montañas del sector Pacífico Sur, cuenta con algunos mitos o leyendas que servirán de marco para comprender dicha cosmovisión. Su lazo ha sido siempre fuerte con los indígenas bribris y cabécares, aunque más adentrados en las montañas y hacia el sector Caribe, comparten deidades, tradiciones y rituales, entre otros.

De las doce piezas de animales sin contexto, cuatro se catalogan como ocarinas, dos como silbatos, cuatro como vasijas y dos como tazones, correspondientes a la cerámica tipo Buenos Aires Policromo (800-1550 d.C.) de la Subregión Diquís. En resumen, seis piezas poseen características musicales que pudieron tener un uso independiente: llevarse colgadas para transmitir sus sonidos o utilizarse colectivamente en una función específica, junto con otros instrumentos o rituales característicos. Los silbatos son las piezas de menor tamaño y luego le siguen las ocarinas. Las otras seis piezas poseen la cualidad de ser contenedores, sea de líquidos, de granos, material molido o procesado. En cuanto a la proporción, las vasijas son de mediano formato, mientras que los tazones llegan hasta los veinte centímetros.

En adelante se comparan las piezas cerámicas prehispánicas en dos grandes áreas, con la tradición de relatos indígenas de los actuales pueblos mencionados y con las piezas escogidas e investigadas con aquel paisaje biológico referido con anterioridad.

Entre los borucas, narra Isolina de González Morales, los felinos o tigres son utilizados por los sukias como seres que dan castigo, al igual que el lagarto, pues se comen a las

víctimas que les destinan. En el caso de este relato, tres tigres devoran a una pareja de hermanos que se enamoran y la muchacha queda embarazada (Constenla, Maroto, González, Céspedes y Leiva, 2011, pp. 71 y 73). De igual forma, Espíritu Santo Maroto refiere a sukias que llegaban a Boruca a hacer tratos para comprar u obtener ganado, pero aquellos les negaban el negocio, así que en la noche les enviaban tigres que mataban a sus animales (Constenla, Maroto, González, Céspedes, y Leiva, 2011, pp. 121-122). En otros casos los tigres también dejan sus huellas sobre las rocas (Constenla, Maroto, González, Céspedes y Leiva, 2011, p. 180).

En las siguientes tres figuras aparecen las representaciones del felino establecidas acá. En la primera se muestra una doble cabeza, elemento común en otras representaciones prehispánicas como las de oro; en ambas, devorando a una presa entre sus patas delanteras, lo cual representa la contundente fuerza y poder de estos seres tan cercanos a los sukias. Sus manchas se remarcaban en líneas onduladas, puntos negros y rojizos. En la figura 3, las manchas del tigre se evidencian más claramente en la cabeza, orejas curvas y colmillos en su boca semi abierta, mientras que en el cuerpo y patas las manchas se han sustituido por módulos geométricos, puntos negros y luego líneas rojas. En la figura 5, la cabeza mantiene los rasgos de felino similares a la figura del tazón, mientras que en el cuerpo las manchas se transforman en rombos y puntos negros.

FIGURA 1

15272. Ocarina zoomorfa
con doble cabeza



H. Vargas, 2019.

FIGURA 2

Ilustración idealizada
de la ocarina



Michael González, 2019.

FIGURA 3

25862. Vasija zoomorfa (felino)



H. Vargas, 2019.

FIGURA 4

Ilustración idealizada de la vasija.



Michael González, 2019.

FIGURA 5

21666. Vasija zoomorfa tetrápode



H. Vargas, 2019.

FIGURA 6

Ilustración idealizada de la vasija



Michael González, 2019.

De las tradiciones borucas, cuenta también Isolina de González Morales, citada por Constenla, *et al.* (2011, pp. 65, 67 y 69), que a la nutria se le conoce como el duende del agua y aparece en unas lajas del río llamadas «Mambrán». Es un personaje que seduce a una muchacha y la deja embarazada. La muchacha concibe dos niñas, quienes al crecer se pasaban la mayoría del tiempo en las quebradas y cuando se sentaban entre las lajas o ponían sus pies, dejaban marcadas sus huellas a lo largo de las rocas.

Similar a la figura 1, esta figura devora también a su presunta víctima entre sus patas delanteras. En detalle, se aprecia que es una cabeza, otra de las representaciones comunes en piezas como las tumbagas del área, en las cuales, felinos o lagartos transportan una cabeza entre sus fauces. Esta representación se caracteriza por sus líneas, módulos, puntos y geometrías en negros y rojos.

FIGURA 7
6898 Rppna. Ocarina



H. Vargas, 2019.

FIGURA 8
Ilustración idealizada de la ocarina



Michael González, 2019.

Como elemento protagónico para el dios Sibö, al armadillo se le conoce en su papel de anciana que cuida la semilla sagrada del maíz, que luego, la misma deidad, siembra en la tierra y brotan como los diferentes clanes indígenas que pueblan su cosmología. A pesar de eso, la anciana, jefa de los armadillos, se come el maíz, por lo que Sibö la castigó enviándola a la tierra y atravesando su cuerpo con una caña blanca, que se convierte en su cola (Stewart, 1995, p. 5).

En cuanto al armadillo, el caparazón característico del animal se acopla de forma armoniosa a la ocarina. Un rasgo particular es que sus patas delanteras sostienen la cabeza alargada de este, mientras que en el asa, en la zona superior del cuerpo, se convierte en otro armadillo recién nacido que carga a sus espaldas. En su caparazón destacan juegos de líneas alargadas en rojo y otras en negro.

FIGURA 9

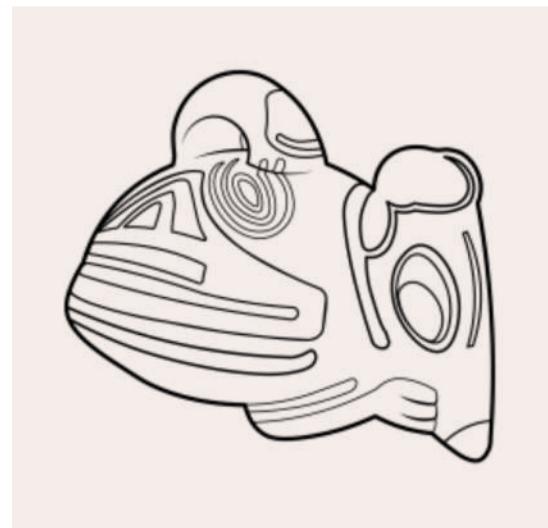
12647. Ocarina zoomorfa con asa



H. Vargas, 2019.

FIGURA 10

Ilustración idealizada de la ocarina



Michael González, 2019.

Semejante al armadillo, la iguana era otro de los cuidadores de la semilla sagrada (el maíz), que también la tostaba y luego se la comía. Según los relatos, esto ocurrió antes de la creación de los indígenas, por lo que Sibö la castiga con una rama de espinas de poró que le quedó metida en su cuerpo, dándole forma a la figura que posee hoy. Como castigo, ella solicitó al dios tirarla al agua (Stewart, 1995, p. 6). Antes de tirarla, le pegó en sus oídos con la palma de la mano y la dejó sin que pueda oír bien (Sánchez, 2001, p. 18).

Esta forma se diferencia de las anteriores por ser bidimensional; sin embargo, arroja datos comparativos con otras piezas de tumbaga del área como la crestería de los reptiles y lagartos, lo largo del cuerpo y una cola ampliamente extendida y terminada en forma cuadrangular. Destaca el cuerpo rojizo, la crestería en punta, líneas y triángulos a su alrededor. Es notorio un detalle de otro animal en relieve a un lado y sus patas en el borde contrario al tazón.

En las historias bribis, las guacamayas se representan como mascotas que cuidan en diversos clanes indígenas (Segundo, 1982, p. 17). Cuando aparecen volando en las mañanas y tardes, junto con las cocalecas, es señal de que va a llover, pero cuando se paran en los árboles la señal es que va a hacer verano (Segundo, 1982, p. 52).

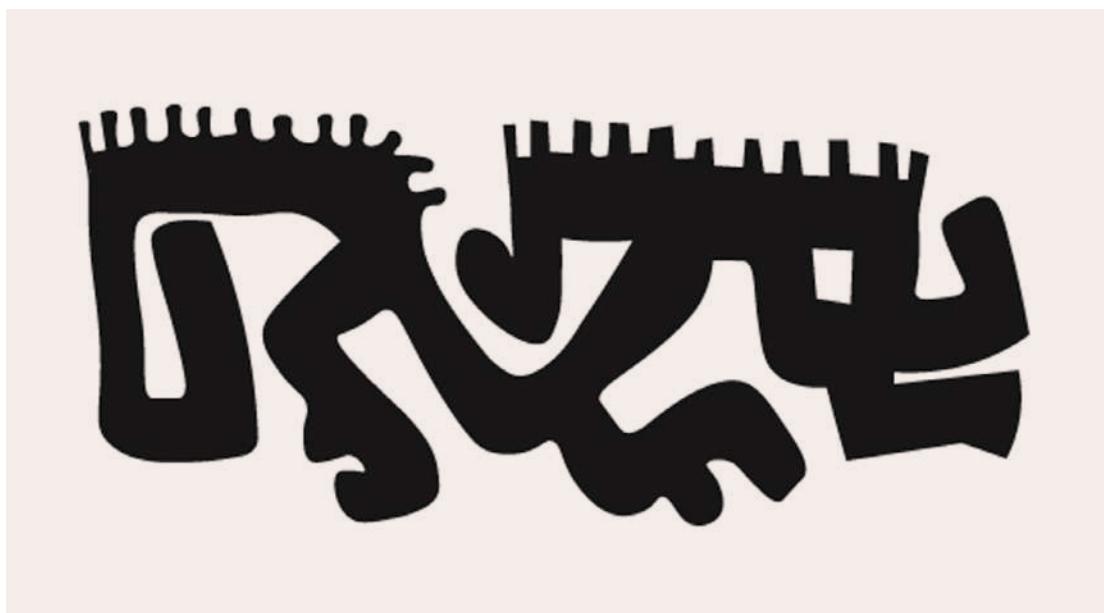
FIGURAS 11 y 12
22824. Tazón base anular. Dos vistas de la misma pieza



H. Vargas, 2019.

Michael González, 2019.

FIGURA 13
Ilustración idealizada de la figura zoomorfa del tazón



Michael González, 2019.

La siguiente imagen de un silbato de ave caracteriza al loro o lapa por su curvado pico y una peculiar forma de pararse en dos patas y extender sus alas hacia los lados, cual si estuviera danzando. El juego geométrico positivo y negativo alrededor de los ojos, alas, cabeza, cuello y cola lo equilibra con los vacíos en el resto de la figura.

FIGURA 14

32081. Silbato avimorfo



H. Vargas, 2019.

FIGURA 15

Ilustración idealizada del silbato



Michael González, 2019.

Existen señales en el cielo que ayudan a las tortugas a depositar sus huevos. Para los indígenas, estas señales son seres espirituales que les guían. Una es la nube blanca que forma un camino para que las tortugas marinas encuentren la playa para su desove, la otra son los relámpagos en la noche; una abuela que aparece con una antorcha que al igual les guía (Segundo, 1982, p. 54). Esta tortuga se emparenta con el ave que se presentó antes por su forma de pico al frente. Muestra un papel de cargadora, como el mito de la tortuga que carga el mundo, pues en la representación se siente el desplazamiento y no el estatismo de la forma. Juegos de módulos geométricos de cuadrados, triángulos, rombos y lineales rodean el cuerpo de este ser.

FIGURA 16
P-897 AZ-2 Art. 75. Tazón con efigie



H. Vargas, 2019.

FIGURA 17
Ilustración idealizada del tazón



Michael González, 2019.

En la tradición bribri existe un relato de un animal marino, el cual fue una persona. Este ser era el manatí, cazador de dantas o tapires para él y su mujer. Recibe el encargo de parte del dios Sibö de construir un puente, que se quiebra al pasarlo y, de esta manera, Sibö lo envía al mar (Stewart, 1995, p. 19).

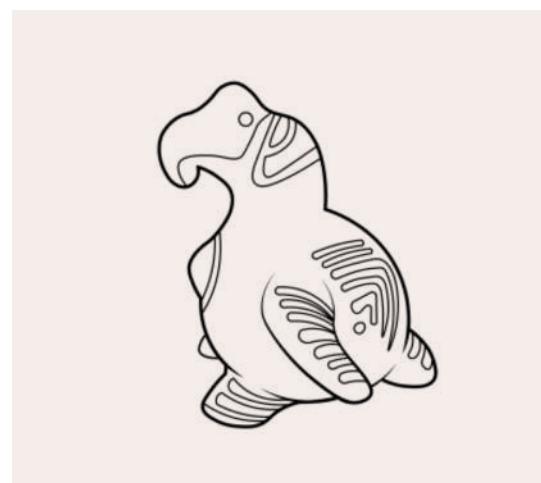
En la siguiente representación se observa la posición en dos patas y las aletas extendidas. Un punto que llama la atención es que en el vientre hay un relieve circular pintado en rojo y remarcado por una línea negra, ¿acaso representará una criatura en la barriga? La curvatura en la cabeza es peculiar en los elefantes marinos. A la figura se le han surcado líneas en formas triangulares que se cruzan en una gran equis en el lomo.

FIGURA 18
21606. Ocarina Zoomorfa



H. Vargas, 2019.

FIGURA 19
Ilustración idealizada de la ocarina

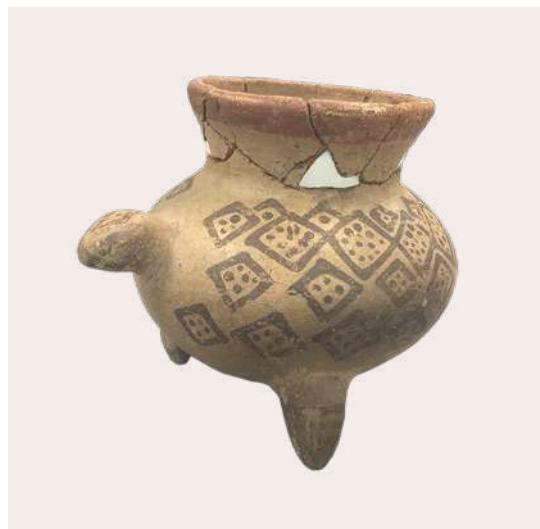


Michael González, 2019.

Los sapos contribuyeron con el nacimiento del mar bajo el nombre de Mulúrtumi, una mujer embarazada que muere antes del parto. El bebé en el estómago quería salir antes de tiempo, por lo que el dios le envía a los sapos para sostenerlo. Así pasaron días y días hasta que los animalitos, ya con mucha hambre, ven aparecer unas moscas y las empiezan a comer, de forma que el estómago revienta y, de este, brota el mar (Segundo, 1982, p. 42). Aunque la cabeza y las patas del animal se han adaptado a la vasija, la forma semeja un enorme sapo hinchado a punto de defenderse y disparar su veneno. Rombos y puntos rodean el cuerpo del ser, similar a la figura 5 antes presentada.

FIGURA 20

30657. Vasija globular zoomorfa



H. Vargas, 2019.

FIGURA 21

Ilustración idealizada de la vasija



Michael González, 2019.

No existen relatos míticos sobre el tema de peces marinos, sino sobre los espíritus del agua, como el caso del territorio Boruca. En un río de la localidad existen unas piedras llamadas Mambrán, caracterizadas por tener agujeros. Es ese lugar aparece el duende del agua que seduce a una mujer; y al tiempo le nacen unas niñas que posteriormente se convierten en monas (Constenla et al., 2011 pp. 65, 67 y 69). Lo anterior permite afirmar que en el agua yace una gran cantidad de seres y espíritus representados en distintos animales en su entorno. Ismael González Rojas, hijo del maestro mascarero Ismael González Lázaro, narró que en un árbol gigante de ceibo, en Cú Ca, al lado de la quebrada, aparecieron unos peces gigantes. Al acercarse, miró que eran unos niños. Intentó cazarlos con una flecha y a uno de ellos le quedó clavada en el muslo, pero luego esta se quebró y los espíritus escaparon (Vargas, 2011-2012).

En la siguiente imagen, el tiburón ballena parece movilizarse en el agua y dar un leve aleteo hacia un lado. Sectores en rojo y suficientes puntos negros envuelven el cuerpo del gigantesco pez que surca los océanos.

FIGURA 22

32083. Silbato zoomorfo (pez)



H. Vargas, 2019.

FIGURA 23

Ilustración idealizada del silbato

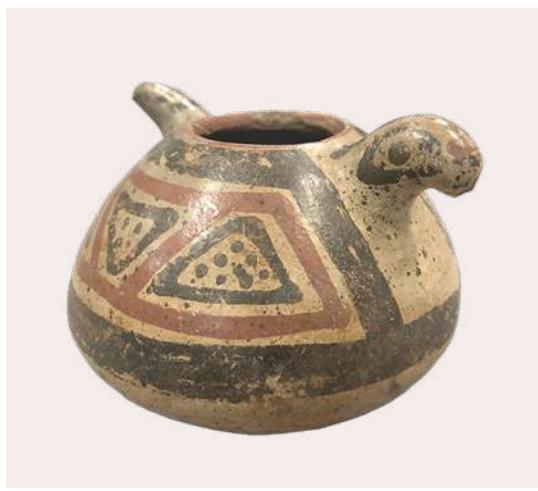


Michael González, 2019.

En la última figura, se adapta la cabeza y la cola del animal indefinido al cuerpo de una vasija globular, marcada en dos espacios distintos o paredes de la pieza cerámica. El diseñador prefirió una decoración en triángulos negros con puntos y de forma invertida alrededor del cuerpo del recipiente, mientras que una gran línea negra y gruesa culmina las áreas superiores e inferiores y se une de arriba hacia abajo para enmarcar su cabecita.

FIGURA 24

15075. Vasija con decoración zoomorfa



H. Vargas, 2019.

FIGURA 25

Ilustración idealizada de la vasija



Michael González, 2019.

En resumen, en las doce piezas analizadas, la simbólica zoomorfa implica tres elementos fundamentales del cosmos: el aire, la tierra y el agua. Tanto en su representación como en su comparativa, por medio de los mitos se atestigua una concepción de espíritus que trascienden el espacio desde un inframundo hasta donde habita el dios creador Sibö, pasando por el plano de los indígenas creados a partir de granos de maíz. Por tanto, cada ser es representante del supramundo en la tierra, cada espíritu es el protector de ese universo que es traducido gracias al diálogo chamánico, capaz de confrontar los planos divinos con los humanos. Tal el caso de la iguana y el armadillo, como ayudantes de Sibö en la construcción del mundo. Además del inframundo, otro de los planos sagrados del universo indígena, del cual surgen los seres espirituales capaces de comunicarse igualmente con el del mundo indígena. Tal es el caso de los seres que habitan en los ríos, cuevas y hasta en los mares.

Conclusiones

Se evidencia la necesidad de ampliar este tipo de análisis de forma comparativa entre otras piezas cerámicas, sean del mismo periodo o de otros diferentes, e igualmente, con las de otros materiales prehispánicos existentes. Los museos cuentan con una cantidad representativa de objetos, los cuales forman parte del patrimonio de todos y el cual debemos conocer para que se fortalezcan y amplíen sus colecciones, conservación y el estudio de estas piezas. De igual forma, en época de pandemia fue imposible visitar otras colecciones fuera de Costa Rica, por lo que, a futuro, es pertinente continuar estas tareas de análisis como con el Museo Reina Torres de Araúz, en ciudad de Panamá.

Se recomienda que en la actual estructura museística en Finca 6, Palmar Sur, puedan realizarse exposiciones itinerantes por parte del Museo Nacional, en donde se exhiban piezas arqueológicas, como la de estos animales que se encuentran en las bodegas en Pavas, San José. Es importante que dichas piezas puedan circular en los espacios a los que pertenecen, cercanas a su contexto original y no solamente en el Valle Central. Dada la misma situación de pandemia, la mayoría de la información recopilada corresponde a bases de datos académicas. A pesar de esto, se pudo reconocer una amplia información con respecto al tema de la región de estudio.

Se evidencia que, a pesar de la destrucción ocurrida en el territorio del sur, producto de la industria bananera y del saqueo arqueológico que sigue ocurriendo, debemos tomar mayor conciencia sobre la importancia de conservar y preservar el patrimonio arqueológico. Esto brinda información sobre nuestros antepasados de la región centroamericana, genera una mayor conciencia para que las presentes y futuras generaciones puedan seguir investigando y agregando más información al enorme rompecabezas que conforma la cultura en sus diferentes etapas. Además de admirar y contemplar la enorme significación que representa el legado de cada uno de estos pueblos para los ciudadanos de hoy.

Se extiende el agradecimiento a la dirección del Museo Nacional de Costa Rica y al Departamento de Protección del Patrimonio Cultural, ubicado en Pavas, San José, por

el acceso a las piezas; así como al biólogo Ismael Guido Granados de la Universidad de Costa Rica, Sede de Occidente, quién colaboró en un acercamiento a la identificación de los animales representados en la cerámica precolombina.

Referencias

- Aguilar, C. H., y Banco Central de Costa Rica. (1996). *Los usékares de oro*. San José, Costa Rica: Fundación Museos Banco Central.
- Badilla, A., Quintanilla, I., y Fernández, P. (1997). Hacia la contextualización de la metalurgia en la subregión arqueológica Diquís: el caso del sitio Finca 4. *Boletín Museo del Oro*, (42), 113-137.
- Barabas, A. M., y Bartolomé, M. A. (2013). *Los sueños y los días: Chamanismo y nahualismo en el México actual*. INAH.
- Baudez, Claude F. (1993). Investigaciones arqueológicas en el Delta del Diquís / Claude Baudez... [y otros]. Francia: CEMCA.
- Bozzoli de Wille, M. (1977). Narraciones Bribris. *Vínculos*, 3(1), 67-104.
- Bozzoli de Wille, M. (1977). Narraciones Bribris. *Vínculos*, 2(2), 165-199.
- Cárdenas-Palomo, N., Herrera-Silveira, J., y Reyes, Ó. (2010). Distribución espacio-temporal de variables fisico-químicas y biológicas en el hábitat del tiburón ballena Rhincodon typus (Orectolobiformes: Rhincodontidae) al norte del Caribe Mexicano. *Revista de Biología Tropical*, 58(1), 399-412.
- Carrillo, E.; Wong, G. y Saénz, J. (1999). *Mamíferos de Costa Rica*. Heredia: INBio.
- Constenla, U. A., Maroto, E. S., González, M. E., Céspedes, P. G. I., y Leiva, M. P. (2011). *Leyendas y tradiciones borucas*. (Tercera edición). Editorial UCR.
- Corrales Ulloa, F. (2015). *Asentamientos cacicales con esferas de piedra del Diquís: sitio de patrimonio mundial Costa Rica*. San José, Costa Rica: Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO.
- Corrales Ulloa, F. 1988. Las representaciones zoomorfas en la cerámica del Sitio Arqueológico Curré, Diquís. *Brenesia*, (30), 19-26.
- Corrales, U. F., Holst, I., y Cubero, G. (2001). *Los primeros costarricenses*. San José, Costa Rica: Museo Nacional de Costa Rica.
- Corrales, F., y Badilla, A. (2018). Sociedades jerárquicas tardías en el delta del Diquís, sureste de Costa Rica. *Cuadernos de Antropología*, 28(2).
- Fernández Esquivel, P. (2005). *Oro precolombino de Costa Rica*. Costa Rica: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica.
- Fernández, P. (2004). Metalurgia de Costa Rica: Producción local e identificación de relaciones sociales entre Panamá, Costa Rica y Nicaragua. Primer Simposium Internacional sobre Tecnología del Oro Antiguo SITOA.
- García, A., Sánchez, C., Jara, C. (2003). *Diccionario de mitología bribri*. San José: Universidad de Costa Rica.
- James, R., y Melero, D. (2015). Anidación y conservación de la tortuga lora (*Lepidochelys olivacea*) en playa Drake, Península de Osa, Costa Rica (2006 a 2012). *Revista de Biología Tropical*, 63, 117-129.
- Lefebvre, K. (2020). Los tiempos del paisaje: discontinuidades y permanencias en una escala espaciotemporal. El caso de la región de Acámbaro en el siglo XVI. En: Urquijo Torres, P. (Ed.). *Paisaje cultural, un enfoque pertinente*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mora, J. (2000). *Los mamíferos silvestres de Costa Rica*. San José: EUNED.
- National Geographic (2021). *Tiburón ballena*. Recuperado de: <https://www.nationalgeographic.es/animales/tiburón-ballena>.
- Quintanilla, J. I. (2007). *Esferas precolombinas de Costa Rica: Pre-Columbian spheres of Costa Rica*. San José, Costa Rica: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica.
- RepFocus - A Survey of the Reptiles of the World. <http://www.repfocus.dk/index.html>.
- Sánchez, J. (2001). *Mi libro de historias bribris*. San José, Costa Rica: Centro de Pueblos Indígenas y Tribales del Consejo de la Tierra.
- Savage, J. M., Fogden, M., y Fogden, P. (2005). *The amphibians and reptiles of Costa Rica: A herpetofauna between two continents, between two seas*. Chicago: University of Chicago Press.

- Segundo Sánchez, J. (1982). *Tradición oral indígena costarricense. Relatos bribris de Kökoldi, provincia de Limón, Costa Rica*. San José, Costa Rica: Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica.
- Solano, L. A. R. (2012). Atelopus carrikeri Ruthven, 1916 (Anura: Bufonidae) una especie policromática. *Herpetotropicos*, 8(1-2), 61-66.
- Stewart, R. (1995). *Bribris semillas de Sibö: Relatos de la Baja Talamanca*. San José, Costa Rica: Editorial Instituto Costarricense de Enseñanza Radiofónica.
- Vargas, H. (2011-2012). Cuaderno de campo. Boruca.
- Vaughan, C. (2019). Conservación de la lapa roja (*Ara macao*) con manejo in situ en el Pacífico Central de Costa Rica. *Revista de Ciencias Ambientales*, 53(2), 166-188.
- Wiedenfeld, D. A. (1994). A new subspecies of scarlet macaw and its status and conservation [Una nueva subespecie de la lapa roja y su estado de conservación]. *Ornitol Neotrop*, 5, 99-104.

Cinco artistas y la representación de paisajes diversos en Costa Rica, finales del siglo XIX y primera mitad del XX

EUGENIA ZAVAleta OCHOA⁴⁹

Introducción

En Costa Rica, el paisaje –especialmente, el rural– ha tenido un fuerte arraigo en la creación plástica. Dentro de la historiografía del arte costarricense, este tema ha sido estudiado con mayor énfasis a partir de las obras de los artistas de la generación de 1930. Sin embargo, la creación paisajística anterior a dicha época se ha investigado poco, por lo cual en este artículo se pretende retroceder en el tiempo para examinar los aportes de una generación anterior de creadores plásticos en el desarrollo de la temática sobre el paisaje, particularmente el rural y semirural. De forma muy general, se asume el término de paisaje como un objeto de representación y de la práctica artística. Es un género de las artes visuales que representa el entorno, la superficie de un paraje particular y su naturaleza, los cuales son vistos e interpretados por un artista (Ramírez Velázquez, López Levi, 2015, pp. 65-67, 72).

Enrique Echandi (1866-1959), Ezequiel Jiménez (1869-1957), Tomás Povedano (1857-1943), Emilio Span (1869-1944) y Alexander Bierig (1884-1963) fueron seleccionados como artistas anteriores a la generación de 1930. Ellos representaron el paisaje rural y semirural en pinturas y dibujos a finales del siglo XIX y –sobre todo– en la primera mitad del siglo XX. Tres de estos creadores plásticos (Echandi, Jiménez y Span) pertenecieron a un grupo etario muy similar. Aunque Povedano era el mayor y Bierig el más joven, los cinco pueden agruparse según los rasgos que los unen. Los cinco creadores plásticos han sido legitimados y oficializados como figuras importantes de la historia del arte costarricense. En menor o mayor medida, todos representaron el paisaje rural y semirural del país. Un aspecto más a considerar es que estos desarrollaron su obra como artistas maduros y consolidados, durante la segunda mitad del siglo XX. Mientras Povedano y Bierig fueron docentes en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Jiménez fue estudiante; es decir, los tres acudieron a, e integraron, una entidad que se ha encargado de brindar formación artística desde 1897 hasta la actualidad⁵⁰. Además, la intención

49 Universidad de Costa Rica, Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA). Correo electrónico: eugenia.zavaleta@ucr.ac.cr

50 En 1940, la Escuela Nacional de Bellas Artes pasó a formar parte de la Universidad de Costa Rica; actualmente, es la

fue analizar cómo dos artistas nativos y tres extranjeros (Povedano era español; Span y Bierig, alemanes) apreciaron y plasmaron el paisaje rural y semirural costarricense, especialmente, en pintura.

El objetivo de este artículo consistió en determinar tres aspectos: cuánto se identificaron los cinco artistas con el tema del paisaje, qué lugares prefirieron seleccionar para ser representados y cómo lograron hacerlo en un contexto rural cuyo acceso era difícil. Para dilucidar estas interrogantes, se recurrió –sobre todo – a la elaboración de bases de datos. A partir de la Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)⁵¹, se construyó una base de datos con las pinturas sobre paisaje de los cinco artistas, la cual contiene las siguientes variables: autor, título de la obra, técnica, año de realización, medidas y otros datos. Primero, esta se construyó en Excel y, después, se exportó a FileMaker para incorporar la imagen de cada obra. Luego, con los campos de esta, se confeccionaron cinco bases de datos más (una por artista), a las cuales se les agregaron las variables de la provincia y del cantón para determinar los lugares en que fueron representadas las imágenes de las pinturas. La base de datos de Echandi se sustituyó por otra realizada con la información extraída de la tesis *Datos para una biografía y semblanza de don Enrique Echandi M.* de Cristina Fournier, pues esta ofrecía más referencias de paisajes con su respectiva ubicación. También, con la utilización de Pincel, se generó una pequeña base de datos con todas las temáticas plasmadas al óleo por los creadores plásticos en cuestión. Otra base de datos pequeña que se hizo fue en relación con las temáticas de dibujos exhibidos por Bierig en una exposición realizada en el Teatro Nacional de Costa Rica, en 1948, cuyo catálogo proporcionaba las variables ya mencionadas. La información brindada por estas bases de datos se procesó y permitió realizar siete cuadros, los cuales arrojaron resultados que contribuyeron a clarificar las preguntas planteadas en este artículo. Así, por ejemplo, se pudo vincular el desarrollo de una infraestructura de transportes con la posibilidad que le brindó a los artistas de viajar y descubrir paisajes para ser representados.

El trabajo se estructuró en cinco apartados. En el primero, se trazó el contexto en que los cinco artistas vivieron y realizaron su quehacer artístico. Es decir, se evidenció una incipiente urbe rodeada de cafetales y potreros, perfilada por los liberales de finales del siglo XIX y principios del XX. En el siguiente apartado, se explicó el desarrollo de una infraestructura de transportes, dentro del espíritu de progreso de los liberales y la activación del mercado exterior, la cual repercutiría en el estímulo de la temática relativa al paisaje. A continuación, se determinaron los temas más tratados por los cinco artistas: el paisaje y el retrato. Después de este apartado, se abordaron los sitios más captados en las obras de los creadores plásticos en estudio. Dado que se identificaron diferentes preferencias, se estructuraron dos subapartados: uno se refirió al interés de

Escuela de Artes Plásticas.

51 La Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel) es una base de datos realizada por la Licda. María Enriqueta Guardia Yglesias, la cual está en constante crecimiento. Esta reúne una considerable cantidad de obras, especialmente de los artistas en estudio; sin embargo, pueden haber más creaciones plásticas de estos que aún no hayan sido registradas.

Povedano, Bierig y Echandi por plasmar los espacios del Valle Central y otro se enfocó en la inclinación de Jiménez y Span por desplazarse a las provincias más distantes en relación con la capital josefina. En el último apartado, se hizo alusión de cómo el sistema de transportes permitió a los artistas aventurarse a nuevos parajes para ser interpretados en sus pinturas.

San José, una incipiente urbe rodeada de cafetales y potreros

Un artista no solo plasma la vista de un paisaje, sino que también revela la sociedad en que está inmerso, pues forma parte de un contexto cultural, histórico y espacial, el cual, inevitablemente, se traslucirá en su obra. Por ejemplo, expresará un lenguaje plástico específico y manifestará determinados imaginarios sociales, valores, conocimientos y referentes de una sociedad en específico. Así, al observar los componentes de la naturaleza, procederá a la construcción creativa del paisaje (Ramírez Velázquez, López Levi, 2015, pp. 70-71, 73). En Costa Rica, al final del siglo XIX y en la primera mitad del XX, el quehacer plástico de los artistas interesados en el paisaje estuvo encauzado por condiciones sociohistóricas que les permitió desplazarse a diferentes partes del país, ya fueran cercanas o remotas a la capital josefina, para captar entornos naturales y plasmarlos en imágenes pictóricas.

De acuerdo con el censo de 1927⁵², Enrique Echandi, Ezequiel Jiménez y Tomás Povedano vivían en el cantón Central de San José, en los distritos de Catedral, Hospital y Carmen, respectivamente. Según una entrevista de 1998 al abogado y pintor aficionado Fabio Fournier, allegado a Emilio Span, este tenía su residencia a una “cuadra y media del Liceo de Costa Rica hacia el norte” (Zavaleta Ochoa, 1998, p. 456), razón por la cual su casa de habitación se ubicaba en Catedral. En dicho año, Alexander Bierig aún no había llegado a Costa Rica; en 1939, arribó para establecerse en el país y fue contratado como profesor de la Universidad de Costa Rica. Posiblemente, este cargo lo llevó a residir en San Pedro de Montes Oca, cerca de la institución, y luego se trasladó a vivir en una casa ubicada en avenida 8 (10 varas al este de la Vieja Lira), según una ficha de la Escuela de Bellas Artes. Por lo tanto, la vida cotidiana de estos artistas se desenvolvió en un ambiente urbano.

52 El censo de 1927 se encontraba en dos bases de datos: una, del Centro de Investigaciones Históricas de América Central (Universidad de Costa Rica) y la otra, fue creada por Florencia Quesada Avendaño. Dichas bases de datos solo consideraban los cuatro primeros distritos de San José (Carmen, La Merced, Hospital y Catedral).

En el periódico *La Prensa Libre* del 11 de agosto de 1891, apareció un anuncio del pintor alemán (figura 1) Gustave Langenberg⁵³, quien había resuelto abrir una clase de óleo. Para convenir el precio, debían pasar a su estudio, ubicado en el Hotel Internacional. Su compromiso era que en cuatro meses podrían pintar a la perfección. Además, ofrecía clases a domicilio a las señoritas. Aparte de las clases que pudo impartir, el artista dejó un cuadro de su autoría titulado “Paisaje de San José”. En este, se aprecia una panorámica de la ciudad capital –vista desde el actual Tribunal Supremo de Elecciones– con “una estructura urbana bastante incipiente”, forma en que la historiadora Florencia Quesada caracterizó a San José, durante la mayor parte del siglo XIX (Quesada Avendaño, 2007, p. 68).

FIGURA 1
Gustave Langenberg, “Paisaje de San José”,
Óleo sobre tela, 1891, 89 x 212,5 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

No obstante lo anterior, Quesada señala que en dicha centuria la capital josefina estuvo en continuo crecimiento y expansión. Esta era el centro comercial más importante en el Valle Central. En este proceso, jugó un papel determinante el café, planta que se esparció en los límites urbanos de San José; así, dominó el paisaje urbano y la economía. A finales del siglo XIX –es decir, cuando Langenberg plasmó la vista de la capital–, ya había comenzado un proceso de cambio y renovación urbana, especialmente cuando llegaron al poder los liberales y desarrollaron reformas, dentro del espíritu de progreso positivista y de la higiene pública (Quesada Avendaño, 2007, pp. 69, 71).

En cuanto al concepto de progreso, relacionado con la modernización urbana, este implicó la construcción de una nueva infraestructura y tecnología, servicios, medios de comunicación y arquitectura (por ejemplo, el tranvía eléctrico, el telégrafo, el teléfono,

53 Posiblemente, G. Langenberg sea Gustave Langenberg Winckelmann, artista alemán que nació en 1859 y murió en 1915. Se conoce poco sobre este pintor. Parece que viajó por México, Venezuela, Puerto Rico y Sudáfrica, donde fue creando su obra plástica. En la Biblioteca del Congreso, se encuentran dos ejemplares del *Boletín Mercantil de Puerto Rico*, en los cuales aparecen anuncios en que ofrecía sus servicios profesionales como retratista y paisajista. Ver: Langenberg, G. (23 de julio de 1903). Artista y pintor. *Boletín Mercantil de Puerto Rico*, p. 6. Langenberg, G. (21 de agosto de 1903). Artista y pintor. *Boletín Mercantil de Puerto Rico*, p. 4. Solo se pudo recuperar https://chroniclingamerica.loc.gov/data/batches/prru_elefante_ver01/data/sn91099747/00271765794/1903072301/0086.pdf

la electricidad, los parques públicos, los edificios del Estado, las escuelas, los liceos, los ferrocarriles y las calles macadamizadas⁵⁴⁾). A su vez, estas transformaciones iban junto con las políticas de higiene y ornato promovidas por el Estado. Por ejemplo, se planteó la necesidad de contar con una buena distribución de agua, un apropiado sistema de cloacas, iluminación eléctrica y calles bien pavimentadas. La concreción de estas propuestas, relacionadas con el progreso, representaban rasgos materiales propios de la civilización. Por lo tanto, la transformación urbana significaba llevar la higiene y, por ende, llevar la civilización a la ciudad (Quesada Avendaño, 2007, pp. 79, 83, 147).

Así, al finalizar el siglo XIX y durante las primeras dos décadas del XX, se llevó a cabo un proceso de ensanchamiento, es decir, se dio una extensión y un crecimiento urbano, en la ciudad de San José. Esto implicó instalar servicios públicos, construir calles, aceras y cloacas, implementar la electricidad, lotificar terrenos, entre otros aspectos. En 1927, ya se había consolidado el crecimiento de la ciudad josefina. Lo anterior fue posible gracias a la exportación del café, al decrecimiento de la mortalidad a inicios del siglo XX y al cierre de la frontera agrícola, lo cual aceleró el crecimiento de San José (Vega Jiménez, 2019, p. 227; Quesada Avendaño, 2007, pp. 79, 87).

A pesar de las aspiraciones de las élites urbanas en cuanto a la fisonomía de la ciudad, no se generó una completa transformación; más bien, fue parcial, dado que se produjo una diferenciación social y geográfica que fomentó la segregación urbana. De esta forma, la capital no adquirió el aspecto generalizado de una ciudad urbana moderna; además, dicha transfiguración no derivó en un incremento en la población, tal como ocurrió en otras capitales latinoamericanas. Por consiguiente, a finales de la década de 1920, se podía apreciar cómo a unas cuantas cuadras del Teatro Nacional –expresión material y cultural de la “civilización liberal”– se comenzaban a encontrar los cafetales, cañales y potreros que rodeaban a la ciudad (Quesada Avendaño, 2007, p. 78).

En alguna medida, este aspecto prevaleció en las siguientes décadas. De acuerdo con el historiador Iván Molina, a mediados del siglo XX, Costa Rica era fundamentalmente un país rural. El 66.5% de sus habitantes vivían en el campo y el 55% de su población económicamente activa trabajaba en el sector primario, especialmente en la agricultura. En cuanto a la capital, en 1950, estaba poblada por 90 000 personas, mientras que los cascos centrales de Alajuela, Cartago y Heredia contaban con menos de 15 000 habitantes y las ciudades más pequeñas fluctuaban entre 2 000 y 5 000 residentes. Es decir, Costa Rica y, específicamente, San José continuaba siendo una pequeña urbe; sería hasta la década de 1960 que se produciría una expansión urbana sin precedente (Molina Jiménez, 2003, pp. 83, 85).

En este espacio josefino, vivieron, socializaron, trabajaron y realizaron su quehacer plástico Echandi, Jiménez, Povedano, Span y Bierig. Unos más que otros se interesaron por ir más allá de este incipiente entorno urbano y buscaron ambientes rurales para su

54) El sistema macadam consiste en piedra quebrada en diferentes tamaños y luego dispuesta en capas sobre el suelo (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, p. 130).

creación artística. Si bien es cierto, podían recorrer cortas distancias y, relativamente pronto, tener acceso a un paisaje campestre, no se conformaron con esto y se alejaron a parajes más lejanos, sitios cuya dificultad para llegar era mayor. Entonces, la pregunta es: ¿cómo lograron desplazarse hasta lugares tan remotos para la época?

Progreso y transporte

Dentro del concepto de progreso de los liberales de finales del siglo XIX, junto con la mayor activación del mercado exterior –a partir de la tercera década del siglo XIX–, aumentó la necesidad de mejorar las vías terrestres para trasladar la creciente producción de café y, luego, del banano. Inicialmente, la consecuencia de esto fue la construcción del camino de carretas del Valle Central⁵⁵ al puerto de Puntarenas –en la década de 1840– y de los ferrocarriles al Atlántico –entre 1870 y 1890– y al Pacífico –entre 1898 y 1910– (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, p. 4).

Por lo tanto, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el desarrollo económico comenzó a acelerarse, los transportes –es decir, primero, los caminos de tierra y los medios marítimos y, después, los ferrocarriles y las carreteras– desempeñaron un papel vital en la integración del territorio costarricense, en el acceso a zonas específicas, en la proyección hacia los mercados internacionales y en la disminución de los tiempos de viaje. En este proceso, a inicios del siglo XX, se dio otro fenómeno: se aceleró la colonización del espacio geográfico con la expansión de la frontera agrícola y ganadera. Para ello, fue fundamental la infraestructura de transporte, pues contribuyó al crecimiento económico al enlazar las zonas de producción y los puertos con los mercados, donde los pobladores se dirigían para adquirir los bienes –nacionales y extranjeros– destinados al sustento. Asimismo, permitieron el traslado de los productos propios del país a los puertos y de estos a los mercados internacionales. De esta forma, durante la segunda mitad del siglo XX, mientras la población y la economía crecían, aumentaron –a su vez– la cantidad de bienes que debían ser trasladados a los mercados internos y externos, y las inversiones en transporte (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 12, 18, 23-24, 27).

Entre 1870 y 1920, como una expresión del progreso y la civilización de los liberales, el transporte al que se le dio preeminencia fue a los ferrocarriles, medio con el cual se integró el Valle Central a las dos costas hacia el final del periodo. El cultivo del banano se dio como un efecto de la construcción del Ferrocarril al Atlántico y –a su vez– fomentó

55 Durante la Colonia y los primeros cien años de la época republicana, la mayoría de sus habitantes y su principal desarrollo económico se encontraban en los valles de El Guarco (Cartago) y de Barva (Heredia), los cuales en su conjunto formaban el Valle Central. Esta región presentaba características que se consideraban obstáculos para el transporte de bienes de exportación y de importación, pues era una zona que se encontraba alejada de las dos costas, tenía un terreno montañoso y contaba con un clima que provocaba dificultades (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 3-4). De acuerdo con el Programa estado de la nación, el Valle Central es el espacio territorial que “abarcá desde San Ramón hasta Paraíso, y desde las montañas de Heredia hasta la cordillera de Talamanca y el valle del río Tárcoles al suroeste, más una pequeña porción de la cuenca del río Reventazón en los cantones de la provincia de Cartago” (Programa estado de la nación en desarrollo humano sostenible, 2015, p. 281).

el transporte ferroviario y marítimo. El primero generó un creciente tráfico entre el Valle Central y el puerto de Limón; y el segundo, por las exportaciones de banano y café, propició la llegada de más buques a Limón, situación que lo convirtió en el principal puerto de carga. En cambio, Puntarenas perdió paulatinamente importancia y fue disminuyendo el arribo de naves, a partir de 1900, lo cual se mantuvo hasta 1920. Debido a la expansión de la población rural, se requirió habilitar nuevos territorios de producción a los que no llegaba el ferrocarril. Por eso, fue necesaria la construcción de caminos que permitieran el acceso al oeste, a la zona montañosa al sur y a la región al norte del Valle Central, como también a partes de Guanacaste y de la península de Nicoya, lugares poco articulados con el Valle Central hasta el último tercio del siglo XIX. Después de la escasez de fondos públicos por la inversión que había implicado la construcción del Ferrocarril al Atlántico, entre 1894 y 1910, los gobernantes se enfilaron en finalizar la construcción del Ferrocarril al Pacífico y retomaron –como prioridad secundaria– el desarrollo de carreteras y caminos. Así, en la década de 1910, se disponía de una red de vías que abarcaban una buena parte del centro del país y parcialmente Guanacaste y el Atlántico, donde este último contaba –sobre todo– con el ferrocarril (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 73, 76, 78, 90-91).

Por lo tanto, en el periodo de 1870 a 1920, los caminos se extendieron por el Valle Central –espacio habitado por la mayoría de la población– y se inició la construcción de más de estos fuera de dicha zona, lo cual contribuyó a la colonización agrícola. Hasta el final de dicha etapa, el principal camino carretero fue la Carretera Nacional de Cartago y San José a Puntarenas. Otras vías, que solo eran transitables para bestias, se fueron mejorando hasta transformarse en caminos para carretas. El Ferrocarril al Pacífico integró la región costera de Puntarenas y fortaleció la economía entre esta provincia y Orotina, ya que estableció un enlace con el Valle Central. Además, favoreció la colonización de la península de Nicoya, donde ya se contaba con un servicio de cabotaje de vapores, el cual permitía el traslado de pasajeros y de bienes desde y hacia dicho territorio (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 125-127).

Entre 1920 y 1970, aumentó la ocupación del territorio, debido –en parte– al crecimiento económico y –en particular– al incremento de la población. En esta expansión territorial, la red de transportes facilitó dicho proceso; para esto, se debió extender hacia nuevas zonas de colonización y se requirió mejorar significativamente las vías existentes en 1920. La prioridad se le dio a la construcción de caminos y puentes. Un aspecto por considerar es el automóvil, dado que hacia 1910 comenzó a entreverse como un medio de transporte efectivo y económico, razón por la cual se manifestó la necesidad de construir más carreteras y caminos que le permitiera transitar. En este sentido, el esfuerzo por mejorar las vías se enfocó en la región del Valle Central, sitio donde se concentraba la población y el poder económico. En consecuencia, entre 1920 y 1940, la red de carreteras y caminos principales se desplegaron mayoritariamente en dicho espacio, con algunas extensiones en San José sur –es decir, Los Santos y Puriscal– y en el Alto Valle del Reventazón (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 129-130, 135, 192).

En cuanto al sistema ferroviario, el Estado le inyectó mejoras importantes al Ferrocarril al Pacífico, mientras que la United Fruit Co. construyó dos ferrocarriles en la costa del Pacífico. A su vez, modalidades de transporte como el cabotaje marítimo se vieron favorecidos con un nuevo muelle en Puntarenas y se dio un aumento de naves. Ambos tipos de transporte contribuyeron a la expansión e integración de las áreas rurales. El desarrollo agrícola de diversas zonas estuvo relacionado con el aumento poblacional y el desarrollo de redes de transporte, las cuales brindaron un servicio eficaz a las fincas y a sus habitantes. Por ejemplo, en las zonas alrededor del golfo de Nicoya, los caminos, el cabotaje y el ferrocarril se convirtieron en un engranaje para brindar transporte a las poblaciones apartadas y desconectadas geográficamente. Asimismo, el desarrollo de zonas del Atlántico, del Pacífico Central y del Pacífico Sur estuvo asociado a la construcción y operación de los ferrocarriles. En síntesis, las mejoras en los servicios de transporte tuvieron un impacto indudable en la economía del país, pero también se alcanzaron beneficios sociales (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 2, 130, 192) y culturales, específicamente en el campo artístico con el estímulo a una temática determinada, el paisaje.

Entre el paisaje y el retrato

A lo largo de las carreras artísticas de Bierig, Echandi, Jiménez, Span y Povedano, estos trataron diferentes temas en sus pinturas: paisaje, retrato, bodegón, figura humana, desnudo, religioso, alegoría, mitología, flores, animalística, entre otros. Cada uno de estos artistas se inclinó más por ciertos motivos que por otros. A partir de la base de datos Pincel, se seleccionaron los óleos de cada uno de los artistas en estudio y se clasificaron por temas. Así, se elaboró el cuadro 1, el cual muestra las preferencias de dichos creadores plásticos hacia determinados motivos.

De acuerdo con el cuadro 1, los temas que generaron mayor interés entre los cinco artistas fueron el retrato, el paisaje, el bodegón y las flores; sin embargo, las inclinaciones variaron entre cada uno. La predilección por el paisaje se dio en Ezequiel Jiménez y Emilio Span (un costarricense y un alemán, respectivamente). En la obra del primero, dicho motivo abarcó un 86,2% de un total de 58 óleos; y en la del segundo, un 41,5% de 181 pinturas. Además, este último manifestó un considerable interés por la representación de flores; estas implicaron un 35,4% de su producción pictórica total. En contraposición, Echandi, Bierig y Povedano se dedicaron más al retrato; respectivamente, esto significa un 59,3%, un 51,2% y un 48% del total de sus óleos. Como segundo tema de interés, se decantaron por el paisaje. La nacionalidad de los pintores no significó un factor que inclinara la balanza hacia una temática determinada. Además, estos tres prefirieron plasmar el bodegón en mayor medida que Jiménez y Span. Otros motivos fueron prácticamente ignorados, como alegorías, mitológicos, religiosos, animalística y desnudos⁵⁶.

56 Esto no implica que hayan obras con los temas mencionados. Por ejemplo, en un artículo de *El Fígaro* de 1900, Roberto Brenes Mesén se refirió a una exposición de Enrique Echandi en la Librería de la viuda de Lines. En esta, mostró una "Lechuza", así como un "Frutero", y retratos de la "Señorita María Luisa Castro", del "Doctor Cruz Alvarado" y "Don Ramón Aguilar". Brenes Mesén, Roberto. (27 de noviembre de 1900). Enrique Echandi. *El Fígaro*, s.p.

Cabe destacar que Echandi realizó una gran cantidad de dibujos, en los cuales está presente el paisaje rural costarricense; por ejemplo, en Pincel, aparecen 62 dibujos con dicha temática. A modo de contraste, en 1948, Alexander Bierig realizó una exposición de dibujos y pinturas en el Teatro Nacional de Costa Rica. El número de dibujos que presentó fueron 38, de los cuales 12 eran paisajes. En cuanto a temática, estos eran los más cuantiosos (1 desnudo, 2 ilustraciones comerciales, 9 ilustraciones científicas, 5 religiosos, 4 retratos y 5 sin definir); representaron un 31,5% del total de dibujos. Sin embargo, de los paisajes, 10 dibujos hacían referencia a imágenes sobre Cuba.

CUADRO 1
Temas tratados al óleo por Bierig, Echandi, Jiménez, Span y Povedano,
durante sus carreras artísticas

Tema	Alex Bierig	%	Enrique Echandi	%	Ezequiel Jiménez	%	Emilio Span	%	Tomás Povedano	%
Retrato	45	51,2	48	59,3	4	6,9	25	13,9	49	48
Paisaje	19	21,6	16	19,8	50	86,2	75	41,5	17	16,6
Bodegón	18	20,5	11	13,6	1	1,7	1	0,5	6	5,9
Desnudo	4	4,5	0	0	0	0	5	2,8	2	2
Alegoría	1	1,1	0	0	0	0	4	2,2	7	6,9
Mitología	0	0	0	0	0	0	3	1,6	0	0
Flores	0	0	0	0	0	0	64	35,4	10	9,8
Animalística	0	0	0	0	0	0	2	1,1	1	0,9
Religioso	1	1,1	1	1,2	0	0	0	0	2	2
Otros (interiores, manos, históricos)	0	0	5	6,1	3	5,2	1	0,5	8	7,9
Figura Humana	0	0	0	0	0	0	1	0,5	0	0
Total	88	100	81	100	58	100	181	100	102	100

Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel). Cuadro elaborado por la autora de este artículo.

Por lo tanto, los artistas en estudio se inclinaron mayoritariamente por dos temas: el retrato y el paisaje⁵⁷. Las personas con capacidad económica eran quienes podían destinar recursos para adquirir obras de arte, especialmente orientadas al retrato. Estos pertenecían a las élites políticas, económicas, sociales o culturales, posiciones de prestigio que los motivaban a perpetuar sus fisonomías en pinturas. Fabio Fournier, quien conoció y trató en diferentes grados de cercanía a los cinco artistas, expresó su opinión sobre la inclinación hacia el retrato, en la entrevista realizada por la autora de este artículo, en 1998:

57 En *Cinco artistas costarricenses*, Luis Ferrero señaló lo siguiente: “Entonces en la pintura costarricense se marcan dos derroteros fundamentales: el más fuerte, va hacia el retratismo; el otro, hacia el paisajismo, cultivado por una minoría encabezada por Ezequiel Jiménez Rojas.” (Ferrero Acosta, 1985, p. 25).

Lo más que se lograba hacer era en materia de retrato, y ese campo, prácticamente, lo tenían acaparado Echandi y Povedano. Que por sus relaciones, por ser excelentes pintores, por estar conectados con la mejor sociedad y las autoridades del país, pues recibían los pocos encargos que entonces se hacían de retratos. Pero nadie se preocupaba de tener paisajes ni cuadros de otra índole (Zavaleta Ochoa, 1998, p. 456).

En realidad, el retrato era una manifestación plástica por medio de la cual los artistas tenían mayores posibilidades de encontrar clientes. Por eso, Echandi y Povedano se inclinaron por esta expresión plástica; más tarde, también lo haría Bierig.

En cambio, Jiménez y Span prefirieron el paisaje de manera enfática. En cuanto a esta manifestación artística, el entorno en que vivieron los cinco artistas propició su acercamiento a dicho tema, unos más que otros. Como ya se mencionó, estos residían en la capital josefina, una ciudad que no había adquirido por completo el aspecto de una urbe moderna. Más bien, sus habitantes podían acceder y tener contacto con escenarios naturales de manera relativamente rápida, debido a su cercanía a escenarios campestres. Este convivir con potreros, árboles, montañas y ríos a su alrededor se les hizo tanto familiar como cotidiano; sin embargo, solo Jiménez y Span favorecieron el paisaje rural y semirural en su obra artística y, además, se aventuraron a visitar tierras más lejanas y difíciles de acceder.

La preferencia de Span por el paisaje se podría explicar como el interés de un extranjero ante el asombro de una naturaleza diversa y exuberante. Fabio Fournier explicó el gusto de Span por el paisaje en la entrevista de 1998: “(...) se enamoró del paisaje costarricense y de los temas costarricenses. Y entonces él, como no tenía un arraigo familiar, ni institucional (...) ni oficial en el país, llegó a pintar independientemente” (Zavaleta Ochoa, 1998, p. 455). En el caso de Jiménez, este estaba familiarizado con los entornos naturales de su país. De acuerdo con Luis Ferrero, el artista salía a pintar al campo –sobre todo– los domingos. Posiblemente, su trabajo en la Fábrica Nacional de Licores le impedía hacer viajes a zonas rurales más días a la semana. A pesar de lo anterior, no desistió de pintar con ahínco el paisaje. Tal vez, esta preferencia se deba simplemente a un gusto desarrollado desde muy joven, cuando empezó a salir a captar imágenes de escenas campestres (Ferrero Acosta, 1987, pp. 15, 36, 53).

Sitios más representados por los cinco artistas

En las salidas para captar paisajes, Jiménez, Span, Echandi, Povedano y Bierig visitaron las diferentes provincias del país; sin embargo, hubo unas a las cuales se enfilaron más que a otras. En el cuadro 2, se muestran los sitios que fueron más representados por estos creadores plásticos, así como los que despertaron menos interés.

CUADRO 2

Provincias de Costa Rica más representadas pictóricamente por los cinco artistas,
durante sus carreras artísticas

	Ezequiel Jiménez	Emilio Span	Enrique Echandi	Tomás Povedano	Alexander Bierig	Total	%
San José	12	6	0	4	1	23	13,6
Cartago	4	4	6	4	0	18	10,7
Alajuela	2	0	1	0	0	3	1,7
Heredia	0	0	3	0	2	5	3
Puntarenas	5	11	3	1	0	20	11,9
Guanacaste	0	9	0	0	0	9	5,3
Limón	0	2	0	0	0	2	1,1
Pacífico	0	3	0	0	0	3	1,7
Marinas	6	17	0	1	0	25	14,8
Estero	0	2	0	0	0	2	1,1
Sin identificar	15	23	2	14	5	59	35,1
Total	44	77	15	24	8	168	100

Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel) y Fournier, Cristina (1960). Cuadro elaborado por la autora de este artículo.

Los entornos naturales de las provincias de San José, Cartago, Alajuela y Heredia, es decir, espacios que se encuentran en el Valle Central, fueron plasmados un 29% del total de obras de los cinco artistas. En cuanto a lugares de las provincias de Puntarenas, Guanacaste y Limón, los interpretaron un 18,9% de todos los paisajes realizados. Sin embargo, a estos hay que sumarles aquellos sitios identificados como marinas, esteros y zonas del Pacífico, los cuales suponen un 17,6%. Aunque no se puede determinar a qué puntos en específico corresponden dichas imágenes, sí se puede precisar que pertenecen a estas tres últimas provincias, pues hacen referencia a zonas acuáticas propias de estas. Por lo tanto, la suma de ambas proporciones sería un 36,5%. En otras palabras, al considerarse la totalidad de la producción paisajística de los cinco artistas, hubo una mayor predisposición por salir del Valle Central y captar lugares más alejados de la capital josefina –lugar en donde habitaban– y del Valle Central, a los cuales era más complicado arribar. Respecto a esta preferencia, las obras de Jiménez y Span jugaron un papel importante en inclinar la balanza hacia los paisajes más distantes de sus entornos cotidianos.

Cabe indicar que en un 35,1% del total de las pinturas no se pudieron identificar los lugares que estaban siendo interpretados. A pesar de que este sea un porcentaje elevado, posiblemente no habría mayores cambios en cuanto a la preferencia por las provincias de Puntarenas, Guanacaste y Limón, especialmente por las dos primeras. En esto, jugó un papel muy importante el desarrollo del transporte de la época, pues permitió tener acceso a dichas zonas.

Hacia los entornos del Valle Central: Povedano, Bierig y Echandi

De acuerdo con el cuadro 1, Tomás Povedano, Alexander Bierig y Enrique Echandi, orientaron más su producción pictórica hacia el tema del retrato, mientras que el paisaje quedó relegado a un segundo lugar. Respecto a este último, el interés de los tres se enfocó más en los entornos del Valle Central. En el caso de Povedano, se identificaron en Pincel 25 pinturas con paisajes, de las cuales un 32% se encauzaron hacia áreas de San José –en los cantones de San José y Vázquez de Coronado– y Cartago –en los cantones de La Unión y Paraíso-. Según Floria Barrionuevo y María Enriqueta Guardia, en esta última provincia, pintó escenas campestres del Valle de Orosi –desde la Finca “La Troya”, propiedad de la familia Troyo– y de Tres Ríos, relacionadas con la finca de su yerno Walter Field y “La Violeta” de Max Soto Fernández (Barrionuevo Chen Apuy, Guardia Yglesias, 1993, pp. 42-45).

El artista español manifestó un interés menor por captar imágenes de lugares mucho más alejados, tal como Puntarenas. Respecto a esta provincia, pareciera que se concentró en plasmar escenas del cantón de Puntarenas; además, se identificó una marina, la cual podría ser de este sitio, de Guanacaste o de Limón. Estas obras tan solo representan un 8% del total de sus paisajes. Sin embargo, cabe mencionar que no se pudo establecer en dónde fueron realizadas un 56% del total de las obras. Lo anterior se puede examinar en el cuadro 3.

CUADRO 3

Provincias de Costa Rica y otros países⁵⁸ donde Tomás Povedano pintó paisajes, durante su carrera artística

País	Provincia	Años de algunas obras que fueron fechadas	Nº obras	%
Costa Rica	San José	1912	4	16
Costa Rica	Cartago	Circa 1921	4	16
Costa Rica	Puntarenas		1	4
Costa Rica	Marina		1	4
España	Andalucía		1	4
Sin identificar	No aplica	Circa 1910	14	56
Total			25	100

Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel). Cuadro elaborado por la autora de este artículo.

58 En los cuadros 3, 4, 5, 6 y 7 se incluyeron los paisajes provenientes de otros países que pintaron los cinco artistas. Estos se registraron como información adicional, pues prácticamente no tuvieron mayores implicaciones. Solo en el caso de Bierig, se evidenció cómo aparentemente tuvo un mayor interés por los entornos cubanos y no tanto por los costarricenses.

Pareciera que, a Povedano, como extranjero, los parajes más alejados de la capital josefina no le generaron una intensa atracción. Posiblemente, el artista español vino a Costa Rica enfocado en crear y desarrollar la Escuela Nacional de Bellas Artes (fundada en 1897), razón por la cual se concentró más en esta labor. Sería probable que no contara con el suficiente tiempo para desplazarse a lugares retirados y más engorrosos para llegar.

FIGURA 2

Tomás Povedano, "El trapiche",
Óleo sobre madera, S.f., 42 x 61 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 3

Tomás Povedano, "La paila",
Óleo sobre madera, S.f., 42 x 61 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

De acuerdo con algunos de los paisajes identificados, estos se realizaron en fincas de conocidos, ubicadas no muy lejos de la capital; es decir, se trasladó a sitios en donde podía encontrar alguna comodidad. Un aspecto por destacar es el interés de Povedano por representar campesinos en labores cotidianas con fondos de paisaje, tal es el caso de «El trapiche» y «La paila» (figuras 2 y 3). En estos casos, el entorno natural queda desplazado y minimizado ante la preponderancia de la figura humana y del trabajo que está realizando.

Al inicio del Renacimiento, los artistas que deseaban plasmar amplias extensiones de campo las incorporaban en temas religiosos, es decir, los motivos más elevados para instruir e inspirar. Esos paisajes funcionaban como fondos con escenarios naturales de las localidades de los artistas o de sus contemporáneos (Langmuir, 2018, pp. 11, 12, 15). Con el propósito de establecer una asociación, el motivo central son las figuras en primer plano y el paisaje es un fondo con carácter secundario, ya fueran de los creadores del renacimiento o de Povedano. Justamente, en el caso del artista español, este evidenciaba un mayor interés por los personajes representados que por el paisaje.

Alexander Bierig –otro extranjero– expresó un interés aún menor por plasmar los paisajes de Costa Rica, ya fueran de la capital josefina o de lugares más retirados, tal como lo muestra el cuadro 4.

CUADRO 4

Provincias de Costa Rica y otros países donde Alexander Bierig pintó paisajes,
durante su carrera artística

País	Provincia	Años de algunas obras que fueron fechadas	Nº de obras	%
Cuba	No aplica	1925, 1934, 1935, 1936	13	59
Estados Unidos (Florida)	No aplica	1936	1	4,6
Costa Rica	Heredia	1948	2	9
Costa Rica	San José	1947	1	4,6
Sin identificar		1960	5	22,8
Total			22	100

Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel); Hilje, Luko; Barrionuevo, Floria y Guardia, María Enriqueta (2022). Cuadro elaborado por la autora de este artículo.

La mayoría de los paisajes que se han localizado de este artista son vistas de Cuba, es decir, de un total de 22 obras, un 59% pertenecen a entornos de dicho país; solo un 13,6% corresponden a imágenes pictóricas de las provincias de Heredia y San José, en cantones como Heredia y Escazú, respectivamente. Bierig llegó a Cuba en 1923 con el propósito de trabajar en artes gráficas. Cabría considerar que las penurias de la postguerra lo impulsaran a realizar este viaje. También, se menciona como motivación la oferta de una familia rusa, los Minnekow, para que los acompañara a la isla caribeña. A Costa

Rica, viajó por primera vez, con la intención de efectuar una excursión científica, en 1938 (Barriónuevo, Chen Apuy, Guardia Yglesias, 1993, pp. 5, 8, 23; Genaro, Gutiérrez, 1999, pp. 27-28; Hilje, Barriónuevo, Guardia, 2022, pp. 10, 88-89, 91). Posiblemente, el contacto inicial que tuvo con la naturaleza del trópico, específicamente la cubana, debió impactarlo, razón por la cual se dio a la tarea de plasmarla profusamente. Pareciera que, una vez llegado a Costa Rica, esa impresión se atenuó.

Cabe indicar que en Baris (Alemania), Bierig tuvo la oportunidad de estudiar y trabajar como artista gráfico; además, ilustró libros científicos y dio clases privadas. Cuando llegó a la isla caribeña, entró en contacto con zoólogos e inició un amplio trabajo científico -como entomólogo- y artístico. Entre 1939 y 1940, escribió 27 artículos sobre estafilínidos y describió 150 especies nuevas. Cuando murió, dejó una colección de celáfidos y estafilínidos en 240 cajas; cada espécimen estaba identificado y contaba con su respectivo dibujo. En Cuba, ya había conformado una colección de escarabajos de 26 000 ejemplares. Esto evidencia la importancia que adquirió la investigación entomológica para Bierig. En esta misma vía, la Universidad de Costa Rica lo nombró profesor de entomología en la Facultad de Agronomía y -luego- de dibujo y pintura en la Facultad de Bellas Artes, en 1941 y 1946, respectivamente (Genaro, Gutiérrez, 1999, pp. 27-28; Barriónuevo Chen Apuy, Guardia Yglesias, 1993, pp. 9-10, 24). Con este ajetreado trabajo, Bierig debió concentrarse en las tareas que le apasionaban y le proporcionaban un sustento económico. Así, debió quedar relegado su interés en plasmar el paisaje, mientras que el retrato ocupó un 51,2% de su producción pictórica.

Aunque el artista no era propenso a vender sus pinturas, en algún momento recibió encargos tanto de la Junta de Protección Social para retratar a sus expresidentes (la institución cuenta con once óleos de Bierig)⁵⁹ como de familias para plasmar a sus niños (por ejemplo, «La niña Bansbach»). Cuando se retiró como docente, la jubilación no implicaba contar con un salario de por vida, por lo cual debió realizar retratos por encargo (Genaro, Gutiérrez, 1999, p. 28; Barriónuevo Chen Apuy, Guardia Yglesias, pp. 12, 34-38; Hilje, Barriónuevo, Guardia, 2022, p. 392). Evidentemente, el paisaje no hubiera sido uno de los temas que con más probabilidad le hubieran encomendado por una suma determinada.

Sin embargo, como profesor de artes plásticas, el tema del paisaje no le podía ser indiferente. En el artículo «El aprendiz», publicado en *Repertorio Americano*, Bierig instruye a encontrar la belleza en el conjunto de un entorno natural seleccionado. Por ejemplo, en un segmento de este, explica:

Una calle cementada, sembrada, a cada lado, de palmeras equidistantes y de una misma altura, es en sí aburrida por excesiva monotonía. Sin embargo, según el punto de observación, dentro de un conjunto (en su ambiente amplio) puede resultar

59 La Junta de Protección Social cuenta con retratos de Bruno Carranza Ramírez, Carlos Durán Cartín, Domingo Rivas Salvatierra, Francisco María Yglesias, Gerardo Castro Méndez, Nicolás Gallegos, John M. Keith Faulkner, Mariano Montealegre G., Leonidas Pacheco Cabezas, Telésforo Alfaro y un retrato sin identificar (Guardia, 1993, pp. 33-38).

sumamente agradable a la vista. Ahora, en cuanto al aspecto de su perspectiva, apreciada dentro de ella misma, ya gana algo (no para el transeunte [sic] sino para el pintor), si en lugar de cemento raso hay suelo natural con baches, charcos y lodazales reflejando un nublado. Y aún más gana, cuando un arbusto por aquí y un árbol por allá rompen con color y forma la demasiada igualdad (Bierig, 1949, p. 83).

En otras palabras, la vocación de educador del artista alemán no podía dejar de aleccionar sobre un tema relevante en las artes visuales.

Enrique Echandi fue otro de los artistas que desplazó el motivo del paisaje en pintura a un segundo lugar. En el reducido número de entornos naturales que plasmó, se enfocó en captar sitios de Cartago, Heredia y Alajuela, cuyas imágenes implicaron un 52,6% del total de sus obras sobre paisaje. En relación con las provincias del Valle Central, pareciera que no hubo disposición por plasmar entornos naturales de San José. Fuera de este contexto, solo captó imágenes de Puntarenas; sin embargo, estas, únicamente, representan un 15,8% de su producción paisajística. La interpretación de un sitio de esta provincia fue realizada a partir de una fotografía, según Cristina Fournier en su tesis *Datos para una biografía y semblanza de don Enrique Echandi M.*; es decir, el artista no se desplazó hasta una provincia lejana como esta. Cabe indicar que esta pintura hace referencia al río Naranjo, el cual aparece nombrado así en afluentes de Cartago, Puntarenas y Guanacaste⁶⁰. Lo anterior se aprecia en el cuadro 5.

CUADRO 5
Provincias de Costa Rica y países donde Enrique Echandi
pintó paisajes, durante su carrera artística

País	Provincia	Años de algunas obras que fueron fechadas	Nº	%
Costa Rica	Cartago	1900, 1906	5	26,4
Costa Rica	Heredia	Sin fecha	3	15,8
Costa Rica	Puntarenas	1920, 1952	3	15,8
Costa Rica	Alajuela	Sin fecha	1	5,2
Costa Rica	Marina	1920	1	5,2
Paisaje Polar	No aplica	Sin fecha	1	5,2
Suiza	No aplica	Sin fecha	2	10,6
Holanda	No aplica	1951	1	5,2
Sin definir	No aplica	Sin fecha	2	10,6
Total			19	100

Fuente: Fournier, Cristina. (1960). Cuadro elaborado por la autora de este artículo.

60 Se podría especular que la imagen fotográfica pudo haber sido tomada en una visita a la propiedad de su hermano Alberto, en Puntarenas. Por eso, en el cuadro 5, la obra sobre el río Naranjo fue ubicada en dicha provincia.

Aunque Echandi no se alejó mucho de su entorno inmediato, es decir, la capital josefina, viajó a Cartago y a Heredia, donde contaba con fincas en las que se podía hospedar. Una era de su propiedad, la cual tenía una vivienda veraniega. De acuerdo con Cristina Fournier, por más de cuarenta años, el artista –junto con su familia– pasaban los meses de verano en esta, denominada El Gallito, cuya ubicación se encontraba en San Rafael de Heredia. Otros lugares que visitaba eran Juan Viñas y Orosi (Cartago), donde se hospedaba en la casa de su hermano –Alberto Echandi– y en la de su sobrino –Oscar Echandi–, respectivamente. En los últimos años, visitaron más Orosi y dejaron de ir a El Gallito, pues el acceso a esta era difícil, debían llegar a caballo. Tanto la edad del artista como la humedad del sitio implicaban un desplazamiento complicado, por lo que no regresaron. Fuera del Valle Central, Echandi viajó a Puntarenas, específicamente a otra propiedad de su hermano Alberto (Fournier Beeche, 1960, pp. 26, 28-29; Fonseca, 1959, p. 142). Por lo tanto, parecía que los paisajes representados por el artista no se generaron a partir de un espíritu de aventura y búsqueda de nuevos entornos; por el contrario, se circunscribieron a espacios más cotidianos y familiares.

Más allá del Valle Central: Jiménez y Span

Según se indicó anteriormente, Ezequiel Jiménez y Emilio Span se aventuraron a salir del Valle Central con cierta frecuencia para representar paisajes de sitios más remotos. Sin embargo, también captaron imágenes de entornos que les eran cercanos, como San José, Cartago, Heredia y Alajuela. En el cuadro 6, se aprecian las provincias en que Ezequiel Jiménez captó sus paisajes.

CUADRO 6

Provincias de Costa Rica y otro país donde Ezequiel Jiménez pintó paisajes,
durante su carrera artística

País	Provincia	Años de algunas obras que fueron fechadas	Nº de obras	%
Costa Rica	San José	1921, circa 1921, 1925, 1928, 1930, 1940, 1949	13	26
Costa Rica	Puntarenas	Circa 1925, 1930	5	10
Costa Rica	Cartago	Circa 1918, 1956	3	6
Costa Rica	Alajuela	Circa 1890	2	4
Costa Rica	Marinas	Sin fechas	6	12
Nicaragua	No aplica	Circa 1948-1950	6	12
Sin identificar	No aplica	Circa 1890, 1897, 1918, 1920, 1926, 1932	15	30
Total			50	100

Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel). Cuadro elaborado por la autora de este artículo.

FIGURA 4
Ezequiel Jiménez, "Valle de los Conejos",
Óleo sobre tela, Ca. 1925, 22 x 28 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

En San José, pintó 12 obras sobre cinco cantones; 4 corresponden a San José, 3 a Desamparados, 1 a Aserrí, 1 a Escazú, 1 a Goicoechea y hay 2 sin identificar. De acuerdo con Luis Ferrero, otros sitios que frecuentó fueron Mata Redonda, Higuito de Desamparados, Curridabat y Santa Ana (Ferrero Acosta, 1987, pp. 28, 41, 45). Si bien es cierto, estas pinturas captaron paisajes de la capital josefina, la mayoría no pertenecían a los alrededores inmediatos del cantón de San José; más bien, sus sitios de inspiración se extendieron a las provincias de Cartago y Alajuela, es decir, ciudades pertenecientes al Valle Central. En relación con estas dos últimas provincias, Ferrero menciona a Juan Viñas y La Carpintera (Cartago), y a Zarcero y Turrúcares (Alajuela), como lugares a los cuales Jiménez viajaba (Ferrero Acosta, 1987, pp. 41, 45, 50). Por lo tanto, de acuerdo con los paisajes que interpretó, un 36% del total corresponden al Valle Central. Sin embargo, la obra «Valle de los Conejos» (figura 4) representa un valle que se encuentra en el cantón de Pérez Zeledón, en la provincia de San José. Este lugar no era de fácil acceso cuando Jiménez lo pintó hacia 1925. Entre 1890 y 1920, esta zona solo contaba con caminos para bestias de carga; entre 1947 y 1948, las condiciones mejorarían con la finalización de la Carretera Interamericana desde Cartago hasta San Isidro, distrito de Pérez Zeledón (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 169-170). Aunque en el cuadro 6 no se pudieron identificar los sitios representados de la provincia de Heredia, parece que de esta plasmó el cantón de Santa Domingo, según Ferrero (Ferrero Acosta, 1987, p. 38). Sin embargo, el artista osó viajar a otro sitio más alejado de la capital josefina: Puntarenas, provincia en la cual pintó 5 paisajes. Además, plasmó 6 marinas, ubicadas posiblemente en esa localidad, aunque también pudieron pertenecer a Guanacaste o

Limón. Tanto las imágenes de Puntarenas como las marinas significaron un 22% del total de obras plasmadas por provincias. Ferrero indica que Jiménez visitó ocasionalmente la sabana guanacasteca, en específico, menciona el río Tempisque y la hacienda Taboga. De acuerdo con dicho autor, un artista con quien anduvo en estas andanzas fue Emilio Span⁶¹ (Ferrero Acosta, 1987, p. 39, 42).

El pintor alemán pareciera que –como extranjero– se vio más deslumbrado por los paisajes lejanos a San José, aunque también pintó esta ciudad. El cuadro 7 evidencia lo anterior.

CUADRO 7
Provincias de Costa Rica y otros países donde Emilio Span
pintó paisajes, durante su carrera artística

País	Provincia	Años de algunas obras que fueron fechadas	Nº Obras	%
Costa Rica	Puntarenas	1911, 1926, circa 1926	11	14
Costa Rica	Guanacaste	1921, 1926, 1931, circa 1920, 1925	9	11,4
Costa Rica	San José	1914, 1937	6	7,6
Costa Rica	Cartago	Circa 1912, 1925, 1920-1930	4	5
Costa Rica	Limón	Sin fecha	2	2,5
Costa Rica	Pacífico	Circa 1940	3	3,8
Costa Rica	Marinas	1921, circa 1927, 1920-1930	17	21,5
Costa Rica	Estero	Sin fecha	2	2,5
Alemania	No aplica	Sin fecha	1	1,3
Guatemala	No aplica	1906	1	1,3
Sin identificar	No aplica	1908, 1913, 1924, circa 1912, 1920-1930	23	29,1
Total			79	100

Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel). Cuadro elaborado por la autora de este artículo.

61 Luis Ferrero menciona a otros artistas que acompañaban a Ezequiel Jiménez en sus viajes para pintar al aire libre, tales como Tomás Povedano, Antolín Chinchilla, José Rojas Sequeira, Emilio de Mezerville, Alejandro Steiner y Eugéne Mercier (Ferrero Acosta, 1987, p. 42).

De acuerdo con las obras identificadas de Span, este pintó por lo menos 6 paisajes del cantón de San José. Asimismo, se interesó por representar imágenes de Cartago, específicamente, de Paraíso y Turrialba; sin embargo, le resultó muchísimo más atractivo desplazarse hacia las provincias más apartadas de la capital. El artista arribó a Costa Rica en 1906 y ya en 1911 había pintado «Desembocadura del Barranca» (figura 5), en otras palabras, habían pasado solo 5 años desde su llegada al país y, en relativamente poco tiempo, se había dirigido a tierras tan retiradas como Puntarenas. Desde que en 1906 se trasladó de Guatemala a Costa Rica por la costa occidental centroamericana, tomó apuntes en un cuaderno sobre los paisajes por donde pasó⁶², es decir, desde el primer contacto con el entorno natural del país, este capturó su interés.

FIGURA 5
Emilio Span, "Desembocadura del Barranca",
Óleo sobre tela, 1911, 36 x 53



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

De las 79 pinturas con paisajes identificadas en la base de datos Pincel, un 12,6% de ese total consisten en interpretaciones de entornos de San José y Cartago. Dentro de estos espacios, pintó los cantones de San José, Paraíso y Turrialba, así como los ríos Virilla y Torres. Mientras tanto, un 55,7% son representaciones de Puntarenas (e.g. Puerto Jiménez, Esparza, Barranca y Chacarita), Guanacaste (e.g. Carrillo, Guanacaste, Liberia, Nicoya, playas del Coco) y Limón (e.g. Pocosí, lagunas de Tortuguero), así como marinas y esteros, ubicados en el Pacífico o en el Atlántico. Este interés lo mantuvo de forma intensa hasta ya entrado en años.

62 Costa Rica en lienzo y papel. Toda una vida. (6 de julio de 2008). *La Nación, Áncora*. Recuperado de www.nacion.com/ancora/2008/julio/06/ancora1606316.html

Aproximadamente en 1940, pintó «Playa en el Pacífico» (figura 6), ya fuera en Punta-reñas o Guanacaste, evidencia como a los 71 años todavía mantenía una predilección por dichos territorios. El artista pudo ir a pintar la obra en el lugar o pudo tomar un apunte para luego realizarla en su taller, como también pudo ser una pintura que elaboró a partir de un boceto efectuado años atrás. De acuerdo con lo expresado por Fabio Fournier en la entrevista ya mencionada, generalmente, Span pintaba en el campo; sin embargo, un día le explicó cómo también creaba sus obras: "... esos son mis modelos, mis bocetos. Yo los hago a la carrera, rápido a pincelazo, a pincelada breve, rápida, porque no hay mucho tiempo para quedarse en el campo, para después desarrollar sobre esto un cuadro" (Zavaleta Ochoa, 1998, p. 458).

FIGURA 6
Emilio Span, "Playa en el Pacífico",
Óleo sobre lino preparado, Ca. 1940, 33 x 49 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

En cuanto a «Playa en el Pacífico» (figura 6), no importa la manera en que la efectuó, lo destacable es su inclinación por plasmar paisajes retirados de las principales ciudades del país. Posiblemente, las tierras lejanas le resultaron atrayentes por la diversidad de la naturaleza y, por ende, por su exotismo. Según el cuadro 1, del total de las obras realizadas por Span, un 35,4% corresponden a la representación de flores, especialmente orquídeas, es decir, una planta que le debió parecer singular y, por lo tanto, meritaria de ser estudiada y de ser plasmada como una obra pictórica. En síntesis, los inusuales y novedosos paisajes y plantas que descubrió en Costa Rica lo cautivaron tanto como para dedicar una parte muy importante de su producción artística a estas temáticas.

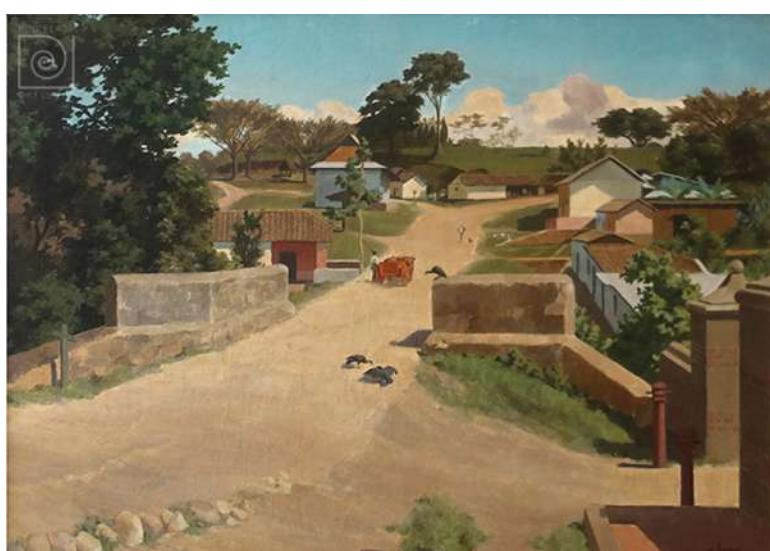
La infraestructura de transporte: un medio para descubrir el paisaje

De acuerdo con León Sáenz y Arroyo Blanco, hay una relación entre la infraestructura de transporte y el grado de desarrollo alcanzado en un país. Si esta es eficiente, se presentarán oportunidades económicas, sociales y beneficios, dado que –por ejemplo– se contaría con un mejor acceso a mercados, empleo e inversión adicional (León Sáenz, Arroyo, Blanco, 2021, p. 2). A esto, habría que agregar las oportunidades culturales, como el desarrollo de una manifestación artística, es decir, la temática del paisaje.

A medida que se desarrollaba un sistema de transportes, los artistas pudieron desplazarse en condiciones más idóneas y –en algunos casos– más cómodas, con un poco de mayor rapidez, y llegar a lugares más distantes en relación con la capital josefina. La circulación por los cuatro distritos más céntricos de San José debió ser bastante sencilla. En 1914, Emilio Span pintó «Bajos de Amón. Salida del beneficio Tournón» (figura 7), donde se aprecia una calle, por la cual, posiblemente, ya transitaban algunos automóviles. Hacia 1910, se había evidenciado la necesidad de construir carreteras y caminos para el tránsito de automotores. Justamente, en el Valle Central, fue donde se concentró la construcción de estas vías, basadas en el sistema macadam –en primera instancia– y luego, complementado con pavimentación asfáltica o de concreto (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, p. 130). Estas innovaciones debieron permitir un traslado más confortable en las inmediaciones de la capital josefina de quienes contaban con los recursos para adquirir un auto, o –por lo menos– desplazarse a pie de manera más fácil. Por eso, no es de extrañar que el artista alemán plasmara entornos de Amón, Cuesta de Moras, de la penitenciaria y del Paso de la Vaca (1937, figuras 8, 9 y 10).

FIGURA 7

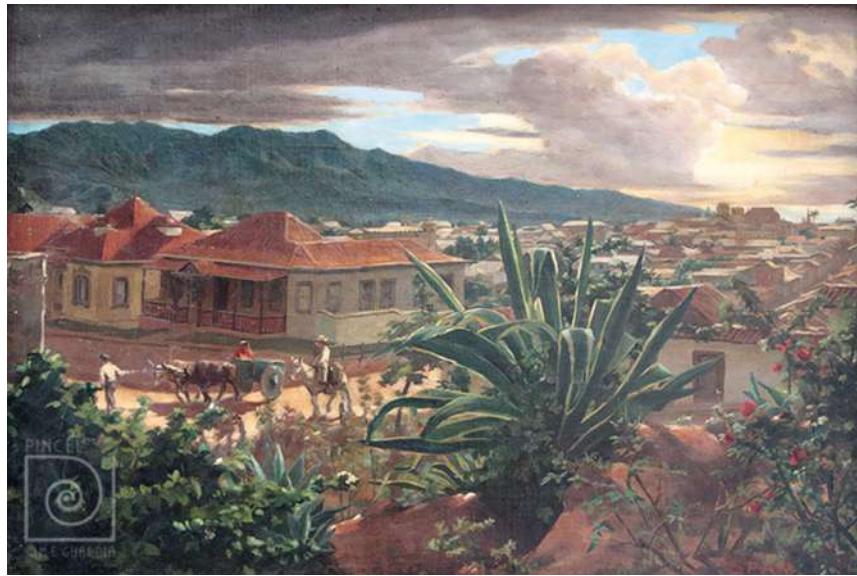
Emilio Span, "Bajos de Amón. Salida del beneficio Tournón",
Óleo, 1914, 59 x 84 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 8

Emilio Span, "Vista de San José desde Cuesta de Moras",
Óleo sobre cartón, S.f., 43 x 46,5 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 9

Emilio Span, "Bajos de Amón, río y penitenciaría",
Óleo, S.f., 69 x 82 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 10

Emilio Span, "El Paso de la Vaca",
Óleo sobre tela, 1937, 86,3 x 122,6 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

Otro artista que se interesó por esta zona fue Tomás Povedano, quien pintó el «Laguito de Amón» y «Rosas sobre fuente» (figuras 11 y 12), en la cual se aprecia dicho lago; además, en 1912, pintó el Teatro Nacional. Igualmente, entre 1921 y 1940, Ezequiel Jiménez plasmó espacios bastantes céntricos, como el patio de la Fábrica Nacional de Licores (ca. 1921), un rincón josefino con rasgos más urbanos (ca. 1930) y los alrededores del Liceo de Costa Rica (ca. 1940, figuras 13, 14 y 15).

FIGURA 11

Tomás Povedano, "Rosas sobre fuente",
Óleo, S.f., 76,5 x 56 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 12

Tomás Povedano, "Laguito de Amón",
Óleo sobre tela, S.f., 7 x 30 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 13

Ezequiel Jiménez, "Fábrica Nacional
de Licores", Óleo, Ca. 1921, 34,5 x 21,5 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 14

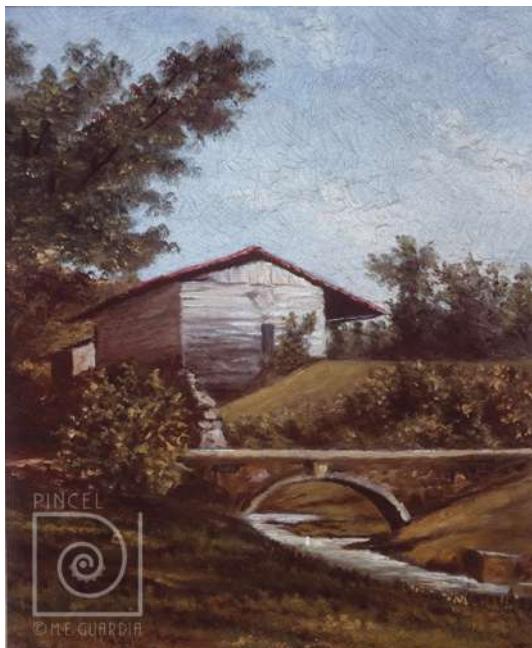
Ezequiel Jiménez, "Rincón josefino",
Óleo sobre tela, Ca. 1930, 31,5 x 17,5 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 15

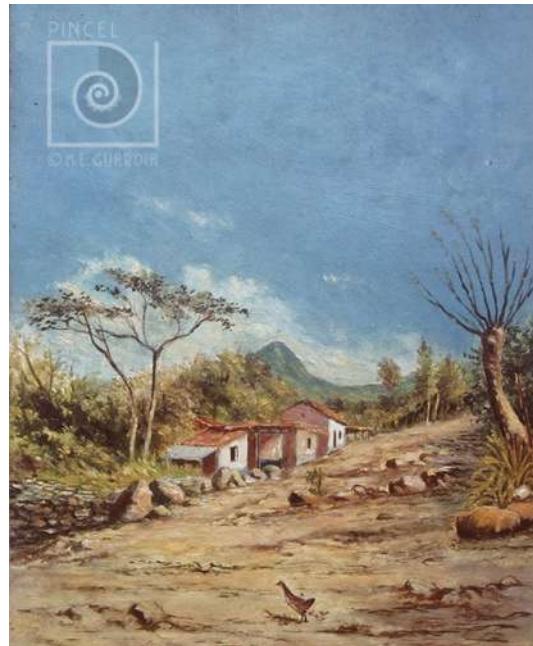
Ezequiel Jiménez,
"Casa alrededores del Liceo de Costa Rica",
Óleo sobre papel, Ca. 1940.
No se cuenta con las medidas



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 16

Ezequiel Jiménez,
"Higuito de Desamparados",
Óleo sobre papel,
Ca. 1928, 31 x 23 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 17

Ezequiel Jiménez, "Montañas de Aserrí",
Óleo, Ca. 1928, 25 x 34 cm



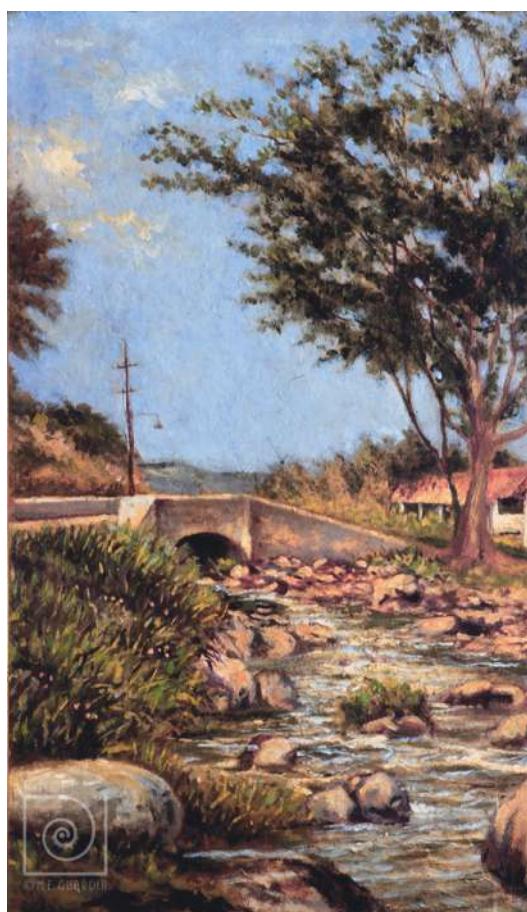
Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

Cuando los artistas pretendieron captar paisajes más allá de sus cercanos y conocidos vecindarios, el desafío debió ser más grande para poder llegar a esos nuevos parajes. Jiménez debió beneficiarse de las mejoras en la construcción de carreteras, pues le permitió alejarse un poco más, pero aún dentro de la provincia de San José.

Durante la administración de Julio Acosta (1920-1924), se creó la Dirección General de Caminos y puentes. En los primeros cuatro años de establecida esta entidad, se incrementó el uso de macadam para una ruta como San José-Desamparados (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, p. 131). Esta debió facilitar el desplazamiento del artista para pintar el óleo «Higuito de Desamparados» (ca. 1928, figura 16). Además, se construyeron nuevos trayectos, tal es el caso de Pavas-Escazú y Aserrí-Tarbaca; esta última fue construida en tierra (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 131, 133). El paso por estos caminos posiblemente le permitió trasladarse a escenarios naturales que quedaron representados en «Montañas de Aserrí» (ca. 1928, figura 17). Para el momento en que realizó «Río Chiquero (Escazú)» (ca. 1949, figura 18), las carreteras habían mejorado aún más.

FIGURA 18

Ezequiel Jiménez, "Río Chiquero (Escazú)",
Óleo sobre cartón, Ca. 1949, 38,5 x 23,5 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 19

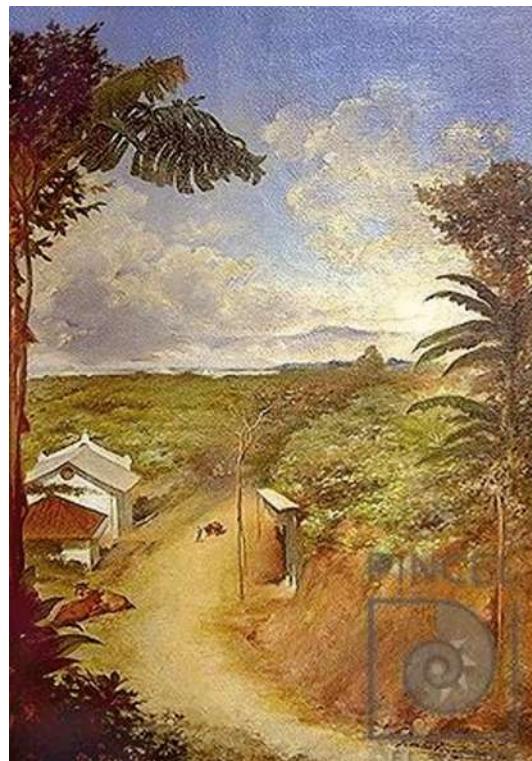
Alexander Bierig, "Paisaje de Escazú",
Óleo sobre tela, 1947, 58,6 x 66,5 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 20

Tomás Povedano, "De Tres Ríos a San José",
Óleo, S.f., 87 x 58 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

En la tercera administración de Ricardo Jiménez Oreamuno (1932-1936), se construyeron vías con buenos pavimentos, por ejemplo, la de San José-Escazú-Santa Ana (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, p. 133). Así, para Bierig, debió ser relativamente sencillo dirigirse a Escazú y poder pintar su óleo «Paisaje de Escazú» (figura 19) en 1947.

Entre 1870 y 1920, el principal camino carretero era la Carretera Nacional de Cartago y San José a Puntarenas (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, p. 127). Por esta vía, Enrique Echandi debió transitar para llegar a Cartago y encontrar la «Calle de Cartago», óleo pintado en 1900. Años después, durante la primera administración de Ricardo Jiménez Oreamuno (1910-1914), se invirtió en la importación de dos quebradores de piedra mecánicos, cuyo propósito era producir el material requerido para construir un trayecto automovilístico entre Alajuela, San José y Cartago. De esta manera, se lograron finalizar las primeras secciones macadamizadas entre San José-río Virilla y San José-Tres Ríos (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 130-131). Posiblemente, Tomás Povedano transitó por esta carretera –gracias a uno de esos quebradores de piedra mecánico– para poder plasmar «De Tres Ríos a San José» (figura 20), así como para llegar a la finca La Violeta, ubicada en este lugar, y pintar «Madre campesina en Tres Ríos» y «Recogiendo leña» (ambas ca. 1921, figuras 21 y 22)⁶³.

Turrialba (Cartago) fue otro sitio que los artistas visitaron para captar sus entornos. Cuando en 1890 se finalizó el Ferrocarril al Atlántico, Turrialba quedó –por primera vez– conectado con el Valle Central y se dio un incremento de habitantes. En 1903, se le declaró cantón, con lo cual se le reconocía su importancia. Además, entre 1936 y 1940, se construyó una carretera en macadam entre Cartago y Turrialba, situación que contribuyó a aumentar más su población. Al darse un acceso a nuevos mercados por carretera, se produjo un incremento en los cultivos de café y de caña de azúcar; además, se logró contar con beneficios e ingenios procesadores de la caña. De esta forma, llegó a considerarse una de las zonas más prósperas del país hasta 1970, la cual estaba asistida por una extensa red de caminos (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 144-145).

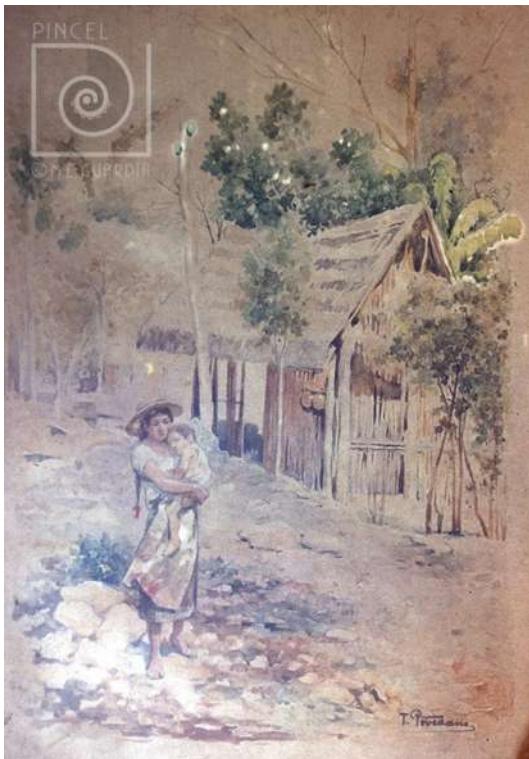
Una floreciente tierra como esta debió impulsar a Emilio Span a visitarla, más que se contaba con medios para llegar hasta ahí. Hacia 1912, el artista alemán viajó a la zona y plasmó dos paisajes con el volcán Turrialba al fondo, posiblemente uno visto desde Pacayas (figura 23) y el otro desde la Angostura, donde hoy se encuentra el Centro Agronómico Tropical de Investigación y Enseñanza (CATIE)⁶⁴. Entre 1920 y 1930, volvió a pintar una versión muy similar a esta última titulada «Turrialba» (figura 24). Como ya se ha indicado, el artista pudo haber pintado esas obras tiempo después de haber visitado el lugar.

63 De acuerdo con Pincel, la obra «Recogiendo leña» fue realizada en la finca La Violeta, ubicada en Tres Ríos.

64 Las posiciones desde donde se captaron las imágenes del volcán Turrialba son apreciaciones del vulcanólogo Guillermo Alvarado Induni (Guillermo Alvarado, comunicación personal, 28 de agosto de 2017).

FIGURA 21

Tomás Povedano,
"Madre campesina en Tres Ríos",
Acuarela y témpora, Ca. 1921, 29 x 21 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 22

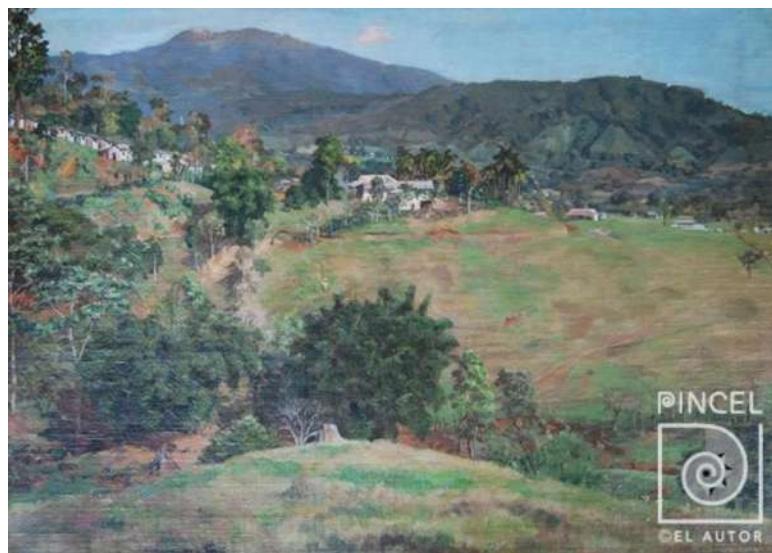
Tomás Povedano,
"Recogiendo leña",
Acuarela, Ca. 1921, 29 x 21 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 23

Emilio Span, Sin título
(puede ser el volcán Turrialba, visto desde Pacayas),
Óleo, S.f., 33,5 x 45,5 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 24

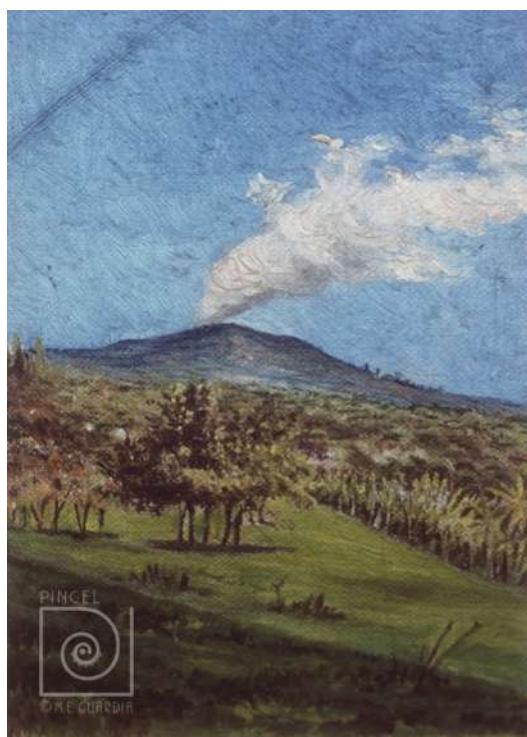
Emilio Span, "Turrialba",
Óleo sobre tela, Ca. 1920-1930, 50 x 70 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 25

Ezequiel Jiménez, "Volcán Irazú",
Óleo, Ca. 1918, 19 x 13,5 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

En Cartago, se construyeron otros tramos de carretera que facilitaron el acceso a sitios como Paraíso, Orosi y el volcán Irazú. Durante la administración de León Cortés Castro (1936-1940), la carretera Cartago-Paraíso-Orosi estuvo en proceso de construcción, mientras que el tramo Cartago-volcán Irazú se levantó en pavimento (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, p. 134). Estas vías más cómodas no las disfrutaron Echandi, Jiménez ni Span, en el momento en que pintaron «Árboles entre la bruma» (1906) –posiblemente hecho en Orosi–, «Volcán Irazú» (ca. 1918, figura 25)⁶⁵ y «Valle de Cachí» (ca. 1925, figura 26), respectivamente; sin embargo, se aventuraron en esas andanzas, pues el tránsito por estos caminos solo debió ser apto para bestias o para carretas. En alguna ocasión, esta zona también fue visitada por Povedano, tal como lo muestra la obra «Valle de Orosi» (figura 27).

FIGURA 26
Emilio Span, “Valle de Cachí”,
Óleo, Ca. 1925, 29,5 x 41 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

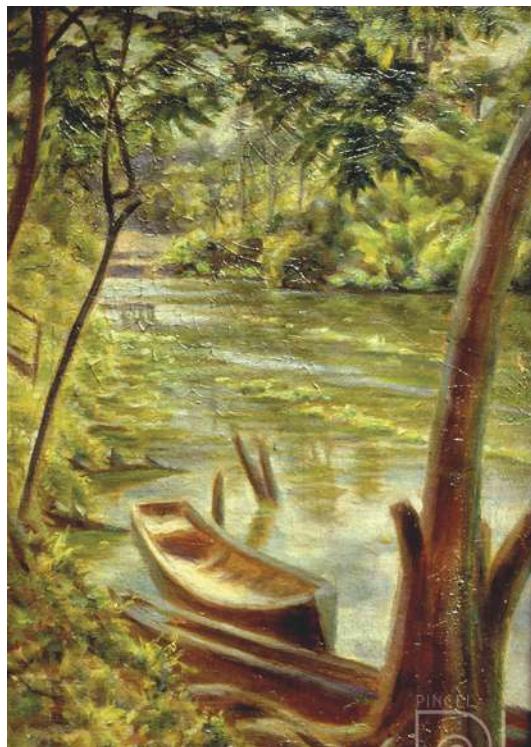
65 Segundo Alvarado Induni, el volcán debe ser el Irazú, dado que estaba activo en 1918. La imagen fue captada desde Cervantes (Guillermo Alvarado, comunicación personal, 28 de agosto de 2017).

FIGURA 27

Tomás Povedano,
"Valle de Orosí",
Óleo, S.f., 116 x 67,5 cm

**FIGURA 28**

Emilio Span,
"Canales de Tortuguero",
Óleo, S.f., 35 x 24 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

Pareciera que los artistas prácticamente no siguieron la ruta hacia Limón para buscar temas paisajísticos. Uno de los pocos fue Span, quien pintó «Canales de Tortuguero» (figura 28)⁶⁶, así como Jiménez, según Ferrero (1987). La vía principal para llegar a Limón desde San José era el ferrocarril. En la década de 1910, dicho transporte trasladó aproximadamente 620 000 pasajeros por año y, entre 1920 y 1930, el número subió a 1 000 000 de personas (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 177-178). Entre estas, pudieron ir estos dos pintores. En realidad, había un factor que dificultaba dicho viaje: el clima de la región. A lo largo del año, la lluvia interfería de manera constante con las operaciones ferroviarias. La situación se agudizaba por los riesgos de inundación y, por ende, por la posibilidad de que los ríos se desbordaran, cuando las precipitaciones eran especialmente fuertes o persistentes. Esto se convirtió en un reto para mantener el tráfico entre Limón y San José; sin embargo, en varias ocasiones, se debió cortar el paso del ferrocarril (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 179-180).

66 De acuerdo con Pincel, las dos obras que Emilio Span pintó sobre los canales de Tortuguero son bocetos que realizó en el lugar.

Cabe considerar que dicha dificultad pudo disuadir a los artistas de tomar el rumbo hacia el Atlántico para desarrollar su labor creativa. Otro aspecto que debió desalentar los viajes a esta zona fue la distancia. Para llegar en tren, se debían recorrer 158 kilómetros; en cambio, para arribar a Puntarenas, disminuía el trayecto, se debían andar 105 kilómetros (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, p. 92). Debido a esto, los creadores plásticos prefirieron dirigirse a esta provincia –en mayor medida– y a Guanacaste. En cuanto a la línea férrea construida entre San José y Puntarenas, esta comenzó a levantarse en 1897 por secciones. El trazado se desarrolló por San Antonio de Belén, pasó por el cañón del río Grande y avanzó hasta Santo Domingo (Orotina), tramo que finalizó en 1902. Así, los trenes comenzaron a operar entre San José y Orotina. Cuando llegaban a este punto, los pasajeros y la carga debían trasbordar a carretas y carroajes para transitar por el viejo Camino Nacional de Orotina hasta Esparza, donde nuevamente tomaban el tren que los llevaría a Puntarenas, sección que había sido construida entre 1879 y 1882. En realidad, la primera etapa del Ferrocarril al Pacífico fue de Puntarenas a Esparza, la cual operó de 1884 a 1910. Finalmente, esta ruta se convirtió en un ramal de la vía férrea de San José a Puntarenas, pues esta no pasaba por Esparza (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, p. 124, 500, 511, 514).

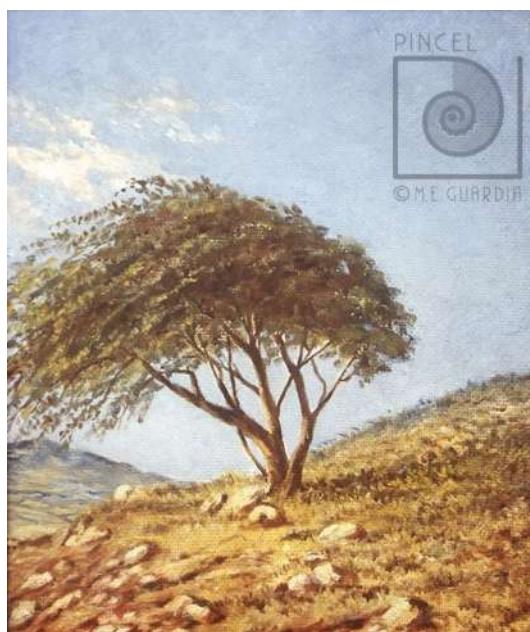
En la administración de Ascensión Esquivel (1902-1906), se consideró que no podía ejecutarse el trayecto de 40 kilómetros de Orotina a Puntarenas. En cambio, entre 1906 y 1907, se decidió construir un ramal para unir la vía existente en la estación de Ciruelas con la ciudad de Alajuela, el cual tenía una extensión de 8 kilómetros.

En la administración de Cleto González Víquez (1906-1910), se terminó el trecho que faltaba para llegar a Puntarenas. Este recorrido salía de Orotina, cruzaba el río Jesús María y atravesaba el cerro Cambalache por medio de un túnel para llegar a la costa de Caldera, donde se rodeaba la Roca de Carballo por un corte en su acantilado que daba al mar; luego, cruzaba el río Barranca a través de un puente, próximo a su desembocadura en el mar y, finalmente, alcanzaba la vía ya construida a la altura de El Roble. Así, el 21 de octubre de 1910 fue entregada la obra y entró en plena operación entre San José y Puntarenas (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 507, 514).

Si se sigue esta ruta del ferrocarril, se puede apreciar cómo algunos de los paisajes de ese recorrido fueron plasmados por los artistas. Posiblemente, el proceso de construcción del ramal levantado para unir la estación de Ciruelas con la ciudad de Alajuela le permitió a Jiménez desplazarse por esta vía para captar la imagen apreciada en «Paisaje con árboles en Ciruelas» (figura 29). Un espacio que, pareciera, interesó a Span, Povedano y Jiménez fue el río Barranca. En 1911, recién había comenzado a operar el ferrocarril de San José a Puntarenas, cuando Span pintó «Desembocadura del Barranca» (figura 30) y, cerca de 1920, «Playa Barranca» (figura 31). En el caso de Povedano, captó dicho lugar en el óleo «Barranca» (figura 32) y, en el de Jiménez, lo plasmó en dos obras tituladas «Boca de Barranca» (figuras 33 y 34). Un entorno cercano a este lugar es la llamada Roca de Carballo. Por lo menos, esta fue representada una vez por Span (figura 35) y dos veces por Jiménez (figuras 36 y 37), una de las cuales se consignó que

fue realizada cerca de 1930. Cabe indicar que se dieron daños por el paso de la Roca de Carballo, debido al constante oleaje que recibía la vía y a los derrumbes suscitados por su poca estabilidad. Por eso, entre 1921 y 1925, se construyó un desvío (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, p. 515).

FIGURA 29
Ezequiel Jiménez,
“Paisaje con árboles en Ciruelas”,
Óleo sobre cartón, S.f., 40 x 31 cm



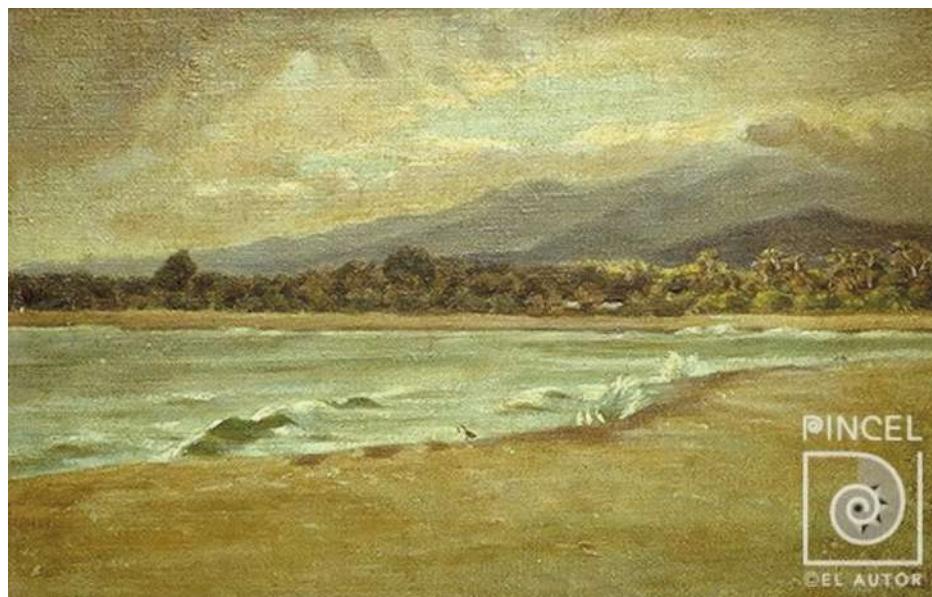
Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 30
Emilio Span, “Desembocadura del Barranca”,
Óleo sobre tela, 1911, 36 x 53



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 31
Emilio Span, "Playa de Barranca",
Óleo sobre tela, Ca. 1920, 22,5 x 36 cm



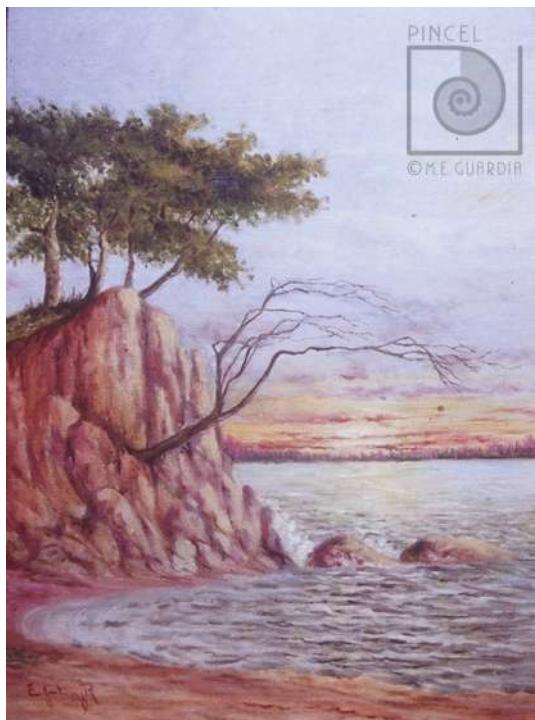
Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 32
Tomás Povedano, "Barranca",
Óleo, S.f., 59 x 71 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 33
Ezequiel Jiménez,
“Boca de Barranca”,
Óleo sobre cartón, S.f., 38 x 28 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 34
Ezequiel Jiménez, “Boca de Barranca”,
Óleo sobre cartón, S.f. No se cuenta con las medidas



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 35

Emilio Span, "Rancho con Roca de Carballo al fondo",
Óleo sobre cartón, S.f., 35,5 x 52 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 36

Ezequiel Jiménez, "La Roca de Carballo",
Óleo, Ca. 1930, 44 x 58 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 37
Ezequiel Jiménez,
“La Roca de Carballo”,
Óleo sobre tela, S.f., 34 x 20,7 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

De acuerdo con Juan Antonio Ramírez, el ferrocarril implicó un impacto en la vida económica y artística de los países occidentales con su propagación, en la década de 1840. El adelanto de la locomotora acercó el campo a la ciudad, es decir, permitió un acceso fácil y rápido a sitios distantes de las ciudades. Así, una mayor cantidad de personas pudieron contemplar directamente parajes naturales e inició –con las excursiones ferroviarias– el turismo moderno. Específicamente, en el ámbito del arte, el maquinismo posibilitó una mayor reflexión sobre el medio rural, lo cual no estuvo desvinculado de la preocupación de las tendencias pictóricas del siglo XIX por la representación de la naturaleza (Ramírez, 2004, pp. 52-53). En el caso de Costa Rica, esto se aprecia en la obra de los cinco artistas, pero más acentuadamente en la de Jiménez y Span.

Algunas pinturas como «La verdulera de Chacarita» y «Chomes» (figuras 38 y 39) de Jiménez y Span, respectivamente, hacen referencia a lugares del cantón de Puntarenas. Otras aluden en su título a este sitio, como «Paisaje de Puntarenas» de Echandi. Además, hay representaciones de marinas sin título realizadas por Povedano, Span, Jiménez y Bierig, las cuales son de esta zona o de Guanacaste. En otras palabras, debieron tener

acceso a estos entornos gracias al ferrocarril y a otros medios terrestres y marítimos para visitarlos y captar sus paisajes, gracias al desarrollo de una infraestructura de transportes.

De esta misma forma, debió ocurrir con la posibilidad de llegar a Guanacaste y a la península de Nicoya. Hasta el último tercio del siglo XIX, estos lugares estuvieron poco vinculados con el Valle Central, donde aproximadamente vivía el 80% de la población. Entre 1890 y 1900, comenzó una emigración y colonización de habitantes del Valle Central a esta zona. Cuando los campesinos en busca de tierras llegaban a Puntarenas, se encontraban con el golfo de Nicoya como un obstáculo para poder arribar a la península; más tarde, una vez establecidos, se les dificultaba superar dicho impedimento para sacar su producción. La pasada por el golfo se resolvió con pequeños veleros y vapores de cabotaje. Al aumentar los colonizadores, y ante la necesidad de sacar cantidades mayores de sus productos (maíz, arroz y frijol) a Puntarenas y -luego- al Valle Central para ser comercializados, se requirió de un servicio regular de cabotaje en el golfo, el cual inició entre 1902 y 1903. Estos vapores fueron fundamentales como medio de transporte de pasajeros y cargamento, durante los siguientes 50 años, hasta que se finalizó la carretera de Liberia a Nicoya. Una vez que llegaban a Puntarenas, tanto pasajeros como la carga eran trasladados al Valle Central en el Ferrocarril al Pacífico. De esta forma, se atendió el incremento de la actividad económica en Nicoya y Guanacaste (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 90, 96-97, 153-154).

FIGURA 38
Ezequiel Jiménez, "La verdulera de Chacarita",
Óleo, Ca. 1925, 28 x 38 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 39
Emilio Span, "Chomes",
Óleo, S.f., 28 x 42 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

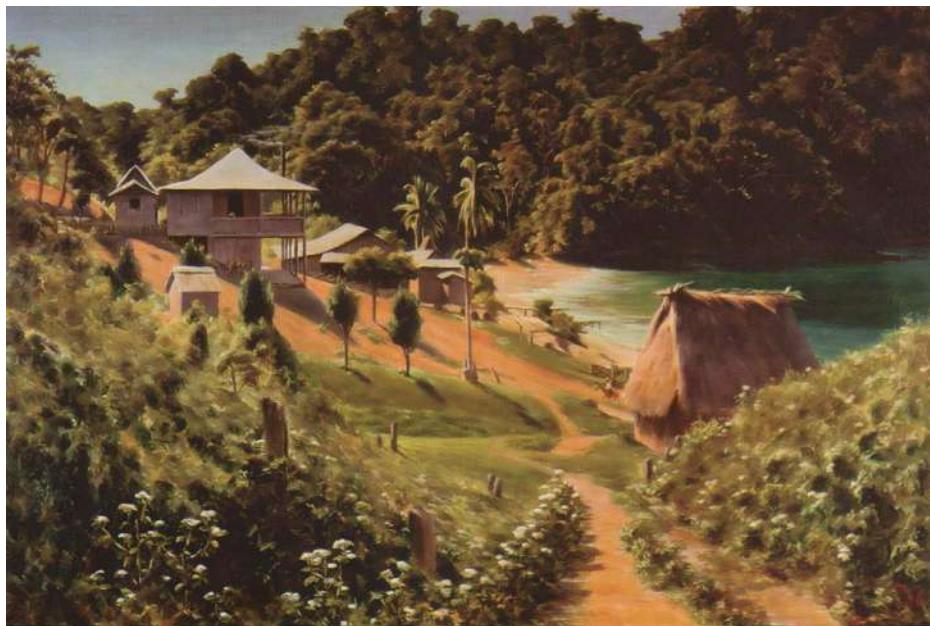
FIGURA 40
Emilio Span, "Playas del Coco",
Óleo sobre tela, 1911, 46x 61 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 41

Emilio Span, "Finca en Carrillo, Guanacaste",
Óleo sobre tela, S.f. 57,5 x 82



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

FIGURA 42

Emilio Span, "Paisaje de Guanacaste",
Óleo sobre tela, Ca. 1925, 47 x 62 cm



Fuente: Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel)

El gobierno fomentó la colonización de la península de Nicoya al construir y dar mantenimiento a los caminos de la zona. Entre 1905 y 1910, mejoró la red vial que conducía a pasajeros y productos, provenientes de Puntarenas, al interior de la península. Así, se abrieron caminos que conducían de los pequeños puertos de cabotaje a los pueblos del interior; se abrió el trayecto de Bolsón-Filadelfia (1905) y se declararon caminos nacionales las rutas que unían Puerto Jesús y Puerto Humo con Nicoya y Santa Cruz, y Ballena con Filadelfia (1909). Aunque estos caminos eran de tierra y no contaban con puentes, se mantenían en condiciones adecuadas para ser transitados por carretas o bestias, pues la extensa época seca, entre noviembre y mayo, lo permitía. Esta compleja red de transporte –compuesta por caminos de tierra, por lanchas de cabotaje y por el ferrocarril– operó durante cuatro décadas y posibilitó enlazar a Nicoya con el Valle Central hasta 1950 y 1960 (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 97, 154).

Probablemente, Emilio Span fue el artista que más se aventuró a adentrarse en las lejanas tierras de la península de Nicoya y de Guanacaste. Debió utilizar la red de transportes que existía en la primera mitad del siglo XX. Seguro, viajó desde San José hasta Puntarenas en ferrocarril; a partir de este punto, tomó una nave de cabotaje para atravesar el golfo de Nicoya. Así, pudo arribar a alguno de los puertos de la península y continuar su viaje por uno de los caminos de tierra que lo conducirían a los pueblos del interior. En esta travesía, pudo desplazarse hacia «Playas del Coco» (figura 40), tal como lo hizo en 1921, o hacia Carrillo (figura 41), donde representó los entornos de una finca ubicada en este lugar. También, hacia 1925, debió dirigirse a Sámara o Jícara para dejar una imagen de su paisaje (figura 42).

En alguna oportunidad, antes de llegar a la península de Nicoya, hizo una parada en la isla San Lucas, localizada en el golfo de Nicoya, de la cual plasmó una imagen, fechada en 1926. Como ya se mencionó, el artista alemán tenía por costumbre pintar en el campo o tomar apuntes, para luego ejecutar el óleo definitivo en su taller. Sin embargo, cabría pensar que efectuó varios viajes a esta zona del país o a Puntarenas, dada la cantidad de marinas que muestran contextos correspondientes a estas regiones. En la entrevista realizada a Fabio Fournier, este confirma las andanzas de Span por el país así: “Viajó por todo Costa Rica, hizo paisajes de muchos lugares que entonces eran casi inaccesibles” (Zavaleta Ochoa, 1998, p. 455).

Conclusión

Entre 1928 y 1937, se realizaron las llamadas Exposiciones de Artes Plásticas en el Teatro Nacional. De acuerdo con la publicación *Las Exposiciones de Artes Plásticas en Costa Rica (1928-1937)*, se pudo identificar una marcada preferencia por el paisaje, a partir de los catálogos de estas muestras. De 1 543 pinturas expuestas, 761 eran paisajes, es decir, un 49,3%. Además, de esos 761 paisajes, 649 eran rurales y semirurales, es decir, un 85,2%. Después de este motivo, el más representado fue el retrato; sin embargo, quedó muy rezagado, pues solo fue plasmado un 15,8% del total de obras pictóricas presentadas

(Zavaleta Ochoa, 2004, pp. 133, 139). En relación con el quehacer plástico de Povedano, Echandi y Bierig, se dio un cambio rotundo, es decir, la generación siguiente a estos tres artistas se volcaron casi que por completo a favor del paisaje y dejaron atrás el retrato.

En dicha investigación, otra evidencia de ese interés por el paisaje se aprecia en 197 obras fotografiadas sobre paisaje rural y semirural, fechadas entre 1920 y 1950. Entre estas, 113 –o un 57,3% del total– mostraban estructuras o casas de adobe, cuyas imágenes estaban circunscritas al Valle Central. Por el contrario, otras zonas más alejadas de dicho espacio fueron poco representadas (Zavaleta Ochoa, 2004, pp. 139, 162). Esta es una diferencia que se puede establecer entre estos artistas y Jiménez y Span. La mayor parte de la producción artística de estos dos se basó mayoritariamente en entornos de Puntarenas, la península de Nicoya, Guanacaste y –escasamente– de Limón, en otras palabras, fuera del Valle Central.

En el censo de 1927, se identificaron 80 artistas que participaron en las Exposiciones de Artes Plásticas. De acuerdo con dicho registro, un 50% de los creadores plásticos tenían edades que iban de los 15 a los 29 años. Entre estos jóvenes, se encontraban los artistas de la generación de 1930, quienes se inclinaron por el paisaje rural y semirural. Este tema fue motivado –en parte– por las corrientes latinoamericanistas que impulsaron la búsqueda de los rasgos característicos de sus respectivos países. En Costa Rica, estas particularidades se reconocieron en el paisaje con la casa de adobe, imágenes que ayudaron a definir la identidad de los costarricenses. Así, llegaron a representar un mundo idílico, donde un campesino pacífico, trabajador y feliz habitaba en un escenario de hermosas casas de adobe y exuberante naturaleza, sin apremios económicos, aunque la figura humana no apareciera (Zavaleta Ochoa, 2004, pp. 139, 146, 147).

De los 80 artistas localizados en el censo de 1927, solo un 6,2% se encontraban en un rango etario entre los 55 y 70 años, es decir, eran las edades que rondaban Echandi, Povedano, Jiménez, Span y Bierig. Si bien los dos últimos no aparecen en dicho censo, se hallaban en el grupo de creadores plásticos más longevos (Zavaleta Ochoa, 1998, p. 556). Como ya se indicó en el cuadro 2, los cinco artistas se encaminaron fuera del Valle Central y captaron imágenes de lugares lejanos a dicho entorno. Sin embargo, Span y Jiménez sobrepasaron –en gran medida– ese interés por buscar nuevos y distantes espacios, a pesar de las dificultades para trasladarse a estos.

En una entrevista realizada en 1995 a Ángela Beeche Luján, pintora aficionada, esta se refirió a lo que implicaba salir a pintar paisajes en la década de 1930:

No, en esa época yo pintaba muy poco; fuera de flores y orquídeas, no salía a pintar paisajes. Yo tenía dos niños pequeños y no tenía tiempo; y también otra cosa que hay que pensar: son sesenta años y esa época no había carreteras en Costa Rica. No había dónde ir, fuera de aquí, alrededor de San José, y muy malas carreteras. De manera que era casi imposible salir a hacer paisajes (Zavaleta Ochoa, 1998, p. 391).

Luego, agregó: “Lo más que se iba era a la [sic] Sabana. Nadie podía salir porque no había carreteras y la gente no tenía muchos carros y mucho menos los pintores que no tenían plata. Y los que tenían plata, no les gustaba el paisaje” (Zavaleta Ochoa, 1998, p. 393). Dos aspectos se pueden destacar de estas declaraciones. Por un lado, Beeche menciona su percepción de las malas condiciones de las carreteras. En efecto, esta era una realidad de la época; sin embargo, como ya se indicó, entre 1920 y 1940, la mayoría de las carreteras y los caminos construidos se concentraron –sobre todo– en el Valle Central, aunque podían presentar condiciones deficientes. Por otro lado, también se evidencia la posición de las mujeres interesadas en la creación plástica, es decir, dentro de un modelo patriarcal, prevalecía el rol femenino de madre-esposa, razón por la cual se les dificultaba desarrollar una carrera artística o una afición. Lo anterior no fue problema para los artistas de la generación de 1930 o los que participaron en las Exposiciones de Artes Plástica, tampoco para Echandi, Povedano, Bierig, Jiménez y Span. Sin embargo, antes de 1930, estos últimos debieron enfrentar otro tipo de dificultades: movilizarse a puntos remotos, como Puntarenas, Guanacaste o la península de Nicoya, cuyo acceso era difícil. Aun así, asumieron el reto; especialmente Jiménez y Span, no se circunscribieron a un espacio determinado, es decir, del Valle Central, donde podían llegar de forma más fácil para representar diversos paisajes.

Tanto Jiménez como Span se lanzaron a explorar los paisajes que se podían encontrar en Costa Rica. De acuerdo con Luis Ferrero, Jiménez fue el primer pintor costarricense que salió a crear su obra pictórica al aire libre y prescindió de hacerlo en el taller. Además, indica que –en 1885– ya pintaba paisajes con casas de adobe, a partir de lo cual se gestó una iconografía nacionalista sobre dicho tema. Así, en la década de 1930, se convirtió en una representación que desarrollaron artistas como Teodorico Quirós, Francisco Zúñiga, Luisa González de Sáenz, Francisco Amighetti, Manuel de la Cruz González y Fausto Pacheco (Ferrero Acosta, 1987, p.15). Otro señalamiento que efectuó Ferrero fue el siguiente: “...a Ezequiel Jiménez sí lo respetaron y lo consideraron *maestro* porque en su acendrado nacionalismo había acercado a los rebeldes jóvenes a pintar los paisajes de Escazú, de Curridavá, de Santo Domingo de Heredia, de Zarcero, de La Carpintera”⁶⁷ (Ferrero Acosta, 1987, p. 50). Sin embargo, también menciona que el artista pintó paisajes de la costa del Pacífico, de Puntarenas y –ocasionalmente– de la sabana guanacasteca. Dada esta versión y los argumentos articulados sobre la influencia ejercida por Jiménez hacia dichos jóvenes, lo denominó el paisajista de Costa Rica (Ferrero Acosta, 1987, p. 39; Ferrero Acosta, s.f., p. 34).

En cambio, Fabio Fournier consideró que Span fue “el gran precursor entre los paisajistas nacionales”. Esta idea la fundamentó en el escrito «Emilio Span, descubridor del paisaje costarricense»:

67 Todo corchete es de la autora. El destacado es del original.

En realidad [Span] fue el descubridor del paisaje costarricense. Nadie antes que él se había interesado por pintar las bellezas de nuestros campos, de nuestras montañas y de nuestras costas. Pintó sin descanso y con gran maestría, viajando de un extremo a otro del país para inmortalizar en sus telas escenas de nuestro ambiente rústico de los primeros años del siglo [XX] (Fournier, 1981, s.p.).

Además de esto, en la entrevista de 1998, Fournier efectuó esta acotación: “Span... un alemán, es el que viene a descubrir las bellezas de Tortuguero, las bellezas de Guanacaste” (Zavaleta Ochoa, 1998, p. 470).

Ante estas dos posiciones, la de Ferrero y la de Fournier, habría que preguntarse: ¿cuál paisaje costarricense descubrieron? ¿Sería el del Valle Central con las casas de adobe? ¿El de las costas, de Limón, de Puntarenas, de la península de Nicoya o de Guanacaste? Una parte de la historiografía del arte costarricense determinó que el paisaje nacional era el del Valle Central con las casas de adobe, rodeadas de una profusa naturaleza. Este imaginario social contribuyó a crear la idea de una Costa Rica próspera, habitada por sencillos y pacíficos labriegos, quienes trabajaban sus pequeñas parcelas (Zavaleta Ochoa, 2004, p. 147). Sin embargo, Jiménez y Span estuvieron desligados de esta conceptualización que se forjó en la década de 1930, aunque se diga que el primero fue quien descubrió el paisaje con las casas de adobe.

En su momento, ambos artistas aprovecharon las posibilidades brindadas por el desarrollo de una estructura de transportes, entre 1870 y 1950. Los caminos de tierra, el transporte marítimo, los ferrocarriles y las carreteras construidas fueron fundamentales en el acceso a zonas específicas y, finalmente, a la integración del espacio nacional (León Sáenz, Arroyo Blanco, 2021, pp. 12, 18). De esta posibilidad, Jiménez y Span se aprovecharon para recorrer el país tras escenarios naturales y representarlos en sus pinturas. Este amplio abanico fue posteriormente opacado por el tema del paisaje con la casa de adobe, el cual fue tan exitoso que se convirtió en tema nacional y se ha perpetuado por años.

En realidad, las apreciaciones de Ferrero y Fournier no son tan desacertadas al etiquetar y encumbrar a Jiménez y a Span como el paisajista de Costa Rica y el descubridor del paisaje costarricense, respectivamente. Los dos exploraron lugares poco conocidos y –por ende– poco vistos por la mayoría de los habitantes del país. Definitivamente, los caminos, las naves de cabotaje y los ferrocarriles contribuyeron a su acercamiento a nuevos parajes, a ser estos plasmados pictóricamente y a mostrar la gran diversidad de paisajes existentes en Costa Rica, aunque luego hayan sido eclipsados por las representaciones valle centristas con casas de adobe.

Referencias

Fuentes primarias

- Base de datos del Censo de 1927 (Barrio Amón). Realizada por Florencia Quesada Avendaño.
- Base de datos del Censo de 1927. San José, C.R.: Centro de Investigaciones Históricas de América Central, Universidad de Costa Rica.
- Bierig, Alexander. (30 de abril de 1949). El aprendiz. *Repertorio Americano*, XLV(6), 82-83.
- Brenes Mesén, Roberto. (27 de noviembre de 1900). Enrique Echandi. *El Fígaro*, s.p.
- Costa Rica en lienzo y papel. Toda una vida. (6 de julio de 2008). *La Nación, Áncora*. Recuperado de www.nacion.com/ancora/2008/julio/06/ancora1606316.html
- Fonseca, M.T. (Mayo de 1959). El Gallito. *Revista de Agricultura*, 140, 142.
- Guardia Yglesias, María Enriqueta. Pinacoteca Costarricense Electrónica (Pincel). Recuperada de <http://www.artecostarica.cr/>
- Langenberg, G. (21 de agosto de 1903). Artista y pintor. *Boletín Mercantil de Puerto Rico*, p. 4. Se perdió la dirección del sitio web en que fue recuperada.
- Langenberg, G. (23 de julio de 1903). Artista y pintor. *Boletín Mercantil de Puerto Rico*, p. 6. Recuperado de https://chroniclingamerica.loc.gov/data/batches/prru_elephant_ver01/data/sn91099747/00271765794/1903072301/0086.pdf
- Langenbert [sic], G. (11 de agosto de 1891). Estudio (anuncio). *La Prensa Libre*, s.p. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/la%20prensa%20libre/la%20prensa%20libre%201891/hf-La%20Prensa%20Libre_11%20ago_1891.pdf#.X8iUcmhKi70

Fuentes secundarias

- Barrios Chen Apuy, Floria; Guardia Yglesias, María Enriqueta. (1993a). *Alexander Bierig, pintor*. San José: Colección de libros films, sin publicar.
- Barrios Chen Apuy, Floria; Guardia Yglesias, María Enriqueta. (1993b). *Tomás Povedano de Arcos, el maestro*. San José: Colección de libros films, sin publicar.
- Ferrero Acosta, Luis. (1985). *Cinco artistas costarricenses*. San José: EUNED.
- Ferrero Acosta, Luis. (1987). *Gozos del recuerdo, Ezequiel Jiménez Rojas y su época*. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría; San José: Imprenta Nacional.
- Ferrero Acosta, Luis. (S.f.). *E. Jiménez R.* San José: Museo de Arte Costarricense.
- Fournier Beeche, Cristina. (1960). *Datos para una biografía y semblanza de don Enrique Echandi M.* (Tesis de Licenciatura en Bellas Artes). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Genaro, Julio A.; Gutiérrez, Esteban. (1999). Alexander Bierig: biografía, su colección entomológica y publicaciones. *Cocuyo* (9), 27-29. Recuperado de https://www.academia.edu/1201319/Genaro_J_A_and_E_Guti%C3%A9rrez_1999_Alexander_Bierig_biograf%C3%A9tica_su_colecci%C3%B3n_entomol%C3%B3gica_y_publicaciones_Cocuyo_9_27_29
- Hilje Quirós, Luko; Barrios Chen Apuy, Floria y Guardia Yglesias, María Enriqueta. (2022). *Alexander Bierig: entomólogo y pintor*. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, Editorial

de la Universidad de Costa Rica, Editorial de la Universidad Nacional, Editorial Universidad Estatal a Distancia, Editorial Universidad Técnica Nacional.

- Langmuir, Erika. (2018). *A Closer Look. Landscape*. London: The National Gallery.
- León Sáenz, Jorge; Arroyo Blanco, Nelson. (2021). *Historia económica de Costa Rica en el siglo XX. Transporte y comunicaciones en el desarrollo económico de Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Molina Jiménez, Iván. (2003). *Costarricense por dicha. Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Programa estado de la nación en desarrollo humano sostenible (Costa Rica). (2015). *Vigésimo primer informe estado de la nación en desarrollo humano sostenible*. San José: Programa Estado de la Nación.
- Quesada Avendaño, Florencia. (2007). *La modernización entre cafetales, San José, Costa Rica, 1880-1930*. Helsinki: Instituto Renvall, Universidad de Helsinki.
- Ramírez, Juan Antonio. (2004). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ramírez Velázquez, Blanca Rebeca; López Levi, Liliana. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. México: UNAM, Instituto de Geografía: UAM, Xochimilco.
- Vega Jiménez, Patricia. (2019). La cultura. En Vega Jiménez, Patricia (Coordinado), *Historia contemporánea de Costa Rica 1808-20210*. San José: Editorial Costa Rica, EUNED, Fundación MAPFRE.
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. (1998). *Las Exposiciones de Artes Plásticas (1928-1937) en Costa Rica*. (Tesis de Magister Artium). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. (2004). *Las Exposiciones de Artes Plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

El género del paisaje como pauta de identidad nacional: aproximación historiográfica al paisaje en Costa Rica (1973-1989)

LAURA MARIANA RAABE CERCONÉ⁶⁸

Introducción: límites y alcances

El género del paisaje posee una notable presencia dentro del arte costarricense, como se puede constatar a lo largo del tiempo. Desde el siglo XIX se encuentran los primeros acercamientos a la representación del paisaje local por parte de artistas viajeros en su mayoría. Desafortunadamente, esta veta no ha sido estudiada a profundidad dentro de la historia del arte costarricense (al respecto, véase Guardia Yglesias, 2008, pp. 23-49). De igual manera, la generación de pintores académicos que se desenvolvió durante finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX incursionó en este género pictórico –acerca de estos artistas trata el artículo «Cinco artistas y la representación de paisajes diversos en Costa Rica, finales del siglo XIX y primera mitad del XX» de Eugenia Zavaleta Ochoa, incluido en este libro–. En todo caso, la mayor parte de la historiografía del arte costarricense ha tendido a centrarse en la generación de artistas de la década de 1930, época en que se verifica un acusado interés por esta temática y se observa la consolidación de un imaginario bucólico alrededor del paisaje rural con casas de adobe. Asimismo, a partir de la década de 1970 se manifiesta una inclinación hacia este género pictórico.

En consecuencia, en Costa Rica, este género pictórico ha sido frecuentemente visitado como tema de análisis por diversos autores que han procurado explicar cómo los artistas costarricenses han formulado el paisaje en sus propuestas plásticas a lo largo del tiempo y cómo han plasmado e interpretado el territorio costarricense por medio de las representaciones visuales (Hernández, 1992; Zavaleta, 2003, 2004, 2018-2019). En este sentido, este artículo no tiene como finalidad analizar la manera en que se ha desarrollado el género del paisaje dentro del arte costarricense. Su objetivo se orienta

68 Universidad de Costa Rica, Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA), Museo de la Universidad de Costa Rica (Museo UCR). Correo electrónico: mariana.raabecercone@ucr.ac.cr

hacia inquietudes propias de la crítica de la historia; su propósito es brindar una contribución a la comprensión de cómo se ha abordado el tópico del paisaje en textos que se propusieron reconstruir la historia del arte costarricense.⁶⁹

Para este fin, se van a tomar como objeto de análisis textos producidos durante las décadas de 1970 y 1980. Se ha elegido ese período de tiempo, pues se considera que a partir de los años setenta convergieron varios factores que favorecieron el desarrollo de la historia del arte costarricense. Por un lado, en 1972 se creó la carrera de Historia del Arte en la Universidad de Costa Rica (UCR) y en 1977 se graduaron sus primeros profesionales (Barrionuevo, 1997, p. 37). Por otro lado, en el transcurso de esa década se publicaron los primeros libros que intentaron dar forma a la narrativa sobre el arte costarricense. Además, dicho proceso tendría continuidad durante la década de 1980. Así, en las páginas de nuevos libros publicados a lo largo de ese decenio se puede reconocer cómo los relatos previos sobre el arte costarricense fueron reiterados y consolidados (Raabe, 2015, pp. 108-130, 135-144, 164-172).

Este artículo examina las narrativas construidas por tres autores que se impusieron en el medio local como los más influyentes a partir de los años setenta, a saber, Luis Ferrero (1930-2005), Ricardo Ulloa Barrenechea (1928-2019) y Carlos Francisco Echeverría (n. 1952). Así, este estudio se fundamenta en el análisis de una selección de textos producidos entre 1973 y 1989. En primer lugar, se han tomado en consideración tres libros publicados en la década de 1970: *La escultura en Costa Rica* de Luis Ferrero (1973), *Pintores de Costa Rica* de Ricardo Ulloa Barrenechea (1975)⁷⁰ y *Ocho artistas costarricenses y una tradición* de Carlos Francisco Echeverría (1977). Con respecto a la década de 1980 se han considerado varios textos de estos mismos autores, mediante los cuales ampliaron y profundizaron sus puntos de vista: *Historia crítica del arte costarricense* de Carlos Francisco Echeverría (1986), el artículo «Ser, arte, comunicación y crítica» de Ricardo Ulloa Barrenechea (1986), *Cinco artistas costarricenses. Pintores y escultores* (1985) y *Gozos del recuerdo, Ezequiel Jiménez Rojas y su época* (1987) ambos de Luis Ferrero. A estos textos se suma *Costa Rica en el arte. Colección de artes plásticas Banco Central de Costa Rica* de José Miguel Rojas (n. 1959), publicado en 1990.⁷¹

Los relatos históricos de Ferrero, Ulloa Barrenechea y Echeverría han sido objeto, no solo de una gran aceptación, sino también de una palpable adhesión por parte del medio de las artes visuales costarricenses. De hecho, en trabajos posteriores publicados por otros autores se puede apreciar la adopción de sus planteamientos, lo cual debería entenderse

69 Este artículo se deriva de algunos de los resultados de la tesis *Historiografía de las artes visuales en Costa Rica (1947-2012)* (Raabe, 2015), en cuyo proceso de realización se pudo verificar la relevancia del género del paisaje en la mayoría de los textos orientados a la historia del arte costarricense. Sin embargo, no se profundizó en un análisis sistemático de la presencia del tema del paisaje en esas narrativas históricas, aunque si se mencionó a lo largo del trabajo.

70 Cabe aclarar que en este artículo se utiliza la edición de 1977.

71 Si bien *Costa Rica en el arte* se publicó en 1990, en el presente artículo se le considera como un producto de la década de 1980, de hecho, en 1989 se inauguró la exposición sobre la cual se fundamenta dicha publicación. Por esta razón, en el título de este artículo se establece como límite temporal el año 1989.

como un proceso de consolidación de sus narrativas históricas. Precisamente, el libro que ejemplifica mejor este proceso de aceptación es *Costa Rica en el arte* de José Miguel Rojas (1990), catálogo de la exposición homónima realizada por los Museos del Banco Central de Costa Rica (MBCCR) en 1989 (Raabe, 2015, pp. 171-172). Dicha publicación permite apreciar la adopción de las cronologías propuestas por Ferrero y Echeverría, así como muchas de las interpretaciones que ya habían sido formuladas por los tres autores mencionados.

El libro *La escultura en Costa Rica* fue el primer libro de arte costarricense de vocación general (aunque centrado en la escultura), que brindaba una historia sistemática del arte costarricense y *Costa Rica en el arte* debería reconocerse como una historia general del arte costarricense oficial, que recoge y concilia casi todas las narrativas históricas previas. Se puede afirmar, que este libro marca el cierre de un ciclo de unos 20 años durante los cuales se articuló y afianzó una suerte de relato del arte costarricense. *Costa Rica en el arte* es un indicador de la consolidación de una narrativa histórica sobre el arte costarricense aceptada y, en buena medida, respaldada oficialmente.

La social democracia y la configuración de narrativas históricas

Los libros *La escultura en Costa Rica* (1973), *Pintores de Costa Rica* (1975) y *Ocho artistas costarricenses y una tradición* (1977) deberían considerarse como inaugurales para la conformación de la historia del arte costarricense, porque, hasta ese momento, en Costa Rica no se habían publicado historias generales sobre el desarrollo artístico local (Raabe, 2015, pp. 112-130). No obstante, es necesario recalcar que la redacción de artículos para prensa en que se aportaban apreciaciones sobre el trabajo de los artistas nacionales sí era una práctica usual; en ese sentido, durante los años cincuenta y sesenta resulta ejemplar el trabajo que Arturo Echeverría Loría desplegó a través de la revista *Brecha72*. Asimismo, a lo largo de la década de 1960, estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la UCR realizaron tesis orientadas a elaborar biografías de artistas costarricenses (Raabe, 2015, pp. 77-81). Sin embargo, hasta la década de 1970 no se puede afirmar que el ámbito de las artes plásticas contara con un texto que brindara un relato general sobre su desarrollo.

Una situación muy diferente se presentaba en el campo de la literatura costarricense, pues en 1957 el filósofo Abelardo Bonilla Baldares escribió *Historia y antología de la literatura costarricense*, texto que brindaba un relato sobre el desarrollo de la literatura nacional. Hasta cierto punto, el libro de Bonilla Baldares supuso un modelo para quienes buscaban configurar una historia del arte costarricense, como fueron los casos de Ferrero, Ulloa Barrenechea y Echeverría. Posiblemente, se vieron motivados por este antecedente y procuraron llenar el vacío que se percibía con respecto a las artes plásticas.

72 Ese material se encuentra recopilado en Echeverría Loría, Arturo. (1972). *De artes y de letras: opiniones y comentarios*. San José: Editorial Costa Rica.

Pese a la distancia temporal que separa a la *Historia y antología de la literatura costarricense* de los libros de Ferrero, Ulloa Barrenechea y Echeverría –respectivamente–, estos cuatro libros se inscriben dentro del período político correspondiente al Estado Benefactor (1948-1980), mientras que *Historia y antología de la literatura costarricense* se sitúa en la primera década de implementación de este modelo de desarrollo estatal. Los primeros libros de estos tres autores se publicaron pocos años antes de que este modelo estatal enfrentara una serie de condiciones adversas, experimentara un proceso de agotamiento y empezara a colapsar ante las vicisitudes que supuso la crisis económica de los años ochenta. Así, es correcto afirmar que todos estos proyectos editoriales responden al imaginario nacional propiciado en el marco de la social democracia que dominó ese período.

Asimismo, debe recordarse que, mientras el libro *Historia y antología de la literatura costarricense* respondía a las demandas de la Reforma Académica que implementó la UCR durante los años cincuenta, los libros sobre arte costarricense mencionados coinciden con las políticas que el Estado costarricense promovió en materia de artes y cultura durante la década de 1970. Es decir, el libro de Abelardo Bonilla Baldares –un intelectual adscrito al Partido Liberación Nacional (PLN)⁷³– se inscribe en el contexto correspondiente a la primera fase de las políticas culturales del Estado Benefactor, mientras que los libros sobre historia del arte analizados se sitúan en la etapa de maduración de esas políticas.

Debe recordarse que las primeras políticas culturales del Estado Benefactor se implementaron a partir de 1959 y se caracterizaron por su orientación hacia el mecenazgo y la difusión, tal y como lo plantea Rafael Cuevas Molina (1995). Las primeras y más significativas de estas políticas fueron la creación de la Editorial Costa Rica (ECR) en 1959, el establecimiento de los Premios Nacionales en 1962 y la fundación de la Dirección General de Artes y Letras (DGAL) en 1963. A partir de ellas se experimentó la ampliación de la actividad cultural y artística en San José (Cuevas Molina, 1995, pp. 139-143). Posteriormente, en 1971 se fundó el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD), que desde entonces se encargó de un conjunto de instancias dedicadas a diferentes aspectos del ámbito cultural, que anteriormente habían dependido del Ministerio de Educación Pública (MEP). Gracias a los proyectos impulsados por el Estado mediante el MCJD durante la década de 1970, las artes plásticas vivieron un importante crecimiento (Cuevas Molina, 1995, p. 184). En el transcurso de esa década se establecieron una serie de espacios dedicados específicamente a las artes plásticas, como la Sala de Exposiciones «Enrique Echandi» (1972), los Salones Anuales de Artes

73 Resulta pertinente comprender a la mayoría de los intelectuales vinculados con el PLN, como Rodrigo Facio, Carlos Monge Alfaro, Enrique Macaya Lahmann o Abelardo Bonilla como *intelectuales orgánicos*, de acuerdo con el concepto definido por Antonio Gramsci (1891-1937). Para este autor italiano los intelectuales orgánicos son aquellos que forman parte del grupo social que detenta la hegemonía política, o bien, aspira a dicho poder. El intelectual orgánico colabora en el proceso sustentar ideológicamente al grupo social al que pertenece, asimismo, opera desde los principales espacios e instituciones de la sociedad (ver: Gramsci, 2000).

Plásticas (1972) y el Museo de Arte Costarricense (1977). A estos espacios se sumarían dos actividades: la I Bienal Centroamericana de Pintura, convocada por el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA), con el apoyo de la DGAL del MCJD y la organización de los Certámenes de Paisaje Rural, organizados por la DGAL. Asimismo, este crecimiento cultural se vería alimentado con el significativo desarrollo que experimentó la educación superior pública a partir de los años setenta.

Precisamente, todos los libros que se han contemplado para el análisis de este trabajo son, por sí mismos, indicadores del crecimiento que experimentó el ámbito cultural desde finales de la década de 1960. Así, *La escultura en Costa Rica* (1973) y *Pintores de Costa Rica* (1975) fueron auténticos proyectos de lujo de la ECR, mientras que *Ocho artistas costarricenses y una tradición* fue publicado por el MCJD. Por su parte, el desarrollo experimentado por las universidades públicas durante la década de 1970 coadyuvó en el impulso de las editoriales universitarias; así, la Editorial de la UNED (creada en 1979) publicó los libros *Cinco artistas costarricenses. Pintores y escultores* (Ferrero, 1985), *Historia crítica del arte costarricense* (Echeverría, 1986), *Gozos del recuerdo, Ezequiel Jiménez Rojas y su época* (Ferrero, 1987), así como el libro en que se incluyó el artículo «Ser, arte, comunicación y crítica» de Ulloa Barrenechea, es decir, *Arte y crítica en el siglo XX* (Cabrera et al, 1986). Por último, *Costa Rica en el arte* (Rojas, 1990) constituyó una lujosa publicación de los MBCCR.

Aunado a esto, en diferentes dosis, esos escritos son portadores de narrativas históricas respaldadas oficialmente. Al respaldo que brindan los espacios editoriales, se suman otras formas de legitimación. Por ejemplo, por el libro *La escultura en Costa Rica*, Luis Ferrero recibió el premio Aquileo Echeverría en Historia. Por su parte, *Historia crítica del arte costarricense* se publicó cuando Carlos Francisco Echeverría se desempeñaba como ministro de cultura durante el primer gobierno de Óscar Arias Sánchez (1986-1990). Mientras que *Costa Rica en el arte* –tanto la exposición, como la edición del libro– se efectuó como parte de la conmemoración del 40 aniversario del BCCR y se inscribió dentro de la agenda de actividades a propósito de la Celebración de los 100 años de la democracia costarricense en 1989, contando así con una presentación de Óscar Arias Sánchez, entonces presidente de la República.

Resulta válido establecer un parangón entre las posturas de estos autores y sus escritos con la propuesta que el filósofo costarricense Alexander Jiménez Matarrita presenta en el libro *El imposible país de los filósofos* (2015). En este trabajo, Jiménez Matarrita analiza un corpus de escritos de filósofos costarricenses, quienes elaboraron sus propuestas durante el período que va de 1950 a 1980, es decir, las décadas que corresponden con el Estado Benefactor. Jiménez argumenta que filósofos como Abelardo Bonilla, Luis Barahona, Constantino Láscaris o Guillermo Malavassi plasmaron en sus escritos un imaginario sobre lo nacional y un sentido sobre la noción de Costa Rica que sería de importancia vital para el proyecto social demócrata dirigido por el PLN. En efecto, los discursos de estos filósofos se orientaron a sustentar la idea de la excepcionalidad costarricense con respecto a los demás países centroamericanos, sus interpretaciones del

ser costarricense validaron concepciones como las de homogeneidad étnica, vocación democrática o igualdad socioeconómica. Jiménez acuña el concepto de “nacionalistas metafísicos” para referirse a ellos y el término “nacionalismo étnico metafísico” para comprender la discursividad que construyeron (Jiménez, 2015). En gran medida, la propuesta crítica de Alexander Jiménez para desentrañar el fondo nacionalista y la tentativa de legitimación étnica de los textos filosóficos de estos autores resulta sugerente para construir un análisis del trabajo de autores como Luis Ferrero, Carlos Francisco Echeverría y Ricardo Ulloa Barrenechea.

Precisamente, al leer los libros escritos por estos últimos autores es perceptible que nos encontramos ante discursos profundamente nacionalistas, que son coherentes con su época y que se suman a un proyecto político orientado a fortalecer unas ciertas nociones sobre lo costarricense. Así, pese a sus diferencias, *La escultura en Costa Rica*, *Pintores de Costa Rica* y *Ocho artistas costarricenses y una tradición* parecen responder a una motivación común: demostrar la existencia de un arte costarricense. Es decir, afirmar que Costa Rica posee una tradición artística con características propias, cuyas raíces se hunden en el pasado y que cuenta con continuadores en el presente (la década de 1970). Esto último es muy importante para argumentar que existe una tradición, porque no solo se debe demostrar que hay una génesis, sino que es necesario demostrar que esa tradición ha sido continuada. Es decir, que hay un devenir (Raabe, 2015, p. 121).

Las interpretaciones que brindaron estos escritores germinaron en tierra fértil. Estos libros tuvieron un gran éxito en el medio cultural y educativo costarricense, sus narrativas históricas no solo fueron aceptadas, sino adoptadas y ampliamente difundidas. La utilización de estos libros se extiende hasta la actualidad. Además, los mismos autores profundizaron sus propios puntos de vista durante el decenio de 1980, como ya se expuso. Por ejemplo, Ferrero, además de los libros mencionados, publicó *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo XIX* (1986), en el cual intentaba rastrear las “raíces” del ser costarricense y sus actitudes con respecto al arte en el siglo previo.

Con este breve cuadro preliminar se ha querido enfatizar sobre el hecho de que la década de 1970 marca el momento de articulación de la historia del arte costarricense y que esa narrativa se vería consolidada en los años ochenta. No se procederá a realizar un análisis de las líneas generales de los textos citados hasta el momento, pues ese trabajo ya se realizó en la tesis *Historiografía de las artes visuales en Costa Rica (1947-2012)* (Raabe, 2015). Más bien, lo que se propone es indagar en torno a las referencias sobre el paisaje que se encuentran en esos textos. En casi todos estos libros, el paisaje surge como una constante temática. La excepción la constituye *La escultura en Costa Rica*, que debido a su objeto de estudio -escultura-, presenta pocas referencias a este género.

Asimismo, es importante señalar que usualmente el tópico del paisaje se encuentra en relación con las Exposiciones de Artes Plásticas (1928-1937), de manera que este género (paisaje) y estos eventos (las exposiciones) constituyen temas nucleares del arte costarricense. En efecto, como veremos, desde la década de los sesenta, estos tópicos se fueron constituyendo en referentes por antonomasia del “auténtico arte nacional”.

Paisaje: un género que marca el arte costarricense

La preponderancia del género del paisaje en un conjunto de narrativas históricas que poseen un trasfondo nacionalista no es algo extraordinario. El paisaje como género pictórico es una expresión visual de la relación de filiación que las personas, así como las comunidades, establecen con un territorio particular. Precisamente, por este motivo, el género del paisaje experimentó un importante desarrollo a partir del siglo XIX, el cual coincidió con la formación de los Estados-nación.⁷⁴

En los textos analizados, la preponderancia del paisaje en el arte costarricense es afirmada mediante diversas vías. Por ejemplo, en *Pintores de Costa Rica*, en el Capítulo II, intitulado «Algunos géneros» (1977, pp. 25-28), Ricardo Ulloa Barrenechea da a entender que los géneros pictóricos del retrato y del paisaje son los más relevantes para el arte costarricense; este autor no hace mención a otros géneros pictóricos, como podría ser la naturaleza muerta. Asimismo, le da un mayor énfasis al paisaje. Una posición similar se encuentra en el libro *Cinco artistas costarricenses. Pintores y escultores*; en este texto Luis Ferrero al referirse a los artistas que surgen durante la segunda mitad del siglo XIX afirma lo siguiente: “Entonces en la pintura costarricense se marcan dos derroteros fundamentales: el más fuerte, va hacia el retratismo [sic]; el otro, hacia el paisajismo, cultivado por una minoría encabezada por Ezequiel Jiménez Rojas” (Ferrero, 1985, p. 25). Así, el paisaje y el retrato se presentan como los dos géneros pictóricos nucleares del arte costarricense. La centralidad del paisaje en la construcción de la narrativa sobre la historia del arte costarricense queda más que evidente en las páginas del libro *Ocho artistas costarricenses y una tradición* de Carlos Francisco Echeverría (1977). De más está decir que la tradición a la que se refiere el título del libro es la del paisaje.

Es pertinente señalar que con *Ocho artistas costarricenses y una tradición*, su autor trataba de responder a la pregunta de si había una tradición pictórica en Costa Rica. En este sentido, Echeverría inicia la introducción de su libro de la siguiente manera:

¿Hasta qué punto puede hablarse de una tradición pictórica en un país como Costa Rica, en el que la colonización española cercenó de un tajo la creatividad artística de los aborígenes, sin aportar –al ser franciscanos los misioneros encargados de su

74 Tomando como punto de comparación la historia del arte de Europa, el género del paisaje experimentó un gran desarrollo y una gran aceptación en los Países Bajos durante el siglo XVII, pues afloró un profundo sentimiento de orgullo y arraigo debido a las dificultades que implicó ganarle, literalmente, tierra al mar, mediante la construcción de un complejo sistema de drenajes y la obtención de la independencia del Imperio Español en las regiones del norte (ver: Toman, 2004, 430-433; 450-459). Por otra parte, desde finales del siglo XVIII y hasta la primera mitad del siglo XIX, en el marco del movimiento Romántico, el género del paisaje experimentaría un decisivo proceso de consolidación, principalmente en los países del norte de Europa. El desarrollo de ese género pictórico, en buena medida, surgió como una expresión de una suerte de reacción “proto-nacionalista” ante el avance de las invasiones napoleónicas en los primeros años del siglo XIX, así como una respuesta complementaria a los procesos de afianzamiento de los Estados-nación a principios del siglo XIX (Sobre el paisaje romántico ver: Honour, 2007, pp. 59-122). Este par de ejemplos tienen como propósito recalcar la constante relación que existe entre el género paisajístico y el sentimiento de apego a un territorio.

colonización religiosa— las riquezas del barroco? ¿Hasta qué punto, incluso, puede hablarse de una tradición artística nacional cuando los primeros pintores de caballete, costarricenses o extranjeros establecidos en el país, pasaron antes que nada por escuelas y academias de arte de Europa y los Estados Unidos?

Sin embargo, para bien o para mal, el arte pictórico costarricense de lo que va del siglo XX es claramente diferenciable no solo del resto de Latinoamérica -para no mencionar a otros continentes- sino incluso del de sus vecinos más cercanos: el resto de Centroamérica y Panamá (Echeverría, 1977, p. 9).

Por ende, el punto de partida de Echeverría va más allá de describir la obra de una selección de artistas locales y de señalar la importancia de ciertos acontecimientos relevantes para la historia del arte costarricense. Su motivación primera (su punto de partida) es demostrar que existe algo que puede llamarse arte costarricense; es decir, unas ciertas producciones con una identidad particular. De esta manera, aunque Echeverría reconoce que en el país se ha producido “arte de diversas orientaciones y de valores desiguales” (1977, p. 12), sostiene que existe una tendencia constante en el arte costarricense, la cual se sintetiza en el concepto del paisaje. Al respecto, Echeverría afirma lo siguiente:

Esa orientación no ha sido formulada teóricamente por ninguno de ellos, [es decir, los más importantes pintores costarricenses] ni tampoco por críticos, filósofos o políticos. Por lo demás, no es fácil identificarla en unas palabras, ni referirla a otros valores culturales que no sean los estrictamente pictóricos. Se trata, como es de esperar en un país con las características de Costa Rica, de un realismo referido, en sus orígenes, a la pintura del *hábitat* y la vida del campesino. Esto nos remite directamente a uno de los elementos presentes de manera más constante en la primera hornada de los pintores específicamente costarricenses: la casa de adobes rural [...] (Echeverría, 1977, p. 12).

Más adelante, el autor agrega:

Sin embargo, la mejor y más consistente tradición pictórica costarricense no se queda allí, sino que se proyecta hasta la obra de pintores tan alejados del paisajismo convencional como Juan Luis Rodríguez, o hasta la generación de artistas tan jóvenes actualmente como Fabio Herrera (Echeverría, 1977, pp. 12-13).

De esta manera, Echeverría plantea que esa constante que es el paisaje permite situar en una misma línea a artistas de generaciones distintas y cuyas propuestas plásticas son claramente diferentes. Así, este autor dedica su libro a Teodoro Quirós, Fausto Pacheco, Luisa González de Sáenz, Francisco Amighetti, Margarita Bertheau, Juan Luis Rodríguez Sibaja, Fabio Herrera y Virginia Vargas. Además, destina un apartado al tema de la casa de adobes en la pintura costarricense. Sobre este tópico en particular, Carlos Francisco Echeverría sostiene lo siguiente: “La casa campesina parece haber desempeñado, dada su

constante presencia en los pintores a los que se ha dado en agrupar en una “*generación nacionalista*”, un papel fundamental en la definición de los objetivos y las aspiraciones de representación de la pintura costarricense” (Echeverría, 1977, p. 13).

En efecto, Carlos Francisco Echeverría no exageraba, el paisaje ha jugado un papel importante dentro del desarrollo pictórico costarricense.⁷⁵ Sin embargo, es necesario señalar que la retórica construida por este autor se orientaba con firmeza a indicar cuándo y con cuáles temáticas empieza el arte “propriamente costarricense”. Así, el “auténtico” arte costarricense (nacional) vería su génesis con los artistas de la década de 1930, mediante la representación del paisaje. En este sentido, el siguiente pasaje es muy clarificador:

La pintura específicamente costarricense se ha producido, hasta hoy, preferentemente, en el Valle Central, vinculada a la presencia de los pueblos de casas de adobes. Los años veinte y treinta parecen haber sido la época propicia para que se produjera un primer florecimiento de la pintura nacional, con cierto grado de definición y de homogeneidad. Todo ello tiene una sola causa, con nombres y apellidos: Teodorico Quirós Alvarado [...] (1977, pp. 13-14).

De esta manera, Echeverría identifica una región (Valle Central) que da origen al arte “específicamente costarricense”, un género que define a ese arte (paisaje), un tema principal de ese arte “específicamente costarricense” (la casa campesina o casa de adobe) y un actor pionero cuyo papel desencadena el surgimiento de ese arte (el pintor Teodorico Quirós). La simpleza de esa interpretación claramente responde a una perspectiva fuertemente nacionalista. Igualmente, esta retórica forma parte de las narrativas que legitiman la idea de que la identidad costarricense se corresponde con la del Valle Central. En consecuencia, la explicación de Echeverría favorece la idea de que el paisaje y la generación de artistas de los años treinta se conviertan en referente por antonomasia del “auténtico arte nacional”.

De una manera similar, Ricardo Ulloa Barrenechea y Luis Ferrero comprenden el paisaje como una suerte de expresión que plasma la auténtica identidad artística costarricense. En este sentido es interesante señalar lo expuesto sobre el paisaje por Ulloa Barrenechea en la introducción de *Pintores de Costa Rica*: “Es importante tomar en consideración que nuestro verdadero crecimiento pictórico se sitúa en la tercera década del siglo [del siglo XX]. Y que entre ella y el presente transcurren apenas unos cuarenta años” (1977, p. 14). Claramente, se refiere a los artistas dados a conocer en el marco de las Exposiciones de Artes Plásticas (1928-1937).

75 La relevancia de este género puede constatarse en estudios como los siguientes: Hernández Villalobos, Efraín. (1992). *Orientación expresionista en la pintura de paisaje costarricense*. (Tesis de Licenciatura en Historia del arte). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica. Zavaleta Ochoa, Eugenia. (2003). *Haciendo patria con el paisaje costarricense: la consolidación de un arte nacional en la década de 1930*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica. Zavaleta Ochoa, Eugenia. (2004). *Las Exposiciones de Artes Plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

En el libro *Costa Rica en el arte* de José Miguel Rojas (1990) se puede observar la confirmación de gran parte de estas apreciaciones sobre el papel del paisaje en el arte costarricense. Rojas englobó a los artistas de la generación de los treinta dentro de la etiqueta de regionalismo y describió el aspecto formal de sus pinturas dentro del ámbito de influencia del impresionismo. El trabajo de los pintores de los treinta es descrito en los siguientes términos: “En lo que se refiere a la pintura, se da especial interés temático al paisaje rural-bucólico, que se pinta idílicamente, por siempre verde, por siempre soleado, con humildes construcciones de adobes, en las que, curiosamente, muy pocas veces vemos a sus habitantes” (Rojas, 1990, p. 87).

Asimismo, Rojas describe la continuidad del paisaje después de los años de las Exposiciones de Artes Plásticas de los treinta. De esta manera, al referirse al periodo comprendido entre 1940 y 1960 utiliza la descripción de “Regionalismo académico”, pues de acuerdo con este autor la pintura de paisaje al aire libre se adoptó en la Faculta de Bellas Artes de la UCR a partir de 1940, como consecuencia de que a esta institución se incorporaron como docentes los pintores Teodorico Quirós, Margarita Bertheau y Fausto Pacheco (Rojas, 1990, pp. 111-112). Con respecto al papel renovador de Bertheau en la academia, Rojas afirma lo siguiente:

Siendo profesora, se convirtió, junto con Quirós, en una personalidad determinante en lo que se refiere a las modificaciones realizadas en dicho centro universitario. Junto con Pacheco y Quirós, confirió a la acuarela un rango de privilegio del que antes no gozaba. Sin desdeñar otras técnicas, como el óleo o la pintura al fresco, eligió esa técnica como la idónea, por su ejecución rápida, para sus paseos por las afueras de la ciudad capital.

Margarita Bertheau, junto con sus alumnos, pondrá en práctica los principios teóricos de la observación y la constante modificación del paisaje, contraponiéndose al estatismo del arte académico (Rojas, 1990, p. 111).

Estas formas de configurar el discurso histórico guardan relación con la noción de *arcadia rural* y *democracia rural*. Precisamente, la interpretación histórica del pasado costarricense basada en esta noción encuentra entre sus principales formuladores a Carlos Monge Alfaro y Rodrigo Facio Brenes (Molina Jiménez, 2012, pp. 17-21), dos autores vinculados con las bases ideológicas del PLN.

El concepto de democracia rural sería expresión del anhelo por una suerte de tiempo perdido. Como lo explica Iván Molina Jiménez –desde el siglo XIX– se pueden reconocer diferentes formulaciones sobre una especie de edad de oro desaparecida o a punto de desaparecer. Este autor describe dicho proceso de la siguiente manera:

El énfasis en una edad de oro perdida, o a punto de desaparecer, se empezó a configurar en la década de 1890, pero de una manera todavía poco definida: en efecto, tal época dorada, que asociaba la preservación de la tradición con el dominio patriarcal, podía ubicarse en la colonia (las crónicas de Ricardo Fernández Guardia),

en los inicios de la vida republicana (los cuadros de costumbres de Manuel de Jesús Jiménez), en la propia infancia del escritor (el caso de Manuel González Zeledón) o en el quehacer cotidiano de los campesinos (los poemas de Aquileo Echeverría). El carácter literario de tales textos explica el variado contenido con que se asociaba ese tiempo edénico, y su imprecisión cronológica (Molina Jiménez, 2008, p. 65).

Para Jiménez Molina, el historiador Carlos Monge Alfaro posee el mérito de haber historiado esa edad de oro. En un artículo publicado en 1937, Monge Alfaro propuso que, durante el siglo XVIII, el Valle Central fue epicentro de una suerte de edad dorada (la democracia rural). Para Monge Alfaro en aquella época no se definió una diferenciación social, debido a que la provincia de Costa Rica carecía de un comercio desarrollado e imperaba la pobreza generalizada. Por lo cual predominó una distribución equitativa de la tierra. De esta forma, desde la perspectiva de Monge Alfaro, los pequeños propietarios agrícolas fueron el eje económico de ese momento histórico en Costa Rica (Molina Jiménez, 2008, pp. 65-66). En el planteamiento de Monge Alfaro se establecía una identificación *per se* entre Costa Rica y la identidad particular de la región del Valle Central. En este sentido, Molina Jiménez afirma lo siguiente sobre las ideas de Monge Alfaro:

[...] recuperaba discretamente el trasfondo étnico de la identidad nacional configurada a fines del siglo XIX: la Costa Rica de la democracia rural era la del Valle Central, no la de las vastas estancias ganaderas del Pacífico Seco, con sus poblaciones de origen mulato o indígena, o la de las haciendas de cacao en el Caribe, con sus trabajadores esclavos. El discreto silencio que Carlos Monge guardó sobre esos espacios y contextos sociales no era casual: según él, la “*democratización*” de la cual “arrancó el sentido de vida costarricense, abarcó a todos los habitantes por igual fueran mestizos, criollos o españoles”. La ausencia de los indígenas en este esquema sugiere que fue su desaparición la que posibilitó la edad de oro de fines de la colonia (Molina Jiménez, 2008, p. 67).

Es importante destacar que los pintores de los años treinta, mediante la representación de los paisajes de casa de adobes, confirmaron este ideario en torno al pequeño propietario y una época de oro predominantemente rural. Asimismo, los autores que escribieron sobre arte costarricense a partir de la década de 1970 se encontraban imbuidos dentro de este planteamiento histórico. Por lo cual, el concepto de arcadia rural, o bien, democracia rural, es asumida de forma muy natural como un elemento constitutivo del *ser costarricense*.

Sobre el relato central

Con pequeñas variaciones entre los diferentes escritos analizados, se puede sostener que se afianzó un relato central de la Historia del arte costarricense. A grandes rasgos, esa narrativa central tiende a señalar que la generación más significativa de artistas costarricenses se dio a conocer en el marco de las Exposiciones de Artes Plásticas (1928-1937),

organizadas por el *Diario de Costa Rica*. El artista más destacado dentro de ese relato es el pintor y arquitecto Teodorico Quirós, quien sobresale, no solo como organizador de las Exposiciones, sino, como precursor del paisaje en Costa Rica. Dentro de esa narrativa, el paisaje –especialmente el paisaje de la casa de adobe– representa la auténtica tradición plástica en Costa Rica. Usualmente, cuando los autores hacen referencia a ese momento fundacional del arte costarricense, mencionan un número reducido de artistas involucrados en las Exposiciones. Con pocas variaciones, ese corpus suele estar integrado por los artistas más renombrados del período, como el ya mencionado Teodorico Quirós, además de Manuel de la Cruz González, Francisco Amighetti, Luisa González de Sáenz, Fausto Pacheco, Francisco Zúñiga, Juan Manuel Sánchez o Néstor Zeledón Varela, por ejemplo. A estos se suma Margarita Bertheau a partir de los años cuarenta. Además, los autores se refieren a la generación de artistas surgidos en el marco de las Exposiciones como la *Nueva sensibilidad*, o bien, *Generación nacionalista*.⁷⁶ Además, tienden a asumir un tono no exento de romanticismo, con el que presentan a los artistas jóvenes como una vanguardia que enfrentó los anquilosados ideales académicos de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En este sentido, este pasaje del libro *Historia crítica del arte costarricense* sobre Teodorico Quirós es sumamente clarificador:

La pintura de Quirós, sin embargo, estaba muy lejos de todo academicismo. Por el contrario, representó una ruptura radical e inconciliable con las rutinas académicas de que eran portadores Echandi, Span y Povedano. En primer lugar, Quirós fue el primer pintor costarricense que realmente vio lo que tenía alrededor suyo: una sociedad cuyo pilar fundamental era el pequeño propietario campesino, y un paisaje natural de asombrosa belleza que, aislado entre montañas, enmarca la continuidad histórica y cotidiana de esta sociedad *sui-generis*. Esa fue la Costa Rica que vio Quirós, y esa fue la que pintó. Lo hizo, por lo demás, con un estilo vigoroso, decidido, totalmente inusual dentro del comedimiento clásico del costarricense a la hora de expresarse. Precisamente, una de las cosas que establecen la diferencia entre Quirós y casi todos los demás paisajistas que ha dado Costa Rica es que él supo percibir la magnificencia, el esplendor del paisaje en toda su plenitud (Echeverría, 1986, p. 63).

En este breve pasaje se encuentran cifrados los elementos básicos de ese relato central, mediante el cual se ha comprendido el devenir de la historia del arte costarricense. Se puede argumentar que, en el marco de esta retórica, el género del paisaje se configuró en una suerte de medida para sopesar el grado de “identidad costarricense” presente en una manifestación artística.

No obstante, la interpretación que sitúa a Teodorico Quirós como “inventor” del paisaje costarricense, va a ser refutada por Luis Ferrero, pues este autor planteó que el precursor del paisaje en el país fue Ezequiel Jiménez Rojas, artista contemporáneo a la

⁷⁶ Estos dos conceptos han sido cuestionados por la historiadora del arte Eugenia Zavaleta Ochoa. Con respecto al concepto de *Nueva sensibilidad*, esta autora sostiene que nunca existió una conciencia de grupo. En relación con la noción de *Generación nacionalista*, de acuerdo con Zavaleta la práctica de cultivar arte con temática nacionalista no fue generalizada entre todos los artistas de esa generación (Zavaleta, 2004, pp. 65-109).

generación de Enrique Echandi. Esta interpretación fue introducida por Luis Ferrero en la primera exposición realizada en el Museo de Arte Costarricense (MAC) en 1979 (Ferrero, 1979).⁷⁷ Asimismo, va a profundizar en este artista al publicar el libro *Gozos del recuerdo. Ezequiel Jiménez y su época* (1987). En este libro, Luis Ferrero afirma lo siguiente en las primeras páginas:

Ya en 1885 pintó paisajes con casas de adobes. Con ello nació como iconografía nacionalista este tema. La representación –o mejor dicho– la recreación de la casa de adobes, décadas más tarde será un símbolo de representación serial o común denominador del Grupo de la Nueva Sensibilidad que integrarían entre 1930 y 1937 los pintores Teodoro Quirós, Francisco Zúñiga, Luisa González de Sáenz, Francisco Amighetti, Manuel de la Cruz González, a quien hay que agregar al acuarelista Fausto Pacheco (Ferrero, 1987, p. 15).

De esta manera, Luis Ferrero remonta la *tradición del paisaje* unas cuantas décadas atrás con respecto al relato que ya había brindado Echeverría. De hecho, Ferrero recalca en el aspecto de que Jiménez era un pintor olvidado por la historia del arte costarricense y vindicaba por su incorporación en el corpus de artistas costarricenses.

En todo caso, la búsqueda por el *momento* de origen del paisaje en Costa Rica, ya sea, en la obra de Ferrero o en la de Echeverría, responde a un propósito que podría considerarse *nacionalista*, pues se fundamenta en la necesidad de demostrar la existencia de una tradición artística plenamente costarricense.

El género del paisaje como medida de identidad nacional

Se ha podido reconocer en los libros de los autores analizados cómo el tópico del paisaje se inscribe en una retórica que pretende definir la esencia del arte costarricense. De esta manera, en función de este concepto se excluyen o se incluyen a los artistas en el relato central, o bien, se da una mayor o menor atención a determinados artistas.

Por ejemplo, en *Ocho artistas costarricenses y una tradición* Echeverría justifica el por qué no incorpora en su análisis a artistas sobresalientes como Enrique Echandi, Max Jiménez y Manuel de la Cruz González recurriendo a los siguientes argumentos:

El maestro Echandi practicó en Costa Rica, con sobriedad y talento extraordinarios una pintura enmarcada estrictamente dentro de los cánones de la academia europea. Max Jiménez, acaudalado pintor, escultor y literato, vivió en Europa y en otros lugares del mundo la aventura surrealista. Resultado de ello son obras de indudable interés, pero poco relacionadas con el país natal del artista. El propio Jiménez sufrió amargamente cuando, con su característico talante generoso e innovador, quiso dar a conocer su obra

77 Para un análisis del primer guion museístico del MAC dedicado a Ezequiel Jiménez y efectuado por Luis Ferrero ver: Sáenz Shelby, 2013, pp. 248-254.

en un San José que no estaba preparado para recibirla. Manuel de la Cruz González, por su parte, se ausentó del país cerca del momento en que su pintura tomaba un cariz más cosmopolita que el de sus años de paisajismo. Pese a que ha regresado ocasionalmente a una vena muy específicamente costarricense, y a que sus obras tempranas son de una calidad poco igualada, buena parte de la pintura que le conocemos está asentada en la realidad visual de los países del Caribe en que residió por largos años: Cuba y Venezuela. La suya es una obra, por así decirlo de “amplio espectro” en el sentido de que abarca una serie de estilos y orientaciones muy diversos (Echeverría, 1977, pp. 16-17).

Así, vemos como Echeverría, pese a reconocer la calidad de la obra de estos artistas, los comprende como notas disonantes dentro de la tradición artística costarricense. De manera semejante, aunque este autor reconoce el talento de pintores generacionalmente más jóvenes como Felo García y Lola Fernández, para él manifiestan “[...] pautas creadoras casi por completo desvinculadas de lo que se había hecho hasta ese momento en el país” (Echeverría, 1977, p. 17). Finalmente, Echeverría afirma lo siguiente “[...] en los últimos años ha repuntado una hornada de jóvenes creadores que vuelven a interesarse por los temas y las orientaciones pictóricas que guiaron a los fundadores de la pintura específicamente costarricense. Entre ellos destacan Fabio Herrera y Virginia Vargas [...]” (Echeverría, 1977, p. 18). Es decir, en esos artistas más jóvenes se reconocería una vuelta a las *raíces*.

En *Pintores de Costa Rica* también se observa una apreciación similar, pues, Ulloa Barrenechea considera a la generación que se desenvuelve en la década de 1970 con una inclinación hacia la revalorización de temas afines a los que cultivó la generación de los treinta (Ulloa Barrenechea, 1977, p. 14). De esta manera, Ulloa Barrenechea también le otorga una gran importancia al género del paisaje, sobre el cual afirmaba lo siguiente:

El desarrollo del paisaje costarricense plantea singular paradoja. Crece en los treinta y se detiene ante la generación abstracta.

De Enrique Echandi recordamos algunos de formato pequeño con dicción abreviada y sintética. En las hermanas Angela y María Aurelia Castro Quesada el paisaje alcanza una dicción de matiz académico pero con singulares encantos.

Pero es la generación de los treintas la que constata el paisaje nacional. Teodorico Quirós puede ser considerado entre nosotros como el padre del género. Los suyos no sólo muestran rincones característicos sino que el alma nacional se expresa a través de ellos, alcanzando un sobrio y simplificado estilo pictórico de gran luminosidad. [...] Fausto Pacheco traduce nuestra luz y realidad topográfica. En algunos paisajes urbanos [...] capta el ambiente característico robustecido por el sólido dibujo, el brillante colorido y la enérgica expresión.

Ambos artistas comunican la tónica nacional: una sosegada quietud envuelta en el aislamiento individualista (1977, p. 26).

De este extracto se pueden deducir varios aspectos. A diferencia de Echeverría, Ulloa Barrenechea si intenta incorporar dentro de su interpretación a artistas que no se inscriben en la generación de la década de 1930. Así, se refiere a Enrique Echandi o a

Ángela Castro. Sin embargo, se percibe que, para él, el “matiz académico” en la obra de estos impide el pleno despliegue de un auténtico paisaje costarricense. Por su parte, se debe apreciar la contundencia de la siguiente afirmación: “es la generación de los treintas la que constata el paisaje nacional”. Así, artistas como Teodorico Quirós y Fausto Pacheco ejemplifican a una generación capaz de captar una suerte de alma nacional en las condiciones del territorio. Finalmente, es de destacar el hecho de que Ulloa Barrenechea parece sugerir que las incursiones en la abstracción —a partir de los años sesenta— paralizan el desenvolvimiento de esa tradición del paisaje, que experimentó un notable crecimiento a partir de la década de 1930. En todo caso, como veremos, la posición de Ulloa Barrenechea hacia propuestas plásticas no figurativas o abstractas es mucho más objetiva que la asumida por Carlos Francisco Echeverría.

En un escrito posterior a *Pintores de Costa Rica*, Ulloa Barrenechea va a confirmar su apreciación sobre el lugar de la generación de los treinta en la historia del arte costarricense, se trata del artículo «Ser, arte, comunicación y crítica», incluido en el libro *Arte y crítica en el siglo XX* (Cabrera et al, 1986). En este ensayo, Ulloa Barrenechea expresa que el tema que va a desarrollar se fundamenta en la lectura de tres libros de filósofos costarricenses: *Puertas adentro, puertas afuera* de León Pacheco, *El gran incógnito* de Luis Barahona, y *El costarricense* de Constantino Láscaris. Precisamente, los dos últimos fueron escritos por dos filósofos que se inscriben dentro de lo que Alexander Jiménez ha denominado nacionalismo metafísico. Al referirse a la generación de los treinta va a opinar lo siguiente: “Creo que el arte de los treintas fue y es un diálogo y una comunicación. La mirada del creador se nutre, desde una simpatía, con las raíces telúricas más próximas y un determinado tipo de fisonomía agraria” (Ulloa Barrenechea, 1986, p. 137).

Como se mencionó, el paisaje, así como nociones asociadas al campo, al campesino, y, en definitiva, a lo “auténticamente costarricense” se van a convertir en pautas de exclusión de aquellas manifestaciones artísticas que no cumplen —o en apariencia no concuerdan— con esos contenidos. De esta manera, a continuación, se van a exponer los casos de tres artistas incluidos en las narrativas históricas de los autores analizados. Por medio de estos ejemplos se podrá apreciar el uso de referencias al paisaje u otros elementos retóricos de corte nacionalista para sustentar la inscripción o no de un artista dentro del “auténtico arte costarricense”.

El academicismo frente al paisaje: el caso de Tomás Povedano

En estos textos se percibe que el arte académico no es lo suficientemente nacional. Aunque se comprende que es parte de la historia del arte costarricense, aún no es arte *auténticamente costarricense*. Los artistas académicos por excelencia de los primeros años del siglo XX son Enrique Echandi, Tomás Povedano, Emil Span y Juan Ramón Bonilla. A continuación, nos vamos a centrar en el tratamiento dado a la figura de Tomás Povedano, pues su caso se constituye en una suerte de omisión histórica.

En la retórica construida por Ferrero y Echeverría, Povedano se convirtió en una especie de antagonista en la historia de la carrera de Enrique Echandi. Enrique Echandi (un costarricense) al regresar al país de sus estudios en Alemania en 1892 propone al Gobierno crear una Academia de Bellas Artes, su propuesta no es atendida. En 1897 se funda una academia y para su dirección se contrata a Tomás Povedano, un extranjero. Esa es la base del relato (casi mítico) del artista (héroe cultural, en palabras de Ferrero) y del antagonista. El resultado a largo plazo de esta interpretación de los acontecimientos es que la figura de Tomás Povedano prácticamente no sea estudiada y casi no se escriba sobre él. Por ejemplo, sobre Enrique Echandi en el transcurso de las décadas de 1960 y 1970 se escribieron o publicaron al menos 3 monografías y una de ellas fue reeditada: «Datos para una biografía y semblanza de don Enrique Echandi» de Cristina Fournier (1960), *Enrique Echandi: vida y obra (1866-1959)* de Luis Ferrero Acosta (1963, 1971) y *Enrique Echandi* de Ricardo Ulloa Barrenechea (1973). A partir de su biografía sobre Enrique Echandi, Luis Ferrero (1963) formuló la teoría de la confabulación o conspiración del silencio en torno a este artista, recuperando así una opinión publicada por Roberto Brenes Mesén en 1900 (Brenes Mesén, 1900, pp. 2-3). Precisamente, los aportes de Ferrero al estudio de Echandi tenían como propósito recuperar su figura y vindicar su transcendencia para la historia del arte costarricense. La imagen de Echandi como un héroe de la cultura costarricense se presenta con recurrencia en la obra de este autor (Ferrero, 1985, pp. 17-51).

Irónicamente, el interés por Enrique Echandi va a sumir en el silencio a Tomás Povedano. Pese a que a partir de la década de 1960 surgió la inquietud por realizar tesis biográficas sobre artistas locales, no se realizó ninguna sobre Tomás Povedano. Tampoco se publicaron libros sobre este artista. Sería hasta la década de 1990 que se realizaría algún estudio sobre su obra (Barrientos y Guardia, 1993; Solano y Chacón, 2014). Mientras que Ferrero mantuvo un severo silencio sobre Povedano, Echeverría, más bien, esgrimió una fuerte crítica (casi condenatoria) hacia este artista. A continuación, se reproduce el texto completo dedicado a Povedano en *Historia crítica del arte costarricense*:

El español Tomás Povedano (1857-1943) figura esencialmente en la historia del arte costarricense como profesor de pintura. Se había formado en su tierra natal, y pasó algunos años en Ecuador antes de que el Gobierno de Costa Rica lo contratara para fundar una escuela de Bellas Artes. Era un pintor de mediano talento que además, a diferencia de Span, no se interesó particularmente por los temas pictóricos que ofrecía Costa Rica. Hizo muchos retratos y algunos cuadros alegóricos con temas indígenas extraídos posiblemente de su estancia en Ecuador. No dejó discípulos notables. No obstante, a pesar suyo, Povedano jugó un papel importante para los jóvenes artistas de talento que nacieron a principios del siglo: les mostró lo que no había que hacer. Por reacción ante el carácter anodino de las clases de Povedano, cosa que no tardaron en reconocer, los mejores de ellos procuraron, desde el inicio de sus carreras, buscar formación e información artística en revistas o en viajes al exterior, evitando así la probable deformación que les hubiera ocasionado un aprendizaje académico acartonado y estrecho (Echeverría, 1986, p. 52).

El problema de este planteamiento es que es falaz. Tomás Povedano si se interesó por los temas que ofrecía Costa Rica. De hecho, desarrolló una obra de tipo costumbrista que incluía paisajes. Además, algunas de las obras de temática indígena sí poseen relación con Costa Rica. Inclusive, se podría sugerir la pregunta al respecto de si esa manera de restar importancia a las obras con temática indígena puede leerse como un gesto acorde con la idea de ignorar esa presencia étnica en el país. Debe recalcarse que, en la versión más reciente de este libro, Echeverría bajó la intensidad al tono negativo con que abordó a Povedano en la edición de 1986 (Echeverría, s.d.).

El arte moderno frente al arte nacional: el caso de Max Jiménez

El arte moderno, así como la vanguardia, supone algunos obstáculos para su incorporación en el relato histórico nacionalista. La comprensión de Max Jiménez como introductor del arte moderno en el país es un buen ejemplo de las limitaciones que supone el abordaje del lenguaje vanguardista dentro de las narrativas sobre el arte costarricense. Eso, a pesar de que Max Jiménez sí se mantuvo en la memoria colectiva: de hecho, tuvo el honor de ser el primer artista costarricense abordado en una tesis de la Facultad de Bellas Artes de la UCR (Pastor Guevara, 1959) y el escritor Alfonso Chase publicó una biografía sobre él (1973). Los autores analizados, aunque si lo incorporaron en sus escritos, por momentos parecen no terminar de encajar al artista con la realidad del país. Por ejemplo, Echeverría afirma:

Es conocido el hecho de que la exposición de Max Jiménez en la Galería L'Atelier de San José, en 1945, provocó un escándalo y el rechazo casi unánime del público. No porque se percibieran las deficiencias técnicas de su obra (cosa que hubiera sido atendible) sino porque esta no se ajustaba ni a los cánones académicos del siglo XIX ni a la pintura regionalista que practicaban Quirós y los demás pintores de su grupo (Echeverría, 1986, p. 120).

Por su parte, Ferrero afirma que “Mientras Max vivió, sus esculturas tan solo fueron conocidas por sus amigos. De ahí que no ejercieron una influencia directa en su generación ni en el cambio de estilo del gusto estético en el público” (Ferrero, 1973, p. 80). También, es interesante apreciar que, si bien, Luis Ferrero dedica un apartado de *La escultura en Costa Rica* a Max Jiménez (1973, pp. 77-84)⁷⁸, no profundiza en el estudio de su obra. Su análisis se limita al aspecto formalista y no señala la interpretación que realiza Jiménez de diversas tradiciones escultóricas: vanguardia, «arte primitivo», arte precolombino y arte negro. No obstante, para Ferrero, Jiménez es un adelantado dentro del contexto nacional, pues intentó abrir el camino para una «nueva sensibilidad». En contraste, el abordaje de Ricardo Ulloa Barrenechea en *Pintores de Costa Rica* es más completo para el caso de la pintura (1977, pp. 98-103). Sin embargo, para este autor también es difícil

78 El capítulo se titula “Intento de recuperación del volumen plástico”.

ubicar a Max Jiménez dentro del arte nacional, como se aprecia en la siguiente cita: “Se aparta del nacionalismo de la generación de los treintas, pero profundiza en un arte de esencia latinoamericana desde un lenguaje plástico parisense” (1977, p. 95).

Estos autores reconocen que la obra de Jiménez se inscribe en la realidad latinoamericana, pero no encuentran la manera de ubicar su obra en el contexto costarricense. Al ser una obra mucho más universal que la de sus contemporáneos, no logran situarla dentro de una historia nacional. Por ejemplo, Echeverría afirma:

En pintura intentó configurar un tipo humano, basado en la robusta anatomía de los negros antillanos, que traduce a la vez una gran fuerza y una profunda melancolía. Esa es la tónica de su obra. En el plano estilístico, Jiménez conjuga elementos del Picasso post-cubista de alrededor de 1920 con la estilización de Modigliani, pero su tema, su personaje, es siempre tropical. Jiménez confiere a sus figuras un gigantismo casi monstruoso, lo que las convierte en presencias contundentes [...] (Echeverría, 1986, p. 120).

Tampoco logran enlazar su propuesta plástica con la literaria, la cual les habría suministrado muchos elementos para situar su obra total como crítica frente a la realidad nacional. Por último, ante ellos pasan desapercibidos los oníricos escenarios en que se desenvuelven las figuras que pueblan las pinturas de Jiménez. De hecho, no visualizaron las formas paisajísticas que construyó, las cuales, en efecto, contrastan con los paisajes realizados por Fausto Pacheco o Teodorico Quirós. Mientras que estos últimos suelen representar una naturaleza amena, controlable desde una perspectiva humana, y mientras que los paisajes de Pacheco se erigen desde lo pintoresco; los paisajes fantásticos de Max Jiménez presentan una naturaleza incontrolable, que se construye desde lo sublime. Sería a partir de la década de 1990 que la obra de Max Jiménez empezaría a ser mejor comprendida y más estudiada.

El arte abstracto frente al paisaje: el caso de Manuel de la Cruz González

Finalmente, es en las referencias sobre arte abstracto que se halla de manera bastante precisa una retórica en la que el género del paisaje es utilizado como una suerte de medida. Ferrero y Echeverría, pese a su gran pasión por el arte, en ocasiones parecen no terminar de comprender el arte no figurativo. De esta manera, en sus escritos, Ferrero y Echeverría coinciden en el abordaje del arte abstracto en Costa Rica como una moda importada y adoptada. A esa postura se va a sumar Ulloa Barrenechea en el artículo citado (1986). En sus argumentaciones la no figuración se presenta como una propuesta estética que no le da continuidad al arte “auténticamente” costarricense.

En este sentido, es muy significativa la manera en que es vista la obra del artista Manuel de la Cruz González por Echeverría en *Historia crítica del arte costarricense*. Al referirse a sus primeros años de carrera afirma:

Su paleta es vigorosa, a veces llameante, y aunque no se aparta del realismo su pin-celada vibra con un sentido de la plasticidad que recuerda vivamente a Cézanne. Desde 1930 (y aún antes) hasta 1948 pinta numerosos paisajes costarricenses con un poder de convicción mezcla de rigor y magnetismo [...]

Sus excelentes dibujos y pinturas de esos años hacen ver que González se tomó verdaderamente en serio su carrera de pintor, y que contaba para ello con un talento fuera de lo ordinario (Echeverría, 1986, pp. 125-126).

Estas apreciaciones contrastan con los juicios que emite Echeverría al referirse a la faceta abstracta de Manuel de la Cruz González:

Así, el pintor que había abandonado Costa Rica en 1948 como el *más sólido y concentrado de los realistas*, regresa al país poco más de diez años después cultivando la abstracción geométrica. *Esto, que podría parecer un importante salto adelante en el arte costarricense, desgraciadamente no fue tal.* En primer lugar, porque la evolución cultural de Costa Rica en esos años no había preparado, ni siquiera a los círculos intelectuales más avanzados, para captar un arte de esa naturaleza. En segundo lugar, porque la propia evolución de Manuel de la Cruz González, vista retrospectivamente, nos resulta hoy algo forzada. En efecto, él no desarrolló a plenitud su creación abstracta, por más que esta le permitía desplegar su capacidad de expresión cromática, así como sus dotes de diseñador, y, lo que es más importante, le permitía manifestar su temperamento apasionado sin caer en los excesos del informalismo o el expresionismo abstracto. Sus pinturas abstractas conocidas son relativamente pocas. Podemos lanzar la hipótesis de que la abstracción geométrica no se avenía, en el fondo, con su personalidad creadora, sino que fue algo que tomó prestado, con innegable maestría, de sus colegas y amigos venezolanos. González no derivó hacia la abstracción de manera natural y progresiva, a partir del diseño de sus obras figurativas, como si lo hicieron por ejemplo, Mondrian y de Stael (Echeverría, 1986, pp. 129-130) [El destacado es de la autora].

A la luz de este fragmento, y de otros de *Historia crítica del arte costarricense*, se puede sostener que, con algo de pena, Carlos Francisco Echeverría tenía —al menos en los años setenta y ochenta— a considerar a Manuel de la Cruz González como un artista que se había apartado del camino de la tradición del arte costarricense. Una tradición —que para este autor— ya tenía sus bases bien establecidas. Ese alejamiento por parte de Manuel de la Cruz González sería visto como una tentativa fallida, y no como una auténtica incursión creativa.

En sus escritos, Echeverría reconoce en Manuel de la Cruz González a un artista excepcionalmente bueno, pero al fin de cuentas, un artista que se desvió del camino de la tradición del arte costarricense. Ese alejamiento, según se deduce de las palabras de Carlos Francisco Echeverría, sería causante de las eventuales “fallas” en la propuesta plástica de dicho artista. En el fondo, Echeverría, al criticar la obra abstracta de González recurre a argumentos de corte nacionalista y patriótico:

Cualquiera que haya sido la influencia de Cuba sobre el pintor, lo cierto es que el sentimiento de derrota política y el exilio tienen que haber provocado una conmoción profunda en este hombre vehemente y enamorado de su patria. Al trasladarse a Venezuela en 1952, ya Manuel de la Cruz González ha enterrado todo cuanto tuviera relación con la Costa Rica que dejó y el arte que allí realizaba. Su actitud fue la de un alejamiento deliberado de sus raíces, actitud por lo demás comprensible como mecanismo de defensa en las circunstancias en que el artista se encontraba (Echeverría, 1986, p. 126).

Así, Echeverría pasa por alto, o bien ignora, ejemplos dentro de la obra de Manuel de la Cruz González que claramente tienen como referente el paisaje. Con la diferencia de que no se trata de paisajes naturalistas, sino que se trata de estilizaciones al máximo, hasta alcanzar niveles de no figuración. También, deja de lado obras que demuestran la reinterpretación a partir de motivos estéticos provenientes del arte popular, como los diseños de carretas; aspecto que sí fue reconocido y analizado por la historiadora del arte Eugenia Zavaleta en su estudio sobre los inicios del arte abstracto (1994, pp. 49-50). En este trabajo la autora señala lo siguiente:

El pintor, sin duda, se desarrolló dentro de la abstracción geométrica gracias al ambiente plástico que encontró en Venezuela. Pero su inclinación hacia dicha tendencia no puede ignorar otra influencia, las decoraciones geométricas de colores planos e intensos plasmadas en la carreta campesina costarricense.

El estudio que el pintor realizó sobre dicho tema se aprecia en uno de sus trabajos de los años treinta (...). Poco tiempo después, su primera exposición en Cuba giró en torno a los elementos decorativos de la carreta, la carreta misma y las figuras que acostumbraban rodearla. Un boceto a lápiz (...) determina que su interés por esta materia continuó durante su estadía en Venezuela. En un mismo pliego de papel presentó dos estudios, uno consistente en su característico enrejado que desarrolló en Maracaibo y el otro relacionado con el tema en cuestión (Zavaleta, 1994, p. 49).

La cita anterior demuestra el equilibrio entre las aspiraciones locales, y a la vez universales, que definieron el arte de Manuel de la Cruz González. Claramente, la carreta no es paisaje, pero es un elemento de cultura popular y su utilización por parte de Manuel de la Cruz González es un buen argumento para rebatir la retórica construida por Carlos Francisco Echeverría.

Por su parte, Luis Ferrero en *Cinco artistas costarricenses* también demuestra una posición de rechazo hacia el arte abstracto. En dicho libro dedica uno de los capítulos al pintor primitivista Hernán Pérez, quien se había dado a conocer en el tránsito de los años setenta (Ferrero, 1985, pp. 99-119). Sobre este pintor, Ferrero sostiene lo siguiente: “Por su autenticidad, su obra se inserta en una *tradición pictórica predilecta por los costarricenses: el paisaje*. Sin embargo, el suyo no es del tipo de paisaje establecido por maestros como Ezequiel Jiménez-Rojas, Francisco Zúñiga o Margarita Bertheau” (Ferrero, 1985, pp. 117-118) [El destacado es de la autora]. Mas adelante, el autor agrega:

“(...) Hernán Pérez refleja inconscientemente un destino humanista. Plantea *al costarricense ya harto de tanta abstracción no figurativa*, la necesidad de pensar de nuevo en el arte expresador [sic] del ser humano. En el destino del hombre” (Ferrero, 1985, p. 118) [El destacado es de la autora].

El rechazo hacia el arte abstracto, por no contar con asideros en lo nacional, también se percibe al referirse al Grupo 8, con respecto al cual Echeverría afirmaba:

Así, si la intención de estos artistas fue la de imprimirle al arte costarricense un dinamismo propio, esa intención se vio completamente frustrada, por cuanto sus creaciones no emergían de *un sustrato socio-cultural verdaderamente costarricense*. Es cierto que, ante la inopia de otros creadores con vigor propio, los miembros del Grupo Ocho dominaron el panorama del arte nacional durante la década de 1960 y parte de la siguiente. Pero sus obras flotan sobre la realidad cultural costarricense como nubes remotas, cumpliendo aquí y allá con una función ornamental, *logrando a menudo opacar el brillo de los viejos creadores que se mantenían activos* (Echeverría, 1986, p. 135) [El destacado es de la autora].

Mas adelante agregaba:

El error de los miembros del Grupo Ocho estuvo *en no tratar de establecer vínculos, si no en el arte que los precedía, al menos con la realidad social y cultural de su país*. Querían romper con todo, pero no tenían mucho que aportar. Faltaba claridad en sus metas. Sin embargo, hay que apuntarles el mérito de haber sacudido, en aquel momento, el ambiente artístico josefino, creando el espacio necesario como para que se manifestaran otros creadores que habrían podido verse bloqueados por la sólida muralla de la pintura tradicional paisajista (Echeverría, 1986, p. 136) [El destacado es de la autora].

Este juicio se puede contrastar con la imagen que presenta de Francisco Amighetti:

Amighetti señala con claridad el pecado original del arte contemporáneo, especialmente el abstracto: su incapacidad para aludir a las experiencias concretas de los seres humanos. La originalidad de Amighetti está precisamente en su indeclinable decisión de usar el arte como expresión de la vida. No le preocupa parecer anacrónico, o incluso serlo. No le interesa diferenciarse, ser original, y por eso su creación es distinta de la de la gran mayoría de los artistas contemporáneos (Echeverría, 1986, p. 86).

Por su parte, Ulloa Barrenechea en *Pintores de Costa Rica* demuestra una posición de mayor apertura hacia el arte abstracto (1977, 19-20; p. 96) que Echeverría o Ferrero. Por ejemplo, a propósito de Manuel de la Cruz González afirma: “Sus goajiras venezolanas son el paso evolutivo de los treintas hacia la geometría” (1977, p. 96). Sin embargo, este autor también manifiesta ciertas dudas sobre la no figuración y su carácter de moda en el ambiente costarricense. Así, Ulloa Barrenechea se hace las siguientes preguntas: “¿Cómo explicar el hecho de que en Costa Rica no se desarrolle una escuela abstracta

de paisaje? ¿Será una respuesta relacionada con agudos problemas técnicos o con la ausencia de autenticidad o de conciencia nacional?" (1977, p. 96). También, en el artículo «Ser, arte, comunicación y crítica» (1986) deja ver una actitud poco receptiva hacia la corriente abstracta. Esa tendencia se contrasta con la caracterización que hace de los pintores de la generación de los treinta:

La generación pictórica de los treintas se identifica no con una iconografía abstracta sino con un estilo de vida. Se infiere una expresión de lo particularmente propio. El desarraigo se arraiga. Fausto Pacheco, Teodorico Quirós, Francisco Amighetti y el primer Manuel de la Cruz González "se abren" hacia el exterior y hacia "el interior". Se entabla una comunicación "consigo mismo" y con un exterior que actúa como "circunstancia". No se pinta únicamente la casa campesina, se descubre el paisaje de la meseta y el de provincias como Guanacaste. Inclusive se trata el paisaje urbano. Una posible opción natural para pintores que "salen del estudio", es el pintoresquismo de Escazú (Ulloa Barrenechea, 1986, p. 139-140).

Ulloa Barrenechea reconoce algo especialmente *vital* y *auténtico* en la obra de los artistas de los años treinta, en relación con el ser costarricense. De esta manera, en diversos pasajes hace alusiones al ser campesino como elemento fundamental de la identidad costarricense. El siguiente fragmento es un buen ejemplo de esto:

En el fondo general del costarricense permanece el pasado campesino con su visión provincial. Llevan a su casa la huerta, las olorosas tortillas, el gallo pinto humilde y tradicional. Sugiero que la caracterización que hace León Pacheco del hombre de ciudad – "ni burgués ni campesino" – equivale al posible retrato de la actual clase media: limitación burguesa sobre un trasfondo campesino. Quizás se trate de dos limitaciones que en el pasado eran distintas. Las clases altas habían recogido el señorío español y el campesinado conservaba más puras sus raíces. Campesino y español son dos fuentes originarias de identidad junto a las conocidas "circunstancias" que moldean las bases de nuestra idiosincrasia (Ulloa Barrenechea, 1986, p. 138).

Precisamente, para Ulloa Barrenechea el arte producido por la generación de los treinta expresa esa identidad: "Los treintas se enmarcan dentro de este binomio campesino-español, pero miran con interés el pasado precolombino lo que robustecerá ese singular quehacer de los escultores." (Ulloa Barrenechea, 1986, p. 138). Desde su perspectiva esa *auténticidad* se quiebra con el advenimiento del arte abstracto, como se puede apreciar en el siguiente pasaje:

El hilo conductor se rompe con la instalación forzada de las vanguardias a partir de 1960. Se arremete contra la tradición anterior y la nueva pintura se apodera del mundo costarricense. El creador costarricense, en un momento clave de su desarrollo, es incrustado agresivamente en el modernismo. La identidad nacional, ya de por sí cuestionada, se hunde en ese abismo de la imitación mecánica del arte internacional (Ulloa Barrenechea, 1986, p. 143).

Estos autores verán en el arte abstracto una moda, importada y adoptada por algunos artistas que intentaban ser cosmopolitas. Al referirse a las primeras tres exposiciones en que se presentaron pinturas abstractas en Costa Rica, realizadas por Lola Fernández, Felo García y Manuel de la Cruz González en 1958, Echeverría afirmaba:

Al medio cultural de Costa Rica no le quedaba más remedio que aceptar, a esas alturas, que había llegado al país esa epidemia de pintura incomprendible que parecía recorrer el mundo, a juzgar por las publicaciones de las revistas (Echeverría, 1986, p. 131).

Por ejemplo, también Ricardo Ulloa Barrenechea en *Pintores de Costa Rica* manifiesta su insatisfacción ante la adopción de *modas pasajeras*, pues, al referirse a un pintor como Jorge Gallardo, quien permanece fiel a la figuración desde los años cincuenta, afirma:

Mérito de Jorge Gallardo es el levantar su cabeza sobre el caos de las imitaciones. Y la levanta asentándose en la realidad latinoamericana. Es decir, su arte –fuera de la estricta valorización técnica– no tiene pose ni dialéctica de zoológico.

Muchos cuadros abstractos crecen como las algas. Prolifera el nuevo arte entre los jóvenes. Inclusive algunos viejos sienten cierto complejo y producen algunos ejemplos (Ulloa Barrenechea, 1977, pp. 96-97).

También, Luis Ferrero al referirse al Grupo Ocho y a sus escultores, en *La escultura en Costa Rica*, deja ver una perspectiva compatible con las que se pueden apreciar en las citas anteriores. Después de explicar que, con respecto a la escultura, los años que van de 1937 a 1950 se pueden caracterizar como una fase opaca y de transición (1973, p. 134), este autor afirmaba:

Este grupo [el Grupo Ocho] está unido, en el orden sicológico, por ciertos objetivos comunes: llevar el arte al pueblo, enseñar algo nuevo en pintura y escultura, demostrar que con ideas abstractas o realistas se puede hacer algo diferente a lo que se ha visto y, gestar un proceso más intelectual en la obra de arte. Sólo que su intención resulta fallida por la excesiva supeditación, o copia, de corrientes artísticas modernas occidentales. A tal se llegó por ingenuidad o, acaso, por la inseguridad y la impotencia de los nuevos artistas para expresar integralmente los complejos fenómenos que intuían a su alrededor en esos años de ansiedad y frustración.

Los artistas se asieron a una conjunción de corrientes contradictorias. Aspiraban a formas puras en lucha contra el embotamiento y la repetición. El dilema fue: o se logra dar nueva vida a concepciones trilladas o conformarse con la imitación servil y seguir manipulando formas desgastadas, anquilosadas, vacías de contenido. Se palpaba un cambio de gusto y de estilo. En la sociedad costarricense se hacía sentir un nuevo estrato social interesado por el arte. En consecuencia, muchos artistas modificaron sus medios de expresión. Y como no se puede romper la tradición sin perturbaciones ni cisuras, hubieron de reconsiderar los valores formales, al influjo de lo que venía del extranjero (Ferrero, 1973, pp. 136-138).

De esta manera, se puede argumentar que en la narrativa de estos autores las tentativas de cosmopolitismo no poseían verdaderos asideros en un país como Costa Rica, tan pequeño y provinciano, un país tan cerrado por sus cuatro costados por montañas. Ese provincialismo constituía la esencia de la identidad costarricense.

Respuestas nacionalistas ante La I Bienal Centroamericana de Pintura (1971)

Se debe recalcar que los esfuerzos intelectuales de Luis Ferrero, Ricardo Ulloa Barrenechea y Carlos Francisco Echeverría se inscriben en un contexto marcado por la intervención estatal en el ámbito cultural. Paralelamente a la conformación de sus narrativas históricas, desde el MCJD se estaban impulsando los Salones de Artes Plásticas (que se efectuarían entre 1972 y 1993) y los Certámenes de Paisaje Rural. No obstante, es necesario puntualizar que todas esas actividades, así como la edición de todos los libros analizados, fueron precedidas por un evento que resultó tener un desenlace inesperado: La I Bienal Centroamericana de Pintura (1971).

Esta actividad fue convocada por el CSUCA y organizada por el MCJD. Se enmarcó en el II Festival Cultural Centroamericano, efectuado entre el 15 y el 21 de setiembre en San José de Costa Rica, con el propósito de celebrar los 150 años de la Independencia de Centroamérica. Desde la perspectiva del CSUCA, tanto el Festival como la Bienal de Pintura se organizaron como una estrategia para promover la integración centroamericana en el plano de la cultura. En la introducción del catálogo de la Bienal se manifestaba esta idea:

Centroamérica, como región de relieves culturales propios, ha puesto a prueba su capacidad de funcionar como una unidad en distintas ocasiones y en distintos campos, sin que hasta la fecha puedan apreciarse resultados concretos, pues los sueños de integración se han resuelto generalmente en guerras o simplemente en tráfico de mercancías. Por debajo de los discursos, de los tratados, de las convenciones, permanece un vacío que no se ha querido o no se ha podido llenar, tal vez principalmente porque los pueblos han estado al margen de los procesos de integración, pero también porque ha faltado toda una fundamentación ética, cultural, que sea capaz de trazar las líneas de identificación del hombre centroamericano (CSUCA, 1971, p. 3).

De hecho, entre los objetivos de la actividad se contemplaba la intención de llevar la exposición inaugurada en San José a los demás países del istmo. La actividad respondía al deseo de propiciar una noción de identidad regional y, por supuesto, de generar un encuentro entre los artistas de la región. Así, en la Bienal se expusieron obras en concurso y a la vez se reservó un Salón de Honor donde se expusieron obras de artistas considerados como maestros en sus respectivos países. De esta manera, para el caso de Costa Rica, se eligió la obra de Francisco Amighetti y la de Manuel de la Cruz González. El interés por confrontar las creaciones artísticas de los distintos países del istmo se puede apreciar en otro pasaje del catálogo:

[...] la I Bienal Centroamericana de Pintura pretende dar una muestra de lo que nuestros artistas hacen en esta segunda mitad del siglo XX centroamericano, de las formas en que convierten el arte en un vehículo de comunicación eficaz y auténtico, que pueda servir para identificarnos y encontrarnos (CSUCA, 1971, p. 4).

Sin embargo, pese a lo promisorio de la actividad, el fallo del jurado fue decepcionante. De acuerdo con las bases de la Bienal, se entregaría un Gran Premio Centroamericano y cuatro premios nacionales para los demás países participantes. No obstante, el jurado internacional —que estuvo integrado por la crítica de arte argentina Marta Traba, el artista peruano Fernando de Szyszlo y el artista mexicano José Luis Cuevas— declaró desiertos los premios nacionales para Costa Rica, El Salvador y Honduras. Únicamente otorgó el premio nacional correspondiente a Nicaragua, por la obra «Danza Alegórica» de Rolando Castellón; mientras que el Gran Premio Centroamericano fue otorgado al guatemalteco Luis Díaz por su obra «Guatebala 71». En el fallo de la Bienal, el jurado argumentaba por qué había declarado desierto los premios nacionales. Así, para el caso de El Salvador, decía que ninguna de las obras llenaba los requisitos para merecerlo, por carencia de imaginación y bajo nivel técnico; mientras que, en el caso de Honduras, se aducía que con excepción de Mario Castillo y Moisés Becerra, cuyas obras dejaban ver “una modernización epidémica de la realidad”, el resto de las obras se mostraban totalmente “ajenas al proceso del arte contemporáneo” (Acta del jurado de la bienal de pintura, *Diario de Costa Rica*, 19 de setiembre de 1971, p. 13). Por su parte, con respecto a Costa Rica argumentaron lo siguiente:

(...) porque la participación de este país a pesar de presentar un aceptable nivel técnico en los casos de Lola Fernández, Rafael Fernández y Jorge Manuel Vargas, tiene un empleo superficial de recursos ya empobrecidos por el uso excesivo (collage de fotografías, pistola de aire, frotagge, etc.) (Acta del jurado de la bienal de pintura, *Diario de Costa Rica*, 19 de setiembre de 1971, p. 13).

Asimismo, en el punto f) del fallo, con respecto al Salón de Honor en el que se expusieron las obras de los maestros, el Jurado declaraba lo siguiente:

El jurado desea por unanimidad expresar su aprecio por la excelente obra presentada en el Salón de Honor, por el grabador Francisco Amighetti, que representa ejemplarmente el arte en Costa Rica (*Diario de Costa Rica*, 19 de setiembre de 1971, p. 13).

Sobra decir que no mencionaron al resto de artistas consagrados del istmo, pero más importante aún para el caso específico de Costa Rica, decidieron destacar a Francisco Amighetti e ignorar a Manuel de la Cruz González. En la Bienal se exhibieron varias cromoxilografías de Amighetti, mientras que González expuso algunas pinturas abstractas.

De esta manera, la valoración por parte del jurado de que las obras de los artistas costarricenses presentaban “un empleo superficial de recursos ya empobrecidos por

el uso excesivo (collage de fotografías, pistola de aire, frotagge)", junto con la omisión de Manuel de la Cruz González, se pudo interpretar como una suerte de llamado de atención con respecto a la adopción de tendencias de vanguardia consideradas como universalistas o cosmopolitas.

Resulta valioso observar la valoración expresada por Ulloa Barrenechea en *Pintores de Costa Rica* al referirse a los años posteriores a 1960 y a lo que él denomina como *El Arte Nuevo*. Este autor afirma lo siguiente:

Se pinta y se expone con entusiasmo. Todo culmina en la Primera Bienal Centroamericana de Pintura, en 1971. Pero desde ella surge la gran incógnita: no hay premio para Costa Rica. Un jurado internacional denuncia la ausencia de valores propios. O, lo que es lo mismo, la exagerada imitación. Y se habla del lenguaje social, del arte de compromiso. De la motivación intrínseca (1977, p. 97).

También, resulta clarificador observar cómo se refiere a la I Bienal Centroamericana de Pintura Echeverría, en *Historia crítica del arte costarricense*:

El premio nacional correspondiente a Costa Rica fue declarado desierto. No era que se reclamara en la pintura costarricense la carga de violencia y desesperación que se percibía en la de los otros países, puesto que el jurado conocía claramente las diferencias entre ésta y las demás naciones centroamericanas, en el orden político y social. Lo que el jurado objetó fueron las pretensiones cosmopolitas de la pintura de Costa Rica, que no parecía tener la menor relación con la realidad del país. La pintura costarricense no era ni optimista ni pesimista. Era, en el mejor de los casos, preciosista, y en el peor, pedante (Echeverría, 1986, p. 161).

Más adelante, este autor agregaba:

Marta Traba dictó una brillante conferencia sobre "El arte como forma de comunicación", en la que dejó claro que sus opiniones no obedecían a una posición sectaria, sino a un concienzudo análisis de las realidades del arte contemporáneo. El resultado de la Bienal fue un golpe severo al arte aséptico y decorativo que todavía ocupaba un primer plano en Costa Rica. A partir de entonces, más pintores sintieron la necesidad de pintar desde lo hondo de su ser, sin recurrir al truco, a la receta o al artificio placentero. Se sintió, en otras palabras, la necesidad de ir en busca de una realidad más allá de las apariencias, misión que podría considerarse esencial al arte de nuestro siglo (Echeverría, 1986, p. 161).

En estos pasajes se puede percibir una actitud conforme con el fallo del jurado. También, en el caso del texto de Echeverría se sobreentiende que con los calificativos de "preciosista", "pedante", "aséptico" o "decorativo" se refería al arte producido, principalmente, a partir de 1958. Una producción que estuvo fuertemente determinada por

la introducción de la abstracción en Costa Rica, la fundación del Grupo Ocho y, más adelante, la creación del Grupo Taller. De hecho, al referirse a algunos artistas vinculados con el Grupo Ocho, este autor afirmaba:

En cuanto a Felo García, César Valverde y Lola Fernández, siguieron cultivando una pintura inofensiva, elegante sin llegar a ser hermosa, a veces enigmática sin llegar a ser profunda. Sus obras reflejan cabalmente ese proceso que hemos llamado modernización, porque no se puede llamar desarrollo, del arte costarricense (Echeverría, 1986, p. 136).

Por su parte, Ulloa Barrenechea en el artículo «Ser, arte, comunicación y crítica» (1986) describe de la siguiente manera el arte costarricense más reciente, es decir, el producido de los años sesenta en adelante, y que fue “enjuiciado” a partir de la I Bienal de Pintura Centroamericana:

Apenas encuentro ejemplos de un conciso arte racional y la carencia de una poética se sustituye con improvisaciones o con un “las cosas se arreglan en el camino”. En especial, la indefinición, lo neutro se mantiene con bastante frecuencia.

Me aventuro a la siguiente definición tomando en cuenta algunas obras anteriores a 1960 y parte de la pintura realizada a partir de 1960, incluyendo casi por entero las dos Bienales Lachner y Sáenz. La pintura costarricense es la indeterminación de lo neutro como soporte de una inauténticidad. El arte costarricense pone de manifiesto el aislamiento individualista; el dominio de singulares estados emocionales y de impulsos instintivos sobre lo racional. Su percepción del valle retroaído [sic] a lo limitado y personalizante. Esto lo planteo como constante, pero hay importantes excepciones en variadas obras musicales, la última poesía de Laureano Albán, etc. Lo monumental y dramático no es constante del arte costarricense. Los paisajistas alcanzan un estatismo calmado y, a veces, poético. Un silencio reconocido en un individualismo aislado. Aparece, constantemente, el reflejo de lo dócil, lo comedido, lo sentimental y el racionalismo comedido que controla la emoción (Ulloa Barrenechea, 1986, p. 136).

Más adelante en ese artículo, Ulloa Barrenechea plantea a Francisco Zúñiga como el artista que brinda una alternativa sensata para el arte, porque en él reconoce una creación artística en la que hay una síntesis equilibrada entre el modernismo y lo autóctono (Ulloa Barrenechea, 1986, p. 143). Al respecto afirma:

¿No será acaso el camino de Zúñiga una propuesta sensata? Porque lo cierto es que la abstracción pasó; el expresionismo abstracto ya es historia; la Bienal Centroamericana de 1971 marca un cambio y una crítica que desestabiliza la actitud anterior; el hiperrealismo entre nosotros es de corte académico o una excusa para un regreso a la figuración sin ruborizarse; otras bienales han sido organizadas y su expresión es confusa, realmente inoperante y ecléctica (Ulloa Barrenechea, 1986, p. 143).

Este tipo de apreciaciones (casi negativas) contrastan con la valoración que hacen de la generación de los años treinta. Se puede decir que estos autores, con sus interpretaciones históricas, estaban respondiendo a la desilusión que dejó la I Bienal Centroamericana de Pintura. Es interesante apreciar que ninguno de ellos impugna el juicio emitido por el Jurado de la I Bienal Centroamericana de Pintura, tácitamente parecen darle la razón a Marta Traba. Sus respuestas se van a dirigir a la elaboración de un discurso nacionalista. Sus textos, en gran medida, son una invitación para reforzar determinados valores nacionales. Con respecto a la necesidad de asumir una actitud nacionalista, Ulloa Barrenechea afirmará:

Cuando se plantea una actitud nacionalista —término que se presta para muchas confusiones— se ataca con la posición del antichauvinismo. Y la paradoja es que una de las salidas para este enredo estilístico y conceptual, es penetrar en la médula conformadora de lo nacional, las raíces más hondas del criollismo —España y lo indígena— y desde un pensamiento integrador realizar una síntesis universal americana o latinoamericana (Ulloa Barrenechea, 1986, p. 143).

Lo cierto es que las narrativas de estos autores se desarrollan de forma paralela al accionar estatal que se dispuso después de la I Bienal Centroamericana de Pintura, mediante el MCJD, como la organización de los Salones de Artes Plásticas y los Certámenes de paisaje rural. Así, las narrativas históricas de estos autores se pueden ver como argumentos que sustentan el proyecto cultural implementado desde el Estado. De ahí, la relevancia que adquirió la necesidad de demostrar la existencia de una tradición artística en Costa Rica. Mientras que los Salones de Artes Plásticas, organizados a partir de 1972, eran una evocación directa de las Exposiciones de Artes Plásticas realizadas entre 1928 y 1937; los Certámenes de paisaje rural parecían querer revivir el ambiente creativo que se describía cuando se hablaba de los pintores de los treinta que “descubrieron el paisaje costarricense”.

Conclusiones: Una nueva generación ante el terruño

Es una idea reiterada en la historia del arte costarricense, que después de la I Bienal Centroamericana de Pintura las artes costarricenses cambiaron de rumbo; de tal manera, que se dio un abandono de la abstracción y se perfiló una corriente descrita como neofigurativa. Esa es la interpretación que brinda José Miguel Rojas en una publicación dedicada a los Salones de Artes Plásticas efectuados entre 1972 y 1993 (Rojas, s.f. [1998-1999]). En dicho texto, Rojas explica que la I Bienal marcó el debilitamiento de la abstracción y que durante los años setenta se experimentó un repunte de la figuración, el surgimiento de un arte fuertemente expresionista y el desarrollo de la gráfica, así como la preferencia por las propuestas sobre formatos medianos y pequeños. Este mismo autor, en *Costa Rica en el arte*, a propósito de las repercusiones de la I Bienal Centroamericana de Pintura afirma:

Este acontecimiento [la I Bienal Centroamericana de Pintura] contribuyó a definir lo que vendría a ser el arte costarricense de esa década [1970], tendiente a un estilo caracterizado por “lo grotesco”. La obra gráfica de Francisco Amighetti logró reafirmar su interés social con obras tan relevantes como “Los que matan colibríes” o “Los que están detrás” o “Conversación (1969). También cobraron importancia los dibujos conocidos como los “homúnculos” o “figuras negras” de Carlos Poveda (1940), que se ubican entre 1963-1971 y mediante los cuales se mostró un interés alrededor de la figura humana imaginaria-humorística (Rojas, 1990, p. 182).

En los textos de los autores analizados —producidos desde la década de 1970— se puede vislumbrar el reconocimiento de esas transformaciones, es decir, el abandono de la abstracción y una tendencia hacia lo figurativo en términos expresivos. Asimismo, se puede observar la interpretación en términos de causa-consecuencia entre la I Bienal Centroamericana de Pintura y el surgimiento de la neofiguración.

Por ejemplo, en *Pintores de Costa Rica*, después de referirse a la I Bienal Centroamericana de Pintura, Ulloa Barrenechea afirmaba:

Mientras tanto ha ido surgiendo la nueva figuración. Carlos Poveda triunfa con sus dibujos de denuncia. Nos visita Cuevas. Conocemos a Amaya y a Trujillo. Los poetas nuevos en parte renuncian al “yoísmo” tradicional. Jorge Debravo se identifica con el pueblo. Gerardo González impone a su pintura la descomposición social, el relajamiento de las estructuras.

Pero en 1971 la Bienal Centroamericana es un punto de interrogación: lo que sucede en ella conduce a la reflexión. Variadas exposiciones posteriores son figurativas o “distintas”. Y surgen las paradojas. Rafa Fernández realiza en 1973 un mural figurativo de indudable vigor. Felo García abandona el abstraccionismo para brindar el *paisaje esperado*: no es abstracto pero sí nuevo, renovado...

Sin embargo no podemos negar el aporte histórico de la pintura abstracta de Manuel de la Cruz González, de Felo García o de Lolita Fernández, todo ello en pro del desarrollo vanguardista.

Lo que lamentamos es el rompimiento de la evolución de *nuestra pintura nacionalista* y el salto de trampolín que realizan algunos artistas jóvenes. Y los saltos conllevan en mucho la intrepidez. La nueva pintura pone de manifiesto los sinsabores de nuestra formación. Nos falta disciplina, el agobiante espíritu de lucha, la formación menuda dirigida hacia la maestría de taller.

Nos falta selección, autocrítica, sobre todo esto, autocrítica; y por encima aún de ella, un ingrediente indispensable en el hallazgo de lo auténtico: la humildad (Ulloa Barrenechea, 1977, p. 97) [El destacado es de la autora].

A partir esta cita, se puede observar que, para Ulloa Barrenechea, la I Bienal Centroamericana de Pintura fue un momento de inflexión que condujo a la adopción de una actitud crítica con respecto al desenvolvimiento de las artes plásticas entre 1958 y 1971.

De esta manera, observa favorablemente el curso tomado por las artes en la década de 1970. También, Echeverría parece ver con buenos ojos la neofiguración que se perfila a partir de los años setenta en Costa Rica:

Los grupos artísticamente más sensibles de la sociedad costarricense ya no aceptaban lo moderno por lo moderno, sino que comenzaban a exigir un arte más sustancial, un arte que explorara más a fondo la experiencia de ser hombre en la Costa Rica de hoy. Siguiendo quizá el remoto ejemplo de Poveda y Cuevas, pero guiados ante todo por su instinto creador, comenzaron a surgir artistas poco complacientes, originales, incómodos, que no quedaban bien con Dios ni con el diablo, pero cuyas obras son vigentes como testimonio de un período de redefinición en el arte nacional: Carlos Barboza, Disifredo Garita, Gerardo González (Echeverría, 1986, p. 160).

Es significativo, que en *La escultura en Costa Rica* Luis Ferrero intituló el capítulo dedicado a los escultores más jóvenes como «Las promesas» (1973, pp. 175-194). De hecho, ese capítulo inicia con palabras críticas y a la vez optimistas:

Se preludia el inicio de una nueva etapa en la historia de la cultura costarricense. Aún es prematuro decir qué rumbo seguirá, porque alborece. Esta es una etapa desgarrada social e ideológicamente. Hay un testimoniar de la atomización artística: unas tendencias tiran para acá; otras, para allá; unas, son progresistas, y otras, regresivas. Estamos en una época en que el pasado aún no es pasado, y el presente mira tímidamente al futuro; en que todo es simultáneo, contiguo, y dispar entre sí. Y en este proceso de confrontaciones estilísticas *se presagia una época fructífera para la escultura.*

Varios factores acicatean prometedoramente a las promesas: *los esfuerzos patrocinadores del Estado* a través de la Dirección General de Artes y Letras, el renovado interés por las exposiciones aunque no debidamente orientado, los cursos de historia del arte costarricense que se dictan en la Enseñanza Media, los estímulos universitarios, la atención que prestan al artista los medios de comunicación masiva, la creación del Ministerio de Cultura, el Bachillerato en Artes, los incentivos internacionales, la proliferación de compradores de esculturas para galerías de arte o para museos del exterior, son algunos (Ferrero, 1973, p. 175) [El destacado es de la autora]

En esa cita del libro de Ferrero se puede apreciar cómo el autor reconoce la importancia del papel del Estado en la organización del ámbito de la cultura. Justamente, las publicaciones de Ulloa Barrenechea, Echeverría y el propio Ferrero se inscriben en el entramado del campo cultural que, en efecto, es objeto de un relevante impulso desde la década de 1960.

Durante la década de 1970 dos de las principales actividades organizadas por el Estado fueron los Salones Nacionales de Artes Plásticas y los Certámenes de Paisaje, mediante el MCJD y la DGAL. Es decir, espacios artísticos que evocaban directamente las formas de desenvolvimiento de las artes durante la década de 1930. Aunado a esto, de acuerdo

con Eugenia Zavaleta Ochoa, tanto los Certámenes de Paisaje, como los Salones Nacionales de Artes Plásticas representaron un importante impulso para la articulación del mercado artístico en Costa Rica (Zavaleta, 2019, pp. 103-104, 106-107).

Los Salones Nacionales de Artes Plásticas se establecieron en 1972 (un año después de la I Bienal Centroamericana de Pintura) y se efectuaron hasta 1993. Sus propósitos fueron reunir a la mayoría de los artistas costarricenses y dar a conocer su labor creativa ante el público. Asimismo, los Salones propiciaron el encuentro entre artistas pertenecientes a generaciones diferentes (Zavaleta, 2019, p. 104). Sumado a esto, los organizadores de los Salones recurrieron a la designación de jurados integrados por expertos o críticos, tanto nacionales como internacionales, lo que le imprimió distinción a dichos eventos (Zavaleta, 2019, pp. 104-105). En gran medida, los Salones Nacionales de Artes Plásticas buscaban evocar el ambiente artístico suscitado durante las Exposiciones de Artes Plásticas efectuadas entre 1928 y 1937, en el marco de las cuales se dio a conocer la generación de pintores vinculada con el paisaje de las casas de adobe.

Por su parte, de acuerdo con Zavaleta Ochoa, los Certámenes de Paisaje Rural se constituyeron en el “esfuerzo más sistemático del Estado por mostrar arte en las provincias, en otras palabras, en zonas alejadas de San José” (2019, p. 101). En 1973, la DGAL comenzó la realización de estos eventos, mediante la organización de excursiones dominicales de pintores a diferentes regiones de Costa Rica, donde ejecutaban pinturas de paisajes al aire libre. El objetivo de estas actividades era integrar a las comunidades. Las municipalidades recibían a los artistas y los pobladores podían ver a los artistas mientras trabajaban. Posteriormente, se realizaba la premiación de una o dos obras (Zavaleta, 2019, p. 101). De acuerdo con Zavaleta Ochoa, estas actividades se realizaron hasta el 2003; la autora estima que en total se realizaron 77 certámenes, entre estos también se organizaron Certámenes de Paisaje Urbano, pero en menor medida (Zavaleta, 2018, p. 97). Durante los Certámenes de Paisaje Rural cobró relevancia el concepto de lo pintoresco, es decir, se crearon imágenes asociadas a lo rústico y campestre (Zavaleta, 2018, p. 100).

De acuerdo con esta autora existen varias versiones de cómo surgieron los Certámenes de Paisaje Rural. Según una versión, la iniciativa surgió del concejo consultivo de la DGAL en 1970 y las actividades se pusieron en práctica cuando Inés Trejos asumió el cargo de directora de la DGAL. Zavaleta Ochoa explica el interés por organizar estos eventos, no solo por la belleza natural del país, sino por los siguientes motivos: “Para los impulsores de los Certámenes, en la década de 1950 y 1960, había predominado una inclinación por el arte abstracto, la figura humana y el realismo mágico, por lo cual se había perdido el interés hacia el paisaje costarricense” (Zavaleta, 2018, p. 102). Es decir, posiblemente diversos actores (no solo Ferrero, Ulloa Barrenechea y Echeverría) observaron un agotamiento del curso que habían tomado las artes durante la década de 1960. Según otra versión, fueron los jóvenes artistas, vinculados a la Escuela de Artes Plásticas de la UCR y a la Casa del Artista, de quienes surgió la motivación por realizar giras a zonas rurales para pintar paisajes (Zavaleta Ochoa, 2018, pp. 102-104).

Sin importar de quién haya surgido la idea de los Certámenes de Paisaje, lo relevante es que en el decenio de 1970 se organizaron este tipo de actividades que se remitían a la narrativa histórica sobre los artistas de la generación de la década de 1930, la cual había cultivado el paisaje rural y semirural, y habría instaurado como motivo de representación el paisaje de casas de adobe (Zavaleta, 2018, p.104). Asimismo, los Certámenes de Paisaje Rural sirvieron para que una generación de jóvenes artistas se diera a conocer en el medio artístico local (Zavaleta, 2019, p. 102). Precisamente, esa generación, en su mayoría, de personas nacidas en torno a la década de 1950, es la que, en los textos de Ferrero, Ulloa Barrenechea y Echeverría se presentaban como “promesas”, como una generación que retornaba a la representación de tópicos *auténticamente nacionales*, alejándose así, de la ruptura con la tradición que —según ellos— introdujo un arte con pretensiones cosmopolitas y que se alejaba de la representación de la realidad.

La contradicción inherente al énfasis por el paisaje rural como la plasmación de lo *auténticamente costarricense* es que para la década de 1970 el proceso de crecimiento urbano del Valle Central se encontraba sumamente avanzado y, por lo tanto, el ámbito rural cada vez retrocedía más (Zavaleta, 2018, p.112). De esta forma, en el impulso para que los artistas cultivaran este género pictórico, así como en las narrativas que construyeron los autores analizados, debe reconocerse el peso de un elemento nostálgico ante la inminente pérdida de un paisaje que se desvanecía ante los avances de la modernización.

Referencias

- Acta del jurado de la bienal de pintura. (19 de setiembre de 1971). *Diario de Costa Rica*, p. 13.
- Barrionuevo, Floria. (1997). *Centenario. Escuela Nacional de Bellas Artes. Escuela de Artes Plásticas. 1897-1997. Programa Re-visión de un siglo*, Vol. 1. San José: Museo de Arte Costarricense, Escuela de Artes Plásticas.
- Barrionuevo, Floria y Guardia, María Enriqueta. (1993). *Tomás Povedano de Arcos, el maestro. Colección de Libros Films*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Bonilla Baldares, Abelardo. (1957). *Historia y Antología de la literatura costarricense*. San José: Editorial Universitaria, Trejos Hermanos.
- Bonilla Baldares, Abelardo. (1981). *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial STVDIVM.
- Brenes Mesén, Roberto. (27 de noviembre de 1900). Enrique Echandi. *El Figaro*, pp. 2-3.
- Cabrera, Roberto; Flores, Juan Carlos; Montero, Willy; Lentini, Luigi; Ulloa Barrenechea, Ricardo, Villalobos, Roberto e Ycaza, Alberto. (1986). *Arte y crítica en el siglo XX*. San José: EUNED.
- Chase, Alfonso. (1973). *Max Jiménez*. San José: Departamento de Publicaciones, MCJD.
- CSUCA. (1971). *I Bienal Centroamericana de Pintura*. San José: CSUCA, Secretaría Permanente.
- Cuevas Molina, Rafael. (1995). *El punto sobre la i. políticas culturales en Costa Rica, 1948-1990*. San José: MCJD, Dirección de Publicaciones.

- Echeverría, Carlos Francisco. (1977). *Ocho artistas costarricenses y una tradición*. San José: Departamento de Publicaciones, MCJD.
- Echeverría, Carlos Francisco. (1986). *Historia crítica del arte costarricense*. San José: EUNED.
- Echeverría, Carlos Francisco. (s.d.) *Arte costarricense del siglo XX: historia crítica*. Editorial Costa Rica. Libro digital disponible en <https://es.scribd.com/read/289545693/Arte-costarricense-del-siglo-XX-Historia-critica#>
- Echeverría Loría, Arturo. (1972). *De artes y de letras: opiniones y comentarios*. San José: Editorial Costa Rica.
- Ferrero Acosta, Luis. (1963). *Enrique Echandi: vida y obra (1866-1959)*. San José: Editorial Don Quijote, Imprenta metropolitana.
- Ferrero Acosta, Luis. (1971). *Enrique Echandi: vida y obra (1866-1959)*. San José: Sección de Publicaciones, MEP.
- Ferrero Acosta, Luis. (1973). *La escultura en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Ferrero Acosta, Luis. (1979). *Ezequiel Jiménez*. San José: Museo de Arte Costarricense.
- Ferrero Acosta, Luis. (1985). *Cinco artistas costarricenses. Pintores y escultores*. San José: EUNED.
- Ferrero Acosta, Luis. (1986). *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo XIX*. San José: EUNED.
- Ferrero Acosta, Luis. (1987). *Gozos del recuerdo, Ezequiel Jiménez Rojas y su época*. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, Imprenta Nacional.
- Ferrero Acosta, Luis. (2004). *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo XIX*. San José: EUNED.
- Fournier, Cristina. (1960). *Datos para una biografía y semblanza de don Enrique Echandi*. (Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Gramsci, Antonio. (2000). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Guardia Yglesias, María Enriqueta (2008). *La otra mirada. Artistas extranjeros en Costa Rica*. San José: Fundación MBCCR.
- Hernández Villalobos, Efraín. (1992). *Orientación expresionista en la pintura de paisaje costarricense*. (Tesis de Licenciatura en Historia del arte). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Honour, Hugh. (2007). *El romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jiménez Matarrita, Alexander. (2015). *El imposible país de los filósofos. El discurso filosófico y la invención de Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Molina Jiménez, Iván. (2008). *Costarricense por dicha. Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Molina Jiménez, Iván. (2012). *Revolucionar el pasado. La historiografía costarricense del siglo XIX al XXI*. San José: EUNED.
- Pastor Guevara, Cecilia. (1959). *Apuntes sobre la vida y la obra de Max Jiménez Huete*. (Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas) Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Raab Cercone, Laura Mariana. (2015). *Historiografía de las artes visuales en Costa Rica (1947-2012)* (Tesis de Licenciatura en Historia del arte). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.

- Rojas González, José Miguel. (1990). *Costa Rica en el arte. Colección de artes plásticas Banco Central de Costa Rica*. San José: Museos Banco Central de Costa Rica.
- Rojas González, José Miguel (s.f. [1998-1999]⁷⁹). *Salones Nacionales de Artes Plásticas. 1972-1993. Programa Re-visión de un siglo, Vol. 3*. San José: MAC.
- Sáenz Shelby, Gabriela. (2013). *Historia de las políticas de colecciónismo y de representación de las artes visuales en Costa Rica (1950-2006). Estudio comparativo de tres instituciones públicas: BCCR, MAC y MADC*. (Tesis de Maestría Académica en Historia). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Solano Brenes, Vivian y Chacón Hidalgo, Manuel Benito. (2014). *Tomás Povedano y los billetes de Costa Rica*. San José: Fundación Museos del Banco Central.
- Toman, Rolf. (2004). *El barroco*. Barcelona: Könemann.
- Ulloa Barrenechea, Ricardo. (1973). *Enrique Echandi*. San José: Departamento de Publicaciones, MCJD.
- Ulloa Barrenechea, Ricardo. (1975). *Pintores de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Ulloa Barrenechea, Ricardo. (1977). *Pintores de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Ulloa Barrenechea, Ricardo. (1986). Ser, arte, comunicación y crítica. En Cabrera, Roberto (et al.). *Arte y crítica en el siglo XX*. San José: EUNED.
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. (1994). *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica, 1958-1971*. San José: Museo de Arte Costarricense.
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. (2003). *Haciendo patria con el paisaje costarricense: la consolidación de un arte nacional en la década de 1930*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. (2004). *Las Exposiciones de Artes Plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. (2018). Los certámenes de Paisaje Rural y la expansión de la mancha urbana en Costa Rica (1973-2003). *Cuadernos Inter.c.a.Mbio Sobre Centroamérica Y El Caribe*, 15(2), 95-129. <https://doi.org/10.15517/c.a.v15i2.34643>
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. (2019). *La construcción del mercado de arte en Costa Rica: políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

79 Este libro omite la fecha de publicación, sin embargo, se deduce que se publicó entre 1998 y 1999 cuando se llevó a cabo el Programa Re-visión de un siglo del MAC.

Creadoras costarricenses de paisajes con poesía y música

IVETTE ROJAS ZELEDÓN⁸⁰

Introducción

El artículo se interna en el paisaje de vida de ocho mujeres compositoras y cantantes costarricenses, quienes han dado, y siguen dando, importantes aportes culturales a nuestro país. Sus nombres artísticos son Karol Barboza, Amanda Quesada, Berenice, Mari Laguna, María Prétiz, Amanda Rodríguez, Maf É Tulá y Guadalupe Urbina, todas con estilo personal e independiente de hacer música en Costa Rica. Cada compositora será analizada en orden alfabético por su primer apellido, haciendo énfasis en sus composiciones y cómo logran plasmar el paisaje en sus creaciones. Se hará un recorrido por sus paisajes de vida con relatos de eventos de índole personal, familiar, académicos y sociales, los cuales han tenido relación en su visión paisajística para crear, por medio de entrevistas personales realizadas durante el primer semestre del año 2021 y del análisis de sus canciones. Luego, analizaremos sus paisajes compositivos y algunas de sus obras más representativas, combinándolo con apreciaciones de la autora. Las compositoras en estudio han manifestado distintos ámbitos del paisaje: el paisaje rural, urbano, social, político e interno, los cuales han sido fuente de inspiración para contar sus historias de vida. Cada obra manifiesta una realidad personal, a través de la cual se conectan recuerdos, se plasman sensaciones, colores y ambientes por medio de la música instrumental o mediante la voz humana.

Así, el presente artículo se basa en la forma de percibir y experimentar este paisaje, el cual no está ajeno a lo cultural. Esta manera de comunicarse queda clara en la cita de Urquijo y Boni (2020):

(...) el paisaje tiene un carácter dual como significado y como significante. En este sentido, el paisaje es tanto la representación como la cosa misma representada (...) Al ser representado, el paisaje trasciende su materialidad y cobra una nueva vida, en la que porta significados. Es en su dimensión simbólica donde se develan las intenciones, emociones y condiciones de quienes usan, apropián, pierden o anhelan un paisaje.

80 Universidad de Costa Rica, Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA). Máster en música con énfasis en canto. Correo electrónico: ivette.rojas@ucr.ac.cr, <https://orcid.org/0000-0002-8878-7770>

Esto implica, desde luego, que los paisajes no sólo se conocen con la mirada propia, sino a través de los ojos de otros, de aquellos quienes los han pintado, cartografiado o narrado para alguien más (p.10).

El paisaje es fuente de identidad para un pueblo, por medio de este nos identificamos en un espacio determinado a través de los sentidos y los sentimientos. Este representa la cultura de un pueblo y, por medio de la música, es posible representarlo con sonidos.

Urquijo (2020) detalla que el paisaje reúne lo natural con lo cultural. Si bien hay prácticas culturales que pueden determinar un paisaje, el entorno mismo hace que estas prácticas puedan ser ejecutadas o bien obstruidas. Es difícil encontrar un paisaje que no haya sido modificado por el ser humano, al igual, la interpretación de este, depende de sus conocimientos y su cultura.

Lo anterior nos indica que los paisajes adquieren el sentido colectivo o de identidad, a través de las concepciones, representaciones o transformaciones aplicadas en el lugar, a partir de la formulación de ideas o conocimientos de la memoria sociabilizada. Por ello, el paisaje sólo es parcialmente comprensible sin la sociedad que lo transforma (p.25).

Se puede sumar a esta apreciación el pensamiento de Leo Brower, compositor cubano, sobre lo culturalmente modificado (1989), con el cual nos confirma que el paisaje ha sido moldeado por el ser humano y la música refleja lo que el compositor percibe de su entorno cultural.

El paisaje en cualquier parte del mundo para mi es esa naturaleza que el hombre modula, transforma, y recrea (...) Claro, conformado culturalmente. No tiene que ser necesariamente un paisaje urbano que refleja Nueva York o Paris por la torre Eiffel (...) pero sí el hombre con sus culturas va modelando ese paisaje aun el más virgen (Wistuba, p.142).

El paisaje urbano en las canciones es todo aquello que nos transporta a la ciudad y sus ambientes. Las creadoras en general describen situaciones más polémicas en este paisaje urbano, donde intervienen aspectos políticos, sociales y ecológicos. A través de estos elementos se efectúa una simbiosis entre este paisaje y el social, que describe estos aspectos interculturales, problemáticas sociales e historias de vida propias o ajenas.

Al respecto, a este tipo de paisajes urbanos donde intervienen lo político y social, Diane Harris (2007) señala que hay cantidades de estudios sobre el paisaje y su simbiosis abstracta y teórica del espacio, donde se muestra la humanidad con sus problemas sociales y políticos. El paisaje puede servir como un significante social y se pueden analizar la raza, la clase y el género. En los estudios sobre raza y espacio, dice Harris, el paisaje reafirma la identidad, exclusión, segregación, grupos minoritarios y los privilegios de los blancos.

Denis E. Cosgrove en *Introducción to social formation an symbolic landscape* (2007), reafirma esta transformación del paisaje y su relación con la sociedad, al explicar la evolución del capitalismo y del modernismo en el siglo XX con la industria de la comida, la producción

masiva y el *Avant-Garde* en las expresiones culturales e ideológicas. Con el paisaje podemos

también viajar en el tiempo, pues se retratan, por medio del arte, los avances demográficos, tecnológicos, socioeconómicos, ambientales, políticos, legales, intelectuales, científicos, artísticos, culturales, las creencias religiosas, la explotación de las tierras, los recursos minerales y el apoderamiento de tierras.

El paisaje interno es el que más interviene en las creadoras. En él, las palabras hechas poesía describen elementos de la naturaleza, transportándonos a esos lugares mediante metáforas que describen sus anhelos, tristezas, sensaciones, alegrías y frustraciones personales. Bien manifiesta esta pasión por describir el alma, Eduardo Martínez (2009):

El laberinto del alma y la revuelta donde la fiera puede hacer girar el universo a su alrededor. Allí u a poesía de viaje nace de una experiencia y remite a un paisaje amado que se difunde entre lectores viajeros; (...) De este modo los lugares concretos se cargan de connotaciones: la poesía está suscitada por paisajes concretos y éstos almacenan tal contenido, son capaces de hablar, de modo que su travesía física es también una travesía espiritual. Pero, claro está, quien desconoce todo esto ni atiende ni entiende el mundo. En conclusión, todo lo dicho queda muy fundamentalmente referido al valor y a la identidad surgidos de la palabra. Es lo que escribía Jorge Guillén en *Clamor*: "me despierto en mis palabras... y por ellas estoy con mi paisaje" (p. 44).

Aunado a lo anterior, las compositoras usan el paisaje tal y como lo describe Ortega (2010), como una forma de hablar sobre el individuo, mostrando su pasado, presente y su conexión personal con la naturaleza, confirmando su realidad histórica y su espiritualidad.

Los paisajes tienen nexos con los modos de vida de los hombres que se desenvuelven en su seno, pero también con sus formas de pensar y de sentir, con sus horizontes interiores. Hay, en palabras de Humboldt, «analogías misteriosas y morales armonías que ligan al hombre con el mundo exterior». Se dan, como decía Victor Hugo, estrechas relaciones entre el «paisaje exterior» y el «paisaje interior» (p.48).

Lo anterior nos lleva a pensar que un paisaje descrito de manera artística se traduce en un mensaje histórico y nacional, lo cual lo convierte, según Ortega (2010), en patrimonio nacional e identidad que hereda la colectividad, y gracias al cual, se crea la conciencia histórica. Por medio del paisaje nos conectamos con el orden natural del mundo y su significado. “La visión del paisaje nos permite conocer las claves del mundo que nos

rodea, el orden natural que lo fundamenta, y nos permite también conocer el lugar que en él nos corresponde. Es un modo de ver y entender el mundo exterior, y de vernos y entendernos a nosotros mismos.” (Ortega, 2010, p. 47)

Para lograr apreciar correctamente lo que se expone de cada una de las creadoras, es recomendable escuchar sus canciones usando el enlace que se brinda en este artículo o bien buscándolas en las distintas plataformas de música en línea. A continuación, sus paisajes y su música.

Música que nace en secreto: Karol Barboza Padilla (n.1990)

El paisaje siempre será fuente de inspiración porque está inserto en mi vida desde niña

K. Barboza,
comunicación personal, 31 de mayo de 2021.

Paisaje de vida: su niñez y adolescencia la vivió en un ambiente rural en San Isidro del General. Sus padres siempre le enseñaron a respetar mucho la naturaleza, llevándola a participar en caminatas a distintas reservas naturales del país, comer y jugar con sus primos a la orilla del río. La experiencia de poder tomar agua pura del río en Pérez Zeledón y del paisaje de San Gerardo de Rivas en las faldas del Chirripó marcó su amor y admiración por todo lo que la rodea. Las montañas, los árboles y las aves son su principal inspiración. La música la hace conectar con una niña interna que juega con las melodías, así como jugaba en el campo.

Sin tener ningún músico en la familia, Karol tiene inquietud por ella y le insistió a su padre que la ingresara en la Escuela Sinfónica de Música de Pérez Zeledón. Inició a los 14 años con el clarinete, ensambles y teoría musical. Se mudó a San José al terminar el colegio para estudiar clarinete en el Instituto Nacional de la Música. Al cumplir 17 años inició su movimiento musical visitando Nicaragua anualmente y participando en el Festival de Música de Santa Catarina en Brasil. En el 2010 se unió al proyecto *Circo Fantástico*, donde empezó a componer música para los espectáculos realizando siete giras a Europa a países como Alemania, Austria, Suiza, Francia, Italia, República Checa y Bélgica. En estos viajes amplió su visión del paisaje tanto urbano como rural modificando su visión de mundo.

Paisaje compositivo: todas sus canciones son con letra y las líricas nacen naturalmente. Su fuerte es la melodía y los paisajes que más disfruta son minimalistas, planos y de climas templados con bruma e imagen borrosa. El paisaje lo desarrolla a través de los sonidos y la letra lo afirma usando el ukelele como instrumento base. Su forma de componer inicia con la imagen del paisaje para crear un ambiente; luego, la imaginación

determina una acción, que podría ser un pájaro volando y, continúa el proceso, con una improvisación melódica que la ayuda, al principio, a conseguir un tema que termina armando la canción.

El Secreto es un disco que comprende las canciones: *Una Semilla*, *El Jardín*, *Aurora*, *Serpientes y las Golondrina*. Las canciones las compuso en secreto durante tres años y solo las cantaba para ella, era un proceso de crecimiento personal y lo sentía como una forma de ir cultivando melodías. Este disco lo grabó ella misma en un estudio que tiene en su casa con ukeleles, clarinetes, voces, guitarra y sintetizador.

*El jardín*⁸¹. Debido a su formación académica se exigía mucha perfección al componer estas canciones y el proceso para aceptarlas y exponer su paisaje interno fue complicado. Es la primera canción que compuso para el disco, con la idea principal de reflexionar en sus procesos de transformación al caminar por la vida y aceptar con gratitud los eventos que esta le ofrezca.

*Una semilla*⁸² es la pieza con la cual descubrió su lenguaje y su forma de escribir, usando la metáfora, siempre apoyada en una imagen de la naturaleza como una forma de asimilar sus procesos internos. Un ejemplo es su letra: “Una semilla cayó de tus flores en mi jardinera. No me di cuenta en qué momento tus colores tiñeron mis tristezas”. (Barboza, 2021).

*Las golondrinas*⁸³ representa una ruptura amorosa. Las golondrinas son esa persona que se fue. La canción nació al estar en su casa tratando de inspirarse y de repente, mirando por la ventana, vio un pajarito que se posó y se fue rápidamente. Un extracto de la letra es: “Ya se van las golondrinas, buscando otros susurros, ya se van, se acabó su temporada por acá. Si yo fuera un pecho amarillo cantaría hasta que se vayan, más allá no se escuchará el sonido de este corazón.” (Barboza, 2021).

*Las olas versión de un día*⁸⁴ es una pieza de denuncia con un reclamo desde la alegría. Nos habla del derecho que tienen las mujeres de caminar tranquilas y seguras. “La canción salió de mí luego de un proceso de exploración basado en historias de mujeres intrépidas que se atrevieron a desafiar los estereotipos y obstáculos sociales para encontrarse a sí mismas y disfrutar de aventuras nuevas, este proceso lo viví con otras siete mujeres curiosas e intrépidas compañeras de la Colectiva Viajo Sola”. (Barboza, 2021).

81 Barboza, K (2021). Jardín. [Canción] En *Secreto*. Sonido Caracol. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/1p3j4Q8lE7ZHwnNs9jtHL5?si=6f40b8ca08234809>

82 Barboza, K. (2021). Una Semilla. [Canción] En *Secreto*. Sonido Caracol. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/1lFhX559qCOGKn1N80wTlF?si=c75763e4373c4242>

83 Barboza, K. (2021). Las golondrinas. [Canción] En *Secreto*. Sonido Caracol. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/1zTOg8vWOeVYGAHCD8XLqO?si=f018f5a6a1554390>

84 Barboza, K. (2 de diciembre de 2019). *Lasolas versión de un día* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/gNCusV0wbew?si=aDVLh2KmK0fMGZA8>

*Acuario*⁸⁵ es un sencillo seleccionado por un proyecto llamado Dinamo Sonoro, producida por la Asociación de compositores y autores musicales de Costa Rica (ACAM), con músicos profesionales y con arreglos para cuerdas e instrumentos de viento.

*Soy de madera*⁸⁶ en su letra, muestra claramente las metáforas de la naturaleza con paisajes de su vida que muestran su fuerza interior al no verse opacada por los comentarios negativos. “Soy de madera y no acepto teoremas que nieguen la fe de crecer. Guardo mi savia en lo hondo del tronco y si fuego me pongo comienzo a arder”. (Barboza, 2019).

Karol Barboza se describe como compositora y está convencida de que crecerá en este campo a nivel instrumental, más de lo que ha hecho hasta ahora, usando sonoridades más abiertas y volando a melodías armónicamente más planas y minimalistas.

Actualmente, compone música incidental para un par de cortometrajes y trabaja en distintos proyectos artísticos. Con sus canciones espera que se haga una reflexión de los sentimientos humanos y que se conecte con ellos. Quiere entregar a quienes escuchan sus canciones algo suave que los abrace.

Romance y sentimiento: Amanda Quesada Montano (n.1977)

*El paisaje será siempre un tema primordial
en mis composiciones.*

Quesada, A,
comunicación personal, 9 de febrero de 2021.

Paisaje de vida: Amanda Quesada, vive su infancia entre San Pedro y Desamparados en una casa con un jardín grande con árboles frutales y con una infancia de libertad, donde aún no existían las preocupaciones de jugar en la calle. Su vida está llena de paisajes costarricenses. También, un pequeño período de su adolescencia lo vivió en Boston, Massachusetts.

Su familia cumple un papel importante en su vocación. Su padre, quien a su vez fue discípulo de su abuelo Miguel Ángel Quesada, un gran pianista costarricense, fue su primer profesor de piano. Su abuelita, Aura María Chaverri Rodríguez, les enseñaba a sus nietos a cantar pedacitos de zarzuela, rondas y villancicos, y su madre liberiana cantaba aficionadamente en público. En el campo académico realizó estudios universitarios en Enseñanza de la Música y clases de composición popular con el compositor Carlos Guzmán.

85 Barboza, K. (2021). Acuario. [Canción] *Sencillo*. Sonido Caracol. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/album/1fjIdwJRJh7wqsPgLj8Pn5?si=quSix4ANR-WzRARPWwgM>

86 Barboza, K. (2019). Soy de Madera. [Canción] *Sencillo*. Sonido Caracol. Recuperado de https://open.spotify.com/intl-es/album/0DKkKLHaK2I8A7VuypsHXG?si=CDef_fkMSXW-k__qxhjdHg

Paisaje compositivo: Amanda Quesada se describe a sí misma como cantante y compositora. Le gusta leer poesía, escribir relatos y cuentos, lo que le ha facilitado para componer. Generalmente, inicia este proceso con la melodía al piano y luego incorpora la letra a esta melodía de manera natural, describiendo con ambas el paisaje. El verde de Costa Rica, lo tropical del clima, el río, el mar y los paisajes latinoamericanos son su principal inspiración. Esto, lo complementa con ensambles musicales de pocos instrumentos. Su motivación es que la persona vibre y disfrute; sin embargo, sus temas actuales presentan un giro más melancólico. En general, sus canciones utilizan el lenguaje tradicional musical aplicando innovaciones en las modulaciones.

*Mi tierra natal*⁸⁷ es un ejemplo de este paisaje del Caribe donde se disfruta de la playa y la alegría de vivir. Incorpora los sonidos del paisaje por medio de los ritmos latinos para ambientarnos en una atmósfera festiva y tropical. El músico Roger Arce colaboró en los arreglos musicales de esta canción. Mi tierra natal es todo un canto a la naturaleza del caribe donde se plasma la palmera, el mar, la brisa, el calor y el sol.

*Mi Libertad*⁸⁸ inicia con un canto a capela (sin instrumentos) y palmas que aportan una rítmica constante durante toda la pieza musical. Las tonalidades mayores se llenan de imágenes sobre pájaros, como una alborada de alegría. Luego, nos traslada a la noche, pasando a una tonalidad menor, para representar musicalmente la preocupación y la incertidumbre del encierro por la pandemia de COVID-19. La letra dice: “Ayer estuve riendo estuve gozando con la alborada, y con los pajarillos que se posaban sobre una rama, era ese momento de alegrías que me acompañaba, pero pronto sentía que se acaba, que se acababa. En la noche cambió la historia y me puse a llorar, me abrumaba el silencio, me abrumada esta realidad, me asusta la tranquilidad de alguna gente necia, me preocupa que esta vida sea una caja de sorpresas.” (Quesada, 2021). Al preguntarle a Amanda a cerca de sus sentimientos al componer esta canción afirma que: “A veces somos optimistas y luego nos acechan pensamientos negativos. Las mujeres tenemos la sensibilidad de todo lo que gira a nuestro alrededor lo que nos impulsa a exponer, denunciar y reclamar”. (Quesada, 2021).

*El amor nos descubrió*⁸⁹ es un anhelo del reencuentro. Es una balada romántica en la que el viento es comparado con las palabras que se escapan. Es un canto de esperanza de que todo pasará. *El día pronto llegará*, es parte de la lírica la cual nos transporta a un amanecer esperanzador.

87 Quesada, A. (27 de octubre de 2009). *Mi tierra natal*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/kdVq-DGJvz1o?si=XjiqHpOGuT_7i2TX

88 Quesada, A. (2021). *Mi Libertad*. [Canción]. En *En un mundo así*. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/1WTLkGHbCaRYIocM8gyWDm?si=abc300ed38254dc3>

89 Quesada, A. (24 de agosto de 2020). *El amor nos descubrió*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/ZylLqjMRyZQ?si=B1-n1IZAPBivR2mh>

En el campo de la música romántica, utiliza metáforas como: *siento que llego al cielo cuando escucho tu voz*, entre ellas destacan: *Eres todo lo que soñé*⁹⁰ y *Hoy estás conmigo*⁹¹

Posee una reproducción extendida (EP) llamada *En un Mundo Así*⁹² dúo *Entre Dos*, junto a Marco Navarro, todas canciones de su autoría: *Mi libertad, Bésame suavecito, Esa voz, Quisiera decirte y En un mundo así*.

También integra los grupos *Matices y Son del Barrio*. Actualmente, estudia la Maestría en Estudios de la Mujer, Géneros y Sexualidades de la Universidad de Costa Rica.

Viajar con la música: Berenice Jiménez Murillo (n.1993)

*Somos agua que no se detiene y que estamos haciendo muchas cosas en la vida
que no nos pueden determinar por ciertos carteles que nos ponen en la piel...
la música sale como un huracán y las cosas que se escriben toman vida propia.*

B. Jiménez,
comunicación personal, 15 de marzo de 2021.

Paisaje de vida: Berenice es su nombre artístico. Recuerda imágenes del paisaje del antiguo Parque Vargas paseando con su papá. Del paisaje de Zarcero y de Playa Hermosa en Guanacaste recuerda imágenes por sus múltiples visitas a su familia del lado materno, y de las giras colegiales a Monteverde durante su adolescencia recuerda imágenes de Ostional y del Volcán Arenal.

Empieza a tocar violín a los 4 años en el Instituto Nacional de Música, en el programa Suzuki. Recuerda que fue una experiencia increíble donde el estímulo de las clases hizo del aprendizaje del violín un juego más. Su formación en violín le permitió entender hacia a dónde va la voz y a la vez la acercó con su abuelo materno Álvaro Murillo Solís, músico profesional y fundador del Coro Julio Fonseca. Su abuelita Claudia González Saborío también cantaba como soprano. Ambos fueron de gran influencia para ella, ya que todos los días los pasaba en su casa en Tibás. Luego, inició estudios de violín con el maestro Walter Field y, posteriormente, cambió a viola. Su visión de vida y sus procesos creativos cambiaron al conocer Limón durante sus años de estudios universitarios. Actualmente, el paisaje más visitado por Berenice es el proyecto Longo Mai en la zona sur del país. Este proyecto inició en Europa y vino a Costa Rica en el año de

90 Quesada, A. (2002). *Eres todo lo que soñé*. [Canción]. *Sencillo*. Amanda Quesada. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/06nIUDN0xFKZ3QM1vO4KjQ?si=7434797e71c04e90>

91 Quesada, A. (2019). *Hoy que estás conmigo*. [Canción]. *Sencillo*. <https://open.spotify.com/intl-es/track/2L-8rHobumDuP4NYZr9ptcw?si=72de6b6e56bf4991>

92 Quesada, a. (2021). *En un mundo así*. [Canción] En *En un Mundo Así*. Amanda Quesada Montano. Recuperado de https://open.spotify.com/intl-es/album/4s3BN2d6QQhlJg70R1bwT7?si=5NkE2QsMSYeuibe_VtyWKg

1979 para servir como zona de refugio, primero para nicaragüenses, quienes huían del régimen de Anastasio Somoza y, luego, para los salvadoreños en el marco de la guerra de El Salvador; por ello, se convirtió en un lugar pluricultural⁹³. El río y las nacientes de Longo Mai son fuente de inspiración para muchas de sus canciones.

Para cultivar su lado artístico-popular hace un cambio: a los 18 años ingresa a la Academia de Música Moderna de Mirian Jarquín, donde desarrolla su gusto por el jazz. A los 19 años, estudia psicología en la UCR y, gracias a ello, tuvo la oportunidad de viajar a Argentina a realizar una ponencia en el Congreso de Estudios Postcoloniales Psicoanálisis Feministas Latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires y El Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Durante esos dos meses encontró muchos conciertos culturales y estando allá surgió la oportunidad de cantar, lo que le ayudó a descubrirse a sí misma. Fue un cambio grande en su mundo interno y de ahí nacieron varias canciones, gracias al roce con personas con fundamentos políticos, literarios y de psicoanálisis. Además de esta experiencia en Argentina, ha hecho giras por Guatemala, Argentina, Uruguay y México.

La parte de la poesía en sus líricas la ha desarrollado desde muy joven. Siempre le ha encantado escribir y leer como una manera de relajación y desahogo. Participó en un taller literario con la escritora Julieta Dobles y también su padre Oscar Jiménez, filósofo de profesión, ha sido ejemplo de escritura para ella.

Paisaje compositivo: la composición y el canto surgen como algo muy instintivo, sin pensar mucho en la teoría, y la guitarra ha sido la compañera inseparable. Por lo general, empieza a cantar y se graba de una vez procurando que ese momento de creación no se pierda. Luego esas ideas grabadas siguen un proceso más intenso de composición.

*La brújula en el viento*⁹⁴ compuesta en Longo Mai, “me inspiró mucho con el río y la sensación de ir metiendo un pie al río y luego el otro, el viaje que implica el cambio de temperatura en el cuerpo y las sensaciones de internarse dentro del agua. Ese día estaba lloviendo mucho me hizo reflexionar del poder de la lluvia y el agua”. (Jiménez, 2021). La canción incorpora el sonido de un caracol, interpretado por Andrés Cervilla y de otros instrumentos, interpretados por los integrantes del grupo musical Infibit para dar vida al paisaje sonoro de la canción.

*Hija del sol*⁹⁵ es puro Caribe. Al ver llover y no poder salir, se inspira. Berenice capta una atmósfera alegre y tropical por medio de la simplicidad de un acompañamiento con guitarra e improvisaciones con la voz.

93 Sonador.info. (s.f.). Longo Mai. <http://sonador.info/es/index.html>

94 Jiménez, B. (2020). Brújula en el Viento. [Canción] *Sencillo*. Records DK. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/album/0suSJd4AjWtCG99VxV38A3?si=yzpH7at-TyGN0lJAIn7clw>

95 Jiménez, B. (2020). Hija del Sol. [Canción] En *Muchas Miradas (En Vivo)*. Records DK. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/23HGu04s58d4ueXgmZPjxb?si=4eb5430a48144e78>

*Aurelia*⁹⁶ retrata la historia de una niña que quedó embarazada y dio a luz a un niño. “Violencia extrema del patriarcado que le podría pasar a mi prima o vecina, fue una canción necesaria de hacer, el discurso de la niña es no matar a nadie, ella va a tener ese bebé, pero su niñez se muere en ese proceso”. (Jiménez, 2021). Recurre a los tonos graves y *portamentos* en la voz para exaltar la tristeza.

*Pájaros*⁹⁷. Sus padres le inculcaron que las luchas sociales son bellas donde la gente hace arte y lucha por una causa en común. Esta canción, como paisaje político, honra la presencia y el trabajo de muchas de estas personas activistas que luchan contra los que mienten por dinero.

*Camaradas Germinadas*⁹⁸ fue inspirada por la impotencia por todo lo acontecido el 18 de abril de 2018 en Nicaragua, cuando el gobierno hizo callar a los manifestantes por medio de la fuerza. Berenice enfatiza que ver todo ese proceso y la reacción xenofóbica de algunos costarricenses con el éxodo de nicaragüenses a nuestro país buscando libertad y seguridad, la impulsó a componer esta pieza musical. Es un homenaje a esos presos políticos de Latinoamérica y al pueblo que se une y se fortalece para luchar por la libertad. Parte de su lirica dice: “Privilegios sin analizar, un estado sin ejército, andar lastimando a quién quiera perturbar su paraíso blanco. Caravanas centroamericanas florecerás, Nicaragua resiste y florece, crece y resplandece, se expande se libera re-verdece”. (Jiménez, 2021). Al visualizar un paisaje político-social, esta canción busca generar conciencia social con un fuerte mensaje que apunta a todos los costarricenses xenofóbicos y brinda un aliento de esperanza a nuestros hermanos centroamericanos.

*Alexandra*⁹⁹ es un paisaje social muy cotidiano, inspirado por una investigación con el *Colectiva Viajo Sola*. Berenice investigó a Alexandra David-Néel, orientalista, cantante de ópera, periodista, exploradora, anarquista, espiritualista, budista y escritora franco-belga. Mujer francesa, a quien le gustaban mucho las artes esotéricas, la espiritualidad y por ello viaja al Tíbet 1904. Por ser una mujer que viajaba sin el acompañamiento de un hombre no la dejaron pasar. Por esta razón, se disfrazó de hombre y hace la caminata (peregrinación extenuante) al Tíbet. Este gran logro hizo que la nombraran la lámpara de la sabiduría y la sembradora de estrellas. Una mujer que cambia el ritmo de la vida patriarcal. Dentro de la vida cotidiana de Berenice, el feminismo se vuelve algo natural y tiene claro que gracias a todas esas mujeres valientes ahora tenemos un lugar mejor.

96 Jiménez, B. (23 de octubre de 2018). *Aurelia*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/pWw59Lg_cPc?si=QxYuth0XOQizIHO

97 Jiménez, B. (2023). *Pájaros*. [Canción]. En *Nido* Berenice. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/7C0i6AsokRtzxD0ChS8ByP?si=35d284156be44e6f>

98 Jiménez, B. (2020). *Camaradas Germinadas*. [Canción]. En *Muchas Miradas (En Vivo)*. Records DK. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/1vqrkweQNp8Im4Kmz7HEMH?si=299a3380180c46a7>

99 Jiménez, B. (2023). *Alexandra*. [Canción]. *Sencillo*. Berenice. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/5XvxiFYmS8HFB2tubbGnqM?si=e7f0754571db4204>

Berenice no se identifica tanto como cantautora, en vez de este término le gusta que la cataloguen como Cancionista o Cantora: “yo siento que las canciones ya están ahí, son como espíritus que se dejan llegar nos permiten visitarlas, interpretarlas y luego se van, yo no siento que yo haya creado algo que no está ahí. No me siento como ingeniera de canciones sino más como arqueóloga de canciones”. (Jiménez, 2021). Con los años se ha hecho más hija de la naturaleza y de preservar la madre tierra: “Podemos vivir en armonía con la tierra... es nuestro barco”. (Jiménez, 2021). Por ello, la naturaleza, la luna y lo pájaros son elementos reiterativos en sus canciones. Su música busca que las personas tengan un viaje, que jueguen. Cada concierto es un compendio de canciones que siempre se interpretan diferente, con lo que regala un espacio de liberación de pensamiento. Su voz viaja libre sobre sus ritmos.

Sus inquietudes por fortalecer su formación musical la llevan a recibir lecciones virtuales de composición y de procesos creativos con Noelia Recalde; con María Heinen, técnicas innovadoras para el canto, y Jonatan Szer mejorar su formación rítmica. Luego de analizar sus canciones, se puede corroborar que estas son un espacio íntimo, con el que busca paisajes sociales y políticos, apoyar movimientos ecologistas, luchas de clases y cadenas migratorias, todas ellas, realidades que no pueden escapar de sus creaciones.

Reflejos y sensaciones: Marisela Marín González (n.1976)

*En concreto es una sensación, yo siento eso en mi cabeza
y yo lo oigo, no uso fórmulas ni ninguna regla de composición.*

M. Marín,
comunicación personal, 12 de febrero de 2021.

Paisaje de vida: Mari Laguna vive su infancia, niñez y adolescencia en Cartago. Sus inquietudes musicales inician a los 4 años de edad de una forma casual, cuando su padre acepta como forma de pago un órgano melódico. Su familia se asombra cuando ella, de oído, empieza a sacar melodías de canciones de forma natural. En una prueba de aptitud musical descubren que tiene oído absoluto. Esto es la habilidad nata de poder identificar las notas musicales de nuestra escala temperada y saber qué nota es con solo escucharla.

A partir de este momento inicia sus estudios en música y se topa con que el solfeo no es de su agrado, ya que todas las melodías podía reproducirlas de oído sin necesidad de leer las notas. De los 4 a los 10 años, de manera autodidacta, compone algunas piezas para festivales escolares. A los 10 años un profesor de guitarra supo aprovechar su habilidad natural y la mezcló con la teoría para fortalecer su formación. Entra a los 14 años a la Academia Yamaha a estudiar piano, cuando este instituto tenía un bachillerato en

música avalado en Japón. Culmina sus estudios de Ingeniería Eléctrica en la Universidad de Costa Rica y en 2005 viaja México para estudiar Ingeniería de Audio y producción Musical en la Universidad G. Martell.

Mari Laguna es una enamorada del campo tipo floresta y de los pinos y gusta de los ambientes cartagineses. Parte de su transición de sensaciones fue ir a vivir a México y experimentar las cuatro estaciones: “fue un reventar en sensaciones y colores”. (Marín, 2021)

Paisaje compositivo: su proceso de creación se relaciona mucho con la música incidental, que es el tipo de música detrás de una escena de una película o de comerciales. Se relaciona con la imagen y su musicalización.

Mari Laguna es muy perceptiva con un grado de sinestesia, o sea, relaciona un color con un sonido en específico. Compone y hace los arreglos musicales de, tanto música instrumental como música con letra, la cual ella misma interpreta. Sus canciones con letra tienen un proceso creativo particular, ya que primero compone la música y luego escribe las líricas con metáforas. Parte de su formación en producción musical contemplaba ser letrista y arreglista, conocimientos que ayudaron en su proceso creativo.

*Atardecer Marino*¹⁰⁰. Pieza instrumental que retrata el ambiente marino. En su cabeza, relaciona todos esos elementos y colores con notas musicales como por intuición. Luego de tener esa imagen asociada al tono, escoge la rítmica. El piano es su instrumento base, luego los demás instrumentos enfatizan emociones y elementos como las olas, las aves, el viento y los barcos. Al escuchar la canción podemos trasportarnos a la sensación de estar divisando el mar, esa paz y tranquilidad que nos da un paisaje marino.

*Imágenes de un rayo de sol*¹⁰¹ es una de las piezas a la que más cariño le tiene, porque retrata la casa centenaria de sus bisabuelos al costado sur de la Basílica de Cartago. En uno de los cuartos antiguos había un ropero y unas cortinas rotas que dejaban pasar los rayos del sol. Al ver expandirse los rayos que se meten por los huequitos de la cortina, surge una sensación que crea una tonalidad de mi mayor en su cabeza, con una métrica constante y un desarrollo por medio del que ella expresa la emoción de todo lo que va descubriendo dentro de ese ropero.

*Otoñal*¹⁰² responde a esas sensaciones nuevas que le provocaron los paisajes que nacen con las cuatro estaciones. Fueron sonidos instantáneos grabados rumbo a su casa en el metro de México.

100 Marín, M. (2020). Atardecer Marino. [Canción]. En *Camino a la plenitud*. Mari Laguna. Recuperado de <https://soundcloud.com/marilaguna/05-atardecer-marino>

101 Marín, M. (2020). Imágenes de un Rayo de Sol. [Canción] En *Camino a la plenitud*. Mari Laguna. Recuperado de <https://soundcloud.com/marilaguna/03-imagenes-de-un-rayo-de-sol>

102 Marín, M. (2020). Otoñal. [Canción] En *Camino a la plenitud*. Mari Laguna. Recuperado de <https://soundcloud.com/marilaguna/oto-al>

*En primavera*¹⁰³. “¡En primavera todo florece! Esta canción la compuse en el 2007 cuando vivía en México... evoca el sentir que genera en mí, ¡ver florecer a toda la creación!” (Marín, 2021) Pieza que denota felicidad plena mediante sucesiones rápidas de las notas del acorde.

*Bajo la lluvia*¹⁰⁴ es un aguacero en junio en el que se percibe el olor a tierra mojada. Todos los elementos instrumentales ambientan y nos llevan a esa sensación de vida que da el agua de lluvia y a un momento de tranquilidad en el calor del hogar.

*El vuelo de la mariposa*¹⁰⁵. Hecha en ritmo de tambito, es la única canción que tiene un arreglo para orquesta sinfónica. Representa ese vuelo hacia la libertad de una mariposa *Morpho* que inicia con algo de temor, errática, en una tonalidad menor, pero que logra alzar el vuelo en tonalidad mayor alegre. Es un desarrollo también de intensidad, ya que combina pocos instrumentos al inicio y poco a poco va agregando nuevos sonidos que intensifican la felicidad de la mariposa que alza el vuelo.

*Camino a la Plenitud*¹⁰⁶. Compuesta en un momento triste de su vida, evoca el paisaje interno. La canción representa esas ganas de salir de ese momento y reventar en plenitud. Recurre a las tonalidades menores y transiciones para luego resurgir y terminar en tonalidad mayor alegre.

El tema de la pandemia COVID-19 también cala en Mari Laguna y compone tres canciones relacionadas con esas experiencias vividas a raíz del distanciamiento y la incertidumbre. *Cerca pero lejos*¹⁰⁷ es una de sus canciones con letra y nos habla sobre la lejanía de los seres queridos y las ansias de volverse a ver. Su letra dice: “Hoy se ha detenido el tic tac del reloj, que todo lo acelera. Las calles vacías, solo llenas de aire frío me hacen ver que aquí no estás. Y me quisiera regresar... Al tiempo aquel, de los abrazos y los besos”. (Marín, 2020).

*Canción del Silencio*¹⁰⁸ fue compuesta para visibilizar todo lo positivo que la pandemia ha dejado a los seres humanos y a la naturaleza. Habla de que la tierra hizo un silencio para recuperarse de todo el daño que los seres humanos hemos hecho. Nos dice: *Hoy el día ha sido igual que ayer, las horas he guardado en un cajón, junto a los sueños que juré cumplir. Todo se congeló, en un invierno gris, que ocurrió en pleno verano. Y, por un*

103 Marín, M. (2021). En primavera. [Canción] *Sencillo*. Mari Laguna. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/45nRQwkr1YHvTdLXBTNGlg?si=f243eea72bb04f59>

104 Marín, M. (2013). Bajo la lluvia. [Canción] En *Ruta a la Libertad*. Mari Laguna. Recuperado de <https://soundcloud.com/marilaguna/bajo-la-lluvia>

105 Marín, M. (2013). El vuelo de la mariposa. [Canción] En *Ruta a la Libertad*. Mari Laguna. Recuperado de <https://soundcloud.com/marilaguna/vuelo-de-la-maripoza-mari>

106 Marín, M. (2020). Camino a la plenitud. [Canción] En *Camino a la plenitud*. Mari Laguna. Recuperado de <https://soundcloud.com/marilaguna/01-plenitud?si=f1566f61752d4c44ba1313bb232681a7>

107 Marín, M. (2020). Cerca pero lejos. [Canción] *Sencillo*. Mari Laguna. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/1I4ETDVHUXBo04L5NiMED6?si=590386eaa84e4125>

108 Marín, M. (2020). Canción del Silencio. [Canción] *Sencillo*. Mari Laguna. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/6OaIZxK47VCEXFstpQdEy5?si=5e5984b679634007>

instante el mundo se quedó en silencio. Y pude oír su voz, que un alto nos pidió, para hacerlo todo nuevo. (Marín, 2020). La pieza evoluciona rítmicamente y va aumentando la tensión, a la vez que la letra retrata los miedos y el cambio en las vidas a raíz del encierro; luego, retorna a su ritmo inicial en calma.

*Eternamente*¹⁰⁹ es dedicada a los que ya se fueron “yo espero que nos veamos en otro lado y vamos a estar juntos eternamente”. (Marín, 2021) Musicalmente hablando, es una canción que refleja tensión y termina exaltando la esperanza.

Mari Laguna se cataloga como compositora, luego, cantautora y arreglista. Componer, porque es una necesidad personal y le ayuda a expresar los sentimientos que no puede poner en palabras. Su música quiere llevar a la gente a imaginar y a transportarse por medio de sensaciones. Actualmente, trabaja en dos piezas: una, retrata la fuerza de un volcán en erupción y la otra se llama *Patria* con sensaciones de ambientes costarricenses.

Narración musical introspectiva: María Grace Prétiz Beaumont (n. 1964)

*Los paisajes siempre están relacionados
con una búsqueda interna.*

M. Prétiz,
comunicación personal, 24 de abril de 2021.

Paisaje de vida: María Prétiz nace en Costa Rica. Es la menor de cuatro hermanos, de madre estadounidense y padre francés, ambos misioneros. Su niñez se desarrolla en múltiples viajes en compañía de su familia, ya que cada cuatro años viajaban desde Costa Rica, por todo Centroamérica hasta Maine, Estados Unidos para visitar a sus abuelos maternos. Su infancia fue dichosa artísticamente. Su madre gustaba del canto, su padre tocaba el piano y, gracias a esta apertura al arte, ella se desarrolla con la música de manera libre, tocando el piano de oído y escuchando todo tipo de música. Doña Mira, quien la cuidaba mientras sus padres trabajaban, le suma un olor a leña a su vida, ya que cocinaba con este combustible. Se describe a sí misma en su infancia como una niña tímida, callada, pero muy observadora. No cantaba mucho esa edad, pero al tocar el piano liberaba su espíritu y su creatividad.

Su desarrollo musical inicia con su padre, pero, como sucede generalmente, va a necesitar de un profesor externo a su familia que le enseñe. Por esta razón, sus padres la llevaron a hacer la larga fila que se formó en San José para ingresar en el programa de la Sinfónica Juvenil, impulsado, en ese momento, por el gobierno y el maestro Gerald Brown, en 1970. La enseñanza rígida del solfeo de la Sinfónica Juvenil no fue de

¹⁰⁹ Marín, M. (2021). Eternamente. [Canción] *Sencillo*. Mari Laguna. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/4yNYycF2y0MTzh8n05U2os?si=4611bac4c4fd4d8c>

su agrado, ya que siempre había sido un espíritu libre y creativo. Al poco tiempo de su ingreso al programa no quiso regresar más. Inició sus estudios universitarios en composición en la Universidad de Costa Rica, donde adquirió las bases necesarias para continuar componiendo. Los mayores aportes académicos en composición los recibió del maestro Benjamín Gutiérrez, quien despertaba en ella un deseo enorme de explorar nuevas ideas compositivas.

Inició la carrera de Psicología por una necesidad personal de encontrarse a sí misma y estos conocimientos, como ella misma lo dice, “le salvaron la vida”. (Prétiz, 2021). Gracias a la Psicología y a la Música ha logrado plasmar su paisaje interno en sus canciones, como un medio de sanación. A los 22 años inició con un grupo de Teatro y música *El Pentagrama*, con quienes realizó giras artísticas a Europa y la impulsaron a cantar, a salirse de su confort, a empezar a ser protagonista de su música y de su vida. Este grupo artístico se convirtió en el proyecto de música en las comunidades de la Municipalidad de San José, con quienes trabajó durante 5 años, pudiendo dedicarse por completo a la música. Continúa su carrera con el grupo *Oveja Negra*, donde aparece su faceta de música bailable, aprendiendo, gracias a este trabajo, sobre muchos cantantes y su música.

Paisaje compositivo: María Prétiz se define como compositora, arreglista, pianista y cantautora. Sus letras tienen un trasfondo con contenido y están hechas con un fin determinado. Ha compuesto música instrumental, coral, pero se destaca en torno a la música con letra donde el paisaje interno es más intenso. Sus piezas no hacen críticas directas, sino que, por medio de sus letras, deja entre líneas sus pensamientos y posturas, siempre girando en torno a la cotidianidad. El lenguaje musical se desenvuelve entre el jazz y la música latinoamericana, sobre todo de Sudamérica; estilos aprendidos desde sus experiencias artísticas no académicas, como el descubrimiento de la riqueza del rock argentino, del bossa-nova brasileño, e incluso, de los ritmos africanos.

*Tierra firme*¹¹⁰. El título es una metáfora que busca algo rotundo y concreto de donde agarrarnos en tiempos convulsos. Desde las creencias cristianas tan arraigadas, salirse de algunos preceptos o dedicarse a la música; tales momentos fueron algo complicados, pero, gracias a ellos, ha aprendido que puede dar mucho a través de sus canciones, al impactar los pensamientos de las personas a través de ellas; por ello, tierra firme es un claro ejemplo de este esfuerzo.

*Campo Abierto*¹¹¹ es una paradoja de la libertad, que cuando la tienes no sabes qué hacer con ella y que, a fin de cuentas, los peores enemigos están dentro de cada uno, no son externos: los propios miedos y auto restricciones. La lirica dice: “Si la fe mueve montañas, el cinismo hace volcanes, que se queden dónde están, yo quiero un puente y cruzar del otro lado y saberme tan pequeña, al rodear la cordillera imponente... dónde

110 Prétiz, M (1994). Tierra firme. [Canción] En *Insomnios*. María Prétiz. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/4KdTBUCC8T7LzQSRTBeOMf?si=914e16ad64d14ff9>

111 Prétiz, M. (2001). Campo abierto. [Canción] En *Detrás de tus ojos*. María Prétiz. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/1CWYjCt90Hy8RYi7GwQB9V?si=6a1bf219903d480d>

había fuego quedan las cenizas, las cenizas no calientan solo ensucian si las tocas y levantan polvaredas en la brisa...y levanto la mirada, la montaña está amarrada por el miedo que le tengo al campo abierto". (Prétiz, 2001).

También tiene algunos paisajes políticos como *Ventanilla*⁸¹¹², que es una crítica sarcástica de la burocracia en las instituciones del estado costarricense. Describe todas las peripecias que hay que pasar para poder conseguir un papel que le permita ser atendida en una institución de salud. Usa progresiones armónicas y ritmos al estilo del jazz que nos ambientan esa frustración de las historias de varios de los que hacen fila para ser atendidos.

*Juan*¹¹³ inicia con la melodía del himno de Juan Santa María, como una manera de introducir una carta dirigida al héroe nacional, en la que le cuenta todo lo que ha pasado luego de su hazaña. Es una crítica al Tratado de Libre Comercio que se firmó en Costa Rica, le advierte que no vuelva, que su esposa se tiñó el pelo rubio platino, que todo en Costa Rica está al revés, que se vende un país al por mayor. No ha sido su intención hacer un estilo particular de pieza, en este caso una crítica política, sino que toda ha nacido del momento en su vida y lo que transcurre a su alrededor a nivel personal.

*Ceniza*¹¹⁴, nace por su fecha de nacimiento en 1964, en recordatorio de la ceniza expulsada por la erupción del volcán Irazú y su deseo de crear una pieza en honor a la identidad: "Llovía ceniza en San José, el día en que nací, cayó dos años la ceniza gris, la furia rajada del volcán se hizo recurrente y familiar como el café y el pan y la ropa tendida se volvía a lavar, había techos que se hundían bajo el lodo y la vida encontraba por donde seguir, solo había que barrer más a menudo (...) recuerdo en blanco y negro y a color en español e inglés, me marcó el deseo de pertenecer, me asustaron los temblores desde siempre, que esta tierra es el lomo de un gran animal que se mueve a su antojo de repente". (Prétiz, 2014). Es una canción que reafirma "Ser tica". (Marín, 2021).

*El oficio de esperar*¹¹⁵ relata la historia de una mujer que espera toda su vida ser salvada, casarse y que alguien más le dé sentido a su vida. Tiene una atmósfera de tristeza con ritmos al estilo del jazz.

112 Prétiz, M. (2014). Ventanilla 8. [Canción] En *Semáforo Amarillo*. María Prétiz. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/02AuOmocmkpftKNGt4jtxI?si=31509eca11f441ca>

113 Prétiz, M. (2008). Juan. [Canción] En *En Braile*. María Prétiz. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/4VW9MtRoj69dudGNhLqMfg?si=b92aeaf96ff64c0a>

114 Prétiz, M. (2014). Ceniza. [Canción] En *Semáforo Amarillo*. María Prétiz. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/0iosbOw8lZTHqFvtyU6NKI?si=672b053c0d1e4c3c>

115 Prétiz, M. (2001). El oficio de esperar. [Canción] *Sencillo*. María Prétiz. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/53n9Ytjj9l5EjoOfR1te3M?si=fd5704feba8440cd>

En el ámbito de la naturaleza, la obra de Prétiz no tiene un mensaje directo de preservar la naturaleza, pero si ha hecho piezas ecologistas como *Madre Tierra*¹¹⁶, basada en una letra de Nancy Portocarrero. Además, está en proceso una pieza sobre una historia de más satélites que estrellas.

*Cambio de Piel*¹¹⁷ es una pieza que nació a raíz de un cambio en su vida. Alquiló su casa y vendió todos sus bienes para irse a vivir a Madrid, España, con la idea de encontrarse a sí misma. La pieza es una descripción del paisaje de Madrid, ella misma relata “solo yo sé que es Madrid”. (Prétiz, 2021). porque en la letra de la canción nunca se menciona el lugar.

*Paisaje*¹¹⁸ personifica un paisaje que nadie ve. Este se desvaloriza porque nadie lo mira, se pone borroso, sin contornos. Es una analogía sobre la rutina diaria y el paisaje que se vuelve algo de todos los días de tanto verlo: “él va por la autopista no ha visto el paisaje, no ha determinado la montaña verde azul, a su derecha su cabeza ve neutro, las monedas del peaje las siente en la mano sin quitar la vista del carril y sabe que es más que esta rutina de presas y prisas, un esclavo eficiente, una tuerca gastada de una máquina exigente... pobre de este paisaje si se lo cree”. (Prétiz, 2008).

*Háblame*¹¹⁹ es un estado de tranquilidad al escuchar un aguacero tomando una taza de café y divagando en los pensamientos. El estribillo dice: “háblame del tiempo de las tardes de aguacero interminable, como aquellos sueños entre tazas de café, háblame de cosas que has logrado de lo que te ha costado, como pasa el tiempo, háblame”. (Prétiz, 1994). La música invita a reflexionar sobre la vida y lo que hemos hecho con ella en el transcurrir del tiempo.

*Pista Abierta*¹²⁰ es una metáfora de la vida moderna, donde se va manejando por una pista. Las señales de tránsito están allí, pero dudas si las respetas o no. “Todo lo que va pasando por la mente y no puedes frenar en seco porque te pegan por detrás”. (Prétiz, 2021).

*Como tu voz*¹²¹ se hizo para un documental de Laura Astorga sobre el voto femenino, pero nunca dice ni voto ni mujer. Mediante las palabras marca el contorno de la vida de una mujer que a veces no tiene el tiempo para pensar en ella, ya que vive en función de los demás.

116 Prétiz, M (1994). Madre tierra. [Canción] En *Insomnios*. María Prétiz. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/0Co84wBKVNNEF8iAhkoCFx?si=ba142df6cb1442dd>

117 Prétiz, M. (2001). Cambio de piel. [Canción] En *Detrás de tus ojos*. María Prétiz. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/1iPuh7puGMFWOxrKgjjPXx?si=1ef3d830f3224982>

118 Prétiz, M. (2008). Paisaje. [Canción] En *En Braile*. María Prétiz. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/0SRXnr8TmmtjvsqxakCwiW?si=2359654cfc6d4ad1>

119 Prétiz, M (1994). Háblame. [Canción] En *Insomnios*. María Prétiz. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/024jjKRFx5yQC32v3tG28G?si=1ac2a24bb3b04d62>

120 Prétiz, M. (1997). Pista Abierta. [Canción] En *Jardines*. María Prétiz. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/5RxGV0joH2cbVGN0wxQzk?si=67dfc18a356447a8>

121 Prétiz, M. (2019). Cómo tu voz. [Canción] En *Pisapapeles*. María Prétiz. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/1ebTJTtCGIXsOS851ynsa3?si=0cd64eed7ef642e3>

María Prétiz demuestra que los paisajes siempre están relacionados con una búsqueda interna. Luego de escucharla decir que tiene una colección de 92 diarios desde los 19 años, me hace pensar que muchas de sus canciones son escenas de vida de sus diarios. Al mencionar el mar, las flores o la lluvia, relaciona cada cosa con algún pensamiento o emoción; no es directamente con el objeto, sino a modo de metáfora. Por medio de sus canciones, busca inspirar y ayudar a otras personas que pasan por momentos difíciles a comprenderse y a salir adelante. Actualmente, sigue componiendo, da clases de composición y piano. Tiene en su haber 9 discos completos y en gestación su disco número 10.

Alegría hecha canción: Amanda Rodríguez Soto (n. 1989)

*Lo hermoso del proceso compositivo
es que mediante la palabra y música se va coloreando el paisaje.*

A. Rodríguez,
comunicación personal, 23 de abril de 2021.

Paisaje de vida: su nombre artístico es Amanda Rodríguez. Su niñez y adolescencia transcurren en la zona urbana del sur de San José, en Hatillo y Desamparados. En su entorno familiar, su madre fue una influencia importante para dedicarse a la música, ya que desde que era universitaria cantaba acompañándose de su guitarra como miembro de la rondalla de la Universidad de Costa Rica. En su familia, por parte de madre, hubo dos músicos boleristas: el Negro Loría y el Chico Loría. Amanda, la mayor de dos hermanos, vivió en una familia donde la música era parte de la dinámica diaria. Viajó toda su etapa escolar y colegial desde Hatillo hasta Heredia, tras ingresar en el Conservatorio de Castella a los 7 años, donde se mezclan materias académicas con las artísticas. Este ambiente artístico la hace sentir como lo dice ella “como pez en el agua”. (Rodríguez, 2021) Desde muy pequeña cantaba y se adaptó de manera muy natural al entorno del Castella, donde las experiencias artísticas la hicieron vivir miles de paisajes, los cuales recuerda y los integra en sus creaciones.

Amanda estudió Educación Musical en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica y al mismo tiempo estudió Teatro e hizo puestas en escena. Gracias al teatro y la música ha podido visitar más de 10 países. Esto le ha cargado mucho de imágenes y le ha dado la sabiduría de volver a mirar a Costa Rica con otras perspectivas. Uno de estos viajes fue a Bahrein, una isla artificial de los Emiratos Árabes con muchos edificios, donde vivió un período de su vida. Esta isla es un lugar totalmente árido, desierto, sin un solo árbol, es un paisaje que contrasta totalmente con Costa Rica. Al volver de esa experiencia, las montañas nunca más pasaron desapercibidas. Otra experiencia fue vivir en Monteverde durante tres meses, los cuales le dieron mucha paz y le generaron muchísima inspiración.

La mezcla de poesía y canto es su fórmula de expresión y sus letras salen de forma natural. Desde los 6 años leía la poesía de Jorge de Bravo y algunos otros libros de la biblioteca de su casa. Además, apreció y comentó con su madre las canciones de artistas como Silvio Rodríguez, las cuales fueron abriendo su mente a la canción con sentido.

Paisaje compositivo: las composiciones inician con una improvisación, donde la letra y la melodía van juntas, ayudándose con una grabadora, para luego escuchar y racionalizar en la armonía. El mar es un elemento natural, importante, de inspiración en canciones. El nombre de su primer disco, *Corazón de Mar*, es prueba de ello. También, en el segundo disco hay otra pieza llamada *Agüita de Mar*¹²², pieza de ritmos tropicales, en la que destaca siempre el optimismo de las letras de Amanda: “Con la agüita de mar todo lo malo se irá, todo lo triste se limpia y el corazón renacerá”. (Rodríguez, 2021).

En el álbum *Corazón de Mar*¹²³ encontramos la *Canción de Amor*, Este tema habla del sol, de las montañas, de la mañana y de la mariposa. Es una canción muy alegre y optimista del día que comienza: “Te regalo mi paisaje cotidiano, para caminarlo juntos de la mano...y si el sol se nos apaga de regreso, tengo a mano tu sonrisa para eso. Una mariposa morfo de mañana, para colorear de azules tu ventana, el café recién chorreado en la cocina y un beso con todas las vitaminas”. (Rodríguez, 2016).

*Pajarillo Blues*¹²⁴ va describiendo un paisaje con mucha claridad. Amanda nos explica que nace a partir de un viaje que va a emprender una amiga y que ella le quiere desechar lo mejor. Describe el viaje de este pajarillo y cómo es el cielo, mientras el acompañamiento musical pinta el paisaje: “Que vuela tu luz, que vuela muy alto, que vuela tu canto pajarillo blues, que vuela al azul, profundo del cielo, ligero pañuelo de tiempo al albur...que el vuelo será razón para verse, mecerse en medio de la inmensidad”. (Rodríguez, 2021).

Amanda describe su segundo disco como una visita a su paisaje interior, le da libertad a su imaginación y describe lugares en los que nunca ha estado como en *Zamba de noche*¹²⁵ donde canta sobre la luna y sobre las dunas.

*Plegaria*¹²⁶ es una pieza compuesta pensando en los desaparecidos de Ayotzinapa, sobre todo, pensando en las madres de los desaparecidos que buscan a sus hijos.

122 Rodríguez, A. (2021). Agüita de Mar. [Canción]. En *Flor Colmena*. Amanda Rodríguez. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/4D5P8TOamgDTooxtjQFdQY?si=8c6cd48207534a1d>

123 Rodríguez, A. (2016). Corazón de Mar. [Canción] En *Corazón de Mar*. Amanda Rodríguez. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/album/4YzHW4d92EpFuhZ8bCSmP6?si=Udnpeg3RNG1-5JRj4bwVQ>

124 Rodríguez, A. (2021). Pajarillo Blues. [Canción] En *Flor Colmena*. Amanda Rodríguez. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/5WiF5vWT4DOXO6UjrmaCX9?si=b84b06df1c5448d1>

125 Rodríguez, A. (2016). Zamba de Noche. [Canción] En *Corazón de Mar*. Amanda Rodríguez. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/39Ecqw8zeFsldk1mTLzbH5?si=a741e90a1085480a>

126 Rodríguez, A. (2016). Plegaria. [Canción] En *Corazón de Mar*. Amanda Rodríguez. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/4Wa4AUzFJZwcIhcZlT8A58?si=74de409906784ec3>

*Flor Colmena*¹²⁷. Es una composición con ritmo latino tropical iniciando con la guitarra sola: “riego la planta, riego la planta de la vida, riego sus hojas, riego su tallo, riego su espina y también riego el cielo gris que hoy me cubre, la voy regando con toda esta incertidumbre...” (Rodríguez, 2021). Luego cambia al ritmo de bolero en tonalidad mayor, lo cual brinda una sensación de alegría y nuevamente incorporando el optimismo: “y cuando salga el sol por la mañana y riegue con su luz de miel dorada, podrá cantar así mejor mi pena, mirando florecer mi flor colmena”. (Rodríguez, 2021).

El año 2020 también ha impactado a Amanda “el paisaje de la pandemia será el paisaje del encierro árido de la virtualidad. De lo que es real y de lo que no, generando en mi mucha creatividad. Como música el encuentro con el otro es esencial y al no poder estar en contacto con el público, se revuelca todo por dentro (Rodríguez 2021).

En su canción *Mujer gigante*¹²⁸, abordamos el tema de las mujeres y las diferencias que podría haber en relación con la sensibilidad creativa: “Las mujeres componemos con una carga cultural, desde la genética, de las ancestrales y todo lo que la mujer viene cargando. Ya ser mujer y nacer mujer tiene una carga significativa que nos hace ver el mundo con más sensibilidad” (Rodríguez, 2021).

Sus canciones se acompañan siempre de un grupo musical para poder mantener la parte del *performance* vocal y la parte teatral. En el segundo disco trabaja mucho ese proceso de dolor que se transforma en sanación o aprendizaje, usando la dualidad de oscuridad y luz, siempre integrando elementos de la naturaleza como metáfora de emociones y sensaciones.

Innovación y fuerza: Maf E Tulá —María Fernanda Sáenz Chaves— (n. 1988)

*Lo primero es que lo atraviesa a uno sensación o emoción
y esta emoción busca las palabras y de manera natural
la música encuentra esos acordes para retratar ese paisaje.*

M. Sáenz,
comunicación personal, 15 de junio de 2021.

Paisaje de vida: su nombre artístico es Maf E Tulá: “Maf soy yo a mí me dicen *Maf* desde chiquilla y *Tulá* es como el apellido que le nació al proyecto en determinada parte del camino, *E* es y. Tulá es un nombre que yo elegí para condensar, representar y darle el crédito a todo eso que participa en el proceso de composición me refiero a las musas,

127 Rodríguez, A. (2021). Flor Colmena. [Canción] En *Flor Colmena*. Amanda Rodríguez. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/7CoSXV75iDoXVSBBWOCDB?si=9bf59b236aee4e13>

128 Rodríguez, A. (28 de marzo de 2022). *Mujer Gigante*. [Archivo de Vídeo] YouTube. <https://youtu.be/I2Gp-BEr28Gs?si=v9rO6akjjCwxsQIj>

los maestros, las personas con las que conversé y me plantaron una idea o una emoción, todo eso externo que afecta a mis composiciones. Eso me ayuda primero a reconocer que no estoy sola y que estos factores externos contribuyen en mis composiciones". (Sáenz, 2021). Luego de la descripción de su nombre artístico me doy cuenta de que todo en la música y letra de Maf É Tulá tiene un sentido y una profunda meditación personal.

Creció en Santa Ana. En su ambiente familiar no hay músicos, pero siempre tuvo el respeto y la apertura de su familia. La mitad de su corazón se dedica a amar la música y la otra mitad la naturaleza. A los doce años ingresó a estudiar percusión por un lapso corto de tiempo y de ahí en adelante todo su aprendizaje ha sido autodidacta. "Mi proceso compositivo siempre ha sido salir de lo urbano estar en la naturaleza, estar en otros territorios, absorber y luego toda esa esencia me ayuda a crear y a encontrarle un sentido a la música y compartirla con el público". (Sáenz, 2021). El paisaje de ciudad no es lo que más la inspira, sino más bien lugares retirados con una naturaleza más pura, como la Península de Osa en la zona sur. Ha podido tocar en diversos espacios como teatros, centros culturales, bares y la calle. Lanzó su primer disco en el 2006 y después se fue a vivir a Antigua, Guatemala donde estuvo más de 10 años. Por lapsos, vivió y estudió en Argentina y estas experiencias de mochilera la ayudaron a crecer en lo personal y artístico. No tiene estudios académicos y el aprendizaje lo ha vivido directamente de los "maestros de vida". (Saénz, 2021). La experiencia de cantar en calle la vivió en Argentina, ya que luego de estudiar tres meses un Técnico en grabación y producción musical perdió el vuelo de regreso y tuvo que quedarse. Para poder sobrevivir el día a día por casi un año y medio, acudió a tocar en el metro y en el bus, lo que le dio valor para luego tocar en cualquier escenario. La música fue su compañera y su salvación al enfrentar reacciones buenas y malas durante su estadía. Una de las cosas que más la ha marcado durante sus viajes es el vivir en países con ejércitos, donde hubo conflictos armados, guerrillas, dictaduras y ver en la gente un espíritu fuerte de lucha vivo en sus culturas. "El artista en estos países tiene más conciencia de lo que cuesta ser libre y ese espíritu de lucha les sirve como fuente de inspiración". (Sáenz, 2021).

Paisaje compositivo: el proceso para las líricas de las canciones parte más como del silencio y de la experiencia propia, es una reflexión interna. El trabajo de Guadalupe Urbina y Fidel Gamboa la ha marcado desde niña porque, precisamente, esos paisajes que pintan en canciones hacían que se transportara, por ejemplo, a la selva o a estar lejos, añorando el terreno. Por medio de la música, Maf E Tulá, busca que la gente recuerde aromas al escucharla y se trasporte a ese lugar, despertando todos los sentidos: "En un concierto viajamos junto con la audiencia a través de estos paisajes descritos con el texto, pero muchas veces es el ritmo o la instrumentación que también crea ese paisaje sonoro, a donde el imaginario viaja gracias a estos estímulos que la música propone, tanto es parte musical y los textos lo refuerzan". (Sáenz, 2021). La música nunca para de sorprenderla como, por ejemplo: el canto con armónicos, que ha sido un descubrimiento importante para sus composiciones. El canto armónico es una técnica vocal determinada que permite emitir una nota base y que se escuchen los armónicos de esta, produciendo varios tonos al mismo tiempo.

Se denomina cantautora, ya que ella compone y canta sus canciones desde el ámbito popular. Ha experimentado con las métricas irregulares, por la sensación física que genera. Escucha música de oriente, que la lleva a territorios que se salen de los doce tonos de la música occidental. Ha llevado clases con un profesor de la India que le rompe la cabeza, ya que tiene que aprender notas con otros nombres, “ese es el motor que me mueve, esa curiosidad y alegría que genera descubrir cosas nuevas”. (Sáenz 2021).

*Pajarillo*¹²⁹ va en relación con el espíritu de libertad. Recurre a un ritmo lento, relajado, con cadencias en la voz, con un estilo único que nos da un ambiente de vuelo: “Encántame con tu trino pajarillo, llévame con vos a pasear, que si me enseñas como yo agito mis alas y nos vamos ya, que mi más grande sueño pajarillo es a tu lado volar”. (Sáenz, 2015). Los sonidos de instrumentos de viento como el clarinete y la trompeta hacen un acompañamiento suave y la rítmica complementa el ambiente.

*Tu casa*¹³⁰ es una canción dedicada a los niños con los ojitos tristes y con la que busca darles esa esperanza de alegría. Tiene un ritmo alegre, al estilo andino con el uso de la tambora y el charango.

*Aire*¹³¹ está dedicada al aire, que es invisible y que la sostiene a cada instante. Ritmo sinuoso con un coro en eco, que recuerda la música psicodélica: “Brisa que hace bailar a las flores, suspiro que alienta al alma, viento, viento que levanta, soplo que acaricia mi cuerpo, es abstracto invisible respirarlo me levanto, aire”. (Sáenz, 2015).

*Paso por el fuego*¹³² usa el charango, el bombo legüero, el yembé, que remontan a lo tribal. Tiene un peso rítmico, como de rock. Usa el corno francés y efectos como de caracoles y semillas. Hay canto gutural y canto armónico. La pieza exhorta a un proceso de transformación: pasar por el fuego es como un ritual para dejar atrás algo que uno no quiere cargar más. Es una canción dolorosa. Pasar por el fuego duele, pero después viene la sanación. Es crítica a la sociedad, a los marcos establecidos y a las limitaciones sociales. “Estas barreras nos enferman y esta canción es sanación”. (Sáenz, 2021).

*Alma Libre*¹³³ La guitarra y la percusión dan la sensación de ir cabalgando en un caballo, libremente. Tiene como estribillo: “como sueltan las nubes el agua, como sueltan los barcos amarras, como se sueltan las hojitas de las ramas, hay que aprender a soltar”. (Sáenz, 2018). Siempre buscando en la naturaleza, en lo cotidiano y en la gente esas

129 Sáenz, M. (2015). Pajarillo. [Canción] En *En vivo desde el Teatro Urbano (En Vivo)*. Records DK. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/1lTgPWYsqLQSm3z6kmuIg6?si=bc7f583bc78c4c36>

130 Sáenz, M. (2018). Tu casa. [Canción] En *Alza el vuelo*. Records DK. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/0SQL5WXX470OzQuKyznJ1l?si=fc042fb216624b49>

131 Sáenz, M. (2015). Aire. [Canción] En *En vivo desde el Teatro Urbano (En Vivo)*. Records DK. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/1jJVdfu8Ujz6CFIwjVAZ1S?si=e6e51ac9d96b4e99>

132 Sáenz, M. (2018). Paso por el fuego. [Canción] En *Alza el vuelo*. Records DK. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/6p7XgGE6bsDTskCrSOwxmd?si=d63da3e8c50c4ea0>

133 Sáenz, M. (2018). Alma Libre. [Canción] En *Alza el vuelo*. Records DK. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/3cxxZaMDb8lIxYqkml86?si=c2c3e0667ab04131>

metáforas que describen ese sentir. “Evidentemente hay mucha furia en mis canciones, que gracias a estas canciones he ido logrando sanar en lo personal. En mi historia me ha tocado romper muchas brechas muchas veces echarse al mundo en contra por las cosas que uno cree y las canciones se han vuelto ese apoyo”. (Sáenz, 2021).

*Alza el vuelo*¹³⁴ Esta canción es un paisaje interno que externa ese corazón que quiere libertad de vivir. La percusión da la sensación de ese galopar en libertad. Nos dice la letra: “Es como un caballo desbocado galopando a toda prisa, he intentado yo domarlo, pero él es buen escapista, se va galopando bajo la lluvia bajo el sol, corre por la arena hasta fundirse en el horizonte, se va galopando bajo la lluvia bajo el sol, hasta adonde acaban las praderas, en esa loma alza el vuelo y se va se va a dónde quiera ir”. (Sáenz, 2018).

*La hoja en el viento*¹³⁵ fue una composición para una película que enfatizaba en que la vida hay que tomarla con tranquilidad viviendo el presente sin caer en las rutinas diarias. Por esta razón la analogía con la hoja en el viento que va cayendo libremente y se deja llevar por el viento.

*Mujeres del temblor*¹³⁶ es una canción que surge de un deseo de empoderar a las mujeres: “Te miraba con tanto amor ya no recuerdo bien por qué. Todos me advertían, pero yo no podía ver. Fueron cayendo los velos después, después. De tantos moretones y rasguños después, fueron cicatrizando el alma y la piel. Cerrándose las heridas que me dejaste ayer. No fue fácil sanar, pero he vuelto a comenzar. Ahora digo Ya no más, ya no más. Ya no tengo miedo. Ahora soy mujer lobo, mujer luna, mujer lluvia, mujer del cielo, mujer del trueno, mujer del fuego. Mujer del temblor, que se sacude de encima el miedo y el dolor”. (Sáenz, 2019). Esta canción describe crudamente la violencia física y la fuerza para salir adelante. La lírica se complementa con el ritmo en síncopa, el sonido del fuego y una voz que transmite fuerza y poder.

*Hey Hou*¹³⁷ inicia con el canto armónico. Al momento de descubrir que era posible hacerlo, le encantó, lo practicó y lo usa en varias piezas, sobre todo en las nuevas versiones. Los ritmos en ostinato dan la sensación de ir remando sin detenerse. Se escuchan troncos de madera, las cadenas, las cajas del barco, el jaleo y la respiración de los que mueven el barco. “La intención es que la gente cierre los ojos e imaginen el viaje en el barco”. (Sáenz, 2021).

134 Sáenz, M. (2018). Alza el vuelo. [Canción] En *Alza el vuelo*. Records DK. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/6OXDmT8GGZROLUVBB6OoHH?si=f0c2bb45311444c4>

135 Sáenz, M. (2018). La hoja en el viento. [Canción] En *Alza el vuelo*. Records DK. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/2vDZk7eGQJf4iZVXoNHz1G?si=a15ebdac47654b01>

136 Sáenz, M. (2018). Mujeres del Temblor. [Canción] *Sencillo*. Records DK. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/0iEQwcV3Gzp027osvWeG0y?si=53099393a75c495f>

137 Sáenz, M. (2018). Hey Hou. [Canción] En *Alza el vuelo*. Records DK. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/2OTdvYyVaXS0wVk5yu5L6E?si=32c57ca7e8b24476>

Maf É Tulá no cree mucho en el poder estético de la música, en el sentido de que cuando termina un concierto le digan lo lindo que cantó. Lo que a ella le interesa es que la gente reflexione con sus canciones y les dejen inquietudes; ahí, la música cumplió su cometido a través de ella. Apela más a la inspiración del momento y las piezas cambian y están en un proceso creativo constante, propiciando con ello que al momento del concierto una canción pueda reinventarse. “Es arriesgado pero muy emocionante, esperar la magia del momento”. (Sáenz, 2021).

Raíces con orgullo: Simona María Guadalupe Urbina Juárez (n. 1959)

*¡Yo estoy absolutamente permeada por ese ritmo,
por esa forma de construir imágenes, además,
porque en Guanacaste el paisaje es muy importante
entonces muchas canciones de las más bellas!
Están relacionadas con las imágenes del paisaje.*

G. Urbina,
comunicación personal, 22 de set
y 30 de setiembre de 2021.

Paisaje de vida: Guadalupe Urbina, nacida en Sardinal de la provincia de Guanacaste. Se describe a sí misma y a su gente como chovinistas y orgullosos de sus raíces, al punto de que en todas sus canciones se refleja esa cultura. “No cabe duda que el paisaje guanacasteco determina a su gente, hay una forma de ser, de hablar incluso el tono de la voz y el volumen está relacionado con la sensación de espacio abierto”. (Urbina, 2021). Guadalupe relata su paisaje de vida casi de manera poética, por lo que es importante transcribir textualmente muchos de sus relatos. A su parecer, los guanacastecos usan un lenguaje en tonos fuertes con vocales abiertas, reafirmando más consonantes como la “r” sonora, de forma pausada y articulada. Guadalupe se ríe porque se da cuenta de que cada vez que empieza hablar de su provincia su acento cambia y su voz se vuelve más melódica. El acento en Sardinal es distinto al de Santa Cruz o cualquier otra región “El lenguaje está relacionado con una cultura con una gestualidad enorme. Eso tiene que ver con la extensión territorial, con mucho campo para ver. Los niños y las niñas jugando afuera las madres los llaman a voces ¡fulaniiito! O las vecinas se hablan de una casa a la otra a voces ¡fulanaaa! Siempre hablan a voces”. (Urbina, 2021).

Guadalupe ha descubierto que la gente en la ciudad considera que esta forma de hablar es un poco agresiva: “yo conozco gente que cree que estoy enojada por mi forma de hablar tan vehemente, porque para nosotros, hablar y contar es una parte clave de la vida cotidiana”. (Urbina, 2021). Se habla con acento fuerte relacionado con una geografía extensa, soleada, con mucha luz y aire para hablar. Sin embargo, estas cosas ya están cambiando y la gente ha empezado a vivir hacinada en Guanacaste. Cuenta, que el corredor es muy importante en la vida del guanacasteco, ya que por el calor la gente

sale y termina conversando. “La forma de hablar en la provincia es muy poética, rítmica y simpática: ¡Ya están pintando verano los pericos!, hay una fluidez, placer y ritmo en hablar así, sobre todo en la gente que vive más conectada con el campo”. (Urbina, 2021).

Está convencida que hay algo en la cultura guanacasteca que hace que muchos sean buenos escritores o poetas, debido a esa forma de hablar y de ver el mundo. Hay una serie de imágenes propias del entorno que ella incluye en sus canciones. Afirma que su capacidad poética forma parte de su estética cultural y que por ello no requiere de mucho esfuerzo. El uso de coplas y octosílabos es algo tradicional, pues desde niña las ha escuchado.

Su familia estaba constituida por once hermanos. Su padre amaba la música, cantaba muy bien acompañándose con la guitarra y la mandolina. Por otro lado, a su madre le gustaba cantar y bailar. Guadalupe me sonríe y dice que su madre era muy alcahueta con ella cuando la llevaba a ver a las orquestas de baile por fuera del salón y a mirar a la gente bailar, ya que a los niños no los dejaban ir. Cuando era pequeña jugaba junto con los niños del pueblo a corridas de toros, armando los cuernos con unos palos en forma de ye o i griega (Y). Uno de ellos se los ponía en la cabeza y los otros sorteaban al toro. Antes de soltar el toro hacían con la boca y las palmas todos los sonidos y ritmos de las cimarronas que escuchaban en su pueblo, usando ritmos ternarios. Otro ejemplo son los turnos y las fiestas de la virgen de Guadalupe en el mes de noviembre en Nicoya, con cimarronas por la calle, la gente tomando guaro de nance, brincando y saltando.

A los 11 años salió del pueblo donde nació para vivir en San José. Fue un cambio impactante en su vida. A los 18 años estudió en la escuela de Música de la Universidad Nacional donde cursó instrumentación, armonía y composición, pero se aburría mucho porque era muy creativa y dinámica. Por ello, con las pocas herramientas aprendidas ya quería construir material. Luego del Bachillerato decidió salir y no seguir con la rigurosidad académica. Desde 1987 empezó a viajar, esto le sirvió para reafirmar más su identidad y enriquecer su expresión propia. Se estableció en Holanda por 10 años y otros 15 años divididos en distintas temporadas. También vivió en España varios años haciendo música como integrante de un circuito de World Music, movimiento generado por las disqueras en los años ochenta. Guadalupe manifiesta: “En esos períodos de desarraigamiento fue importante tener un sentido de pertenencia que me permitiera ir a cualquier sitio teniendo claro donde estaba mi anclaje. Me ha permitido asumir las cosas desde un lugar que pertenece”. (Urbina, 2021). Actualmente, vive en el sur de Costa Rica en una finca que se llama Longo Mai, que tiene un refugio de vida silvestre de 452 hectáreas y donde viven aproximadamente 700 personas.

Paisaje Compositivo: Guadalupe se autodenomina como cantante y compositora. “Yo no escribo canciones para el público, yo escribo canciones para mí y en la medida que soy honesta conmigo misma, esas canciones pueden eventualmente resonar en otras personas, mis experiencias pueden resonar en la medida que se parecen a la de otras

personas". (Urbina, 2021). Hay un tipo de canciones a las que llama "canciones intencionadas", que le nacen y las compone para sentirse unida a un colectivo por alguna causa en específico.

Cuando inicia a componer, lo primero que surge es la letra, la guitarra acompaña y hace armonías. Cada mañana se sienta a escribir y durante días reflexiona en los temas. El proceso de musicalización puede ser lento. Como ahora no tiene que componer por encargo, toma una idea y la deja para retomarla otro día. A veces comienza a cantar las frases y van saliendo las melodías, las cuales evolucionan cuando toma la guitarra.

Romances de aquí y de allá es un disco junto a un folclorista español Joaquín Díaz. Es una producción sobre la tradición del Romance, que es un estilo literario antiguo que viene con la colonia y se queda en las américa, haciendo un sincretismo. Estas frases se localizan y se convierten en otras versiones de boca en boca. Le encanta la recuperación de la tradición oral anónima con frases como: "Mirón, mirón, mirón donde pasa tanta gente" o "barquero, barquero,quieres pasarme al otro lado del mar, si te paso niña hermosa si te paso qué me das". (Urbina, 2021). "La tradición oral anónima es un símbolo del sentimiento de colectividad, de cómo los pueblos desarrollan un arte y una cultura que sobrevive". (Urbina, 2021). A Guadalupe le encanta la recuperación de la tradición oral anónima, con la cual los cantores guanacastecos se apropián de estas frases y las enriquecen con su propia cultura.

*Orígenes*¹³⁸. Del disco Trópico azul de lluvia, es una canción de raíces, aunque ella se dice que es "guanacasteca chovinista", sabe que tiene muy clara su conexión de ciudadana del mundo, en particular, ciudadana de la cultura mesoamericana, por el clima, la naturaleza y su mestizaje. Esta pieza, cuya dedicación dice: A mi madre que me enseñó este camino de amor y trabajo. Y a mis hermanas Leda y Julia. Dice la letra: "A la orilla de la luna habita el mar de donde surgió la montaña, a los pies de la montaña se levanta mi selva lluviosa tropical. En el fondo de la selva con la lluvia le crecía el útero a mi madre; en brazos de Tlazolteotl y Xochiquetzal y bajo hechizos de Ixmucané, yo palpitaba". (Urbina, 2001). Su voz articulada, la percusión y las guitarras nos remontan a esa madre tierra.

En Holanda escribió pequeñas cosas como *Agosto Azul*¹³⁹ que dice: "31 de agosto en el tren a la casa, ya se me hizo ver desde la ventana y en ella las nubes juegan a ser montañas, en esta tierra mitad llanura y mitad agua". (Urbina, 2001). Esta describe el paisaje de Holanda plano y sin montañas. Todo este disco retrata la nostalgia de ver las montañas y de estar lejos de Costa Rica. Siempre con un ritmo latino tropical, aunque con el uso del violín que europeiza la pieza.

138 Urbina, G. (2001). Orígenes. [Canción] En *Trópico Azul de Lluvia*. Guadalupe Urbina. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/5DmZdJzGwSX4gRFwhK1SUR?si=19b62da0ec3e4c8a>

139 Urbina, G. (2001). Agosto Azul. [Canción] En *Trópico Azul de Lluvia*. Guadalupe Urbina. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/3pXnIYXNjaWjYSNKzYsM1S?si=d4af4cba9c094f29>

*Otoño*¹⁴⁰. También es una canción que describe la primera experiencia del otoño en Holanda, donde el paso del verano lleno de luz al otoño, donde hay unos vientos insostenibles y todo se oscurece fue una experiencia totalmente nueva y la hizo escribir: “Sopla un viento de otoño y soy una ola refugiada en un mar que huele a sol, a alga fresca y no lo dejo arrastrar el azul a su vera a su manera marrón, a su vera sin sol”. (Urbina, 2001).

*La Selva Lacandona*¹⁴¹ retrata el desarraigo de salir de su tierra natal el cual va a ser el desafío que le ayudó a encontrar el piso que la sostiene. La rítmica constante de la tambora y los efectos de los instrumentos de percusión nos transportan a la selva donde cae la lluvia y suenan los insectos y los animales. La letra dice: “Y yo me sostengo, la fuerza espiritual de la montaña es un camino de agua, es una fuente donde beben los últimos venados, los primeros reflejos de los astros. Yo soy esa selva con la lluvia”. (Urbina, 2001).

*Abril se va*¹⁴² y *Aguacero*¹⁴³ son dos paisajes urbanos, los cuales se relacionan. *Abril se va* es una canción de un paisaje urbano e interno. Se visualizan los alrededores de la Cañada (Avenida segunda) en los años 90 en Costa Rica. Se ve la suciedad de la ciudad y el humo de las calles. *Aguacero* es una crítica poética al paisaje urbano, los autobuses, la gente vendiendo en la calle, la aceras: “Cae un aguacero dibujando las aceras y el acero de los autos se derrama por las calles de la capital. Un moco de callejero se roba treinta mil pesos de una bolsa anónima de cuero Pierre Cardín. Esta ciudad es el lugar donde construyo un sueño de verdad”. (Urbina, 1996). Es un contraste entre el sueño del crecimiento, la pobreza y la ciudad, que es como un animal que te atrapa en la rutina. De la escena de la ciudad se pasa a una escena muy fuerte de su paisaje interno: “Llueve y me acelero, mi acelerado amor, mi virginidad se fue por esa alcantarilla en una ciudad sin color, queda la esperanza de que mi honradez no se mide entre mis piernas se mide al revés”. (Urbina, 1996). Es impactante cómo se retrata en esa ciudad hostil y se reafirma en ella como sobreviviente.

En cuanto a canciones de denuncia, las hace cuando hay eventos que la impactan emocionalmente. “Generalmente las canciones de denuncia siempre estuvieron relacionadas con aspectos políticos y para mí todo es político, hasta lo espiritual es político, somos seres sociales en esa medida todo es político”. (Urbina, 2021).

140 Urbina, G. (2001). Otoño. [Canción] En *Trópico Azul de Lluvia*. Guadalupe Urbina. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/19halxvENXzGJ749Hb9XgN?si=fce0cbc5fbdb4905>

141 Urbina, G. (2001). La selva Lacandona. [Canción] En *Trópico Azul de Lluvia*. Guadalupe Urbina. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/4oshswfsFy87SJDNaIsBUn?si=6378f981fbe142c6>

142 Urbina, G. (1996). Abril se Va. [Canción] En *De Todos Modos*. Guadalupe Urbina. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/6HDen8EbRkW8f21HpwuRhK?si=d11917c101c14751>

143 Urbina, G. (1996). Aguacero. [Canción] En *De Todos Modos*. Guadalupe Urbina. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/0xCWi1fZhplCJcCn5s27lU?si=5a252471312d48e2>

En el álbum *Cantos Simples del amor de una tierra*¹⁴⁴ hay canciones dedicadas a la naturaleza y aparecen algunas canciones de denuncia. Es un viaje al interior en ese contacto con la naturaleza. Los sonidos de la naturaleza son retratados con instrumentos autóctonos y una rítmica que nos invita a bailar en varias de las canciones.

Guadalupe está abierta a las nuevas ideas y le entusiasma que las nuevas generaciones escuchen sus canciones y la tomen en cuenta para sus proyectos. Tal es el caso de la pieza *Marimbalunando*¹⁴⁵. Es un trabajo con DJ Barzo quien la invitó a hacer esta canción. Barzo le mandaba las bases rítmicas con las secuencias melódicas cortas y ella, sobre eso, improvisaba un texto. “Yo nunca pensé que mi trabajo podía estar tan presente en las nuevas generaciones de mujeres en particular y creo que ellas valoran de alguna manera la constancia de haberse quedado ahí haciendo un trabajo como el que hago, porque yo no hago un trabajo comercial, tampoco tenía la apariencia de una cantante que puede florecer, porque el trabajo en una industria significa muchas renuncias que yo nunca quise asumir” (Urbina, 2021). Inspira a las nuevas generaciones a mantener la música original, la cual tiene un sentido y un valor que no se vende.

Actualmente, escribe una canción sobre Longo Mai. Esta comunidad se desarrolla más y más en un centro ecológico. Ubicada entre las inmensas plantaciones de piñas de Del Monte (Pindeco), la población de Longo Mai (sinónimo de Finca Sonador), se está transformando en un pulmón verde. Las canciones sobre las selvas son de mucho empoderamiento personal, aunque a veces hay denuncia, son de mucha conexión con ella misma y donde se siente segura. “La especie humana necesita rodearse de un paisaje que lo haga sentir conectada con el universo con su pueblo con su ciudad más cercana” (Urbina, 2021). La búsqueda de ese lugar desde donde puede ser, ver y juzgar lo que le parece bien o mal ha sido una constante en ella. “Lo que realmente adorna mis canciones es la visión de lo que me rodea y quizás por eso es fácil crear donde vivo”. (Urbina, 2021).

Conclusión

Luego de explorar los paisajes de cada una de las creadoras de este artículo, es posible analizar y llegar a la conclusión de que el paisaje de vida de cada una de ellas es de suma relevancia para la inspiración y la creación de sus canciones. El hecho de escoger solo mujeres, pero de distintas generaciones para este análisis es una manera de disminuir la brecha que existe en investigaciones acerca de las mujeres y de determinar la sensibilidad femenina al dibujar el paisaje en una canción. Todas las creadoras coincidían en que las mujeres tienen una visión muy sensitiva y perceptiva, esto se reafirma con

144 Urbina, G. (2016). Cantos Simples del Amor de la Tierra. [Canción] en *Cantos Simples del Amor de la Tierra*. Guadalupe Urbina. Recuperado de <https://guadalurbina.bandcamp.com/album/cantos-simples-del-amor-de-la-tierra>

145 Urbina, G. (2020). Marimbalunando. [Canción] *Sencillo*. Guadalupe Urbina. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/6Y7RKQwqiBvxJfmfh0GW9T?si=c9cf2667aa5043a6>

la educación familiar y social. Por esta razón, es posible que los temas de las canciones se relacionen más con los sentimientos y la problemática alrededor de su entorno. Reflejan paisajes internos y son expresados como una manera de desahogo, de sanación o de empoderamiento.

Los sentimientos son dibujados de manera metafórica por medio de elementos de la naturaleza, siendo los más utilizados por la mayoría de ellas el viento, el agua, los pájaros, el sol y la luna. Las autoras enfatizan sus paisajes internos, claro, cada una con su estilo propio y sin dejar de lado otros tipos de paisajes dependiendo de su realidad personal. Aunque todas retratan paisajes rurales en algunas de sus canciones, estos son más relevantes en las autoras cuyas vidas, sobre todo en la infancia, se desarrollaron en esos ambientes rurales. Siguiendo en esa línea, las compositoras, cuyas vidas se han centrado en los ambientes urbanos, tienden a inspirarse más en la realidad social y política, esto, sin dejar atrás su inspiración por la naturaleza. Las canciones de este último estilo tienen temáticas fuertes y directas que manifiestan una denuncia como un medio para transformar la sociedad. A pesar de pertenecer a distintas generaciones, todas coinciden de nuevo, en que el material temático siempre va a ir en concordancia con los eventos de vida. Las compositoras y cantantes manifiestan que la inspiración siempre es prolífica en momentos difíciles de dolor o separación, o bien, en momentos en que la realidad social, política o económica las reta a decir su opinión por medio de las canciones. Es una manera de liberación del alma y de expresarse. Podemos así citar a Sixto J. Castro (2018):

La vinculación emotiva de la música con otros ámbitos de la vida humana es defendida también por Roger Scruton, la conexión entre música y emoción no viene establecida por convenciones o por una teoría del significado musical, sino que nace de la experiencia de tocar y escuchar. Comprendemos la música expresiva al adecuarla a otros elementos de nuestra experiencia, conectándola con la vida humana, encajando la música con otras cosas que tienen significado para nosotros (p. 1342).

Estas conexiones entre el paisaje de vida y el paisaje compositivo son las que hemos conocido a lo largo de este artículo, ya que el artista en todos sus ámbitos es el resultado de sus propias experiencias de vida y por lo tanto las manifiesta en sus creaciones.

Para concluir incluyo las frases de Julián Marrades Millet (2000):

(...) acabó imponiéndose una nueva concepción de la obra musical como expresión de los sentimientos, entendiendo por “expresión” la actividad mediante la cual el compositor engendra e ilumina -da a luz- un mundo exterior de formas sonoras de los atributos de su mundo interior (2000, pp. 5-6).

Referencias

- Castro, Sixto J. (2018). El Elemento Afectivo en la Música. *Revista Portuguesa de Filosofía*, 74 (4), pp. 1329-1354. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26563359>
- Cosgrove, Denis E. (2007). Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape. En: Elkins, J. y De Lue, R. (ed.) *Landscape Theory*, pp. 17- 42. New York, U.S.A.: Routledge.
- Harris, Dianne. (2007). Self and Landscape. En: Elkins, J. y De Lue, R. (ed.) *Landscape Theory*, pp. 187- 194. New York, U.S.A.: Routledge.
- Martínez de Pisón, Eduardo. (2010). Miradas sobre el paisaje. En: De Martínez, E. y Ortega, N. (ed.) *El Paisaje Valores e Identidades*, pp. 11-45. Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid.
- Marrades Millet, Julián. (2000). Música y significado. *Revista Internacional de Filosofía*, 19(1), pp. 5-25. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/43046362>
- Ortega Cantero, Nicolás. (2010). Paisaje e identidad en la cultura española moderna. En: De Martínez, E. y Ortega, N. (ed.) *El Paisaje Valores e Identidades*, pp. 47-67. Madrid, España: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Sonador.info. (s.f.). Longo Mai. Recuperado de: <http://sonador.info/es/index.html>
- Urquijo Torres, Pedro S. (2020). Paisaje cultural: un enfoque pertinente. En: Urquijo, P. y Boni A. (coords.) *Huellas en el paisaje Geografía, historia y ambiente en las Américas*, pp. 17-37. México: CIGA, UNAM.
- Urquijo, Pedro S. y Boni Andrew F. (2020). Introducción: Las dualidades en el Paisaje. En Urquijo, P. y Boni, A. *Huellas en el paisaje Geografía, historia y ambiente en las Américas*, pp. 9-14. México: CIGA, UNAM.
- Wistuba Álvarez, Vladimir. (1989). Lluvia, Rumba y Campanas en los Paisajes
- Cubanos de Leo Brouwer y Otros Temas (Una conversación con Leo Brouwer) *Revista de Música Latinoamericana*, 10 (1), pp. 135-147. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/780386>.

Entrevistas

- A. Quesada, comunicación personal, 9 de febrero de 2021
- A. Rodríguez, comunicación personal, 23 de abril de 2021
- B. Jiménez, comunicación personal, 15 de marzo de 2021
- G. Urbina, comunicación personal, 22 de set y 30 de setiembre de 2021
- K. Barboza, comunicación personal, 31 de mayo de 2021
- M. Marín, comunicación personal, 12 de febrero de 2021
- M. Prétiz, comunicación personal, 24 de abril de 2021
- M. Sáenz, comunicación personal, 15 de junio de 2021

SECCIÓN

03

**Construcción
de paisajes:
cotidianidad,
sonidos
y valores
sociales**

Cartografía festiva: la Alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate (El Salvador) en el siglo XVIII

GEANNINI RUIZ ULLOA¹⁴⁶

Había murmullo en las calles. En los rostros de los habitantes reinaban la emoción y la alegría: las mujeres alistaban con premura los alimentos, seguramente tamales y tortillas, mientras que los hombres preparaban los caballos y los toros para las corridas. Algunos niños, desobedeciendo a sus padres, correteaban por las calles. En la plaza, se había levantado un teatro provisional que albergaría las comedias, las danzas y las mojigangas¹⁴⁷. Aunque faltaban algunas horas para que iniciaran las fiestas reales en honor al nuevo monarca, Carlos III de Borbón; los preparativos de la fiesta habían comenzado desde hace meses. En la oficina del cabildo, don Bernardo de Veyra se ponía de acuerdo con don José Francisco de Ugalde, tesorero, y don Pedro de Sicilia, sargento mayor, sobre el orden de las compañías en el momento de la jura. Todo estaba listo para la celebración más grande y ostentosa de la que se tiene registro en la Alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate.

Hoy, a través de la lectura de la relación «Plausibles fiestas reales» (1762), es posible acercarnos a la fiesta barroca y a su importancia dentro de la sociedad colonial centroamericana. En este trabajo, se analiza la dimensión simbólica del espacio a través del discurso festivo de la relación de fiesta. Aunque no se trabaja con el concepto de «paisaje» propiamente, los distintos acercamientos que han existido desde las ciencias sociales han remarcado la dimensión social que interviene en la configuración de los elementos geográficos de un lugar determinado. De esta forma, el paisaje original (natural) es modificado por la acción de la sociedad, con lo cual, se obtiene así un paisaje cultural¹⁴⁸, que se ve atravesado por centros de significación y de símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones (Ramírez Velázquez y López Levi, 2015,

146 Becaria del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) y estudiante de doctorado de la Universität Bielefeld. Correo electrónico: geannini.ruiz@uni-bielefeld.de

147 La mojiganga dramática fue un espectáculo que se componía de “una mascarada grotesca –procedente de la fiesta callejera– que se representaba como fin de fiesta teatral, y consistía en una serie de danzas descom- puestas” (Mata Induráin, 2006: p.157).

148 Joan Nogué (2010) comenta al respecto de este concepto: “El paisaje es, en buena medida, una construcción social y cultural, siempre anclado -eso sí- en un substrato material, físico, natural. El paisaje es, a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisionomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera: un tangible geográfico y su interpretación intangible” (p.125).

p. 88). Siguiendo esa propuesta, la forma de ver o interpretar un paisaje supone la construcción de una mirada. Es, en ese aspecto, que el presente trabajo se vincula dentro de la cosmología de acercamientos y reflexiones que existen sobre el paisaje.

Justamente, en el Barroco, se construyó una *mirada* particular sobre el espacio y el tiempo de la fiesta que se extendió a todo tipo de registros como textos, mapas, decoraciones o música. En este caso, se examina la dimensión simbólica del espacio de la Alcaldía de Sonsonate en el texto de la relación, la cual se representa a sí misma como una urbe “pequeña y periférica” del reino de Guatemala que compite en riqueza y ostentación con otras metrópolis del imperio español, a través de un programa festivo que demuestra una abundancia material, económica y espiritual de las autoridades y los habitantes de Sonsonate. De esta forma, esta cartografía festiva supone una integración simbólica de la alcaldía en el mapa político del imperio español.

Fiesta, espacio y poder

Entre los siglos XVII y XVIII, el Barroco, como ideología y expresión de la mentalidad de una época¹⁴⁹, brindó un papel protagónico a la fiesta como elemento central para configurar las relaciones sociales, políticas y culturales de la monarquía española con sus súbditos. Dicha función convirtió a la fiesta en *un instrumento*¹⁵⁰ y *una práctica de poder*¹⁵¹ en la que los reyes –y posteriormente, virreyes y distintos funcionarios reales– validaban su autoridad. En el libro, *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*, Judith Farré (2013) analiza cómo la fiesta introduce una cesura¹⁵² en la vida cotidiana que provoca la transformación simbólica del tiempo y del espacio urbano en Nueva España. Durante el año, la agenda festiva se centraba principalmente en

149 José Antonio Maravall (1975) señala que el barroco es propuesto como un concepto de época, el cual forma una estructura histórica con un tiempo y área geográfica (34). Según la delimitación de Maravall, el periodo barroco se desarrolló entre 1605 y 1650. En esos años, la sociedad española experimentó una crisis general que tuvo como principal consecuencia una *nueva cultura* que hiciera frente a los problemas sociales, económicos y políticos. Esta cultura barroca es definida por el autor a partir de cuatro caracterizaciones: dirigida, masiva, urbana y conservadora.

150 Como parte de la mentalidad barroca: “Las fiestas van ligadas, como manifestación característica, a la sociedad barroca, porque responden a las circunstancias de la misma. Son, como todos los productos de la cultura barroca, un instrumento, un arma incluso, de carácter político” (Maravall, 1975, p. 494).

151 Antonio Bonet Correa, en su libro *Fiesta, poder y arquitectura* (1990), introduce la idea de la fiesta como práctica de poder en la sociedad monárquica española, una manera de control social y política que implicaba un espacio para la expresión de la ostentación total: “La fiesta con su mágico poder, con su hacer visible “lo real maravillo” dejar en suspense la monotonía grisácea de la vida cotidiana, creando un espacio y tiempo utópicos, propiciaba una evasión indispensable para aliviar del peso de las obligaciones y presión de la miseria de las clases inferiores, sobre todo en una época en la que las crisis de subsistencia o de pestes era una constante amenaza que de vez en cuando se convertía en realidad” (Bonet Correa, 1990, p. 5).

152 En la poesía clásica y moderna, el término *cesura* se refiere a un corte o pausa que “se hace en el verso después de cada uno de los acentos métricos reguladores de su armonía” (Diccionario de la Real Academia Española, s.f.). En este trabajo, la cesura se entiende como una irrupción o pausa del tiempo cotidiano que es provocada por la fiesta.

celebraciones del poder religioso, del poder civil o de corte popular. Por un lado, las fiestas religiosas abarcan las celebraciones del calendario litúrgico (Semana Santa o Corpus Christi) y, por otro lado, las fiestas civiles o llamadas “grandes alegrías” o “días grandes” estaban relacionadas con la monarquía (Farré, 2013, p. 19).

La aplicación del calendario festivo en Nueva España y demás territorios americanos fue inherente al ejercicio de poder de las nuevas autoridades. Particularmente, las juras reales se convierten en la escenificación de “la exitosa superación del interregno y la legitimización de la continuidad de la línea dinástica” (Sánchez Mora, 2015, p. 205). Con la llegada de los Borbones, se mantiene el programa celebrativo de las juras como parte de su proyecto político, ya que existía un interés en “solemnizar estas juras, dada la necesidad de realizar el amplio programa de reformas proyectadas y recordar la condición colonial de los americanos” (Rodríguez Moya, 2013, p. 58).

Para José Jaime García Bernal (2006), la demostración del poder supone una ordenación del espacio urbano, ya que en él se configuran los artificios comunicativos del nuevo orden social en el que súbditos y monarcas (como otros representantes del poder) establecen un código de favores, recompensas, exhibiciones y otras manifestaciones, entendidas dentro de una “retórica de la invención y la demostración” (p. 148). La ciudad se convierte en el espacio idóneo para la fiesta: “Dispuesta como espacio ordenado para la demostración y regulada por un lenguaje ritual de sonidos y silencios, la ciudad asume su condición de atributo de poder. Este se define como el escenario de la urbe que privilegia ámbitos, distribuye posiciones y reclama miradas” (García Bernal, 2006, p. 162). Esta transformación de la ciudad como escenario forma parte de una espectacularidad de los códigos celebrativos en donde actores y espectadores se confunden, a través de una dialéctica de producción-consumo y demostración-aprendizaje. La ciudad es así el “teatro de acciones” (García Bernal, 2006, p. 163).

Como parte de ese ritual de celebración, la escritura de relaciones de fiesta buscaba perdurar en la memoria la demostración de lealtad y sumisión de un territorio hacia el monarca. Sin embargo, la relación de fiesta “nunca constituyó un discurso monológico, por lo que esa función oficial de servir como memoria histórica se vio siempre desbordada por otros cometidos” (Sánchez Mora, 2021, p. 10); es decir, este tipo de textos tuvo múltiples funciones según fueran sus circunstancias celebrativas. En relación con lo anterior, Judith Farré (2013) plantea que la fiesta en América posee un carácter ambivalente, ya que no solo es una forma de exaltar el poder, sino también de canalizar el descontento popular; puesto que, las élites criollas acudían a los simulacros festivos para reivindicar su espacio simbólico y generar su propia identificación local. Por tanto, las relaciones de jura y proclamación demuestran en su pragmática un interés por cohesionar la conciencia colectiva a partir de la participación de todos los estratos sociales, aunque el fasto mantenga una organización vertical y jerarquizada.

Justamente, el fasto procuró la irrupción de la vida cotidiana a través de un programa festivo que involucró el uso de arquitecturas efímeras, representaciones teatrales, desfiles, corridas de toros, danzas y un sinfín de divertimientos que alteraban el tiempo

y el espacio de las sociedades coloniales. Al respecto, Farré (2013) menciona: “El fasto se inscribe así en unas especiales coordenadas de espacio y tiempo, en tanto que sucede en una realidad embellecida durante un tiempo concreto y efímero por definición” (p. 21). Este embellecimiento de la realidad se produce también a partir de una retórica barroca. En las relaciones de fiestas, la forma en que se construye el relato de fiesta expresa un uso retórico barroco que busca transmitir a los lectores una forma de revivir esa experiencia festiva.

A continuación, se explica el contexto socio-histórico de la Alcaldía de Sonsonate en el siglo XVIII. Seguidamente, se analizan los elementos paratextuales de la relación de fiesta que funcionan como una antesala de la fiesta. Posteriormente, se describe el primer día de fiesta que muestra la transformación espacial y temporal que se seguirá en los días siguientes, además, tiene como principal función la jura y proclamación, que es el acto central. Por último, se explica el uso del espacio según las características del festejo en la Alcaldía de Sonsonate.

La Alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate: contexto histórico

Guatemala versus Sonsonate

Para comprender la situación de la Alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate a mediados del siglo XVIII, es necesario referirse a la dinámica social y política de la región centroamericana; ya que en ese momento formaba parte del reino de Guatemala¹⁵³, que gozó de independencia administrativa del Virreinato de Nueva España. Su capitanía fue la ciudad de Santiago de los Caballeros¹⁵⁴, que funcionó como el corazón espiritual, cultural, económico y político del reino. Sin embargo, dentro de la estructura política del imperio español, ocupó una posición secundaria, puesto que no contó con yacimientos de metal, carecía de vínculos comerciales estables y no poseía canales de comunicación entre sus provincias.

En la ciudad guatemalteca, la organización social se estableció a partir del color de piel, con lo cual se creó el modelo de las dos repúblicas: la española y la de indios. Asimismo, la ciudad contó con una presencia significativa de iglesias, colegios y seminarios, con lo cual tuvo un estilo de vida más activo culturalmente. Con respecto al desarrollo económico, los comerciantes y hacendados guatemaltecos contaron con cierta influencia a la hora de fijar los precios regionalmente. Dicha hegemonía tuvo la desventaja de provocar una política centralista que nunca buscó un desarrollo regional (Palma Murga, 1993, p. 286).

153 El reino de Guatemala estuvo conformado por las provincias de Chiapas, Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica.

154 Actualmente, corresponde a la ciudad de Antigua Guatemala que se ubica en el Departamento de Sacatepéquez en Guatemala.

FIGURA 1
Mapa del reino de Guatemala (1787)



Para mediados del siglo XVII, el añil se convirtió en el principal rubro de exportación del reino y, por tanto, la principal fuente de ingresos para el fisco (Palma Murga, 1993, p. 257). Se cultivó en diferentes zonas: Suchitepéquez, Escuintla, El Salvador, Nicaragua y en algunas áreas de Honduras. No obstante, fue en la región salvadoreña donde presentó un notable desarrollo, el cual influyó en las relaciones sociales, de propiedad y uso de la tierra. Esta aparente cercanía con la capital tuvo distintos (des)encuentros, pues dominaban los intereses económicos de las élites guatemaltecas en la aplicación de leyes o acuerdos políticos, antes que las necesidades locales de los hacendados y comerciantes de las provincias. De hecho, lo anterior tuvo como consecuencia la ordenanza de Intendencias (1785) que fue un “aparente intento de descentralización, pues se disminuía la importancia de Guatemala y se reconocía los intereses locales en ascenso (sobre todo en El Salvador)” (Pérez-Brignoli, 1985, p. 74).

Con el pasar del tiempo, las familias de hacendados de Sonsonate entraron en pugna con los comerciantes de Santiago de Guatemala, dado que estos ejercían un control en el manejo de los precios del cacao y añil. Lardé y Larín (1957) comentan al respecto: “mientras los anteriores progresos y hechos se hacían evidentes en la joven villa, las desidencias [sic] entre autoridades edilicias y las de Guatemala aumentaban cada vez más” (p. 475).

En el marco de esta tensión regional, la relación “Plausibles fiestas reales” (1762) se publicó en la Imprenta de Sebastián de Arévalo en Santiago de Guatemala, ya que solo ahí había imprentas. Aunque el destinatario final de la relación era el rey Carlos III de Borbón, circuló también en el medio guatemalteco, con lo cual es posible suponer un interés por presentar la Alcaldía de Sonsonate, pero, en especial, sus funcionarios y principales ciudadanos reales ante las autoridades guatemaltecas. En otras palabras, la relación de fiestas también tiene una función política que busca la integración simbólica de la Alcaldía de Sonsonate al proyecto del imperio español y su posicionamiento como una urbe importante dentro de la geográfica americana.

Sonsonate: su historia

La Alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate fue uno de los primeros cuatro asentamientos españoles en el territorio salvadoreño¹⁵⁵. Su nombre proviene del río que pasa cerca, que en nahual se llama *Cenzúnat, Zenzonatl o Zenzonatle* y se traduce como “cuatrocientos aguas”. Fue habitada por el pueblo de los Izalcos y conquistada por Pedro de Alvarado. De hecho, su ubicación cercana al Océano Pacífico y la abundancia de ríos fueron características distintivas de Sonsonate desde el principio de su colonización¹⁵⁶.

Fue fundada en 1552 por iniciativa del mercader Antonio Domínguez¹⁵⁷, pero recibió su reconocimiento oficial hasta el año siguiente. Según Jorge Larde y Larín (1957), el mismo Domínguez se encargó de realizar el trazo incipiente de la urbe¹⁵⁸: “fijó la manzana que debía ocupar la plaza pública, la destinada a iglesia parroquial, y la destinada para edificio de cabildo y demás dependencias burocráticas” (p. 469). En las décadas siguientes, se convirtió en un lugar atractivo para los peninsulares debido a la plantación de cacao, sus fértiles tierras y la población indígena. En la *Geografía y Descripción Universal de las Indias y demarcación de los Reyes de Castilla* (1894) de Juan López de Velasco, se menciona que:

Tiene su asiento en un llano barrancoso en que hay huertas buenas de hortalizas y melones escogidos; hay buenas casas de teja y adobes porque hay buenos materiales: eran al principio de paja, y por haberse quemado dos veces (enero y marzo de 1564) se dio la orden como fuesen de teja los tejados. La tierra de su comarca es muy caliente; caen muchos rayos en ella, y hay grandes truenos, y es muy fértil de frutos de la tierra y de España (p. 296).

155 Los otros tres asentamientos correspondieron a La villa de San Salvador Cuzcatlán (1525), la ciudad de los Caballeros (1530, de efímera existencia) y la villa de San Miguel de la Frontera (1530) (Larde y Larín, 1957, p. 468).

156 Debido a la abundancia de ríos, Sonsonate aparece registrada en *Descripciones geográficas e hidrographicas de muchas tierras y Mares del Norte y Sur en las Indias en especial del descubrimiento del Reyno de la California hecho con trabajo e industria por el Capitán y cabo Nicolas de Cardona con orden del Rey Nro. S. D. Phelipe III de las Españas* [sic] de Nicolás de Cardona (1632).

157 No obstante, para el historiador Pedro Antonio Escalante, la fecha de la fundación de la villa de Sonsonate fue en 1553. Larde y Larín toma como fecha para la fundación de Sonsonate su aparición en la obra “Geografía y Descripción Universidad de las Indias y demarcación de los Reyes de Castilla” de Juan López de Velasco (Escalante, 1957, p. 470).

158 En el artículo de Meritxell Tous Mata (2017), el nombre del mercader que trazó la urbe fue Antonio Rodríguez.

De esta forma, Sonsonate se convirtió en un poblado importante debido las plantaciones de cacao y al puerto de Acajutla, que le facilitaba la exportación e importación de productos desde mediados del siglo XVI. Dentro de este primer periodo de auge, Sonsonate fue un lugar de interés para distintas figuras, por ejemplo: don Juan de Mestanza Rivera, alcalde mayor de la villa, de 1583 a 1589, quien fue uno de los poetas laureados por Miguel de Cervantes en el “Canto de Calíope” de *La Galatea* y en *Viaje del Parnaso*.

Pedro Antonio Escalante Arce (1995) menciona que en 1556 había ciento cincuenta casas de mercaderes y tratantes; lentamente, el interés por Sonsonate fue creciendo, con lo cual también aumentó la cifra de familias españolas. Asimismo, el establecimiento de la villa condujo a la fundación de iglesias como parte del proyecto de colonización español. En 1570 se fundó el convento e iglesia de Santo Domingo, bajo el patronato del Santo Ángel de la Guarda y dirigida por los dominicos. Posteriormente, en 1574 se fundó el convento de San Francisco. Las distintas órdenes religiosas que vinieron a América contribuyeron al adoctrinamiento de los pueblos indios a partir de la enseñanza de una moral cristiana que provocó el surgimiento de una religiosidad y devoción que se adaptaron a las necesidades de los nuevos feligreses. Para 1770 se registra en la alcaldía una parroquia con su mismo nombre a cargo del presbítero Vicente de Sicilia Montoya y coadjutor presbítero Miguel de Quijada, además de los cuatro conventos regulares en la cabecera: el de Santo Domingo, el de San Francisco, el de Nuestra Señora de la Merced y el de San Juan de Dios (Cortés y Larraz, 1958).

Sin embargo, el aparente crecimiento comercial de la alcaldía a raíz de las exportaciones de cacao entra en decadencia debido a la disminución de la población indígena y las restricciones del comercio marítimo con el Perú (Palma Murga, 1993, p. 254). Por tanto, ya en el siglo XVII se notan algunos signos de decadencia, particularmente, en la falta de instituciones civiles y religiosas, puesto que su principal entrada económica eran los tributos provenientes de los pueblos de indios (Escalante Arce, 1995, p. 92).

Ya para finales del siglo XVIII, en la alcaldía quedaban pocos pueblos de indios, debido, principalmente, a las difíciles condiciones de trabajo y de subsistencia¹⁵⁹ (Palma Murga, 1993, pp. 250-251), lo cual aumentó la presión en los pueblos de indios sobre los tributos y, de esa manera, provocó que muchos abandonaran sus pueblos o se mezclaran con negros o mulatos (Wortman, 2012, p. 130). La demanda de mano de obra en las haciendas tuvo que suplirse con otros grupos étnicos como mulatos, mestizos o negros. De esta forma, el mestizaje se convirtió en un rasgo importante en la población de Sonsonate. En una carta de Pedro de Sicilia y Montoya¹⁶⁰, ciudadano destacado, dirigida a la Audiencia de Guatemala menciona que:

159 Sobre la crueldad en el trabajo de los obrajes, Quesada Saldaña (2005) señala “la bestial explotación era la causa principal de la discriminación indígena que también en la provincia de San Salvador, tuvo particular crueldad en torno a los obrajes de añil y al desplazamiento de los indios de sus pueblos para dar cabida a este cultivo reduciéndolo a la más inverosímil miseria” (p. 80).

160 Don Pedro de Sicilia y Montoya fue un ciudadano español que escribió una carta sobre la gestión del alcalde Bernardo de Veyra a petición del oidor de la audiencia don Basilio de Villaranza Benegas. Este episodio

Su territorio es de diez y ocho lenguas de Levante a Poniente y trece de Norte a Sur, y se compone de esta Villa, habitada de pocos españoles, muchos zambos, mulatos; y dos barrios, con pocos indios, que tienen sus alcaldes, veinte pueblos de indios y uno de mulatos, y aunque son pequeños, hay cinco competentemente numerosos, que lo son de la Asunción de Ysalco, Los Dolores de Ysalco, Asunción de Aguachapa, San Juan de Nahuiscalco y San Pedro de Pustla (Escalante Arce, 1992, pp. 149-151).

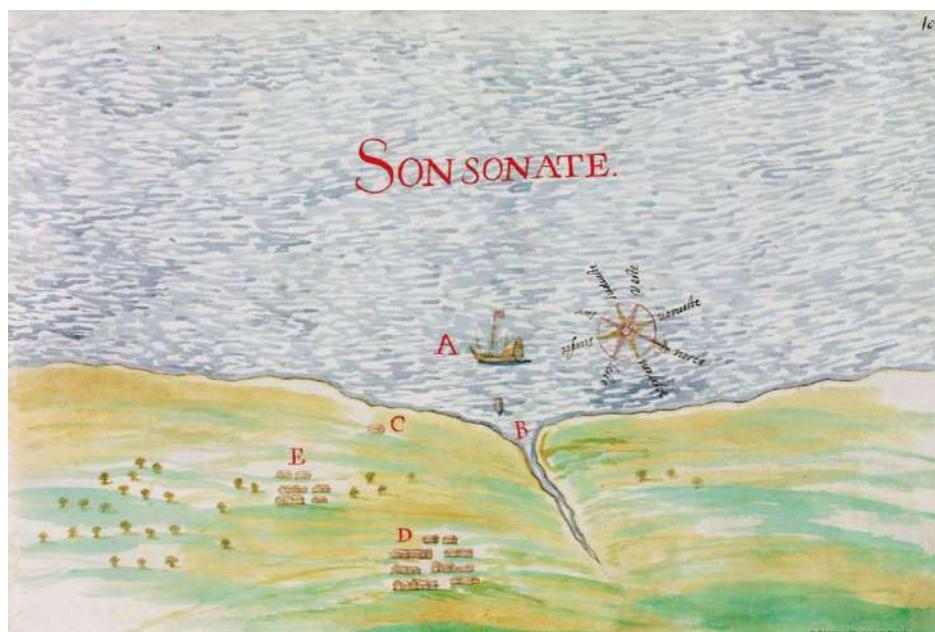
Asimismo, la presencia de pocas familias españolas también se resalta en el «Prólogo al lector» de la relación de fiesta. En 1770, el obispo Pedro Cortés y Larraz menciona que en la urbe habitaban 672 familias españolas. Sin embargo, para mediados del siglo XVIII, la Alcaldía de Sonsonate rondaba los catorce mil habitantes, cuya predominancia correspondía principalmente a población indígena y mestiza.

En la búsqueda bibliográfica, no encontramos un mapa de la urbe de Sonsonate en el periodo colonial. No obstante, en el «Prólogo al lector», se describe el tamaño de la alcaldía, la cual tenía un tamaño de “dieciocho leguas por longitud y por la latitud de norte a sur, de trece solamente” (1762, p. 10) y era conformada por un centro urbano y tres barrios extremos: el del Pilar, el de la Veracruz (oeste) y el del Ángel (este). Siguiendo los trazos de Antonio Domínguez, se puede suponer que la Alcaldía de Sonsonate se orientó a partir de los modelos de las primeras ciudades españolas, que se ordenaban a partir de una retícula ortogonal. En el corazón de la ciudad, se situaba la plaza mayor, rodeada de la iglesia, el cabildo y un palacio de gobernación, que figuraban como los edificios más significativos de la ciudad. En el trabajo Meritxell Tous Mata (2017), se afirma que la Plaza Mayor de Sonsonate, hoy conocida como el Parque Central Rafael Campos, mantiene el mismo trazo que en el periodo colonial: “El parque es de traza cuadrangular, ajardinado a manera radial y en su centro se sitúa un kiosco” (Tous Mata, 2017, p. 68). Asimismo, la autora se refiere a las distintas iglesias que forman parte del casco antiguo de la ciudad, las cuales mantienen todavía una arquitectura colonial.

La imagen actual de la ciudad de Sonsonate presenta todavía huellas importantes del periodo de la Colonia, las cuales nos permiten imaginar el uso del espacio urbano en tiempo de la fiesta. Su distribución nos recuerda la importancia de la ciudad colonial como espacio para el tránsito, el comercio y la sociabilidad.

es referido por el historiador Pedro Antonio Escalante en el segundo tomo del *Códice Sonsonate* (1992). Sin embargo, no se menciona la procedencia de la carta como fuente.

FIGURA 2
Derrotero del Puerto de Acajutla



Fuente: Nicolás de Cardona (1632)

FIGURA 3
Fotografía de la Catedral de Sonsonate en el siglo XX



La antesala de la fiesta: los elementos paratextuales

La relación «Plausibles fiestas reales» (1762) narra los festejos celebrados durante dieciséis días en la alcaldía de Sonsonate. Se compone de distintos paratextos que anteceden el relato de fiestas¹⁶¹: la «Dedicatoria», la «Aprobación» de José Ignacio Vallejo (examinador sinodal del arzobispado), dos licencias y el «Prólogo al lector». Además, en el interior del relato festivo, se insertan veintiún textos dramáticos de género breve¹⁶². En ese sentido, la diversidad textual de la relación muestra la permeabilidad de las dimensiones genéricas de los «libros de fiesta».

A través de la paratextualidad, podemos estudiar los elementos que preceden a los textos literarios, ya que brindan claves de lectura que predisponen una interpretación¹⁶³. Para este estudio, resulta importante centrarse en la «Dedicatoria» y el «Prólogo al lector» como espacios textuales que construyen una antesala hacia la imagen festiva de la ciudad. En primer lugar, en la «Dedicatoria», la voz narrativa corresponde a la Alcaldía de Sonsonate, la cual, a partir de la figura de la personificación, se presenta al servicio del nuevo rey, Carlos III de Borbón. Sonsonate apela a la necesidad de contar los días de fiesta para evitar que sean olvidados de los anales de la historia, debido al gran esfuerzo que realizaron los habitantes de Sonsonate y, en especial, su alcalde: don Bernardo de Veyra. La proeza de las fiestas es comparada con la batalla contra los sarracenos, dirigida por el rey Fernando. Esta alusión al pasado bélico sugiere cierto tono “heroico” sobre las acciones que serán contadas en la relación, sin olvidar, la temprana mención del alcalde como organizador y mecenas principal de los festejos.

Desde el comienzo, Sonsonate se presenta a sí misma como “la más exigua de las del distrito del Reino de Guatemala”, que organizó fiestas reales “habiéndose reconocido en mayor prosperidad, que en la que hoy se halla” (1762, p. 3). La voz narrativa apela al tópico de la falsa modestia, pues se identifica como un lugar de inferioridad económica y material en comparación con otras provincias del reino de Guatemala. El reconocimiento de vivir en una situación económica desfavorable supone un momento de decadencia, que también es mencionado en el «Prólogo al lector», en el cual se señala la poca presencia de familias españolas en el lugar, así como la pérdida de instituciones civiles y religiosas por la falta de recursos económicos.

161 Alexander Sánchez Mora (2015) ha desarrollado un importante trabajo de recopilación de relaciones de fiesta, de exequias reales y de festividades religiosas en el reino de Guatemala. En su investigación doctoral, presenta un total de cuarenta y cuatro relaciones que se dividen en tres categorías según era el motivo de exaltación.

162 La incorporación de los textos dramáticos en el interior convierte la relación de Sonsonate en excepcional dentro del corpus de relaciones festivas del reino de Guatemala (Sánchez Mora, 2015).

163 En el libro *Umbráles* de Gérard Genette se propone una definición de paratexto: “La obra literaria consiste, exhaustiva o escencialmente, en un texto, es decir (definición mínima) en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación [...] El paratexto es para nosotros, pues aquello, por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, generalmente, al público” (Genette, 2001, p. 7).

De hecho, que la relación de Sonsonate haya sido escrita por su propio alcalde es un signo de pobreza. Esta coincidencia entre la figura de autor/idad ha sido documentado en otras relaciones de fiesta (Sánchez Mora, 2019). Para el presente caso, la autoría de Veyra conduce a que deba emplear otros recursos retóricos cuando desea hacer referencia a sí mismo. Tanto en la «Dedicatoria» como en el «Prologo al lector» recurre a la personificación de Sonsonate, pero en los textos dramáticos serán los personajes literarios quienes se refieran a los atributos y a los méritos del alcalde. El hecho de que la voz narrativa sea la provincia de Sonsonate sugiere el uso de estrategia retórica de la falsa modestia para distanciar de manera “objetiva” la escritura de la relación. Asimismo, la figura de Veyra es comparada a la del personaje bíblico de Josué y al personaje mitológico de Hércules, ambos recordados por las grandes hazañas que realizaron.

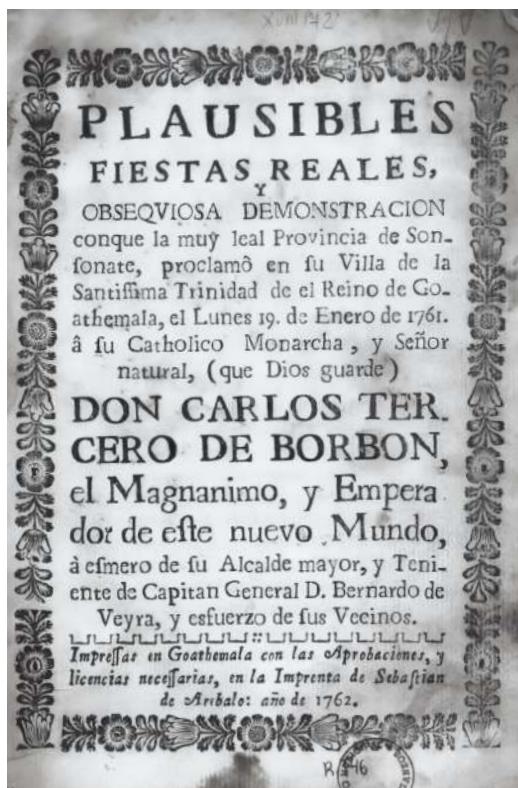
Alexánder Sánchez Mora (2015) señala que, tanto en la «Dedicatoria» como en el «Prólogo al lector», *la pequeñez y la marginalidad* se convierten en un eje discursivo de la alcaldía para legitimar los esfuerzos realizados por todos los grupos sociales. En ese sentido, la grandeza de las fiestas de Sonsonate no solo se puede medir en los múltiples festejos, sino también en la voluntad de sobreponerse a las circunstancias precarias y limitadas de la realidad, incluso cuando ya, anteriormente, se había hecho referencia a las circunstancias adversas que había atravesado la alcaldía: “fue habitada anteriormente, de distinguidas familias, tanto, que mantuvo por muchos años su ayuntamiento grandemente lúcido, hasta de poco tiempo a esta parte, que con la falta de sujeto de circunstancias, se extinguió, quedando únicamente el gobierno en el alcalde mayor, y se llenó de gente plebeya, porque los pocos españoles (...)” (1762, p. 10).

La poca presencia española que se menciona anteriormente contrasta con una mayoría de “gente plebeya”; en otras palabras, un mestizaje que empieza a sobresalir como un elemento cultural de la alcaldía. De esta forma, llama la atención el énfasis que hay por señalar la participación de los pueblos de indios y las milicias de pardos en el programa festivo, ya que fueron tanto espectadores como actores. En ese marco, la descripción “emotiva” de la obediencia y la fidelidad de los indios que se registra en la «Dedicatoria» busca insistir en la aceptación de la autoridad española en todos los grupos sociales a partir de un buen gobierno:

que todos a instante respondían viva, y reine en compañía de su amada esposa, los años de la Ave Fénix, para nuestro consuelo: siendo digno de reparo, que es tal la simpatía que tienen al venerado nombre de Vuestra Merced que al momento que lo oyeron mentar en esta región, se les inflamaron los corazones en tan ardiente amor, que aun los más rústicos indios, luego que se difundió la voz, de que la Sucesión de la Corona recaía en vuestrlos realzados bienes, unos, a otros se daban los repetidos parabienes, que infunde tal atractivo en las almas, este nombre de Carlos, que aun sin conocerlo, como mariposas, con afectuoso infinito, a incendios de la voluntad, aspiran a su luz (1762, p. 3).

No es casual que la figura que logre la armónica participación de los distintos grupos sociales sea el alcalde don Bernardo de Veyra, quien es reconocido como el orquestador de las fiestas y cuya figura es omnipresente en toda la relación de fiesta. Por otro lado, en el «Prólogo al lector», en lugar de abordar las carencias de la alcaldía, se da un giro discursivo hacia los recursos naturales que Sonsonate posee. Se habla así de un río caudaloso que abastece de toda clase de pescados, un clima templado favorable para la agricultura y una variedad de frutas, granos y carnes que no se pueden envidiar: “no codicio frutas, granos, carnes, pescados, miniestras [sic], ni legumbres de otras provincias, porque cuanto quiero, fructifican mis tierras, por su fertilidad y abundancia de aguas, que se pueden regar las más” (1762, p. 10). Al final del «Prólogo al lector», Sonsonate se compara con una urbe que cuenta con una variedad de recursos naturales de igual envergadura que los de cualquier otra ciudad. Este cambio supone una construcción discursiva de la alcaldía como un lugar idílico que posee una fertilidad y abundancia de aguas nunca antes vista. A pesar de su “pequeñez y marginalidad”, se propone una superación de las circunstancias materiales a partir de la celebración de fiestas reales.

FIGURA 4
Portada de la relación “Plausibles fiestas reales” (1762)



Sonsonate en fiesta: el primer día de fiesta

El primer día de fiesta supuso una transformación temporal y espacial de la alcaldía, puesto que, desde la noche del 18 de enero, en las casas y principales edificios, se prendían luces “con vivas luminarias, en puertas y ventanas” (1762, p. 12). Las luminarias y candeladas alargaron las horas del día y fueron una antesala para introducir a los habitantes en el tiempo de la fiesta: “iluminándose con este airoso modo [...] que se juzgaba en sus incendios de Troya, por su artificioso incendio” (1762, p. 13). Esa misma noche repicaron las campanas de la iglesia parroquial y hubo un “marcial estruendo” de tambores, pisanos, clarines, trompetas, chirimías y muchedumbre de atabillos¹⁶⁴. La hipérbole se convierte así en la figura literaria más recurrente en la descripción del primer día. Con la llegada del amanecer, suenan con “bélicos estrépitos de cajas, pisanos, clarines y timbales”, así como veintitrés compañías de infantería y caballería que dispararon tiros de “bombas, cohete, mosquetes y cámaras”, al mismo tiempo, se escuchaban los “instrumentos de los indios naturales, de sonajas y marimbás” (1762, p. 13). Todo ese *ruido armonioso* permite observar cómo la fiesta se convierte en una experiencia sensorial, a través de una saturación de los sentidos de los participantes.

Continuando con el relato de la fiesta, y previo al acto de jura, se organizó una marcha militar en la Plaza Mayor, en la cual figuraron las compañías militares de españoles, indios y pardos. Cada compañía se ordenó siguiendo el esquema jerárquico de la sociedad estamental. Sin duda, la demostración de la fuerza militar de la alcaldía fue significativo porque podía medir la capacidad de defensa de una ciudad frente a cualquier ataque. En el texto se señala que, en el caso español, el ayudante general Manuel de Cárdenas, recibió las órdenes del teniente de capitán general para que se colocaran en la plaza la infantería y la retaguardia de la caballería. Después, el ayudante de órdenes, don Antonio Contreras, tocó la marcha para el desfile de banderas. Las compañías españolas se ubicaron en una posición central en la plaza y desfilaron de primero.

En el caso de los indios, se menciona que su composición como compañía era diferente a la española, ya que solo poseían capitán, alférez, sargento, dos cabos de escuadra y doce o catorce soldados; además, “se vestían en sus festividades a la española por gala para que se distingan de las otras compañías, van de uniforme” (1762, p. 14). Su vestimenta se compuso de camisas y calzones blancos, cintas rosas para los soldados y sombreros negros. En contraste, de la compañía de los pardos, no hay referencias sobre su vestimenta o composición. Sin embargo, gozó de una participación más activa: se encargó de llevar en el lado derecho la imagen de la Purísima Concepción y, al lado izquierdo, las Reales Armas de la Corona Española.

Todas las compañías se concentraron en la Plaza Mayor a la espera de órdenes. El sargento mayor don Pedro Sicilia, en compañía de una comitiva de capitanes, se dirigió a la casa del alcalde mayor y teniente de capitán general, quienes se encontraban

164 *Atabal*: “Tambor pequeño o tamboril que suele tocarse en fiestas públicas” (Diccionario de la Real Academia Española, 2021).

acompañados del real tesorero don Joseph Melchor de Ugalde. Una vez todas las autoridades reunidas marcharon hacia la parroquia. Debido a la ausencia de un alférez real¹⁶⁵, el juez subdelegado de tierra don Joseph Francisco de Ugalde, le pidió permiso al alcalde para llevar el estandarte real, ya que antes debía ser bendecido para utilizarse en la jura.

Por otro lado, la concentración de los funcionarios reales y las autoridades religiosas en la Plaza Mayor era un requisito necesario para la escenificación del acto de la jura, ya que, al efectuarse, se validaba la autoridad española. Por lo tanto, el alcalde y otros funcionarios se dirigieron hacia la puerta principal de la iglesia, en la cual los esperaba don Juan Félix de Paredes, vicario provincial, quien se encargó de bendecir el estandarte real. La misa fue impartida por el bachiller don Isidro de Sicilia, cura interino de la Ciudad de San Salvador¹⁶⁶. Al terminar la ceremonia, don Isidro salió de la sacristía y le dio el estandarte al coronel que se encontraba en la puerta principal.

Bendecido el estandarte, el alcalde y los demás funcionarios reales marcharon hacia el sitial que se había construido para llevar a cabo el acto de jura. Después de colocar el estandarte, el teniente de capitán general y otros oficiales salieron a reconocer a las tropas que se encontraban en la Plaza Mayor. El orden y la disposición de las tropas en los dos campos de batalla era impresionante pues parecían “veteranos soldados”. Su único defecto eran las armas que portaban, ya que en la alcaldía no había municiones. Además, se señala que “aunque la caballería no se halla diestra en el ejercicio de fuego, se encuentra hábil bastante en jugar sus lanzas, picas, lunetas y machetes” (1762, p. 17). En ese sentido, se valora más el hecho de que los soldados finjan tener una experiencia militar antes que realmente poseerla como parte de la lógica festiva. Seguidamente, cada compañía desfiló en dirección a su respectivo cuartel. Después de la marcha, el alcalde brindó un refresco “de suaves primorosos licores, con exquisitos dulces” a todos los asistentes (1762, p. 17), con lo cual vino una pausa general y todos se fueron a descansar a sus respectivas casas.

A las tres de la tarde se retomó la jornada. El teniente de capitán general se encargó de formar la tropa al frente del tablado de la jura y llamó a voces repetidas de clarines. Hubo una recepción inmediata del “vulgo, que ansioso de mayor novedad” ocupó todos los rincones de la ciudad: “parece que se multiplicó en gente, cuyo número copioso en el circuito de la plaza, atrio de la iglesia, calles, que arrostraban, ventanas y balcones, no bajaría del número de doce mil personas de ambos sexos” (1762, p. 18). En la descripción anterior, se muestra la presencia masiva de los habitantes durante la fiesta.

Saliendo de la casa del alcalde, el ayudante de órdenes organizó una marcha en dos filas entre las autoridades españolas y compañías, y se dirigió hacia el sitial en la Plaza Mayor. En la marcha se siguió utilizando un orden jerárquico según la procedencia de la persona; la figura que adquiere un protagonismo es el alcalde: “cada uno ocupando su correspondiente

165 En el texto de la relación se señala que no había ayuntamiento ni escribano real. Con lo cual, se resalta nuevamente la situación precaria en que se encontraba la alcaldía de Sonsonate.

166 El sermón de don Isidro de Sicilia tuvo gran resonancia entre los asistentes, tanto así que fue incorporado por completo en la relación.

lugar, o por calidad, o empleo; y a estas ordenadas escuadradas procedías más que todos, en el garbo, galas, aderezos y caballos, el Alcalde Mayor” (1762, p. 19). Finalmente, la comitiva llegó al teatro que se había prevenido para el acto de jura y que se ubicaba al frente del cabildo. El alcalde mayor, el oficial real y el coronel desmontaron y se dirigieron al escenario. En primer lugar, el alcalde tomó el estandarte real y se lo entregó al coronel, quien lo recibió y lo enarbóló. Con esa acción, comenzó el acto solemne de jura, en el cual participaron el capitán comandante de infantería española don Francisco de Guevara, y el de caballería don Pedro de Castillo; el ayudante general don Manuel Antonio de Cárdenas, y de órdenes don Antonio de Contreras. Cada uno de ellos se encargó de repetir una parte de la fórmula de jura. El primero dijo: “Silencio, silencio, silencio”; el segundo, “Oíd, oíd, oíd.”; el tercero, “Atended, atended, atended” y el cuarto, “Escuchad, escuchad, escuchad”. Por último, el alcalde don Bernardo de Veyra declaró: “Sonsonate y su provincia, por el Señor Don Carlos Tercero, Rey de España y las Indias”. A lo que la multitud respondió: “Viva, viva, viva”. Se tremoló el estandarte tres veces y manifestó la lealtad hacia el alcalde mayor.

El oficial real y el alcalde arrojaron puñados de monedas de plata a la multitud, con lo cual se causó un alboroto total en la plebe: “pero hasta los viejos con extraordinarias diligencias, querían coger las vertidas monedas, sin excusar largar las capas y mantillas, en la revolución, repartiéndose entre los recogedores, muchos mosquetes, empellones y caídas, quera inacabable la inquieta vocería de la atumultuada plebe” (1762, p. 22). De hecho, la misiva de monedas era una actividad que buscaba demostrar la riqueza y la ostentación de la ciudad.

A la salida del teatro, las autoridades desfilaron con el estandarte por las calles de la alcaldía, nuevamente se formaron tres compañías de la caballería en filas. La marcha tuvo la presencia de los vecinos más distinguidos y de los caballeros visitantes. Seguidamente, los militares iniciaron un torneo por las calles de alcaldía, que estaban “limpias y decoradas” para la ocasión. Finalizado el recorrido, el alcalde brindó nuevamente un refresco general. Ya entrada la tarde se prendieron las luces por toda la ciudad: “para acreditarse día, con más excesos, que en la primera” (1762, p. 24). Otra vez, se produce la ilusión de la noche en día, especialmente se menciona que el cabildo fue iluminado. Continuaron los festejos con cohetes y tiros de compañías de infantería. En el texto de la relación, se señala que la Plaza Mayor se llenó de gente, pues se presentaba en una máscara¹⁶⁷ y mojiganga a cargo del gremio de los mercaderes. La celebración continuó con contradanzas que contaron con “la disposición y agudo ingenio del mayor de los bailarines que pisa el reino, llamado don Ramón de Gambarre, vecino del comercio de esta capital” (1762, p. 25). La fiesta terminó a las diez de la noche. La imagen de cierre del primer día demuestra la convocatoria masiva de todos los grupos sociales de la Alcaldía de Sonsonate que participan en el espacio urbano de la fiesta, en la cual, aunque se mantiene el orden jerárquico, se permite el disfrute de la ostentación y de la apariencia como formas de interacción social que legitiman la autoridad.

167 En el Diccionario de Autoridades (1734), la acepción de *máscara* se refiere a un “festejo de nobles a caballo, con invención de vestidos y libreas, que se ejecuta de noche con hachas, corriendo parejas”.

El relato de fiesta: La construcción de una realidad mejorada

Los diecisésis días de fiesta de Sonsonate constituyen un programa festivo diverso y amplio que forma parte de la lógica barroca, en la cual la búsqueda por lo espectacular, lo novedoso y el simulacro son elementos constituyentes del imaginario social. Como se ha planteado anteriormente, el relato de fiesta es producto de ese propósito festivo y, por tanto, en su interior se presentan distintas estrategias retóricas que buscan transmitir a los lectores una experiencia de lo que *pudo haberse vivido*. Particularmente, nos interesa señalar la transformación espacial que sufre el espacio de la Alcaldía de Sonsonate durante las fiestas; ya que, por un lado, se crean nuevos espacios *solo* para el desarrollo de la fiesta y, por otro lado, se resignifican lugares cotidianos.

Aunque Sonsonate no era una metrópoli, a nivel discursivo, la urbe salvadoreña se convierte en un *gran teatro*, en el cual cada estamento social puso en escena sus mejores galas y regalos para celebrar la llegada del nuevo rey; a pesar de que dicha representación no corresponda con la realidad, puesto que se representa aquello a lo que se aspira a ser. De esta forma, la ciudad se modifica y renueva a través del fasto. Uno de los mecanismos para la transformación del espacio urbano era la construcción de arquitectura efímera para los días de fiesta. Esta práctica es de larga data, sin embargo, su momento de cristalización fue con la llegada de los Habsburgo a la monarquía española: “Desde principios del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, en España la arquitectura efímera desempeño un papel social, político y artístico primordial” (Bonet, 1993, p. 23). El propósito de este tipo de “obras frágiles y pasajeras, con la apariencia de arquitecturas durables y en firme” era competir con las ya existentes en la ciudad o el lugar en donde se levantaban (Bonet, 1993, p. 23); la presencia de obras de arquitectura efímera provocaba un efecto de sorpresa y admiración en los habitantes y participantes de las fiestas. En términos de la preparación, los materiales eran poco costosos y rápidamente reemplazables. Existía una diversidad de formas, según fuera el propósito celebrativo, por ejemplo: los arcos de triunfo eran utilizados para la llegada de los reyes o virreyes; los obeliscos y columnas, para simbolizar la grandeza y virtud del monarca; los altares o túmulos, para las honras fúnebres; entre muchos otros. También era posible crear nuevas estructuras que buscaran mantener ese principio como las rocas o montañas artificiales (Bonet, 1986, p. 49).

En el texto de la relación «Plausibles fiestas reales» (1762), se registra la creación de nuevos espacios festivos para presentar una *imagen mejorada* de Sonsonate. Por esa razón, un espacio central es el teatro que se construyó en la Plaza Mayor al frente del cabildo para la presentación de espectáculos teatrales, especialmente, comedias y teatro breve (loas, entremeses, sainetes, historias). En la descripción, se menciona que fue hecho con artificioso modo “colgado de costosísimas cortinas y alfombrado al suelo, de cuyo piso se arrancaban cuatro triunfales arcos, pronosticando por su opulenta compostura, algunos de los rasgos de la Sacra Majestad, que se le juraba, haciendo cara, con sus cavidades a todo el sitio” (1762, p. 21). Como se puede observar, la decoración debía ir a tono con

la grandeza y el poderío que se le atribuía al monarca español. Aunque no se detallan las medidas de la estructura creada, la incorporación de cuatro arcos triunfales supone que dicho teatro fue imponente y llamativo dentro del paisaje urbano de la alcaldía.

El carácter efímero del teatro se acompaña de una licencia de mutabilidad de la estructura, ya que, a lo largo de la relación, se describe la incorporación de nueva utillería y escenarios según el espectáculo que se presentaba: “tiñendo ya la noche, y se empezó a iluminar el teatro, con muchas bien proporcionadas torres, castillo, jardín, iglesia, y todo lo necesario, para echar a las tablas, la comedia del Título: *Eneas de la Virgen y primer Rey de Navarra*” (1762, p. 116). El ejemplo anterior transcurrió el séptimo día de fiesta en la tarde; la escenografía antes mencionada fue preparada por los Militares del Barrio de la Veracruz, quienes se encargaron de alistarla previo la comedia¹⁶⁸. Conforme avanzan los espectáculos, el espacio teatral continúa modificándose en aras de mantener la sorpresa y el interés en los espectadores: “y merecieron repetidas alabanzas como los del barrio que se excedieron en la nueva composición del teatro” (1762, p. 157).

Siguiendo la lógica celebrativa, es necesaria la creación de un espacio destinado a resguardar el estandarte real que debía ser enarbolado por las autoridades locales y, a su vez, que fuera un lugar seguro para colocar los retratos de los reyes: el sitial. Aunque en sus inicios correspondía al asiento de ceremonia destinado a los reyes o autoridades religiosas, en el territorio americano, debido a la ausencia de los monarcas, se convirtió en una metonimia de la figura de los reyes. Por esa razón, debía de adornarse con elegancia y distinción: “a donde había un sitial prevenido, para colocar el estandarte, tan decente como aseado, de espaldar, y de cielo, de tafetán nácar, guarnecido de fleco, de campanillas, carpeta de Damasco carmesí franjeada de oro, y cojines con orlas de lo mismo” (1762, p. 9). Evidentemente, se puede notar la presencia de elementos caros y exóticos que buscaban mostrar el poder de la monarquía.

La resignificación de los espacios de la Alcaldía de Sonsonate busca transformar un lugar habitual y cotidiano en *uno sorprendente* en el que ocurren distintos actos festivos. La Plaza Mayor, que generalmente era utilizada como un espacio para el encuentro social y el comercio, se convierte en el corazón del fasto, ya que en ella se reúnen los diferentes estamentos de la sociedad colonial para poner en escena el amplio programa festivo. Asimismo, la Plaza Mayor funciona como un escenario político y social en el que figuran tanto distinguidos ciudadanos de la alcaldía como otros fuera de ella. Dentro de esa lógica, la vestimenta es una forma de demostrar la procedencia y los atributos propios de la clase social: “el vestido es, pues, un elemento central en la fiesta, con efectos de ostentación decorativa y de distanciamiento de lo cotidiano que lo aproximan al teatro” (Díez Borque, 1986, p. 24). En el texto de la relación, se detalla que a la hora de desfilar los principales ciudadanos e invitados hacen competencia por mostrar quien de ellos porta el mejor traje: “tan hinchados de vanidad, que sin pensar en la ajena, de sí

168 La comedia *Eneas de la Virgen y primer Rey de Navarra* fue compuesta por Francisco de Villegas y Pedro Lanini y Sagredo; publicada por primera vez en 1676, pertenece al género historia de las comedias de moros y cristianos.

mismos, hacían competencia” (1762, p. 18); en ese sentido, es en la Plaza Mayor donde se puede mostrar ese engalanamiento personal: “pues no quedaba que envidiar nada de galones y bordados de realce, a las nuevas fábricas de París, León y Milán” (1762, p. 18). No es casual que en el texto de la relación se enfatice en el vestido y la montura que tiene el alcalde Bernardo de Veyra, ya que al ser la máxima autoridad debe sobresalir:

Que sacó dos blancos, que lo eran para la vista de todos, y los juzgaron, o por cisnes, o por pedazos de nieve derretidos al calor de sus propios movimientos, aunque es verdad, que se juzgaba lo mismo, que se veía, siendo la cara, y pecho, blanco descubierto a los tiros del freno, pero daban margen a las espaldas, y lomos, la cubierta de jaez de terciopelo verde, con bordaduras de oro de realce, hebillas, guarniciones, y estribos de plata dorada, cola y clin, con un penacho de variedad de cintas, de tan distintos colores, que con los brillos, y matices entre tejidos de sus recamos, hacían vistosa alfombra de forma de arcoíris, a la manera, que el sol hiriendo con sus rayos un estanque cristalino de agua, reverbera, y resalta en los montes vecinos tan matizados colores, que se juzgan entidad, lo que es solo perspectiva; así pues, con los visos del cisne blanco, el jaez reluciente, y los rayos del sol, hacían al movimiento vistoso alfombrería, como que fuera del planeta Marte su jinete; y este iba tan vestido de rayos por el oro que llevaba encima de su uniforme, que dio envidia al concurso por imitable [...] (1762, p. 11).

También se describen las monturas y los caballos del oficial real, el coronel y el sargento, figuras importantes para el desarrollo de la jura. Sin embargo, no compiten con la riqueza de las prendas que viste el alcalde.

Asimismo, en la Plaza Mayor, se puede observar el simulacro de realidad que implica el fasto, pues en su espacio es posible transgredir las fronteras sociales. El décimo día de fiesta se señala que: “acometieron a la plaza, por contrapuestas calles, dos cuadrillas montadas, la una de veinticuatro gentiles barbaros, ridículos, y corpulentos, con armas competentes: y la otra de veinticuatro mujeres (que eran hombres) bien aderezadas en su traje, con acicalados sables sin vaina en las manos” (1762, p. 174). La presencia de estos hombres disfrazados de mujeres guerreras –posiblemente con alusión a las amazonas– es una de las licencias que se permitía en el teatro del siglo XVII y que nuevamente vuelve a mostrar el juego entre apariencia/realidad. En relación con lo anterior, Díez Borque (1996) afirma: “Pero es la fiesta: simular, ocultar, apareantar, crear nuevas realidades aparentiales, dar forma a los mitos” (p. 24). Este deseo por simular provoca que en la Plaza Mayor también se recreen episodios históricos o mitológicos:

aparecieron dos cuadrillas, una de moros, y de cristianos, otra vestidos a competencia de bizarría, y montados en caballos: alborotaron el lugar, y a las cuatro de la tarde, coronaron la plaza, en la que estaba prevenido, un antiguo, desamparado castillo, que por su edad, merece las atenciones, de no pasar en blanco su crédito. Era este tan fortificado de perspectiva fingida de cañas, y ramos, con baluartes, Foso, y contrafoso, con una Puerta de Mina, enterrada, que respiraba la libertad en ella (1762, p. 135).

En el fragmento anterior, se describe la creación de un castillo en medio de la Plaza Mayor que simula un enfrentamiento entre los bandos de los moros y los cristianos. Hay una noción de que lo creado es fingido y efímero. Asimismo, las calles aledañas a la Plaza Mayor son arterias importantes para la extensión del fasto en la ciudad. Aunque no se detallan los nombres de las calles, en algunos espectáculos, son a través de ellas que suceden ciertos espectáculos que finalmente desembocan en la Plaza Mayor. Los desfiles de las distintas milicias o las marchas con el estandarte real podían terminar o comenzar en algunas de las calles cercanas. Particularmente, el espectáculo de los carros triunfales, en el cual se construyen cuatro carrozas con sus específicos comitivas, pasan por el centro de la ciudad y sus alrededores.

Dos espacios recurrentes en la descripción de la relación son la iglesia y el cabildo; sin embargo, en ellos no se registran espectáculos o divertimentos. Al contrario, son espacios que cumplen con una función más oficial como albergar la misa de celebración por el nuevo rey o ser el centro de operaciones del programa festivo.

Por último, pero no menos importante, en el texto, aparece la casa del alcalde como un espacio de fiesta en el cual se efectúan a diario refrescos entre las pausas de un espectáculo a otro. Este tipo de eventos eran destinados, especialmente, para las autoridades españolas e indias. No obstante, también se menciona un par de veces la convocatoria masiva de todos los habitantes de Sonsonate. Aunque no hay una descripción específica de la casa, se puede suponer que era un espacio ubicado en el centro de la alcaldía, de un tamaño considerable que podía albergar a los funcionarios reales y visitantes.

En el tiempo de fiesta, la Alcaldía de Sonsonate supera su condición pequeña y periférica, con lo cual pasa a competir en riqueza y ostentación con otras partes del imperio español. Al mismo tiempo, la fiesta se convierte en una forma de participación simbólica para validar la autoridad española en el territorio americano, en especial, para las élites locales que encuentran en la fiesta un mecanismo para el involucramiento social. En el texto de la relación, se observa la apropiación del espacio de la fiesta por parte del alcalde y demás funcionarios reales, con lo cual construye una imagen de armonía social.

Conclusiones

La ciudad colonial se modifica, adapta y transforma en el tiempo del fasto. En las «Plausibles fiestas reales» (1762), la Alcaldía de Sonsonate se presenta como una urbe poderosa y rica a pesar de las circunstancias materiales y económicas que atraviesa en el siglo XVIII. El primer día de fiesta tiene la función principal de celebrar el acto de jura hacia el nuevo rey Carlos III. En el relato de la fiesta, se describen con detalle las intervenciones de los distintos grupos sociales de la alcaldía: los funcionarios reales, los curas, las milicias, gremios y pueblos de indios.

Los elementos paratextuales de la relación es el umbral, que permite el ingreso al mundo de la fiesta a partir de la personificación de la Alcaldía de Sonsonate como voz narrativa del relato. Dicha estrategia retórica esconde la figura del alcalde Bernardo de Veyra como autor del texto de la relación.

Las relaciones de fiesta nos permiten observar cómo la vida cotidiana se interrumpe por medio de una transformación simbólica del espacio, dando paso al desarrollo de una cartografía festiva. En ese sentido, se resignifican espacios cotidianos para el uso de la fiesta o, al contrario, se crean otros siguiendo la misma lógica. Finalmente, el uso de la arquitectura efímera resulta un recurso imprescindible para lograr el efecto de lo sorprendente y lo espectacular en el marco de la fiesta colonial americana.

Referencias

- Bernal García, José Jaime. (2006). *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Bonet Correa, Antonio. (1986). “Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”. En José María Díez Borque (ed.). *Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica España* (pp. 41-70). Madrid: Ediciones del Serbal.
- Bonet Correa, Antonio. (1993). “La arquitectura efímera del Barroco en España”. *Nobra: Revista de arte 13*, pp. 23-70.
- Bonet Correa, Antonio. (1990). *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid: Ediciones AKAL. [https://books.google.co.cr/books?id=yUTIe9WcET8C&pg=PA5&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false]
- Cardona de Nicolás. (1632). *Descripciones geográficas e hidrográficas de muchas tierras y Mares del Norte y Sur en las Indias en especial del descubrimiento del Reino de la California hecho con trabajo e industria por el Capitán y cabo Nicolas de Cardona con orden del Rey Nuestro Señor Don Felipe III de las Españas*. Manuscrito: Biblioteca Digital Hispánica.
- Cortés y Larraz, Pedro. (1958). *Descripción geográfico-moral de la Diócesis de Goathemala*. Tomo I. Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala.
- Díez Borque, José María (ed.). (1986). *Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica España: Ediciones del Serbal*.
- Escalante Arce, Pedro Antonio. (1992). *Códice Sonsonate: crónicas hispánicas*. Tomo I y Tomo II. San Salvador: CONCULTURA.
- Escalante Arce, Pedro Antonio. (1995). “Apuntes sobre el cabildo de la villa de la Trinidad”. *El municipio en Iberoamérica. Tomo I. Actas del Congreso de Academias Iberoamericanas de la Historia*. Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, pp. 91-98.
- Farré Vidal, Judith. (2009). “Cartografía simbólica de la ciudad de México y pedagogía de virreyes (1665-1700)”. En: Farré Vidal, Judith (ed.). *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. España: Universidad de Navarra/Iberoamericana Vervuert, pp. 167-190.
- Farré Vidal, Judith. (2013). *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*. España: Bonilla Artigas Editores S.A.

- Genette, Gerard. (2001). *Umbrales*. Buenos aires: Siglo XXI.
- Lardé y Larín, Jorge. (1957). *El Salvador: historia de sus pueblos, villas y ciudades*. San Salvador: Ministerio de Cultura, Departamento Editorial.
- López de Velasco, Juan. (1894). *Geografía y Descripción Universal de las Indias y demarcación de los Reyes de Castilla*. España: Boletín de la Sociedad Geografía de Madrid.
- Maravall, José Antonio. (1975). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Mata Induráin, Carlos. (2006). “Panorama del teatro breve español del siglo de oro”. *Mapocho* 59, pp. 143-160.
- Nogué, Joan. (2010). “El retorno al paisaje”. *Enrahonrar* 45, pp. 123-136.
- Palma Murga, Gustavo. (1993). “Economía y sociedad en Centroamérica (1680-1750)”. En Julio César Pinto Soria. (ed). *Historia general de Centroamérica, II Tomo* (pp. 219-294). Madrid: Ediciones Siruela.
- Quesada Saldaña, Flavio. (2005). *Estructuración y desarrollo de la administración política del reino de Guatemala*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Centro de Estudios Urbanos y Regionales.
- Pérez-Brignoli, Héctor. (1985). *Breve historia de Centroamérica*. México: Alianza.
- Ramírez Velázquez, Blanca Rebeca y Liliana López Levi. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. México: UNAM, Instituto de Geografía: UAM, Xochimilco.
- Real Academia Española. (1734). “Máscara”. En *Diccionario de Autoridades. Tomo IV*. Recuperado el 15 de junio, 2021 de <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Real Academia Española. (s.f.). “Cesura”. En *Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado el 12 de julio, 2021 de <https://dle.rae.es/cesura>
- Rodríguez Moya, María Inmaculada. (2013). “Las juras borbónicas en la Nueva España. Arquitecturas efímeras, suntuosidad y gasto”. En Carmen López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle y María Inmaculada Rodríguez Moya. (coords). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio, Vol. I* (pp. 57-85). Santiago de Compostela: Andavira Editora.
- Sánchez Mora, Alexánder. (2015). *Literatura y fiesta en los márgenes del imperio: las relaciones de fiestas en Centroamérica s. XVII a XIX*. (Tesis de doctorado en Historia, Literatura y Poder). Universidad de Sevilla, España.
- Sánchez Mora, Alexánder. (2018). “Devoción y promoción personal en el reino de Guatemala: Relación individual de las fiestas con que se celebró la dedicación del suntuoso Templo del Calvario de Esquipulas (1759)”. *Potestas* 13, pp. 101-118.
- Sánchez Mora, Alexánder. (2021). *La fiesta barroca en la periferia. Relación de la fiesta de proclamación de Luis I en la ciudad de Cartago (1725)*. San José: Encino Ediciones / Programa de Estudios Coloniales Centroamericanos.
- Tous Mata, Meritxell. (2017). “Arquitectura y urbanismo de Santa Ana y Sonsonate (El Salvador), un estudio comparado”. En Juan Ramón Rodríguez-Mateo y Fernando Quiles García *Centroamérica: identidad y patrimonio cultural: Actas del I Simposio Internacional Centroamérica Patrimonio vivo* (pp. 57-77). Sevilla: Editorial Cambio.
- Vargas Ulate, Gilbert. (2012). “Espacio y territorio en el análisis geográfico”. *Reflexiones* 91: 1, pp. 313-326.

Veyra, Bernardo de. 1762. *Plausibles Fiestas Reales y obsequiosa demostración con que la muy leal provincia de Sonsonate, proclamó en su Villa de la Santísima Trinidad en el Reino de Guatemala, el lunes 19 de Enero de 1761 a su católico monarca, y señor natural (que Dios guarde) don Carlos Tercero de Borbón, el Magnánimo, y emperador de este Nuevo Mundo*. Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arébalo.

Wortman, Miles L. (2012). *Gobierno y sociedad en Centroamérica 1680-1840*. Guatemala: Editorial Caraparens.

Entre paisaje y etnicidad: el Pacífico Norte de Costa Rica en los siglos coloniales

MARÍA DE LOS ÁNGELES ACUÑA LEÓN¹⁶⁹

Introducción

En este artículo partimos de la premisa de que la vida cotidiana construye socialmente el paisaje (Carballo, 2017), de ahí que propongamos un recorrido sociohistórico y de las dinámicas étnicas que involucran la construcción de diversos paisajes en la zona del Pacífico Norte de Costa Rica. A este respecto, Susan Chen plantea que, en el contexto de la construcción social del paisaje, este “es vivido por los grupos sociales y por los individuos, quienes lo reconstruyen de manera permanente y lo perciben no solo en el trabajo, sino también en la vida cotidiana” (2017, p.102).

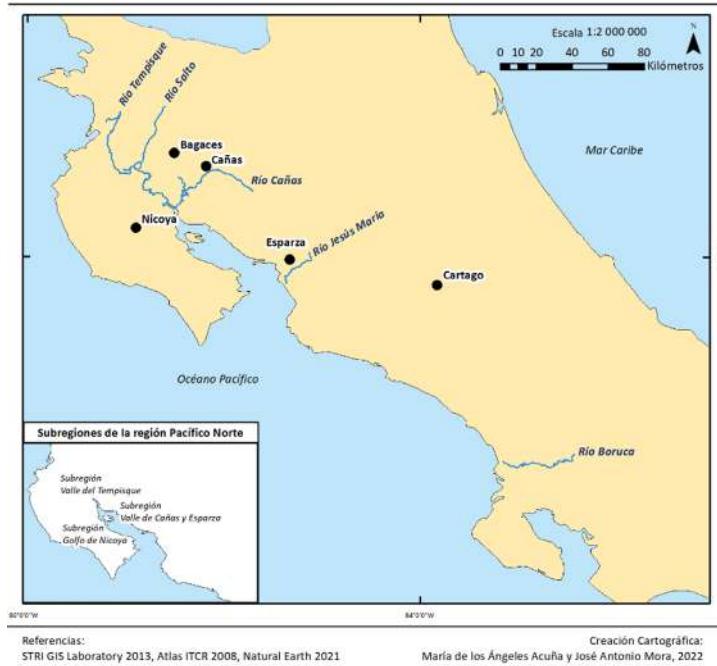
La exploración de la cotidianidad, en el transcurso de los siglos de historia de la región, de los habitantes de tales territorios nos permite conocer los cambios ocurridos en el paisaje. Para ello, debemos iniciar indicando que la región del Pacífico Norte, “comprende la península de Nicoya y la franja costera oriental del Golfo de Nicoya”, en ella se distinguen tres distintas subregiones: el Golfo de Nicoya, los Valles del Tempisque y Bagaces y Cañas y Esparza, esta última es la “subregión que se extiende al sureste del río Cañas, paralelamente a la costa oriental del Golfo de Nicoya hasta las riberas del río Jesús María” (Solórzano, 1987, pp.97-99), como lo indica el mapa 1.

En términos morfológicos, se señala como una región compleja, donde las sierras alternan con extensiones planas (Solórzano, 1987).

¹⁶⁹ Universidad de Costa Rica, Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas. Correo electrónico: maria.acle@gmail.com

MAPA 1

Pacífico Norte



Espacialmente, nos ocuparemos de las subregiones que comprenden los valles del Tempisque, Esparza, Bagaces y Cañas, lo que correspondió a la jurisdicción de la provincia de Costa Rica, la cual, de acuerdo con los documentos coloniales, se extendió “desde el río del Salto, hasta el río de Boruca”. Aclara León Fernández que dichos ríos se refieren a los actuales Tempisque y Chiriquí Viejo. (Fernández, 1976, p.398).

Temporalmente, nos ubicamos en los siglos coloniales, pero con mayor énfasis en el siglo XVIII, al que consideramos, en el caso costarricense, el siglo de los mestizajes:

(...) sus protagonistas fueron hombres y mujeres de sangre mezclada, que se relacionaron en las ciudades y en las haciendas, entre sí y con los otros grupos de la sociedad, indígenas, esclavos africanos y españoles, vinculados por lazos de sangre, redes sociales, redes de compadrazgo y relaciones económicas (Acuña, 2009, p.1).

El siglo XVIII significó una “fase avanzada de la vida colonial, en la que algunas de las formas de posesión del agro” habían adquirido cierto grado de madurez en su evolución, como resultado de los condicionamientos ambientales y las experiencias acumuladas (Meléndez, 1975, p.105). Por tanto, el Pacífico Norte ha sido una región donde su historia antigua muestra el quehacer e impacto en el paisaje de los primeros ocupantes del territorio, a través de la organización en cacicazgos. A partir de la conquista y la colonización, se caracterizó por la existencia de la hacienda ganadera colonial y el trabajo de los individuos en dichos espacios, los cuales nos introducen en una producción paisajista, llena de pluralidad étnica, sobre la cual proponemos investigar.

Los cacicazgos

Durante la historia antigua de este territorio se reconoce, arqueológicamente, que “la región Pacífico Norte forma, con el Pacífico de Nicaragua, una subárea cultural llamada Gran Nicoya”, la cual, según Fonseca, se caracterizó, hacia el año de 1500, por el modo de vida cacical agricultor especializado (1996, p.55). Se había alcanzado una organización política con mayor capacidad económica, política, militar y cultural. La intensificación de la agricultura, presente en la producción de raíces y granos, el intercambio y la redistribución fueron mecanismos indispensables para la economía, para la integración social y para el cambio en el paisaje ante este nuevo modo productivo y de vida, gracias a la experiencia que el ser humano había acumulado en ese territorio por miles de años (Fonseca, 1996).

Nos indica Fonseca que las sociedades antiguas costarricenses fueron eminentemente agrícolas. Su modo de trabajo consistió en la explotación, de muchas maneras, de los recursos tropicales en las variadas zonas de vida del país: recolectando, ya fuese en el bosque, el mar, en lagos y ríos; cazando, en la montaña o el sembradío; pescando, en ríos, lagunas y el mar, y cultivando, de forma permanente o por medio de roza y quema tanto raíces como semillas y frutales (Fonseca, 1996).

De ahí que, al momento del contacto de los indígenas con los españoles, en la región del Pacífico Norte, con mayor énfasis en la Subregión norte, una de las actividades económicas que más se desarrolló fue la explotación de los recursos marinos tanto para su alimentación y comercio como para actividades especializadas. Por ejemplo, se consumían el atún y los moluscos y se utilizaba y comerciaba el caracol marino llamado mürice para el teñido de los textiles. Además, la pesca y comercio de las perlas fue una actividad especializada (Fonseca, 1996).

También, Fonseca señala que en el Pacífico Norte no se han encontrado sitios con arquitectura permanente, pero si se han descubierto variedades de cerámica y restos arqueológicos que hacen suponer la existencia de diversos centros de manufactura de cerámica policroma. El comercio e intercambio de bienes se confirma; por ejemplo, en las cerámicas del Pacífico Norte halladas en la Región Central tanto en la región Atlántica como en la Isla del Caño y en los vestigios de la red de caminos que unía a los cacicazgos, a los señoríos y a regiones más lejanas (Fonseca, 1996, pp. 183, 190-192).

En estudios especializados se ratifica a Nicoya como el cacicazgo más importante de la zona, además, se mencionan como probables “cacicazgos menores en esa región costera del golfo a Churuteca, Orotiña, Chome, Zapandí y Corobocí” (Solorzano y Quirós, 2006, p.99), así como el cacicazgo de Garabito, el cual incluía pueblos que se localizaban en la costa del Pacífico, cerca de la actual Esparza, específicamente en el llamado valle de Coyoche, que los españoles denominaron el “Valle de la Cruz, hasta los territorios situados al norte y noroeste del río Virilla” (Solórzano y Quirós, 2006, p. 174). Ibarra reseña que el señorío de Garabito y sus pueblos subordinados tenían acceso a importantes vías de comunicación como el río San Juan, los puertos situados en la desembocadura de los ríos Jesús María y Tárcoles y rutas que conectaron el Pacífico Norte con el Valle Central (1990).

A este panorama, Solórzano y Quirós agregan el esquema de la estructura sociopolítica-territorial del Pacífico Norte en el año de 1519:

Nicoya, cacique mayor, señor de señores, quién controla toda la región.

En una relación directa con el cacique mayor, ubican en el sur de la península a los principales de los pueblos de Diría, Paro, Cangen, Nicopassaya y Nandayure.

Seguidos por los caciques menores, Señores de Orotina en la Banda Oriental, incluyendo a los principales de Abangares, Chome y Chorotega.

Señores de Chira en el área insular, conteniendo a los principales de Pococí, Cachoa, Chara, Yrra y Urco.

Señores de Corobicí en el Norte, con los principales de Zapandí, Orosí, Namiapí, Papagayo y Moragua (Solórzano y Quirós, 2006, p.100).

Quirós y Solórzano añaden que “en la región entre Chomes y el río Grande de Tárcoles, se encontraba un grupo supuestamente de ascendencia mexicana”, mientras que Garabito “enseñoreaba sobre los Tices y sobre los Katapas” (Solórzano y Quirós, 2006, pp. 175-176). Por su parte, Ibarra plantea:

a la llegada de los españoles, los aborígenes estaban organizados en señoríos y cacicazgos, que tenían un modo de vida semicultor-distribuidor, caracterizado por el predominio de las actividades agrícolas. El marco geográfico, la integración de las actividades económicas, políticas, sociales y culturales y el momento histórico, influyeron en la organización espacial de los pueblos autóctonos y del tipo y distribución de la vivienda, encontrados por los europeos a su llegada (1990, p. 60).

Ibarra ejemplifica que, en el Pacífico Norte, el tipo de vivienda consistió de ranchos elípticos rectangulares o bohíos habitados por varias familias emparentadas entre sí y construidos con madera, cañas y techo de paja, acompañados por plazas y templos o ubicados alrededor de estos. En el aspecto de la cotidianidad, menciona Ibarra que dentro de las viviendas se encontraban, por ejemplo, hamacas, banquillos, canastos, petates, escobas, cerámica y utensilios de madera” (1990).

En términos de las prácticas agrícolas y utensilios de labranza, Ibarra cita dos elementos que se identifican solo en el Pacífico Norte. En primer lugar, un instrumento de labranza, “un tipo de pala estructurada con conchas grandes que se sujetaban a un trozo de madera la cual se utilizaba para trabajar terrenos suaves” y, en segundo lugar, una técnica de cultivo, “en el caso del maíz, los granos secos y recios se dejaban en remojo dos días y al tercero se sembraban” (1990, pp. 75,77).

Relativo a la división del trabajo, Ibarra señala que, en el Pacífico Norte, los hombres se encargaban de las actividades y tareas agrícolas, las mujeres de la preparación de alimentos: tortillas, pinolillo y chicha, las artesanías, el comercio y el mercadeo con productos como mantas de algodón, chaquiras, maíz, cacao, frijoles, achiote, chiles dulces.

En la zona de Nicoya, otros productos no alimenticios fueron el tabaco, el algodón y los tintes de origen animal, como el mürice y de origen vegetal, entre ellos, el añil y el palo Brasil (1990, pp. 78-86).

Ante estas investigaciones y evidencias identificadas por los estudiosos de la región, podemos afirmar que las diferentes circunstancias socioambientales y la cotidianidad construyeron el paisaje de las sociedades cacicales en la región del Pacífico Norte, “que incluía un régimen político regional con una estratificación bien definida integrada por caciques mayores, caciques y principales”, “también comprendía un territorio claramente delimitado y una economía definida” (Solórzano y Quirós, 2006, p.98; Fonseca, 1996, p.180). Este fue el modo de vida con que se encontraron los exploradores y los conquistadores europeos a su llegada a la luego denominada provincia Chorotega.

Conquista y configuración colonial

En 1519, se registran los primeros informes sobre el Pacífico Norte, producto de la expedición de Hernán Ponce de León y Juan de Castañeda. Estos españoles arribaron a “una ensenada que denominaron San Vicente. Este sitio se ubica en la bahía comprendida entre punta Herradura y Tivives, específicamente en la desembocadura del río Grande de Tárcoles, provincia Chorotega o Valle de Coyoche” (Solórzano y Quirós, 2006, pp.101-102). Además, reportaron haber llegado a un golfo lleno de islas con puerto cerrado admirable al que llamaron San Lúcar y los naturales denominaban Chira (Solórzano y Quirós, 2006, pp.101-102). Para 1522, su predecesor, Gil González Ávila, y sus hombres recorrieron la banda oriental, el área insular y peninsular donde reconocieron y designaron los puntos más sobresalientes; con ello, inició el establecimiento de una “nomenclatura colonial sobre la geografía de la zona” (Solórzano y Quirós, 2006, pp.108-109). No obstante, también “constataron la supremacía regional del cacique Nicoya” en el Pacífico Norte costarricense, así como la rebeldía del cacique Comí, la existencia de los cacicazgos de Pococí (Isla de Cedros), Paro, Cangen, Zapandí, Corobicí, Abangares, Orotiña, Chomes, Diriá, Namiapí, Orosí y Papagayo (Solórzano y Quirós, 2006, pp.111, 174).

En estos recorridos, los invasores fueron tomando posesión de los territorios, rescatando oro, sometiendo a los indígenas, llevando a cabo su labor de conquista y depredación en nombre del proyecto político de la corona y la invención-configuración colonial de la alcaldía de Nicoya y de la gobernación de Costa Rica. La primera, con una conquista temprana y depredadora y, la segunda, con una conquista tardía y basada en la encomienda de indios. En el proceso de la conquista, es evidente “la vinculación entre la distribución del espacio y los aspectos sociopolíticos de control territorial”, que serán base para la construcción socio-histórica del paisaje durante la época colonial (Ibarra, 1990, p.49). Solórzano y Quirós establecen, al respecto de lo anterior:

La fragmentación política del territorio en múltiples cacicazgos dificultó la conquista a los españoles, quienes tuvieron que enfrentar la hostilidad de diversos pueblos y someterlos uno tras otro (2006, p. 177)

Agregan estos autores que los indígenas sufrieron trastornos, en todas las dimensiones de sus vidas, pues desaparecieron tradiciones culturales centenarias, se desintegran las organizaciones sociopolíticas, disminuyeron o desaparecieron poblaciones y el número de sus pobladores disminuyó en grandes proporciones, las estructuras y actividades socio religiosas fueron desarraigadas y perseguidas (Solórzano y Quirós, 2006, p.178).

Consideramos que los procesos de agresión-creación de una jurisdicción política y territorial, sobre la base de las sociedades antiguas del Pacífico Norte costarricense, fueron parte de los mecanismos implementados por los españoles para legitimar su conquista y construir los paisajes, de acuerdo a sus intereses, prioridades y necesidades (Solórzano y Quirós, 2006, p.101). Por mencionar un caso, en 1554 Nicoya “adquirió su propia jurisdicción, con la conquista de los aborígenes de Chome y Abangares” por Pedro Ordoñez de Villaquirán, primer corregidor (Quirós, 1990, p. 33). Claudia Quirós plantea que el contacto de los descubridores-conquistadores, en el caso de Nicoya, fue más violento y permanente, lo cual determinó la temprana articulación colonial, casi cuarenta años antes de que emergiera la Gobernación de Costa Rica. Para esta investigadora, Nicoya, fundada como Alcaldía Mayor fue integrada por siete pueblos de indios, encomendados a la Corona (Quirós, 1990); ejemplo y experiencia de excesos y explotación por parte de los conquistadores contra la población aborigen.

Solórzano y Quirós nos indican que, en esta coyuntura, conquistar implicaba “poblar jurídica, efectiva y permanentemente, con el fin de crear y ampliar espacios políticos y dominar la región”. En este contexto, el 15 de octubre de 1523, Francisco Hernández de Córdoba inició su empresa, bajo el auspicio y dirección del gobernador de Castilla del Oro Pedrarias Dávila. Con el objetivo político-hegemónico de “conquistar y ocupar para obtener las mercedes que la Corona otorgaba a los pobladores”: rescatar, justa guerra, repartimientos, monopolio cargos en el cabildo y apropiación de grandes extensiones territoriales (2006 pp. 116-117).

Hernández fundó Villa Bruselas en el año de 1524, la cual se considera como el primer asentamiento español en la banda oriental del golfo de Nicoya, “que constituyó la región más importante durante la jornada administrativa de la ciudad del Espíritu Santo” (Quirós, 1976, p. 18). Su establecimiento aseguró y aceleró el proceso de dominación y de configuración del paisaje en el Pacífico Norte. En relación con esto, Quirós agrega que el asentamiento de Villa Bruselas “permittió a sus colonos enriquecer el conocimiento geográfico cultural, económico y social de la región aledaña, incluso el golfo y sus islas” (1976, p. 18).

A partir de este momento, Nicoya “surgió como entidad política, administrativa y jurídica, y la ciudad de Villa Bruselas como su sede española”, y su jurisdicción “como una

unidad histórico-geográfica que abarcaba la península, las islas y la banda oriental del golfo a partir del río Los Lagartos” (Quirós, 1990, pp. 27, 29). En esta década, Nicoya quedó convertida en zona de paso hacia la región de los lagos de Nicaragua, y sus pueblos indígenas, junto a los situados en la banda oriental del Golfo, fueron víctimas del sometimiento y de la explotación producto de la dominación colonial (Solórzano, 1987). Esto lo confirma Matarrita, en relación con su asiento estratégico y obligado en la ruta del comercio de esclavos (1980). Aquí, es importante agregar que en el período de los años de 1527 a 1560 Nicoya estuvo bajo la jurisdicción de la Gobernación de Nicaragua, pues abarcaba hasta Villa Bruselas (Solórzano y Quirós, 2006). Quirós concluye:

la zona de Nicoya, después de 25 años de expoliación, fue organizada como un Corregimiento, constituido exclusivamente por pueblos de indios tributarios de la Corona, manteniendo esta configuración durante todo el período colonial (1992, p. 36).

Es innegable la modificación en la organización, estructura, conceptualización y simbolismo de los cacicazgos, en la región de Nicoya y sus vecindades. Esto transformó las actividades políticas, sociales, económicas y culturales de los grupos indígenas. Además, tuvo un brutal impacto en la relación de estos pueblos y sociedades con el entorno, a causa de las nuevas formas de subsistencia, los tremendos sistemas de explotación que provocaron los procesos de desestructuración-estructuración y sus consecuentes cambios en el paisaje que caracterizó este territorio durante el período colonial; una población indígena muy disminuida, pero siempre tributaria de productos agropecuarios y artesanales¹⁷⁰.

Para 1751 se reportaron 300 indios, todos de un solo pueblo con el nombre de Nicoya; el único que sobrevive de siete fundados. Constó de dos parcialidades con un total de sesenta familias, con ciento veinte casas pajizas y sin orden, pertenecientes a los indígenas y a los ladinos residentes en las vecindades. Se registraron un número de 103 haciendas de campo “repartidas por todo el territorio y escondidas en los montes” (Fernández, 1976, pp. 442-443).

Para el siglo XVIII, la Alcaldía Mayor de Nicoya mostró dos zonas de estructuras agrarias: la de la península y la del valle del Tempisque. Esta última comprendió “desde las faldas de la Cordillera volcánica de Guanacaste hasta el río del Salto” (Matarrita, 1980, p.17). Meléndez señala, para el Valle del Tempisque, el predominio del latifundio ganadero en las haciendas; para la península, en su área interior, la existencia de propiedades de menor superficie. Además, añade información sobre el proceso del despoblamiento de las costas, por las incursiones piratas que provocaron, devastación y traslado de poblados (Meléndez, 1975).

170 Mario Matarrita indica que los productos a tributar fueron: maíz, frijoles, miel, cera, gallinas, telas teñidas con mürice, mantas de algodón, hamacas, alpargates, ovillos hilo de algodón, sal y cerámica de Chira, jarros, cántaros y ollas (1980, pp. 17, 24).

Matarrita caracteriza a Nicoya, primero como lugar de paso, proveedora de alimentos y de mano de obra a las expediciones que seguían la ruta Panamá-Nicoya-Nicaragua y luego a la empresa de conquista de Costa Rica. Segundo, como una región de escasa población blanca pues no se produjo ningún movimiento colonizador importante en la zona. Fue, por tanto, convertida en la región para la obtención de esclavos y donde se implementó la encomienda de tributo (Matarrita, 1980). Estos factores contribuyeron con la desestructuración del mundo indígena y construyeron el paisaje de la vida colonial en Nicoya.

Para el siglo XVII se identificó una pequeña área ganadera en la franja costera que se extendió desde Bahía Potrero hasta Tamarindo, con sitios ganaderos como Sardinal, con dos hatos: Mairena y Artola; de Potrero no se indica el número de hatos, Nombre de Dios con tres hatos, San Andrés también con tres hatos, Portegolpe, San Francisco y Río Seco con un hato cada uno. Otros sitios fueron: Diría con cinco hatos. En sus cercanías, San Juan y Santa Bárbara, Las Cañas, entre los Río Cañas y Bolsón, con 13 hatos; Paso Real, San Pablo, Santiago, Espíritu Santo y San Nicolás en la misma área. En la zona peninsular, desde Santa Cruz hasta Hojancha, la denominada Nicoya, la producción ganadera fue a pequeña escala, por relieve accidentado y terrenos pantanosos (Matarrita, 1980, pp. 50-59).

En cuanto a la gobernación de Costa Rica, se debe señalar que fue establecida en el marco de la primera configuración colonial, de 1569 a 1690, cuando las estructuras de la era de la encomienda se encontraban vigentes. El pueblo de indios fue la célula básica de la economía, del trabajo y de la explotación indígena (Fonseca y Quirós, 1993).

León Fernández nos brinda, en su colección de documentos, los datos sobre el repartimiento de los indios de Costa Rica en el año de 1569, realizado por Perafán de Rivera, Capitán y Gobernador de esta provincia. Para la región del Pacífico Norte, se lee:

Los pueblos que se han de encomendar y repartir son los siguientes: Garavito, que se entiende el propio valle que dicen de la Cruz (...) El principal Cobobici en la quebrada de una parte y otra-Abacara (...) en la vecindad de Aranjuez Chucasque (...) Así mismo puso en cabeza de su magestad el pueblo de los Chomes, en términos de la ciudad de Aranjuez (...), los corvesíes y avangares, Gotane y Cocora, con sus caciques y principales (Quirós, 1976, pp. 13-30).

Así pues, se establece documentalmente que el pueblo de Bagaci fue otorgado en 1573 como la primera encomienda al conquistador Francisco Muñoz (Quirós, 1976, p. 13). Por su parte, Solórzano añade: "Cuando se inició la conquista del Valle Central fueron reducidos los pueblos indígenas de Chomes y Garavito, el primero cerca del río Lagartos y el otro en las inmediaciones del río Jesús María" (1987, p. 99). Los datos anteriores se corroboran en un documento de 1583 donde Diego de Artieda informa al Rey sobre las guardianías que se habían establecido en el Pacífico Norte. Señala que en la provincia de Garabito habían "nueve encomiendas que todas tendrán quinientos indios",

además de la encomienda de la real corona de los Chomes (Fernández, 1976, p. 324). Otros datos indican que en 1587 el pueblo de Santa Catalina de Garabito contaba con tierras ejidales y una iglesia. Su autoridad política fue integrada por varios caciques y principales, designados como gobernador y alcaldes. Se identificó, en esta región, como el único pueblo indígena que sobrevivió durante la mayor parte de la época colonial (Quirós, 1976).

La provincia de Costa Rica, en el siglo XVI, fue descrita como un territorio de indígenas y encomenderos, y ya para la segunda mitad del siglo XVII, como poblada por algunos centenares de indígenas tributarios y de otros cientos de españoles, mestizos y mulatos, avecindados en las ciudades de Cartago, de Esparza y sus valles (Acuña, 2009). En la jurisdicción de Esparza se ubicaron las provincias indígenas de Churuteca o Garabito y la de Orotina o Chome (Quirós, 1990, p. 97). Por tanto, en el transcurso del siglo XVI, el paisaje varió de un territorio dividido entre múltiples cacicazgos a una tierra fraccionada en provincias indígenas que, de acuerdo con Ibarra, “constaba de tres componentes: pueblos, barrios y estancias” (1990, p. 71). En los pueblos de indios existieron dos organismos para hacer efectiva la dominación de la estructura colonial: el cabildo indígena, como gobierno local y la figura del Juez de naturales, con injerencia sobre los cabildos y las cajas de comunidad (Quirós, 1990).

El poblamiento fue el modo de alterar la sociedad indígena y de construir el paisaje en función de los intereses de los nuevos habitantes y estantes de los territorios ocupados. Fundar poblaciones permitió la existencia de centros de asentamiento de los españoles, que a su vez, funcionaron como núcleos para asegurar la total posesión de las tierras (Solórzano y Quirós, 2006). La nomenclatura colonial igualmente se va posesionando de los territorios y de los individuos, según se reconoció la costa pacífica y se avanzó hacia el interior del territorio costarricense, pues, como lo señala Contreras, “nombrar lugares es impregnarlos de cultura y poder” (2005, p. 68). En términos de nuestro interés, se identificaron y denominaron los valles de Garabito, de la Cruz y de Landecho.

Hubo un interés constante, por parte de los conquistadores, de poblar el territorio costarricense, “aún antes de que se creara la gobernación de Costa Rica como entidad política y territorial” (Quirós, 1976, p. 46). Quirós documenta los ejemplos para el Pacífico: el campamento del Real de Ceniza y la Villa de los Reyes, establecidos en 1561. El primero, en la margen izquierda del río Machuca y, la segunda, en la boca del río Jesús María, donde luego se habilitó el puerto de Landecho. Este puerto, ubicado en las cercanías del poblado indígena de Chome, por algunos años fue el más importante como entrada y salida de la provincia de Costa Rica. A estas fundaciones se agregó el asentamiento de Aranjuez, establecido en 1568 en la boca del río del mismo nombre. Esta fundación tuvo un puerto: La Ribera (1976, p. 19; 1992, p. 67). En relación con esto, Quirós menciona que “la ubicación estratégica de este nuevo asentamiento permitió hacer más efectiva la dominación colonial sobre importantes concentraciones de comunidades indígenas como Bagací, Abancarí, Chome y Garabito” (Quirós, 1990, p. 49).

Para 1574, se creó en un primer asiento, en la boca del río Barranca, la población llamada Espíritu Santo, su segundo emplazamiento, se ubicó cerca del puerto de La Caldera, en el año de 1577, esta vez bajo el nombre de Esparza (Acuña, 2022). Este asentamiento se instauró como subsede y junto a Cartago, la capital, fueron las ciudades responsables de la organización y el desarrollo de la administración colonial de Costa Rica durante el período colonial. Su jurisdicción territorial y administrativa limitó al Noroeste con la Alcaldía de Nicoya; en el Valle Oriental del Río Tempisque, con su afluente, el Río el Salto como demarcación provincial y de la ciudad; por el Sureste, el límite fue el Río Grande, que funcionaba de igual manera, como demarcación jurisdiccional dentro de la provincia de Costa Rica. En esta jurisdicción de Esparza se establecieron los pueblos indígenas de Santa Catalina de Garabito, Chome, Bacací, Arancari, Cocora, Chucasque, Abazara y Gotaine. También fueron parte de su jurisdicción, el puerto de Alvarado y todo el litoral que estaba entre los límites, inclusive la Punta de Arenas (Quirós, 1976; 1990).

En el Pacífico Norte, específicamente en las vecindades de los valles del Tempisque, Esparza, Bagaces y Cañas el proceso de distribución y uso de la tierra se efectuó en términos del aprovechamiento de las condiciones y los recursos naturales en la costa, el golfo y los territorios interiores. Fueron estos los elementos vitales en la construcción de los paisajes en la zona durante el siglo XVIII, a lo que se sumó el proceso de los mestizajes y el accionar de los individuos de orígenes mixtos, producto del mismo.

Durante el siglo XVI, en algunas áreas del Pacífico Norte, se inició el proceso de concentración de la propiedad territorial por medio de títulos de merced. Por ejemplo, se tiene registro de las mercedes entregadas a Francisco Magariño, Vicencio Milanés y Francisco de Miranda en el año de 1564 en el valle de Landecho; así como a Diego Hernández, también en el valle de Landecho en los años de 1578 y 1599 para una estancia de ganado mayor y caballerías de tierra para labrar y cultivar (Quirós, 1976, p. 67, Quirós, 1990, p. 367). En cuanto a la merced entregada a Magariño, de acuerdo con Quirós, es “la más antigua de que se tiene noticia”, la cual permaneció en poder de sus herederos y descendientes hasta 1665, año en que fue traspasada por éstos a la Cofradía de las benditas Animas” (1990, p. 84).

Por otra parte, para el siglo XVII también se reportó la parcelación de las mercedes y su uso en la ganadería en lugares como Landecho, Barranca, Valle de Bagaces y Valle de Tempisque, ya fuesen hatos, haciendas o sitios, donde mantenían ganado vacuno, yeguas y burros (Quirós, 1990, p. 367). A este respecto, Meléndez señala que los títulos de tierras que confirió Vásquez de Coronado en la jurisdicción de Landecho datan del año de 1564 (1976). Quirós reafirma:

esas mercedes de tierras, verdaderos latifundios en manos de los encomenderos, se extendieron más allá de los límites establecidos, rodeando y ocupando estratégicamente las tierras comunales de los pueblos de indios, y que generalmente el invasor de esas tierras era encomendero en la comunidad indígena invadida (Meléndez 1990, p. 79).

En el caso del Valle de Esparza, cuyo territorio y jurisdicción se extendió desde el Río Grande de Tárcoles hasta el río del Salto, experimentó el proceso de apropiación de la tierra por los ejes de las fundaciones de Landecho, Aranjuez y Espíritu Santo de Esparza, por la importante ruta de comunicación con Nicaragua, en especial, su tramo entre Esparza y Granada, vía de comunicación y enlace del Reino de Guatemala (Meléndez, 1975, p. 111). En cuanto a lo anterior, debemos agregar que, durante el transcurso del siglo XVII se produjo un traslado de pobladores hacia el valle de Tubures. Dicha extensión a los valles del Noreste fue por dos razones: en primer lugar, toda la región fue conocida desde el siglo anterior por ser la ruta obligada para ingresar a la provincia de Costa Rica, y en segundo lugar, debido a la apertura del camino de mulas, ya que se incentivó a los pobladores de la jurisdicción y de la provincia a establecerse en estos valles e iniciar la cría y desarrollo de las mulas, cuya demanda aumentó ante la apertura de dicho camino (Quirós, 1976, p. 26). Por ejemplo, se asegura que: “Durante los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII, la administración territorial hacia el interior se circunscribió a ambos lados del camino del arreo” (Quirós, 1976, p. 40).

Por tanto, es evidente que la fundación de asentamientos, ya sean ciudades o pueblos de indios, fueron base para la ocupación de los territorios, en términos estratégicos, políticos, jurídicos y administrativos, pues definitivamente influyeron en la conformación del paisaje de las poblaciones y las sociedades que se desarrollaron en el Pacífico Norte durante los siglos coloniales. De acuerdo con Meléndez, lo anterior tuvo como resultado “la formación de la estructura agraria para lo que sería la hacienda ganadera colonial” (1975, pp. 108-109).

Paisaje y etnicidad

La introducción del ganado, en un primer momento caballar y mular, tuvo lugar en la primera mitad del siglo XVI. Desde ese momento, la ganadería fue –y aún lo es– una actividad de gran significación para todo el Pacífico de Centroamérica, pues logró generar en toda el área la constitución de los grandes latifundios. De esta manera condicionó las esferas económicas y sociales y, con ello, lo cual le brindó características de gran similitud a la región (Meléndez, 1975, p. 107). Por ejemplo, a consecuencia de las condiciones propicias para el desarrollo de la ganadería (Quirós, 1990 p. 49), el Valle de Landecho fue utilizado de manera temprana para la “cría de acémilas, destinadas al transporte de mercancías en el istmo panameño” (Solórzano, 1987, p. 99). Por tanto, la estructura agraria de la hacienda se halla relacionada de forma directa con la región del Pacífico Norte. Los factores geográficos condicionaron la actividad y la forma de tenencia: los suelos planos y ondulados, con ríos y cursos de agua permanentes modelaron la extensión y el valor de los latifundios.

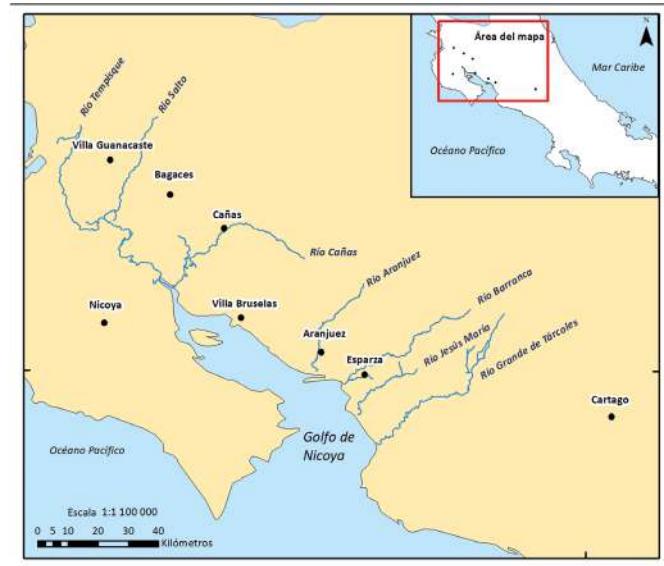
Para el siglo XVII, se tuvieron las primeras referencias de explotaciones de ganado vacuno, repartidas en los valles intermontanos y en las áreas planas costeras de la región peninsular. En estos espacios surgieron pequeñas explotaciones ganaderas, las cuales no llegaron a convertirse en grandes propiedades como sí ocurrió en el Valle del Tempisque (Matarrita, 1980, pp. 30, 48).

Durante el siglo XVIII, “en la región del Tempisque, la hacienda ganadera llegó a ser la principal unidad económica y social”, en respuesta a la dinámica económica originada por el cultivo del índigo en el norte de Centroamérica y la producción cacaotera en la villa de Rivas (Solórzano, 1987 p. 98, Quirós, 1999, p. 56). En consecuencia, se presentó una migración de campesinos de diversidad étnica del interior del país para emplearse como “mano de obra para las haciendas”, algunos a cambio del “usufructo de una parcela para la producción familiar” (Solórzano, 1987, pp. 98-99).

Estos nuevos actores sociales, en el marco de la cotidianidad llegaron a contribuir a la construcción socio-histórica y cultural del paisaje en esta región del Pacífico Norte, en el transcurso de la denominada segunda configuración. Esta se ha definido como el período que se desarrolló, en el caso costarricense, entre los años de 1699 a 1821, cuyo rasgo fundamental fue “la conformación de numerosas explotaciones agropecuarias de dimensiones moderadas y la consolidación de un campesinado criollo y mestizo” (Fonseca y Quirós, 1993, p. 4).

En los valles de Esparza y el Tempisque, los historiadores han comprobado que durante la segunda configuración la madurez en la constitución y desarrollo de las haciendas dispersas por el territorio permitieron el surgimiento de poblaciones como Bagaces, Cañas y, más tarde, Guanacaste (Liberia) por la conjunción de los siguientes elementos: un crecimiento importante de la población viviendo y transitando por esta región, la ubicación de estos poblados en la vera de la ruta terrestre con Nicaragua, el interés de los pobladores por constituir centros sociales y religiosos en estos territorios (Meléndez, 1975, Gudmundson, 1978, Matarrita, 1980, Solórzano 1987, Quirós, 1976, 1990; Acuña, 2009). Ver mapa 2.

MAPA 2
Valles del Tempisque, Esparza, Bagaces y Cañas



Referencias:
STRI GIS Laboratory 2013, Atlass ITCR 2008, Natural Earth 2021

Creación Cartográfica:
María de los Ángeles Acuña y José Antonio Mora, 2022

En esta coyuntura aparecieron, en la estructuración colonial, los espacios físicos, sociales y culturales de las iglesias y las ermitas, como resultado de la dinámica en la construcción del paisaje que se iba gestando. En 1687, se fundó la parroquia de Bagaces, en coadjutoría de la Parroquia del Espíritu Santo de Esparza. La ermita que se construyó fue dedicada a San José. Se identificó su primer asiento en la confluencia de los ríos Corobicí y Tenorio. Además, en el año 1715 se había construido una nueva ermita en el valle de Abangares, la cual se erigió en advocación a Nuestra Señora de la Concepción. Quirós sostiene que alrededor de las edificaciones de estas dos instituciones religiosas fue aumentando no solo el número de vecinos en sus cercanías, sino también la realización de actividades y diligencias de carácter civil: como autos de pregones en los remates de tierras y lectura de bando, entre otras (1976, pp. 27-28).

En la segunda mitad del siglo XVIII, dio inicio la mencionada expansión ganadera en Nicoya, al norte del río el Salto, bajo el estímulo de los mercados nicaragüense y guatemalteco, con la comercialización del ganado en pie. Este proceso lo veremos replicado, principalmente, en el valle de Bagaces, “por el levantamiento de las restricciones del abasto forzoso de carnes a Cartago” (Gudmundson, 1978, p.83). En esta coyuntura, la región de Esparza y el valle de Bagaces-Cañas se caracterizó por el predominio de la gran propiedad vinculada a la hacienda, en sus inicios, con ganado caballar y mular; posteriormente, la ganadería vacuna, pero especialmente cimarrona con una concentración del ganado en pocas manos. Los propietarios de las haciendas fueron, en su gran mayoría, blancos, absentistas y residentes en Nicaragua, específicamente en Rivas, Granada y León, y en pocos casos, en el Valle Central de Costa Rica, ya muy avanzado el siglo XVIII (Quirós, 1999, p. 50, Gudmundson, 1978, p. 83, Matarrita, 1980, p. 17).

las haciendas y los sitios ganaderos se distribuyeron, formando verdaderas manchas, conforme a cuatro factores básicos: amplios espacios, cursos de agua suficientes, acceso a las áreas marítimas y pastos naturales. En el valle del Tempisque se organizaron en tres zonas: al noroeste orientada hacia el Pacífico; en el pie de Monte y en el Bajo Tempisque (Matarrita, 1980, pp. 50, 60).

El Pacífico Norte, en sus caseríos y valles, fue el espacio donde indígenas, españoles, mestizos, mulatos, negros, zambos y sus descendientes mezclados desarrollaron su cotidianidad, la cual estuvo matizada de muchos aspectos que tuvieron suceso en la vida colonial de estos habitantes y estantes. De esta manera, se continuó construyendo el paisaje que surge en esta etapa compuesto de ciudades, rancherías, poblados con sus ermitas, haciendas, hatos, parajes y sitios, galeras y bodegas de almacenamiento; además de astilleros, puertos de mar y embarcaderos en los ríos, según lo informan en sus correspondientes reportes, los gobernadores Diego de la Haya Fernández, Juan Gemmir y Leonart, el ingeniero Luis Díez Navarro y el Obispo Pedro Agustín Morel de Santa Cruz (Fernández, 1976, pp. 384, 399, 426, 438)¹⁷¹. Por ejemplo, algunos

171 Nos referimos a los siguientes documentos: Informe del gobernador don Diego de la Haya Fernández a S. M., año de 1719; Relación de Costa Rica y de la fábrica del fuerte de Matina. Por don Luis Díez Navarro, ingeniero

de los lugares identificados son: las haciendas San Juan de Dios, San Jerónimo, Paso Hondo, La Palma, Miravalles, San Nicolás de las Piedras, Santa Bárbara de Mateo, el Jocote, El Salto, Santa Catalina, El Higuerón, Asiento Viejo, San Antonio, los hatos de la Cofradía de Nuestra Señora del Carmen, San Felipe de Landecho, Buena Vista, los sitios, San José, las Piedras, San Francisco de El Salto, Tubures, La Palma, los parajes San Buenaventura de Tenorio, Río Blanco, Tacacongo, Chomes, de la Henea, Rincón de San Pedro, el Charral, Maderas Negras, rancherías como la Montaño, el Potrero (Gudmundson, 1976, Quirós, 1976, ANCR, Serie complementario colonial #6384, 1703; #6248, 1761; #6270, 1767).

Por su parte, Matarrita identifica para el Valle del Tempisque cuatro áreas en la distribución de los sitios y haciendas: primero, desde Bahía Salinas hasta la bahía del Coco, donde localiza la tercera parte de las haciendas, como Sapoá, Santo Tomás, Naranjo, El Jobo; segundo, las haciendas de campo, localizadas en las faldas de la cordillera, como Las Animas, Tempisquito, San Roque. Rincón de la Vieja; tercero, desde el nacimiento del Tempisque hasta Paso Tempisque, con La Cueva, Santa Inés, Las Ventanas, Las Trancas, San Jerónimo y el sitio Guanacaste, y cuarto, el bajo Tempisque, con las haciendas Tempisque, El Salto, El Peón, Isabel y el sitio Ciruelas (1980, pp. 66-67).

Mientras que Quirós aporta datos sobre el origen étnico de los dueños de propiedades en la jurisdicción de la ciudad de Esparza durante el siglo XVI, los hacendados identificados eran de etnia española; para el XVII, los propietarios fueron también españoles y algunas comunidades indígenas establecidas por la administración colonial; en el XVIII, los dueños fueron en su mayoría españoles, pero también, mestizos, mulatos y negros (1976, p. 113).

Meléndez refiere que, en términos poblacionales Nicoya, “seguía funcionando como reducción indígena, no podía acoger a la población que no fuera parte de esta etnia” (1975, p. 111). Identifica en los valles del Tempisque y Esparza al grupo de españoles como el minoritario, pero compuesto, principalmente, de propietarios de las haciendas y sus capataces, mientras que, a los afrodescendientes como la población mayoritaria en los diferentes asentamientos, parajes, estancias y haciendas. Este autor asegura que “el creciente cruce de la población indígena y negra [...] corresponde hoy, físicamente, al llamado cholo guanacasteco” (1975, pp. 111-112). Matarrita confirma estos datos al plantear que el elemento étnico predominante durante la colonia fue el negro, lo que constituye la característica principal de la población actual guanacasteca (1980, p. 73).

En cuanto a datos sobre población, para los siglos XVIII y XIX, en el período 1708-1821, en el caso de Esparza y sus valles, se registró un total de 2176 bautizados, de ellos 1686 fueron identificados en las etnias de mulatos, zambos, negros tanto libres como esclavos.

director de los reales ejércitos, 28 de agosto de 1744; Relación de la provincia de Costa Rica por su gobernador Don Juan Gemmir y Leonart, año de 1747; Visita apostólica y descripción topográfica, histórica y estadística de todos los pueblos de Nicaragua y Costa Rica. Hecha por el Ilmo señor don Pedro Agustín Morel de Santa Cruz, Obispo de la Diócesis, en 1751, y elevada al conocimiento de S.M.C Fernando VI, en 8 de setiembre de 1752(Fernández, 1976).diccionario

CUADRO 1

Bautizados, ciudad de Esparza y sus Valles, según legitimidad y etnia, 1708-1821

Etnia	Total	%	Legit	%	Ilegit.	%
Mulato	1608	74	1362	84,7	246	15,3
Zambo	32	1,5	28	87,5	4	12,5
Esclavo	34	1,6	8	23,5	26	76,5
Negro	12	0,5	10	83,3	2	16,7
Español	240	11	224	93,3	16	6,7
Mestizo	205	9,4	153	74,6	52	25,4
Indígena	45	2	20	44,4	25	55,6
Total	2176	100	1805	83	371	17

Fuente: AHABAT, Libros Bautizos 1708-1821, Parroquia Esparza.

De acuerdo con el Cuadro 1, la población mayoritaria fue afrodescendiente, la cual representó el 78% de los bautizados en la ciudad y sus valles, frente a un 22% correspondiente a los bautizados de las etnias español, mestizo e indígena (Acuña, 2022, p. 8). El segundo grupo en importancia fueron los españoles, mostrando un 11% de los residentes en la ciudad y sus valles. El tercer lugar lo ocuparon los mestizos, cuyo porcentaje fue de 9,4%. Los indígenas constituyeron el grupo minoritario con un 2% de representación en la población bautizada, reflejo de la sobreexplotación que sufrieron en todos los niveles en la estructuración colonial y a lo largo de los siglos coloniales.

En relación con la legitimidad entre estos bautizados, de mayor a menor grado, el más alto porcentaje corresponde a los españoles con 93,3%; luego, los zambos con 87,5%; le siguen los mulatos libres con un 86% y los negros libres con 83,3%; después, se ubican los mestizos con un 74,6 %, seguidos con porcentajes muy bajos, por los indígenas con un 44,4%, y en el rango más bajo, los negros y mulatos nacidos en condición de esclavitud con un 23,5% (Acuña, 2022, p. 9).

En contraposición, el porcentaje de ilegitimidad entre los bautizados demuestra la baja condición social de indígenas y esclavos en la estratificada sociedad colonial, pues se les considera más propensos a la vida licenciosa e inmoral. Por supuesto, esta lógica funciona a la inversa para los hijos legítimos, lo que se demuestra en los datos señalados. De ahí que los afrodescendientes esclavos presentaron la mayor ilegitimidad, con un 76,5%; seguidos por los indígenas con el 55,6%; los mestizos se ubicaron en el tercer lugar con un 25,4%; en cuarta posición, los negros libres con un 16,7%; en un quinto puesto, los mulatos libres con 15,3%; luego, los zambos con un 12,5%, y en el último puesto, los españoles con un 6,7% (Acuña, 2022, p. 9). Estos datos corroboran cómo estuvo organizada la sociedad colonial en la ciudad de Esparza y sus valles, dadas las particularidades poblacionales de sus habitantes y estantes, lo que le diferenció de otras poblaciones estudiadas en la provincia de Costa Rica (Acuña, 2009).

CUADRO 2
Endogamia y exogamia, ciudad de Esparza, 1708-1821

Etnia	Total	%
Mulato/Mulata	315	53,5
Mestizo/Mestiza	32	5,4
Español/Española	75	13
Indígena/Indígena	5	0,8
Negro/Negra	1	0,1
Cuarterón / Cuarterona	1	0,1
Negro/otros	16	2,8
Mulato/otros	98	16,7
Zambo/otros	6	1
Cuarterón/otros	1	0,1
Español/otros	19	3,2
Mestizo/otros	18	3
Indígena/otros	2	0,3
Total	589	100

Fuente: AHABAT, Libros Matrimonios Parroquia Esparza, 1708-1821. (Acuña, 2022)

De acuerdo con el cuadro #2, para el período 1708-1821 se registraron 589 matrimonios en la parroquia de Esparza. Estos datos confirmaron la mayoría de población afrodescendiente y de orígenes mixtos que habitaron en los valles de la ciudad. La endogamia significó un 73,1%. En esta preferencia matrimonial, los mulatos presentaron el porcentaje más alto con 53,5%; seguidos por los españoles con 13%; bastante atrás, los mestizos con 5,4% y, con porcentajes muy bajos, los indígenas, con 0,8%, los negros y los cuarterones¹⁷², con 0,1%, cada uno. La exogamia representó un 26,9 % del total de los matrimonios efectuados en la ciudad. De igual forma, los mulatos mostraron el número más alto de uniones con otros grupos, corresponde al 16,7 % en un total de 98 uniones; número y porcentaje de este tipo de enlaces, que no lograron superar las uniones exogámicas de otros habitantes, de orígenes mixtos o no en la jurisdicción (Acuña, 2022). En definitiva, la mayoría afrodescendiente influyó en la composición de la población, así como en los patrones, en las preferencias matrimoniales y particularidades del mestizaje, en la ciudad y sus valles.

Ahora revisaremos los datos que ofrecen dos censos: el primero de 1777, que incluye la Ciudad de Esparza, y el segundo, para 1782, que contiene información de la ciudad de Esparza y sus valles de Bagaces (ANCR, serie complementario colonial # 3600, 1777;

172 Cuarterones y quinterones se denominaba, en la América colonial, a aquellas personas que tenían una cuarta o quinta parte de sangre africana o indígena, pero con aspecto bastante blanco. El Diccionario de la Real Academia Española indica sobre cuarterón: tener un cuarto de indio y tres de español. Nacido de mestizo y española o de español y mestiza (2014).

#3637,1782). En el censo de 1777, se registra una población total de 654 habitantes; de estos, 71 fueron españoles, 49 mestizos y 534 mulatos y negros. Por otra parte, en el censo de 1782 se contabilizó una población total de 729 personas, de las cuales 109 fueron españoles y 729 se clasificaron como mestizos, mulatos y negros (Acuña, 2022). Esto demuestra, por una parte, el aumento de la población de la ciudad, reflejo del progresivo poblamiento que ocurrió en estos valles en el siglo XVIII. Por otra, evidencia el brutal descenso que sufrió y no logró recuperar la población indígena en estos territorios.

Estos datos anteriores, son prueba irrefutable de como fue la dinámica de la construcción del paisaje durante estos siglos, donde el impacto en el mundo de los cacicazgos, tuvo como resultado la desestructuración de la estructura originaria indígena. Las poblaciones indígenas, en su trayectoria y experiencia milenaria, se vieron reducidos a la existencia de unos pocos pueblos y muchos de los cuales desaparecieron de sus territorios. Por tanto, identificamos a una población indígena diezmada numéricamente y minimizada culturalmente en el paisaje del Pacífico Norte del mundo colonial.

En Cañas, entre 1800 y 1821, se registraron un total de 351 bautizados, de los cuales 285 fueron de mulatos y 66 fueron calificados como indígenas, mestizos y españoles (AHABAT, Libro 1 Bautizos Cañas, 1800-1821). Son estos individuos, que, como actores sociales, a través de sus formas de subsistencia, de sus actividades económicas, de la vida cotidiana, quienes construyeron socialmente el paisaje, que algunos autores califican de cultural, por los símbolos y significados que conllevaron.

Por tanto, Esparza y sus valles experimentaron el proceso de la construcción de los mestizajes, con una población mayoritariamente mezclada, con la primacía numérica afrodescendiente en sus moradores, los cuales aportaron en la particularidad y quehacer de los valles y, por tanto, en la construcción del paisaje a través de su cotidianidad (Acuña, 2022, p. 10).

La cotidianidad

La vida colonial en los Valles de Esparza, Bagaces y Cañas está plagada de una serie de actividades y eventos que demuestran el quehacer cotidiano de los residentes y visitantes de estos territorios. Resalta, en primera instancia, el predominio de la actividad ganadera, pues, como señala Quirós (1976) en relación con la jurisdicción de Esparza, se distinguieron dos zonas de actividad agropecuaria. La primera, desde la Quebrada Honda hasta el río Aranjuez, donde prevaleció la agricultura y en la que se cultivaron maíz, plátanos, algodón, cacao, caña de azúcar y algunos tubérculos como yuca, ñame y tiquisque. La segunda, desde el Río Aranjuez hasta el Valle Oriental del Tempisque, con el límite provincial del río El Salto, donde se desarrolló plenamente la ganadería (Acuña, 2022).

En el siglo XVIII, las actividades ganaderas se desplazaron al noroeste de los valles de Esparza. En relación con la apropiación y concentración de las tierras, inicio de la

conformación de las haciendas, estancias y sitios, los estudiosos señalan, en primer lugar de los denuncias; en segundo lugar, de las tierras en demasía o proceso de usurpación-composición, con la existencia de una cantidad importante de posesiones explotadas de forma ilegal. Algunos ejemplos de denuncias en el siglo XVIII son: uno realizado en el Valle de Abangares, por medio de pregón en voz de un indígena ladino en 1763 y dos denuncias hechas por Salvador de Laya y Bolívar, vecino y presbítero de la ciudad de Esparza (Quirós, 1976, pp. 84,87). Sin embargo, lo que destaca en esta coyuntura es la consolidación de la gran propiedad como principal característica (Matarrita, 1980, p. 90), de ahí que el mundo de esta sociedad colonial giro en torno a la hacienda ganadera colonial, una hacienda que se estableció y organizó en función del comercio de mulas y que luego se desarrolló con la cría de ganado vacuno y caballar en los territorios comprendidos en la jurisdicción de la ciudad de Esparza, entre los ríos Aranjuez y El Salto, como ya se señaló. Dichas tierras resultaron muy aptas para la ganadería, en sus cercanías con salitrales y con algunos puntos dispersos sembrados de maíz, plátano, cacao, algodón y frutales –siguiendo la tradición indígena–, pero también con cultivos de arroz, caña de azúcar, café –perpetuando la dinámica de la estructuración colonial– (Quirós, 1976).

Estas haciendas de campo fueron foco y reflejo de los cambios en la etnicidad de los pobladores y de los migrantes que se establecieron en la provincia de Costa Rica y, en específico, en el Pacífico Norte. Entre los hacendados se identificaron españoles, indígenas y mulatos. Los mayordomos y capataces fueron españoles e indígenas; los trabajadores permanentes y estacionales pertenecieron a las castas y muchos fueron de orígenes mixtos. Revisemos algunos ejemplos. En primer lugar, destacamos el caso de don Miguel Antonio Unanue, natural de Tierra firme, mulato, dueño de la hacienda el Palmar, situada en el valle de Tubures, entre los ríos Naranjo y Aranjuez, donde tuvo un extenso cultivo de cacao. También fue comerciante, tuvo su propio barco y embarcadero en la Punta de Arenas y comercio con Acapulco. Incluso, se documenta que existió un astillero en esta hacienda (Quirós, 1976. pp. 42, 89, 278).

En Esparza, Bagaces y Cañas, las cofradías fueron dueñas de haciendas ganaderas. Las cofradías con filiales en la zona fueron Nuestra Señora de los Ángeles, en Esparza y Bagaces, la cofradía Nuestra Señora del Rescate en Bagaces y la cofradía Nuestra Señora del Carmen en Esparza (Acuña, 2009, p. 198). Por ejemplo, los cofrades de Nuestra Señora de los Ángeles declararon que, por el celo de todos los vecinos, se dio principio a la hacienda de ganado, localizada en el paraje nombrado Abangares, que la cofradía siempre tuvo como mayordomos a los señores de la ciudad de Cartago a quienes siempre fueron obedientes (Acuña, 2022). Otra cofradía fue la de Nuestra Señora de la Soledad, establecida en la iglesia parroquial del Espíritu Santo. Un caso interesante fue la hacienda de ganado mayor perteneciente a la Obra Pía de San Juan de Dios, ubicada en tierras entre los ríos Blanco, Piedras y Tenorio, en jurisdicción de Bagaces, la cual fue fundada para sostener con su producción una casa hospital, con la denominación mencionada, y el asilo para leprosos de Cartago (Quirós, 1976, Gudmundson, 1976).

El mandador fue el trabajador de mayor jerarquía en la estructura laboral de la hacienda. Otros cargos fueron los de capataz, peones, mozos, sabaneros, vaqueros. A estos últimos se les consideró de cierta especialización. Los trabajadores empleados en las haciendas estuvieron dedicados a labores agrícolas, pero especialmente a la actividad ganadera: cuidar, arrear, lazar y herrar. Esta última actividad se realizó durante el verano, se le llamó vaquiada, y consistió en recoger y sacar todo el ganado de los sitios para marcar las crías y realizar el inventario (Quirós, 1976, p. 164).

No obstante, también se ocuparon del ordeño, la elaboración de los quesos, así como de la matanza y destace de las reses. De igual forma, se ocuparon del procesamiento de los cueros, la obtención del cebo y la confección de candelas y jabones. También, se ocuparon de la construcción y mantenimiento de las edificaciones de la hacienda. La única labor en manos femeninas que se reportó en la hacienda fue el de cocinera. (Quirós, 1976, Matarrita, 1980).

De las edificaciones en la hacienda se reportaron, la casa, el granero, los corrales, las tranqueras o trancas y las cercas de piñuela para proteger los cultivos. Por ejemplo, se documenta que José Lorenzo, un muchacho de diez años, le gustaba frecuentar la casa de la hacienda Buena Vista, localizada en el paraje de San Jerónimo donde había una tranquera y un corral (ANCR, serie complementario colonial # 6248, 1761).

Presentamos casos que ilustran sobre la dinámica y cotidianidad en estos espacios laborales. Pablo, indígena natural del pueblo de Barva, se desempeñó como mandador en el hato de la Cofradía de nuestra señora del Carmen, sita en el convento del Señor San Francisco en la ciudad del Espíritu Santo de Esparza. El nombre de su esposa fue Josefa, una mulata libre, con la cual tuvo una hija, Juana María, de tres años de edad y de innegables orígenes mixtos (ANCR, serie complementario colonial, #6384, 1703). Aquí confirmamos que los individuos de las castas realizaron sus migraciones internas en compañía de sus familias.

Del mismo modo, Miguel Contreras, indio tributario del pueblo de Barba, fue el mayoral de la hacienda Buena Vista, propiedad del Teniente de Capitán don Manuel Antonio Jiménez en la jurisdicción de la ciudad de Esparza (ANCR, serie complementario colonial #6270, 1767). Gudmundson nos refiere el caso de un esclavo encargado de la hacienda de los esposos Joseph Antonio García y Ana Micaela Carazo, españoles que tuvieron su propiedad en la zona de Esparza (1976, p. 111). Así como el de, Santiago Sibaja, mulato libre de la Villa de San José de Heredia, quien se desempeñó como mozo en el hato Buena Vista (ANCR, serie complementario colonial, # 6270,1767). O el vaquero, de quién no conocemos su nombre, el cual tomó obligación por el arriendo de una quesera (Quirós, 1976, p. 193).

En el sitio de San Jerónimo, en el corral, los trabajadores se ocuparon de errar ganados, tal fue el caso de los capitanes Francisco Osés y Jorge Morera (ANCR, serie complementario colonial # 6248, 1761, f.2). Las tareas realizadas por los mozos fueron, por ejemplo: “ir a la sabana a echar una res para matar”, faena asignada a un mulato libre

(ANCR, serie complementario colonial, # 6270,1767 F.6), o “amolar una lanza”, como fue la tarea realizada por el indígena José Miguel Martínez (ANCR, serie complementario colonial # 6248, 1761, f2), o como el zambo de apellido Duarte, que andaba sabaneando a caballo (ANCR, serie complementario colonial, #6266, 1765).

Es importante señalar que los trabajadores de las haciendas eran ocupados para otras labores, por ejemplo, en 1793, el juez político de Bagaces ordenó, que todos los mandadores y vaqueros mulatos acudieran de manera obligatoria, a trabajar sin excusa la milpa de la comunidad” (ANCR, serie complementario colonial # 5785, 1793, fs. 7-7v).

También existieron redes migratorias de trabajadores estacionales a los valles del Pacífico Norte, en específico a las salinas para realizar los trabajos que se ofrecieran. Por ejemplo, los mestizos Juan Antonio Arias y Pedro Membreño, año con año, viajaron a las salinas en Esparza, donde la ocupación de Membreño era dar de comer a la gente de trabajo (Acuña, 2022).

Sin embargo, las haciendas también fueron espacios de sociabilidad donde se realizaban negocios, compras y ventas, pues a estas concurrían un número importante de españoles, indígenas, negros y mezclados que trabajaron, negociaron, departieron y hasta pelearon en dichos lugares (ANCR, serie complementario colonial # 5862, 1789). Algunos acontecimientos que exemplifican tales eventos son: un mulato llamado Cornelio, natural de Nandaime, residente en el Valle de Bagaces llegó muy enojado a discutir con José Miguel Martínez, indígena y trabajador en el hato de la hacienda San Jerónimo. De igual forma, Blas de Aguilar llegó a la misma hacienda con el motivo de recibir un ganado de la herencia de su mujer (ANCR, serie complementario colonial #6248, 1761, fs. 2, 7-8). El mestizo libre Nicolás de Astorga, vecino de Cartago vendió en Bagaces una mula por un espadincito, siete varas de tela y dos varas de ruan. Con el espadín pagó a un vecino del río Ciruelas lo que debía por un caballo (ANCR, serie complementario colonial # 4248, 1728, fs.1-2v). En el caso de Francisco Duarte, zambo, tenía el oficio de sastre, pero a la vez viajó con ganados y bestias desde la Villa de Nicaragua, trafico trastos y bestias en el valle de Bagaces, que luego se reportaron como bienes robados a los vecinos de Bagaces (ANCR, serie complementario colonial, #6266, 1765).

Otra actividad cotidiana, que tuvo lugar e impacto en los valles de Esparza, Bagaces y Cañas, fue el paso por el camino real de las recuas de mulas que se dirigían desde Cartago a la provincia de Nicaragua. Por ejemplo, Nicolás de Astorga, vecino de Cartago, mestizo se fue a Bagaces junto a sus compañeros criados, los mozos que andaban en la recua de don Hermenegildo Alvarado (Acuña, 2022). El siguiente caso fue dramático, ya que Antonio de Céspedes, vecino de Curridabat, Manuel Fonseca y Manuel Durán, este último identificado como español, iban con mulas para Nicaragua, pasaron la noche en la sabana de Tacacongo, en jurisdicción de Esparza. Al día siguiente se percataron les faltaba una mancuerna de mulas y al salir a buscarlas, se encontraron con un indio muerto en un piñuelar en el monte (ANCR, Serie Complementario Colonial #6384, 1703).

En la jurisdicción de Esparza y sus valles se establecieron la compañía de gente parda o mulatos libres de Esparza y el cuerpo de Pardos de la compañía de la villa de Bagaces. (Acuña, 2022). Una tarea asignada a estos milicianos fue la de custodios de individuos perturbadores del orden y tranquilidad de la provincia, como sucedió en 1782, cuando el gobernador don Juan Flores ordenó desterrar para siempre de la provincia de Costa Rica a Pedro Pitar por blasfemo y amenazar con la invasión de los enemigos piratas desde la costa o la quema de la ciudad de Cartago. Pitar fue entregado en Esparza al sargento Lorenzo Guardado quien lo condujo hasta la Villa de Bagaces donde, según lo mandado, lo castigaron con cincuenta azotes. Luego, custodiado y vigilado por el capitán de pardos Plácido Delgado, Pitar cruzó el río Salto y fue expulsado de la provincia (Acuña, 2014, p. 167).

De igual forma, los mulatos fueron dotados de cierta cuota de poder, pues se les asignó como jueces militares en las sumarias de oficiales y soldados, aunque esta potestad causó conflicto sobre las jurisdicciones y las competencias entre ellos y las justicias civiles en los valles. Por ejemplo, en el año de 1793, se presentó una querella contra Juan Alonso Centeno, mulato, capitán de la compañía de pardos, compuesta por diez mulatos entre oficiales y soldados en jurisdicción de la ciudad. El Juez político de apellido Bonilla acusó al capitán mulato de abuso de autoridad, al convertirse en juez intruso de su jurisdicción. También advirtió al miliciano que no era de su incumbencia como autoridad militar el incomodar a los mandadores de las haciendas, ni presionar con cosa alguna a menos que ocurriese caso urgente o del real servicio y que más bien debía de facilitar mozos a las haciendas cuando fuera necesario (ANCR, serie complementario colonial #5785, 1793, fs. 3-3v). Este caso indica, claramente, que los mandadores y vaqueros, negros, mulatos o mestizos se desempeñaron en las milicias en estas jurisdicciones.

En la segunda mitad del siglo XVIII, el establecimiento de la Villa de Guanacaste en 1768; de la dependencia de las Tercenas de Nicoya, Bagaces y Esparza; de la factoría tabacos de Costa Rica en 1783, y la segregación de Bagaces de la jurisdicción de Esparza en 1787 marcaron el inicio de una nueva dinámica, caracterizada por el crecimiento poblacional, la consolidación de la hacienda ganadera y el desarrollo de actividades económicas (Quirós, 1976, p. 56). Aunado a esto, la región costera adquirió importancia por la habilitación de los puertos de Caldera y Puntarenas, al intensificarse el comercio del Valle Central por medio de las exportaciones e importaciones efectuadas (Solórzano, 1987, p. 99). Una vez más, el proceso de la construcción social del paisaje volvió a iniciar en la región del Pacífico Norte, con la coyuntura del tránsito al siglo XIX y con la consolidación de la etapa republicana.

Conclusión

Este artículo nos ha permitido realizar un recorrido socio-histórico y de las dinámicas étnicas que resultaron de la construcción social del paisaje en el Pacífico Norte de Costa Rica. Hemos abordado el desarrollo de este artículo bajo el planteamiento de que “si la vida cotidiana es un espejo de la historia, se puede decir que el espacio y el paisaje

son un espejo de la propia cotidianidad de los individuos” (Chen, 2017, p. 103). Revisamos las modificaciones que se realizaron, en primer lugar, para los cacicazgos con la población indígena y lo que aconteció a partir de la llegada de los españoles al territorio que hoy identificamos como el Pacífico Norte.

Es claro como en tiempos coloniales la hacienda ganadera se convirtió en la unidad de producción, de trabajo y de sociabilidad en estos territorios. Luego de varias fases, tiene su consolidación en el siglo XVIII, que, junto con el crecimiento de la población, constituye el foco de la construcción social del paisaje y de la diversidad étnica que caracteriza a sus habitantes y se define en el cholo guanacasteco.

El Pacífico Norte se muestra como un escenario donde las formas del desarrollo económico y la relación con el entorno, provocaron cambios trascendentales en el paisaje, y donde el quehacer de los actores sociales a través de la cotidianidad fue transformando y construyendo nuevos paisajes. En la Gran Nicoya, se proyectó la cultura indígena en el modo de vida de los cacicazgos, constituido por un régimen político regional sustentado por caciques mayores y principales, con una economía bien definida y con una territorialidad y jurisdicción bien delimitadas.

El siglo XVI fue la coyuntura de la invasión con las expediciones, los conquistadores, la posesión de territorios, la apropiación de recursos y riquezas, el sometimiento de los indígenas y la aplicación de la nomenclatura colonial a los procesos, a la geografía y a los actores sociales como la forma de impregnar cultura y poder. Se concretó la intervención- configuración colonial de la Alcaldía de Nicoya y de la Gobernación de Costa Rica a través de los procesos de agresión-creación de la jurisdicción política y territorial en la articulación colonial.

La sociedad y la cultura colonial se construyeron en torno a los asentamientos, ciudades, pueblos y villas, desestructuradores de la sociedad indígena y constructores sociales del paisaje en el período colonial. De ahí que en nuestro trabajo ha sido fundamental conocer la jurisdicción de la ciudad de Esparza, la cual limitaba al noroeste con la Alcaldía de Nicoya y se extendía desde el río El Salto hasta el río Grande. Para los siglos XVII y XVIII, el proceso de concentración de la propiedad territorial, la existencia de la ruta de comunicación de y hacia la provincia de Costa Rica, la cría de mulas y caballos, la introducción del ganado vacuno y la migración de pobladores hacia esta zona fueron los aspectos que ayudaron al desarrollo y consolidación de la estructura agraria de la hacienda ganadera colonial; símbolo de significación y representación del modo de vida colonial.

A partir de los factores mencionados, vemos como el paisaje del Pacífico Norte, en sus diferentes secciones geográficas y tendencias de desarrollo, a lo largo de la época colonial, se va tiñendo de pequeñas o grandes explotaciones ganaderas, cuyos moradores y visitantes, ya fuesen indígenas, españoles, mestizos, mulatos, negros o zambos, desarrollaron su cotidianidad, construyeron su historia y, de acuerdo, a sus actividades e intereses produjeron transformaciones en el entorno. En fin, se construyó un paisaje social y cultural que le dio las particularidades regionales que aún hoy en día le caracterizan.

Referencias

- AHABAT, Libros bautizos parroquia Esparza, 1708-1821.
- AHABAT, Libros matrimonios parroquia Esparza, 1708-1821.
- AHABAT, Libro 1 bautizos Cañas, 1800-1821.
- ANCR, Serie complementario colonial #6384, 1703.
- ANCR, Serie complementario colonial #4248, 1728.
- ANCR, Serie complementario colonial #6248, 1761.
- ANCR, Serie complementario colonial #6266, 1765.
- ANCR, Serie complementario colonial #6270, 1767.
- ANCR, Serie complementario colonial #3600, 1777.
- ANCR, Serie complementario colonial #3637, 1782.
- ANCR, Serie complementario colonial #5862, 1789.
- ANCR, Serie complementario colonial #5785, 1793.
- Acuña León, María de los Ángeles. (2009). *Mestizajes en la Provincia de Costa Rica, 1690-1821*. (Tesis doctorado). Posgrado en Historia. Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Acuña León, María de los Ángeles. (2014). Mestizos y mulatos en Costa Rica: Un vistazo a sus redes de sociabilidad, 1690-1821. En: Velásquez, C. y Payne, E. (coords.). *Poder, economía y relaciones sociales en el Reino de Guatemala* (pp. 146-173). San José: Editorial Universidad de Costa Rica. Colección Nueva Historia.
- Acuña León, María de los Ángeles. (2022). Mestizaje en la Provincia de Costa Rica: el caso de Esparza. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 19(1).
- Carballo Chaves, Pablo. (2017). Análisis socio-político de la construcción del paisaje desde la etnidad limonense en Costa Rica. *Revista Ciencias Sociales* 158, pp. 13-28.
- Chen Sui, Susan. (2017). Construcción social del paisaje del territorio indígena Térraba, Buenos Aires, Costa Rica. *Revista Ciencias Sociales* 157, pp. 101-114.
- Contreras Delgado, Camilo. (2005). Pensar el paisaje. Explorando un concepto geográfico. *Trayectorias*, 8(17), pp. 57-69.
- Fernández, León. (1976). *Conquista y poblamiento en el siglo XVI. Relaciones Histórico Geográficas*. Prólogo de Carlos Meléndez. Colección de documentos para la Historia de Costa Rica. Volumen I. San José: Editorial Costa Rica.
- Fonseca Zamora, Oscar. (1996). *Historia Antigua de Costa Rica: Surgimiento y caracterización de la primera civilización costarricense*. Colección Historia de Costa Rica. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Fonseca, Elizabeth y Claudia Quirós. (1993). *Economía Colonial y formación de las estructuras agrarias*. Cátedra Historia de las Instituciones. Universidad de Costa Rica.
- Gudmundson, Lowell. (1978). La ganadería guanacasteca en la época de la independencia: La hacienda de San Juan de Dios, 1815-1835. *Estratificación Socio-Racial y económica de Costa Rica: 1700-1850* (pp. 81-121). San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

- Ibarra Rojas, Eugenia. (1990). *Las Sociedades Cacicales de Costa Rica (Siglo XVI)*. Colección Historia de Costa Rica. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Matarrita Ruiz, Mario. (1980). *La Hacienda Ganadera Colonial en el Corregimiento de Nicoya. Siglo XVIII* (Tesis Licenciatura en Historia). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Meléndez Chaverri, Carlos. (1975). Formas en la tenencia de la tierra en Costa Rica. *Revista de Historia*, 1(1), pp. 104-144.
- Quirós Vargas, Claudia. (1976). *Aspectos Socioeconómicos de la ciudad del Espíritu Santo de Esparza y su jurisdicción* (Tesis Licenciatura en Historia). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Quirós Vargas, Claudia. (1990). *La era de la encomienda*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Quirós Vargas, Claudia. (1999). La sociedad dominante y la economía cacaotera de Rivas. Factores determinantes para el surgimiento de la “hacienda de campo” en el Pacífico Norte Costarricense: Primera mitad de Siglo XVIII. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 25(2), pp. 49-72.
- Solórzano Fonseca, Juan Carlos. (1987) Comercio y regiones de actividad económica en Costa Rica colonial. *Geostmo*, 1(1), pp. 93-110.
- Solórzano, Juan Carlos y Claudia Quirós. (2006). *Costa Rica en el siglo XVI: descubrimiento, exploración y conquista*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Del entorno acústico al constructo de los paisajes sonoros y la importancia de su conservación

J. EDGARDO ARÉVALO HERNÁNDEZ¹⁷³

Introducción

La percepción del entorno se fundamenta en los sentidos básicos de nuestra naturaleza como seres humanos. Pero lo más intrigante es el cómo estas percepciones han evolucionado a través de la historia de vida de nuestra especie. Cada uno de nuestros sentidos recibe y procesa diversos estímulos que son percibidos de muchas maneras dependiendo del contexto (Franco, Shanahan y Fuller, 2017). Para poner en perspectiva lo antes expuesto analicemos el siguiente cúmulo vivencial:

“En un frío atardecer nublado, mientras escuchaba a un oropopo, percibí una fragancia que emanaba de la inflorescencia de una planta oreja de elefante. Al acercarme observé docenas de pequeños escarabajos posados sobre la inflorescencia, la cual toqué, sintiendo una cálida temperatura. Mientras tanto, el canto del oropopo se entremezclaba con los sonidos de los insectos y ranas, los cuales eran atenuados por los retumbos que anunciaban la lluvia” (Reconstrucción del autor).

Podemos decir que, excepto por el sentido del gusto, todos los demás sentidos fueron estimulados durante esta experiencia. Con este relato nos damos cuenta que existe una noción del clima y del tiempo, así como de la composición acústica en un contexto compartido con otras especies de organismos. Cabe destacar el sonido del oropopo (*Pulsatrix perspicillata*), no solo porque es una especie de búho cuyo canto es de una frecuencia muy baja (más o menos entre 200 a 700 Hz), sino también porque su nombre común deriva de la interpretación que nosotros hacemos del sonido que esta ave emite (que en realidad tiene un tono similar al generado cuando sacudimos onduladamente una pieza de lámina metálica rectangular). Esencialmente, la percepción e interpretación que hacemos de los sonidos en nuestro entorno están influenciados por nuestra historia evolutiva, incluyendo nuestra historia cultural (Gray et al., 2001). Los constantes sonidos que escuchamos en el entorno natural han sido fuente de atención, inspiración y deleite; así como de curiosidad y creatividad composicional en la música a través de la

173 Escuela de Biología, Universidad de Costa Rica, San Pedro Montes de Oca. jose.arevalohernandez@ucr.ac.cr

historia (Gray et al., 2001). Así, el entorno acústico que percibimos conforma un medio muy influyente en la ecología y la cultura del ser humano. Sin embargo, nuestra capacidad de escuchar, procesar e interpretar los diferentes sonidos está limitada al rango de frecuencias entre los 20 a los 20000 Hz. De manera que más allá de la percepción humana, existe un complejo espectro acústico conformado por una gran diversidad de sonidos que interactúan en el espacio y en el tiempo.

Dado que los sonidos son componentes inseparables de los paisajes que percibimos visualmente, se ha propuesto el concepto de paisaje sonoro o *soundscape* con el fin de comprender de forma más holística, las diversas dimensiones de nuestros entornos. El paisaje sonoro se puede definir de manera general como “la composición acústica que resulta del traslape voluntario o involuntario de los diferentes sonidos de origen físico o biológico” (Farina, 2014, p. 3). De una manera más inclusiva, Payne et al. (Citado en Farina, 2014, p. 3) define paisaje sonoro como “la totalidad de todos los sonidos dentro de un lugar con énfasis en la relación entre la percepción, la comprensión y la interacción del individuo o la sociedad con el entorno sónico” [traducción propia]. Independientemente de su definición, el paisaje sonoro está conformado por un amplio espectro acústico que contribuye a la caracterización de regiones, procesos ecológicos, paisajes y sus asociaciones culturales (Pijanowski, et al. 2011a). Esto ha generado un especial interés en muchas disciplinas; tales como la psicología, la ingeniería, la arquitectura, la salud y la ecología. En años recientes, la complejidad y dinámica de los paisajes sonoros han motivado un creciente interés sobre la investigación e interpretación de los sonidos en función de la calidad y calidad de los paisajes (Pijanowski, et al. 2011b). Esto debido a que los sonidos pueden utilizarse como señales indicadoras de cambios ambientales, particularmente cambios que deterioran el medioambiente.

La rápida conversión de hábitats remanentes a otros usos, así como la creciente urbanización no solo modifican la configuración y composición de los paisajes, si no que también alteran la composición y riqueza de los sonidos inherentes a dichos paisajes. Sabemos que la pérdida de especies está aumentando a un ritmo alarmante en muchas regiones, especialmente en los trópicos, donde se concentra la mayor biodiversidad del planeta (Dirzo y Raven, 2003). Sin embargo, tenemos muy poco conocimiento sobre el cómo la desaparición o modificación de señales acústicas alteraría las dinámicas de los ecosistemas, y consecuentemente, los diferentes paisajes que habitamos. En este contexto, cabe destacar la importancia y relevancia de la ecología del paisaje sonoro como disciplina emergente (Pijanowski, et a. 2011b). Específicamente, estudiosos de la ecología del paisaje sonoro han desarrollado herramientas prácticas para investigar y evaluar cambios ambientales utilizando señales acústicas con el fin de entender y conservar la riqueza de los sonidos (Pijanowski, et al. 2011a).

En este artículo, describo la naturaleza y atributos de los sonidos para comprender conceptos fundamentales sobre la dinámica de los paisajes sonoros, así como la relevancia de la investigación sobre los procesos acústicos para entender y mantener la calidad y funcionamiento de los paisajes que habitamos. Analizo estudios de caso

específicos para ilustrar cómo la composición de los sonidos naturales está siendo alterados por el desarrollo antropogénico, cambiado así las cualidades y atributos de los paisajes sonoros. Finalmente, discuto los argumentos para reconocer los paisajes sonoro de manera explícita como un recurso que sustenta las identidades culturales y salud de nuestros ecosistemas, promoviendo así su apreciación y conservación.

Naturaleza de los sonidos

La naturaleza de los sonidos se puede caracterizar y medir de manera objetiva utilizando sus propiedades físicas. Los sonidos son variaciones en la presión atmosférica producto de partículas en movimiento en un medio de propagación, y se caracterizan por su intensidad y frecuencia. La intensidad del sonido se mide generalmente en decibelios (dB), mientras que la frecuencia se mide en hercios (Hz), indicando las variaciones de presión por segundo. Con respecto a esta última propiedad del sonido, es importante recordar que no todos los sonidos naturales pueden ser escuchados por nosotros los seres humanos. Sin ayuda de la tecnología, no podríamos escuchar los sonidos de una gran diversidad de especies de insectos en un bosque tropical. Esto porque muchas de estas especies emiten sonidos a frecuencias ultrasónicas de más de 100,000 Hz (Hanson y Nishida, 2016, p. 33), muy por arriba de nuestro umbral máximo de audición (20,000 Hz). De manera similar, los sonidos por debajo de nuestra capacidad de escucha (20 Hz) son desapercibidos, y pues, prácticamente no forman parte de nuestros paisajes sonoros. No obstante, los infrasonidos existen. Por medio de sensores especializados, científicos han logrado detectar cambios en presiones generados por infrasonidos (> 0.1 Hz) antes de producirse un tornado (Noble y Bedard, 2006). De manera que, aunque inaudibles para nuestro oído, una gran variedad de infrasonidos contribuye al paisaje sonoro del planeta. Con respecto a la intensidad de los sonidos naturales, es decir qué tan fuerte escuchamos un sonido (potencia acústica), cabe destacar que este atributo del sonido ha tenido y sigue teniendo una profunda influencia sobre la percepción e interpretación que los humanos hacemos sobre nuestro entorno. Una leve lluvia contrastando con una tormenta huracanada, el sonido de un arroyo, el de un incendio forestal o, el evento acústico de proporción global más frecuentemente citado: la explosión volcánica de Krakatoa en 1883. El sonido de esta explosión volcánica tuvo un rango audible en un área equivalente a 1/13 de la superficie terrestre (Gabrielson, 2010), constituyendo así un hito acústico en la historia.

Por otra parte, independientemente de la intensidad o frecuencia, existen sonidos que percibimos constantemente y de manera muy predecible en tiempo y espacio. Por ejemplo, los sonidos emitidos por las olas del mar o por una catarata se perciben de manera monótona y constante. En estos casos, los sonidos predominan de manera crónica en proximidad a la fuente de emanación, influyendo poderosamente sobre el paisaje sonoro local. Este tipo de sonidos pueden interpretarse como una “marca sonora”, la cual constituye un atributo particular del paisaje (Schafer, 1977, p. 10). Por otra parte, existen sonidos que se pueden percibir a través de rangos espaciales mayores, de manera

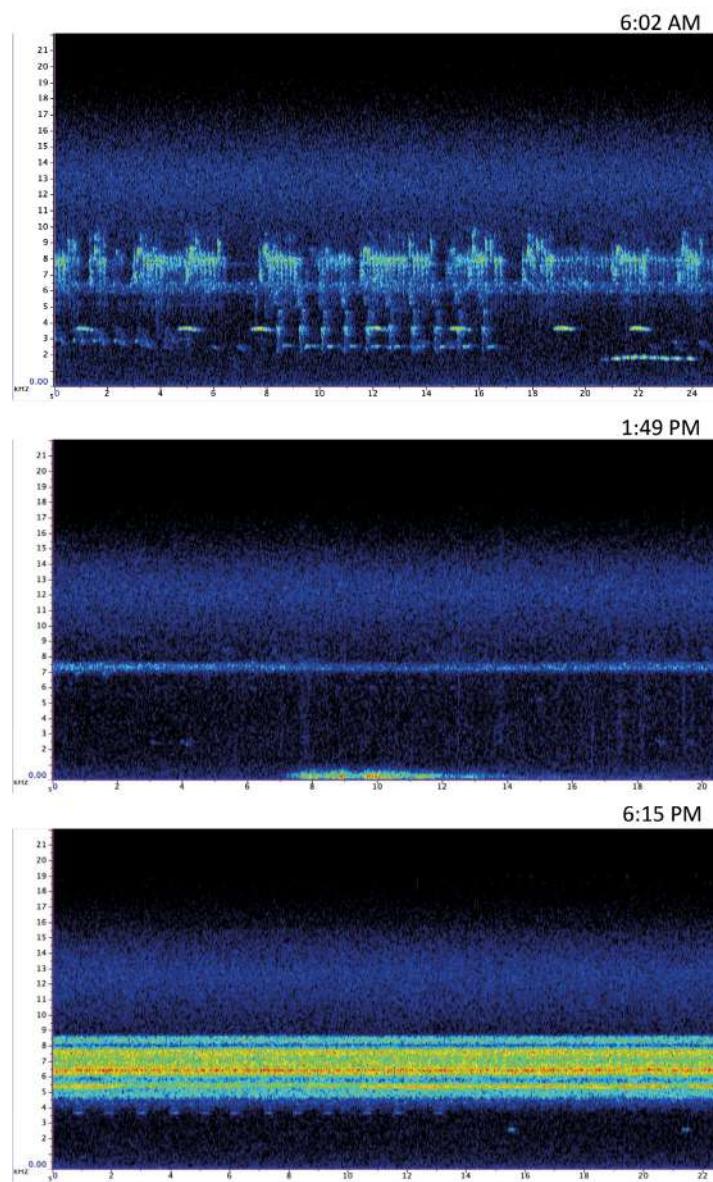
estacional o muy efímera. Tal es el caso de los truenos, los cuales se asocian de manera generalizada e impredecible en la mayoría de los paisajes. Podemos entonces decir que las propiedades y atributos de los sonidos nos brindan información de las cualidades y característica espacio-temporales de nuestro entorno sónico.

Los sonidos en la naturaleza

Charles Darwin en su travesía por Brasil en 1832 narra “[...] varias cigarras y grillos, a la vez, lanzan un incesante grito estridente, pero que, suavizado por la distancia, no resulta desagradable. Cada noche después del atardecer comenzaba este gran concierto...” (*The Voyage of the Beagle*, 1968, p. 29 [traducción propia]).

La percepción del contexto acústico por Darwin está claramente dominada por sonidos de animales, específicamente insectos en un ambiente tropical de noche. En la naturaleza, una enorme diversidad de especies animales se comunica utilizando señales acústicas, las cuales se propagan a través de un medio para ser interpretadas por un receptor, principalmente por individuos de la especie emisora. Dado que los individuos de las diferentes especies están bajo selección natural, la eficiencia en la transmisión de señales acústicas ha evolucionado en función de la estructura del hábitat (Morton, 1975, Marten y Marler, 1977). Por ejemplo, cantos de aves con frecuencias bajas son favorecidas en bosques con vegetación densa. En contraste, las frecuencias altas se propagan de manera más eficiente en hábitats abiertos. Además, puesto que la emanación de sonidos puede coincidir o variar en el tiempo y en el espacio, la selección natural ha “moldeado” una gran diversidad de nichos acústicos minimizando así la interferencia de sonidos entre especies en sus respectivos hábitats (Krauss, 1993). Para explicar el concepto de nicho acústico, en la figura 1 se muestran tres sonogramas que ilustran la segregación en frecuencias de cantos por diferentes especies de aves e insectos, en el mismo sitio, y en diferentes horas del día. El sonograma de las 6:02 AM muestra la segregación de las frecuencias en los cantos de 5 especies de aves. En ese mismo día, a la 1:49 PM, se observa una tenue banda de sonidos de insectos por arriba de los 7 KHZ, y la marca de un trueno por debajo de 1 KHZ. Finalmente, a las 6:15 PM, varias bandas muy distintivas de por lo menos 5 especies de insectos. Nótese que la actividad acústica de las especies animales en los tres espacios de tiempo se da en una amplitud de banda de frecuencias que oscila entre 1.5 y 10 KHZ. Podemos entonces interpretar que los patrones temporales y de frecuencias minimizan la interferencia entre los diferentes nichos acústicos durante la comunicación de las especies en este hábitat particular.

FIGURA 1
Representación gráfica de tres grabaciones tomadas en el parque nacional Carara, Costa Rica



(6 de enero del 2016), el mismo día, en el mismo lugar y en tres diferentes tiempos. Los paisajes acústicos están representados por sonogramas con la frecuencia (kHz) de los sonidos en función del tiempo (segundos). La intensidad de los sonidos está representada por los colores que van de los tonos blancos (menos intenso) a los rojos (más intensos).

Fuente propia.

Los sonidos en la naturaleza que no son emitidos por especies de animales también tienen influencia sobre la comunicación acústica. Por ejemplo, varias especies de ranas han evolucionado señales acústicas con frecuencias muy por arriba de la interferencia del sonido crónico generado por ríos o cataratas propios de sus hábitats (Boonman y Kurniati, 2011); incluso, algunas especies han desarrollado señales visuales para poder comunicarse en hábitats con niveles muy altos de interferencia acústica (Brunner y Guayasamin, 2020). Podemos decir entonces que la gran diversidad de sonidos producto de miles de años de evolución determina la riqueza y calidad de los sonidos en la naturaleza, caracterizando la particularidad de cada espacio sobre el planeta. Este entorno acústico merece especial atención para la ciencia.

Con el fin de estudiar las complejas dinámicas de los sonidos en la naturaleza, Krauss (1987) propone que los sonidos producidos por los seres vivos sean categorizados como biofonías; y los sonidos provenientes de fuentes inertes como geofonías. Ambas categorías composicionales constituyen la identidad acústica de los entornos prístinos.

El paisaje sonoro: constructo de nuestro entorno acústico

“Mientras continuábamos nuestra caminata, comenzó el breve crepúsculo, y los sonidos de la diversa vida venían de la vegetación alrededor. El zumbido de las cigarras, la estridulación aguda de un gran número y variedad de grillos y saltamontes - cada especie sonando su nota peculiar; el ulular triste de las ranas arborícolas - todo mezclado en un sonido de timbre continuo - la expresión audible de la desbordante profusión de la Naturaleza” (Thomas Belt, 1874, p. 9 [traducción propia]).

El relato anterior evidencia una percepción intrigante y profunda sobre la biofonía de un bosque tropical percibida por el naturalista Thomas Belt. En sus caminatas por los bosques de Nicaragua hace ya siglo y medio, Belt tuvo el conocimiento para discernir la composición acústica de la biofonía, al menos en los grupos taxonómicos mencionados por él. Sin embargo, muchos sonidos en la naturaleza son desconocidos en su origen por parte de seres humanos, lo que podría ser fuente de especulación o temor. Por ejemplo, Henry Bates (1863) narra lo que parece ser la incomprendión de ciertos sonidos (probablemente geofonías) por parte de indígenas en la Amazonía:

“A veces un sonido es escuchado como el sonido metálico de una barra de hierro contra un duro árbol hueco, o un grito penetrante desgarra el aire [...] Con los nativos siempre es el Curupira, el hombre salvaje o espíritu del bosque, que produce todos los ruidos que son incapaces de explicar. Mitos son las toscas teorías que la humanidad, en la infancia del conocimiento, inventan para explicar los fenómenos naturales” (p. 73 [traducción propia]).

A través de la historia, los sonidos han sido fuente importante de información para nosotros los humanos. La percepción, identificación y análisis de las marcas sonoras (*sensu* Schafer, 1977) u otros sonidos fortuitos, han sido fuertemente influenciadas

por los contextos espacio-temporales de los individuos y las sociedades. Como bien acota Domínguez Ruiz (2015) “El sonido es siempre un indicio de algo, de alguien, de un momento o de un lugar” (p. 96). Todo a nuestro alrededor tiene una sonoridad particular, de la cual nos apropiamos para elaborar nuestro propio constructo de un paisaje sonoro. Si nuestro paisaje visual es la representación cultural del territorio, podemos hacer el paralelo de que el paisaje sonoro es la representación cultural de sonido. En el paisaje, los individuos no solo son espectadores, sino también creadores y actores (Campos Reyes, 2006). De manera que el constructo del paisaje visual y sonoro, es decir el deseo que genera en el espectador, es predominantemente subjetivo (Hernández García et al., 2018).

Como espectadores, hemos incorporado gran variedad de sonidos naturales en nuestra cultura, esto porque nuestros paisajes ancestrales estaban rodeados de naturaleza. Por ejemplo, los cantos de las aves resultan subjetivamente atractivos para muchas personas, lo que influye en el origen onomatopéyico de los nombres comunes. En Costa Rica, 70 de 309 nombres comunes de aves tienen su origen debido al sonido que éstas emiten (Sandoval, 2006). Otro ejemplo interesante es la incorporación de una marca sonora proveniente de las biofonías en el contexto de la cultura costarricense. Esta marca la constituye el canto del ave comúnmente llamada Yigüirro (*Turdus grayi*). Esta especie se distribuye desde el nivel del mar hasta los 2,400m, emanando su melodioso canto de manera incansable entre marzo y junio (Stiles y Skutch, 1995, Garrigues y Dean, 2014). La predominante marca sonora del Yigüirro es asociada con el inicio de las lluvias, muy apreciada por la cultura agrícola, y por lo cual le ha merecido el título de ave nacional de Costa Rica desde 1977.

A lo largo del tiempo, la creciente conversión de los hábitats naturales a otros usos de la tierra ha dado paso al desarrollo antropogénico, agregando sonoridad emergente y novedosa en los diferentes paisajes (Pijanowski, et a. 2011b). Los seres humanos percibimos y generamos sonidos, interactuando de forma dinámica con el entorno y con miles de especies que habitan en una gran diversidad de ambientes. Nuestra especie no solo emite señales acústicas para comunicarse, sino que también construye y genera una gran gama de sonidos por medio de instrumentos y aparatos tecnológicos. Debido a que los sonidos generados por el ser humano son tan influyentes sobre el medio ambiente, Kraus (1987) define a esta fuente de sonidos como antrofonía. Con la incorporación de esta categoría podemos decir que el paisaje sonoro contemporáneo está compuesto por biofonía, geofonía y antrofonía. Esta última fuente produce sonidos tan antagónicos como la música y el ruido. Probablemente la música teniendo sus orígenes en sonidos melodiosos de las biofonías, no así los ruidos, los cuales generalmente derivan de manera involuntaria producto del accionar de las máquinas.

Nuestro constructo del paisaje sonoro incorpora el quehacer científico, específicamente el campo interdisciplinario de la ecología del paisaje sonoro. Para comprender mejor la dimensión de este concepto, Pijanowski et al. (2011b) lo define como “la colección de sonidos biológicos, geofísicos y antropogénicos que emanan de un paisaje, los cuales varían en el espacio y en el tiempo, reflejando importantes procesos en los ecosistemas

y en las actividades humanas” (p. 1214 [traducción propia]. Estamos, por decirlo así, inmersos en un sistema natural-humano universalizado en el cual no podemos hacer ciencia social y ciencia natural de forma separada (Liu et al. 2007). Las raíces conceptuales de la ecología del paisaje, disciplina que toma en cuenta dinámicas de patrones ecológicos espaciales (Forman y Godron, 1981), ha sido clave en la integración de procesos que involucran sonidos en ambientes prístinos, rurales y urbanos. De manera que disciplinas claves que también se incorporan en la ecología del paisaje son la ecología acústica, bioacústica y ecología urbana. Esta última en particular, toma en cuenta la agregación de sonidos que se entremezclan en ambientes urbanos desarrollados, típicamente en áreas públicas (Botteldooren, Coensel y De Meur, 2004). Dado que la acústica de las áreas urbanas afecta la calidad de vida de sus habitantes, la investigación sobre el paisaje sonoro para la planificación urbana ha tomado auge (Guastavino, 2006, Raimbault, 2006). Esta integración es fundamental para el planeamiento y desarrollo de paisajes tendientes a minimizar las alteraciones en los paisajes compartidos entre los humanos y otros seres vivos en la naturaleza.

Degradación de los paisajes sonoros

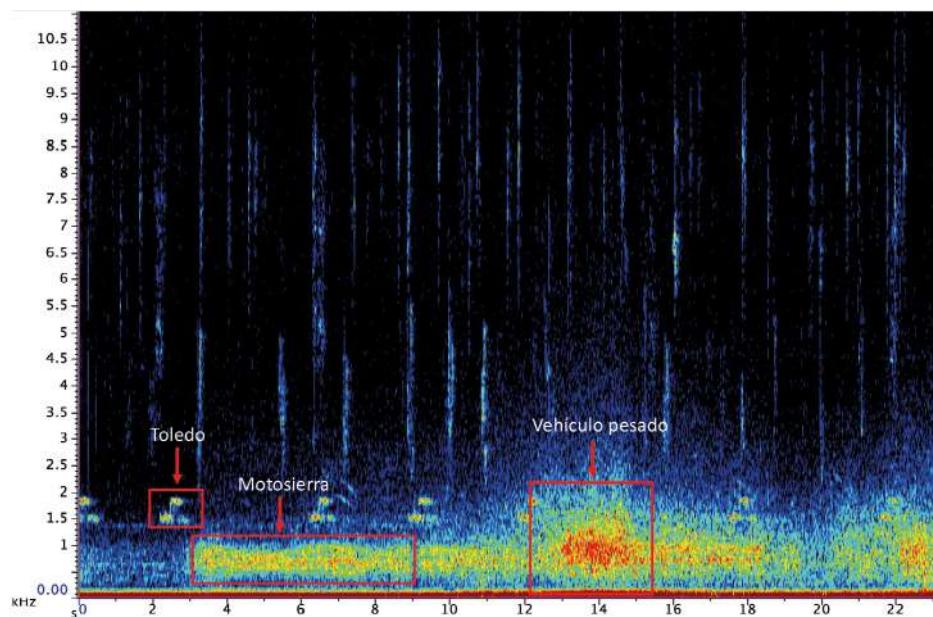
El ámbito de la ecología del paisaje sonoro que imaginó Schafer (1977) y Traux (1978) incorpora una visión humanista, basada en el estudio de los sonidos naturales y cómo las personas valoran y responden a las propiedades de los sonidos en el medio ambiente. Sin embargo, la acelerada destrucción de hábitats y la extinción de especies está directamente relacionada a la pérdida de sonidos, lo que reduce cada vez más la interacción naturaleza-sociedad, consecuentemente afectando la valoración de los sonidos naturales (Barber, Crooks y Fistrup, 2009). Se estima que poco más de la mitad de la población mundial vive en ciudades (United Nations, 2018), las cuales constituyen centros urbanos con densidades poblacionales altas, reducidos espacios verdes (Colding, Gren y Barthel, 2020) y con altos niveles de contaminación sónica (Barber et al., 2009).

Los procesos de urbanización asociados a una creciente infraestructura de la red vial no solo afectan a las áreas verdes urbanas, sino que también tiene un impacto negativo sobre muchas áreas protegidas a nivel mundial. Por ejemplo, el 63% de las áreas protegidas en Estados Unidos tienen niveles altos de contaminación por ruido (Buxton et al. 2017). En Costa Rica, el 41.2% de las áreas silvestres protegidas se ubican a menos de 2 km de distancia a la red vial, lo que implica una considerable fuente de contaminación por ruido en las áreas que limitan con carreteras (Arévalo y Blau, 2018). El ruido no solo molesta (Schmidt, 2005), sino que también interfiere en la comunicación acústica de muchos animales, tales como especies de aves (e. g. Grade y Sieving, 2016, Kleist et al., 2016) y murciélagos (Jones, 2008). Este tipo de interferencia producto de la antrofonía se debe a un fenómeno conocido como enmascaramiento de señales acústicas por ruido (Barber et al., 2009). Para ilustrar este efecto, en el sonograma de la figura 2 se muestra dos tipos de antrofonía interfiriendo con la biofonía dentro del parque nacional Santa Rosa, Costa Rica. Específicamente, la señal acústica del ave Toledo

(Chiroxiphia liniaris) está por encima de la frecuencia del sonido de la motosierra, no así del ruido generado por un vehículo pesado el cual enmascara el canto del ave. La afectación por ruido de carreteras sobre la dinámica de especies y sus biofonías también tiene lugar en otras áreas protegidas de Costa Rica: parque nacional Braulio Carrillo (Avalos y Bermúdez, 2016, Retamoza Izaguirre et al., 2021), parque nacional Santa Rosa (Tenez Rivas, 2016), y parque nacional Carara (Arévalo y Newhard, 2011, Arévalo y Blau, 2018, Avalos, Arévalo y Sánchez, 2020).

Figura 2

Representación gráfica de una grabación tomada en el parque nacional Santa Rosa, Costa Rica (25 de abril del 2014).



El paisaje acústico está representado por un sonograma con la frecuencia (kHz) de los sonidos en función del tiempo (segundos). La intensidad de los sonidos está representada por los colores que van de los tonos blancos (menos intenso) a los rojos (más intensos)

Fuente propia.

Típicamente, sonidos de la biofonía a frecuencia bajas similares a las del ruido antropogénico compiten por el espacio acústico, lo que puede generar distorsión en el sistema de comunicación durante el traslape de sonidos (Barber et al., 2009). Como resultado, es muy probable que algunas especies de animales eviten la proximidad a las fuentes de ruido antropogénico para minimizar la interferencia acústica por ruido, alterando de manera sustancial la calidad del paisaje sonoro (Barber et al., 2009, Pijanowski, 2011a).

Otro fenómeno con dimensiones globales que está alterando la riqueza y composición de hábitats y su biodiversidad es el cambio climático (Trisos, Merow y Pigot, 2020). Es de esperar que cambios en los patrones del clima y frecuencia de los eventos extremos tengan influencia en las geofonías de los paisajes sonoros (incendios forestales,

tornados, tormentas, etc.). De igual manera, las extinciones y los cambios en las distribuciones geográficas de muchas especies de animales probablemente estén generando cambios importantes en la riqueza y composición de las biofonías. La desaparición de especies de anfibios y los cambio en los rangos geográficos de los hábitats por especies de aves en Monteverde, Costa Rica, ilustran esta tendencia. En la reserva del bosque nuboso de Monteverde, 20 especies de ranas desaparecieron localmente y 15 especies de aves cambiaron sus rangos altitudinales de anidación a finales de la década de los 80s (Pounds, Fogden y Campbell, 1999). Otras tendencias similares han sido reportados en otras partes del mundo (Sekercioglu et al. 2007). Aunque no se conocen las implicaciones ecológicas derivadas de estos cambios, es de esperarse que la composición de las biofonías estén siendo alteradas de manera considerable.

El valor de conservar nuestro paisaje sonoro

Los sonidos de la naturaleza son sinónimos de calidad ambiental. La publicación del libro “Primavera silenciosa” por Rachel Carson (1962) evidenció de manera contundente la disminución de especies de insectos asociada al uso de pesticidas en los Estados Unidos. El “silencio” fue la alarma indicadora de los cambios hacia la degradación de medio ambiente. Los sonidos son propiedades fundamentales e indisolubles de los paisajes, del funcionamiento de los ecosistemas y por ende, del bienestar de las sociedades. Es realmente sorprendente que los sonidos no hayan sido universalmente apreciados y valorados como una medida del balance en el sistema natural-humano (Liu et al. 2007).

Los paisaje sonoros están cada vez más cargados de antrofonías, principalmente contaminación por ruido que degrada las cualidades de los sonidos naturales. Así, los beneficios que los seres humanos y especies de la vida silvestre puede obtener de los paisajes sonoros saludables están en constante deterioro (Dumyahn y Pijanowski, 2011). La evidencia indica que la pérdida de tranquilidad y paz en lugares con altos niveles de ruido compromete la salud de las personas, por lo que surge el derecho al acceso de lugares con acústicas saludables (Berglund, Lindvall y Schwela, 1999). Esta es la primera razón por la cual la integridad de los paisajes sonoros debe ser conservada. La segunda razón que justifica la conservación de los paisajes sonoros es el valor intrínseco de los mismos. Los sonidos naturales tienen valor propio, tienen mérito, y forman parte de los ecosistemas. Mas importante aún, estos valores se vuelven instrumentales con respecto a los beneficios que los seres humanos recibimos. Estos beneficios incluyen los recreacionales, artísticos, culturales, espirituales y terapéuticos. La tercera razón para conservar los paisajes sonoros tiene que ver con el sentido de pertenencia, el vínculo con un lugar único. “Cada paisaje sonoro natural tiene su propio tono, a menudo estos tonos son tan originales y únicos que constituyen marcas sonoras” (Schafer, 1994, p. 26 [traducción propia]). Por lo tanto, la desconexión del ser humano con los paisajes sonoros naturales distorsiona el sentido original de pertenencia.

La integridad del paisaje sonoro natural es un recurso para los seres humanos, de ahí que su conservación es imperativa. Por lo tanto, la identificación y priorización de estrategias de manejo tendientes a la adecuada y efectiva conservación de los paisajes sonoros es de suma importancia. De manera similar al manejo que se ha desarrollado para conservar y proteger paisajes y ecosistemas, Dumyahn y Pijanowski (2011) proponen categorías para el planeamiento y manejo en la conservación eficaz de los paisajes sonoros. Estas categorías, las cuales no son mutualmente excluyentes unas con otras, incluyen las siguientes cualidades y propiedades del paisaje sonoro: 1. Tranquilo, 2. Sensitivo, 3. Amenazado, 4. Único, 5. Recreativo, 6. Representativo, 7. Cultural y 8. Cotidiano. Por supuesto que estas categorías se entremezclan en mosaicos que reflejan valores mixtos, interrelacionados, constituyendo unidades valiosas y prioritarias para la conservación de los diferentes paisaje sonoros. Por ejemplo, el Servicio Nacional de Parques de los Estados Unidos mantiene políticas explícitas de manejo del paisaje sonoro, las cuales protegen sonidos naturales, sean o no percibidos por los humanos, garantizando la restauración de los sonidos en caso de ser degradados por impactos no deseados, como lo es la contaminación por ruido (National Park Service, 2006). Con estas políticas de conservación se puede lograr, como mínimo, la protección de un paisaje sonoro tranquilo, único, recreativo y cultural. Desafortunadamente estas políticas de conservación no son universales en los sistemas de áreas protegidas, ni mucho menos fuera de ellas.

Consideraciones finales

Los paisajes naturales y forjados por las diferentes sociedades en el mundo están siendo severamente impactadas por la pérdida de elementos de la biodiversidad, incluyendo especies, ecosistemas y prácticas culturales. Las biofonías, geofonías y antrofonías pueden enriquecer muchos paisajes sonoros: coros de aves, ranas e insectos en reservas naturales; arroyos atravesando poblados; campanas de iglesias, y música expresando elementos culturales. No obstante, el creciente desarrollo y su asociada actividad caótica aumenta las antrofonías con efectos negativos y desproporcionados, principalmente sobre las biofonías. Las sinfonías de la naturaleza están cada vez más en proximidad con las fuentes de ruido antropogénico, independientemente de si son áreas públicas o privadas. Además, se evidencia que las políticas tradicionales de conservación a través de la designación de áreas protegidas no parecen ser suficientes para conservar la inmensa variedad de sonidos que constituyen los diferentes paisajes sonoros. De manera tal que la propuesta de hacer un reconocimiento explícito del paisaje sonoro como recurso universal se vuelve el paso primordial. El argumento lógico de reconocer el paisaje sonoro natural como un recurso es el mismo que fundamenta el reconocimiento de cualquier otro recurso natural. Los sonidos son parte del funcionamiento de los ecosistemas, los cuales indiscutiblemente nos brindan beneficios tangibles e intangibles (MEA, 2005).

La investigación de los paisajes sonoros puede brindar información muy valiosa sobre la dinámica y funcionamiento de los paisajes. De manera que el desarrollo de las teorías que fundamentan la ecología del paisaje sonoro apoyado por los avances tecnológicos, representa una gran oportunidad para generar y consolidar acciones tendientes a la conservación de los paisajes sonoros. En la actualidad existe un particular interés por el estudio de los ecosistemas a escalas continentales, los cuales son facilitados por sistemas automatizados que recopilan datos e información acústica. El reto es evitar que los datos se conviertan en “fósiles acústicos” (sensu Pijanowski et al. 2011a), y lograr que los sonidos sigan siendo parte de los paisajes sonoros deseados y aceptados por las sociedades. Los paisajes sonoros representan el patrimonio de la biodiversidad acústica de nuestro planeta por lo que merecen ser conservados.

Los sonidos naturales son nuestro vínculo audible con la naturaleza, vínculo que compartimos con otras especies en espacio y tiempo. La comprensión sobre cómo podemos mantener un vínculo saludable con nuestro constructo sonoro y la realidad acústica de otras especies es vital. Esta comprensión puede ser forjada por la investigación científica a través de la ecología, pero más importante, por la educación acústica de nuestro sentido de la escucha.

Referencias

- Arévalo, J. E. and Knewhard, K. (2011). Traffic noise affects bird species in a protected tropical forest. *Revista de Biología Tropical*, 59(2) 969-980.
- Arévalo, J. E. and Blau, E. (2018). Road encroachment near protected areas alters the natural soundscape through traffic noise pollution in Costa Rica. *Revista de Ciencias Ambientales*, 52: 27-48.
- Avalos, G. and Bermúdez, E. (2016). Effect of a major highway on the spatial and temporal variation in the structure and diversity of the avifauna of a tropical premontane rain forest. *Revista de Biología Tropical*, 64:1383-139.
- Avalos, G., Arévalo, J. E. and Sánchez, C. (2020). Spatial and temporal changes in the structure and diversity of the avifauna of Carara national park, Costa Rica, in response to road proximity. *Ecotropica*, 22: 202003.
- Barber, J. R., Crooks, K. R. and Fristrup, K. M. (2009). The costs of chronic noise exposure for terrestrial organisms. *Trends in Ecology and Evolution*, 25 (3), 180-189.
- Bates, H. W. (1863). *The Naturalist on the River Amazon*. London, J. Murray.
- Belt, T. (1874). *The Naturalist in Nicaragua*. London, J. Murray.
- Berglund, B., Lindvall, T. and Schwela, D. H. (1999). Guidelines for community noise. World Health Organization, Geneva.
- Boonman, A and Kurniati, H. (2011). Evolution of high-frequency communication in frogs. *Evolutionary Ecology Research*, 13: 197-207.
- Botteldooren, D., Coensel, B., De Meur, T. (2004) The temporal structure of the urban soundscape. *J Sound Vib*, 292, (1-2): 105-123.

- Brunner, R.M. and Guaysamin, J.M. (2020). Nocturnal visual displays and call description of the cascade specialist glass frog *Sachatamia orejuela*. Behaviour. 57(14-15), 1257-1268
- Buxton, R. T., McKenna, M. F., Mennitt, D., Fistrup, K., Crooks, K., Angeloni, L., Wittemyer, G. (2017). Noise pollution is pervasive in U.S. protected areas. Science, 356, 531-533.
- Campos Reyes, O. (2006). Del paisaje a la ciudad. *Bitácora*, 1(7), 44-52.
- Carson, R. (1962). Silent Spring. Houghton Mifflin.
- Colding, J., Gren, Å. and Barthel, S. (2020). The Incremental Demise of Urban Green Spaces. Land, 9, 16.
- Darwin, C. (1968). The voyage of the Beagle. Heron Books, Switzerland.
- Dirzo, R. and Raven, P. H. (2003). Global state of biodiversity and loss. Annu. Rev. Environ. Resour., 28:137-67.
- Domínguez Ruiz, A. L. M. (2015). El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. Alteridades, 25 (50), 95-104.
- Dumyahn, S. L. and Pijanowski, B. C. (2011). Soundscape conservation. Landscape Ecol, 26:1327-1344.
- Farina, A. (2014). Soundscape Ecology. Springer: Dordrecht, The Netherlands.
- Forman R.T.T. and Godron, M. (1981). Patches and structural components for a landscape ecology. BioScience 31: 733-740.
- Franco, L. S., Shanahan, D. F. and Fuller, R. A. (2017). A Review of the Benefits of Nature Experiences: More Than Meets the Eye. Int. J. Environ. Res. Public Health, 14, 864.
- Gabrielsson, T. B. (2010). Krakatoa and the royal society: the Krakatoa explosion of 1883. Acoustic Today, 14-19.
- Garrigues, R., and Dean, R. (2014). The Birds of Costa Rica: A Field Guide. 2a. ed. Cornell University Press. Nueva York, EUA.
- Grade, A. M. and Sieving, K. E. (2016). When the birds go unheard: highway noise disrupts information transfer between bird species. Biology Letters, 12 (4).
- Gray, P. M., Krause, B., Atema, J., Payne, R., Krumhansl, C., and Baptista, L. (2001). The Music of Nature and the Nature of Music. Science, 291(5501): 52-54.
- Guastavino, C. (2006). The ideal urban soundscape: investigating the sound quality of French cities. Acta Acustica United, Acustica, 92:945-951.
- Hanson, P. E. and Nishida, K. (2016). Insects and Other Arthropods of Tropical America. Zona Tropical Publications.
- Hernández García, G., Covarrubias Villa, F. y Gutiérrez Yurrita, P. J. (2018). El paisaje, un constructo subjetivo. CIENCIA ergo-sum, 26 (1).
- Jones, G. (2008). Sensory Ecology: Noise Annoys Foraging Bats. Current Biology, 18 (23).
- Kleist, N. J., Guralnick, R. P., Cruz, A. and Francis, C.D. (2016). Anthropogenic noise weakens territorial response to intruder's songs. Ecosphere, 7(3), e01259.
- Krause, B. L. (1987). Bioacoustics, habitat ambience in ecological balance. Whole Earth Review 57: 14-18.
- Krause, B. L. (1993). The niche hypothesis. Soundsc News!, 6:6-10

- Lara, F., Shanahan, D. and Fuller, R. (2017). A Review of the Benefits of Nature Experiences: More Than Meets the Eye. *Int. J. Environ. Res. Public Health*, (14) 864, 1-29.
- Liu, J., Dietz, T., Carpenter. S.R., Alberti, M., Folke, C., Moran, E., Pel, A.N., Deadman, P., Kratz, T., Lubchenco, J., Ostrom, E., Ouyang, Z., Provencher, W., Redman, C.L., Schneider, S.H., Taylor, W.W. (2007). Complexity of coupled human and natural systems. *Science* 317:1513-1516.
- MEA (Millennium Ecosystem Assessment). 2005. *Ecosystems and Human Well-being: Synthesis*. Island Press.
- Marten, K., and Marler, P. (1977). Sound transmission and its significance for animal vocalization. *Behav Ecol Sociobiol*, 2: 271-290.
- Morton, E. S. (1975). Ecological sources of selection on avian sounds. *American Naturalist* 109: 17-34.
- National Park Service. (2006). Management policies 2006. U.S. Department of Interior, National Park Service, Washington, DC.
- Noble, J. M. and Bedard, A. (2006). Infrasound from tornadoes and other severe storms. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 120(5):3031.
- Pijanowski, B. C., Villanueva-Rivera, L. J., Dumyahn, S. L., Farina, A., Krause, B. L., Napoletano, B. M., Gage, S. H. and Pieretti, N. (2011a). Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape. *BioScience*, 61(3), 203-216.
- Pijanowski, B. C., Farina, A., Gage, S.H., Dumyahn, S.L. and Krause, B.L. (2011b). What is soundscape ecology? An introduction and overview of an emerging new science. *Landscape Ecol*, 26, 1213-1232.
- Pounds, J.A., Fogden, M.P.L. and Campbell, J. H. (1999). Biological response to climate change on a tropical mountain. *Nature*, 398, 611-615.
- Raimbault, M. (2006). Qualitative judgments of urban soundscapes: questioning questionnaires and semantic scales. *Acta Acustica United, Acustica* 92:929-937
- Rebecca, M. B. and Guayasamin, J.M. (2020). Nocturnal visual displays and call description of the cascade specialist glassfrog Sachatamia orejuela. *Behaviour*, 1-12.
- Retamosa Izaguirre, M I., Segura Sequeira, D., Barrantes-Madrigal, J., Spínola Parallada, M, Ramírez-Alán, O. (2021). Caracterización de la vegetación, aves y paisajes sonoros: un caso de estudio en el Parque Nacional Braulio Carrillo, Costa Rica. *Biota Colombiana*, 22 (1) 57-73.
- Sandoval, L. (2006). Nombres comunes de las aves de costa rica: significado y origen. *Revista de Filología y Lingüística* XXXII (1): 247-259.
- Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Schafer RM (1994) The soundscape: the tuning of the world. Inner Traditions International Limited, Rochester.
- Schmidt, C.W. (2005). Noise that annoys regulating unwanted sounds. *Environmental Health Perspectives*, 113, 1.
- Sekercioglu, C. H., Schneider, S.H., Fay, J.P. and Loarie, S.R. (2010). Climate Change, Elevational Range Shifts, and Bird Extinctions. *Conservation Biology*, 22 (1), 140-150.
- Stiles, F.G. and Skutch, A. F. (1995). *Guía de Aves de Costa Rica*. Insti-tuto Nacional de Biodiversidad (INBio). Heredia, Costa Rica.

- Tenez Rivas, E. D. (2016). Caracterización del paisaje sonoro asociado a las carreteras internas del parque nacional Santa Rosa, Costa Rica. Tesis de maestría, Sistema de Estudios de Posgrado, Universidad Nacional. Heredia. Costa Rica.
- Truax, B. (1978) The world soundscape project's handbook for acoustic ecology. ARC Publications, Vancouver, BC
- Trisos, C. H., Merow, C. and Pigot, A. L. (2020). The projected timing of abrupt ecological disruption from climate change. *Nature*, 580(7804):496-501.
- United Nations. (2018). Word Urbanization Prospects: The 2018 Revision – Key facts.United Nations. Available in <https://esa.un.org/unpd/wup/Publications/Files/WUP2018-KeyFacts.pdf>.

Paisajes socioecológicos, valores sociales y servicios ecosistémicos en la cuenca del río Savegre, Costa Rica

EDGAR ESPINOZA CISNEROS¹⁷⁴

Introducción

El paisaje es una manifestación espacial de las relaciones entre el humano y el espacio geográfico; una “impronta” que entremezcla fisiografía con componentes sociales. El paisaje como unidad espacial articulada, por tanto, es creado y recreado constantemente por el ser humano y su sociedad, algo que inexorablemente acarrea interpretaciones, simbolismos, sesgos, creencias, aspiraciones, conocimientos y valoraciones. Esos factores cognitivos son parte esencial de la relación dualista de producción y reproducción entre paisajes y sociedad, especialmente al influir en las decisiones que subyacen las acciones sobre el paisaje.

En este capítulo se busca fortalecer una visión complementaria para el análisis del paisaje; una que, si bien no es nueva, es aún poco considerada en la planificación territorial socioambiental. Esta visión toma en cuenta factores de índole cognitivo e ideológico con mucha influencia en la configuración de paisajes socioecológicos. Es, entonces, una visión más exhaustiva e integral del paisaje, que busca comprender mejor las interacciones ser humano-ambiente y sus manifestaciones espaciales. Con este objetivo en mente, en este capítulo primero se describe la importancia de lo inmaterial en estudios sobre el paisaje; luego se introduce el concepto de servicios ecosistémicos como un marco de referencia para entender las relaciones ser humano-ambiente en el paisaje, se exploran sucintamente sus dimensiones espaciales, su valoración en general y los valores sociales asociados. Finalmente, se examina un estudio geográfico sobre valores sociales de servicios ecosistémicos en la cuenca del río Savegre, con el propósito de respaldar empíricamente esta visión más integradora en estudios de paisaje.

La “inmaterialidad” paisajística

Los antecedentes etimológicos, diversidad interpretativa y ambigüedad definicional del concepto de paisaje se han tratado ampliamente en la literatura de diversas disciplinas,

174 Universidad de Costa Rica, Escuela de Geografía. Correo electrónico: edgar.espinoza@ucr.ac.cr

particularmente de la Geografía¹⁷⁵. Por tanto, no es el propósito de este capítulo hacer un repaso exhaustivo de esta literatura; más bien, se hará una muy breve síntesis del concepto en sintonía con el tema principal a tratar aquí.

El concepto de paisaje es parte importante de la ontología moderna que ha servido para entender mejor el espacio geográfico. En términos generales, el paisaje se ha asociado con un área visible desde cierto punto de referencia donde convergen componentes físico-naturales y humanos bajo cierto “arreglo” espacial¹⁷⁶. El paisaje representa así una manifestación espacial de las interacciones humano-ambiente, una articulación de esos procesos sociales y ambientales que, a lo largo del tiempo, se desenvuelven en el espacio y le dan “carácter” a un lugar. Si se sabe leer, el paisaje da “pistas” del cómo, qué (o quién), cuándo y por qué se formó, pero además de cómo podría cambiar a futuro; todo esto algo invaluable para la planificación territorial.

No sorprende que el término paisaje tenga una pléthora de interpretaciones. Pocos conceptos lo sobrepasan en su eclecticismo y diversidad semántica; y no es para menos, ya que evoca una intrincada amalgama de dualismos: lo *inerte* con lo *activo*, lo *biótico* con lo *abiótico*, lo *físico* con lo *social*, lo *tangible* con lo *intangible*; todo en un continuo espacio-tiempo. El concepto ha sido utilizado ampliamente en disciplinas como la Geografía, la Arquitectura, la Arqueología, la Sociología, la Antropología, la Historia del Arte, y las ciencias de la Tierra, por mencionar algunas principales. En parte debido a esa adopción del concepto en disciplinas científicas, la representación más iconográfica y estética popularizada por el arte europeo hace varios siglos ha mutado a una diversidad de definiciones.

En muchas de estas interpretaciones, el paisaje se traduce a lo más material y tangible de un espacio. En Geografía, de hecho, tradicionalmente se enfatizaron los aspectos físicos visibles del paisaje (Morin 2009). En las disciplinas humanísticas y sociales, el paisaje se complejiza más, concibiéndose como una unidad espacial con una lógica territorial socialmente “moldeada”, producto de las acciones de los agentes que se desenvuelven sobre ese espacio. Estas concepciones sociales no solo contemplan los significados que esos agentes humanos le atribuyen al paisaje creado y sus componentes, sino también a las acciones que los crearon.

Bajo esta interpretación, los aspectos inmateriales son fundamentales para entender el paisaje, ya que le dan significado, sentido y coherencia a la materialidad y a su configuración espacial. Nassauer (1995) condensaba bien esta influencia en cuatro principios: primero, la percepción, cognición y valoración humana del paisaje directamente afectan el paisaje y a su vez son afectados por el paisaje; segundo, las convenciones culturales influyen fuertemente en los patrones espaciales del paisaje; tercero, las concepciones

175 Para el caso de la Geografía, ver, por ejemplo, Souto (2011); Urquijo y Torres (2009), Mínguez y Álvarez (2015), Romero y Jiménez (2002), Morin (2009) y Dubow (2009), entre otros.

176 Esta concepción popular de paisaje es derivada del arte europeo del siglo XVI que se basaba en “vistas” (*scenery*) (Morin 2009).

culturales de la naturaleza difieren de las concepciones científicas sobre función ecológica, y cuarto, la apariencia de los paisajes comunica valores culturales. En efecto, el paisaje, su carácter y su configuración, son constituidos en gran medida por factores culturales en general y cognitivos en particular. Visto así, el paisaje constituye una representación material de lo inmaterial, lo segundo subyaciendo a lo primero.

Esta posición ontológica exige, entonces, la consideración de las cogniciones y otros componentes culturales inmateriales en el análisis y entendimiento del paisaje socioecológico. Esto no es trivial por dos razones principales (y claramente no las únicas): primero, porque las relaciones humano-ambiente están fuertemente determinadas por estos factores inmateriales (Chan, Gould, y Pascual 2018; Jones et al. 2016; Gardner y Stern 2002; Dietz, Fitzgerald, y Shwom 2005; Chan et al. 2016), y segundo, porque esta concepción ha sido históricamente ignorada o, en su defecto, desvirtuada en, por ejemplo, estudios técnico-prácticos que se utilizan como insumos en la gestión ambiental (Ives y Kendal 2014; Jones et al. 2016). La siguiente sección introduce un paradigma relativamente reciente que ha logrado, de manera efectiva, articular conceptualmente esas relaciones humano-ambiente bajo la sombrilla del bienestar humano y su dependencia de los ecosistemas. Este enfoque es importante para estudios de paisaje porque ha resaltado los componentes inmateriales de esas relaciones, acentuando particularmente los aportes y beneficios culturales que el ser humano obtiene de la naturaleza (educación, apreciación estética, ocio y recreación, espiritualidad, identidad, etc.), así como también los factores inmateriales de índole cultural (e.g. valores, actitudes, creencias, normas) que subyacen las acciones humanas sobre los ecosistemas.

Paisajes socioecológicos y bienestar humano: el paradigma de los servicios ecosistémicos

Las sociedades humanas siempre han dependido estrechamente de la naturaleza para alimento, fibras y medicinas; para asegurarse condiciones ambientales habitables o para fines recreativos, espirituales, identitarios o educativos. A esta gama de contribuciones tanto directas como indirectas de la naturaleza al bienestar humano se les conoce como *servicios ecosistémicos*. En general, y como lo evoca el término, estos servicios tangibles e intangibles se derivan de las condiciones, procesos y funcionamiento de los ecosistemas (Costanza et al. 1997; Balvanera 2012; Daily 1997). Si bien el concepto ha sido criticado por su connotación antropocéntrica y utilitaria, debido a su enfoque en los beneficios para el ser humano (Silvertown 2015; Chan et al. 2016; Gómez-Baggethun et al. 2010), el propósito inicial fue realzar estas contribuciones para que se empezaran a tomar en cuenta en los sistemas de contabilidad, en los indicadores económicos y en las estructuras de los sistemas de mercado que informaban la toma de decisiones. Un clásico ejemplo es el indicador del Producto Interno Bruto (PIB), el cual es ampliamente utilizado pero que omite las consideraciones del capital natural (Costanza et al. 1997; Alexander et al. 1998). En efecto, los modelos y teorías económicas tradicionales habían ignorado, en gran medida, este capital natural en sus planteamientos, en parte debido

al carácter de bien común o de libre acceso de muchos recursos naturales utilizados en la producción (Costanza et al. 1997; Chee, 2004). Así, la lógica inicial del concepto de servicios ecosistémicos era representar el capital natural utilizando un lenguaje que pudiera ser “interpretado” en los esquemas político-económicos predominantes (Kumar et al. 2013; Barbier 2012; Turner et al. 2003). Esta lógica podía ayudar, por ejemplo, a realizar análisis costo-beneficio más exhaustivos que robustecieran los procesos de toma de decisiones en ordenamiento territorial.

Con el tiempo, el paradigma de los servicios ecosistémicos fue trascendiendo el plano económico hacia otras facetas de las relaciones humano-ambiente (Norgaard, 2010). Fue teniendo, además, una mayor presencia en políticas públicas, esquemas de manejo de recursos naturales y ordenamiento territorial y catalizó una reconsideración de los nexos entre cultura y naturaleza (MEA, 2005). En este último aspecto, un avance importante para los estudios de paisaje fue el reconocimiento de los servicios ecosistémicos culturales, los cuales llegaron a realizar contribuciones otrora minimizadas pero cruciales en la conformación y valoración de paisajes. Estos servicios culturales incluyen aspectos humanos que han estado íntimamente conectados con los paisajes a lo largo de la historia, como la apreciación estética, la espiritualidad, la cohesión social, la identidad personal y colectiva, entre otros.

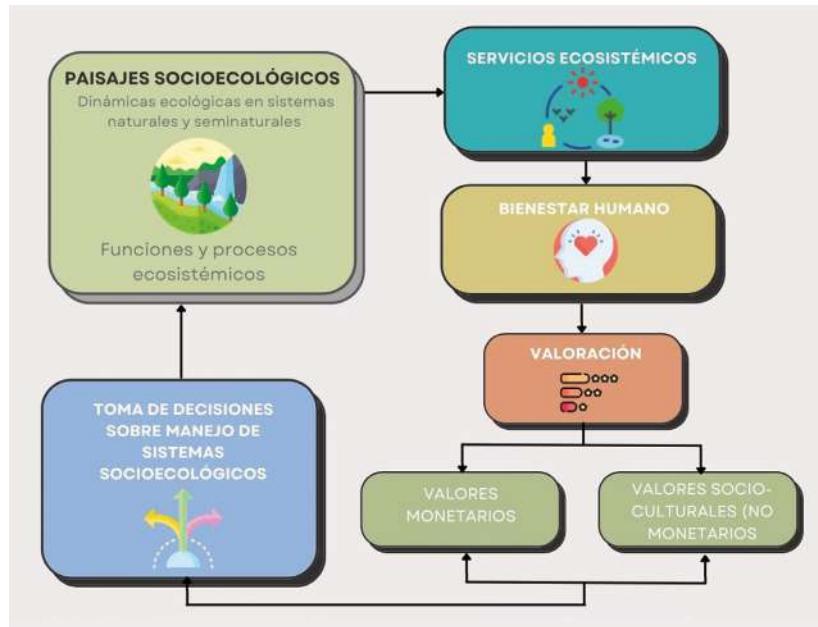
Valoración de servicios ecosistémicos

Concomitante a la consolidación del paradigma de los servicios ecosistémicos venía una pregunta importante: ¿cómo valorar ese surtido de servicios? Se reconocen varios tipos de valores asociados a los servicios ecosistémicos, así como también diversas maneras de valorar; y a pesar de las limitaciones en los métodos y en los abordajes conceptuales para la valoración, estos ejercicios siguen siendo insumos muy importantes para sopesar mejor los costos y beneficios en las decisiones de ordenamiento territorial. La Figura 1 simplifica un proceso cíclico asociado, por un lado, a la producción, consumo y valoración tanto monetaria como no monetaria de servicios ecosistémicos, y por otro, a la toma de decisiones que, a su vez, repercute de vuelta en la producción de bienes y servicios ecosistémicos a través de las funciones y procesos ecosistémicos.

Una tipología común de valores atribuidos a los servicios ecosistémicos incluye los de *uso directo*, los cuales se relacionan con la utilización directa de bienes o servicios de los ecosistemas (e.g. consumo de agua, alimentos, fibra, medicinas, etc.); los valores de *uso indirecto* se asocian a servicios de regulación que propician el uso directo de otros servicios (e.g. polinización de cultivos, regulación climática, protección contra eventos naturales); los valores de *opción* reflejan el valor de mantener un servicio ecosistémico para uso futuro y, finalmente, los valores de *no-uso* reflejan los valores intrínsecos, que son independientes de la utilidad que tenga el servicio para el ser humano (Ruhl, Kraft y Lant, 2007; Hein et al. 2006; Konarska, Sutton y Castellon, 2002; Spangenberg y Settele, 2010).

FIGURA 1

Diagrama que ilustra la relación entre socioecosistemas, servicios, bienestar humano (sitios de consumo), valoración y toma de decisiones, esta última repercutiendo de vuelta en los sitios de coproducción



Fuente: elaboración propia

Como se dijo anteriormente, la idea inicial con el paradigma de los servicios ecosistémicos fue incluir esos servicios en las contabilidades económicas. Por eso, una manera popular de valorar formalmente los servicios ecosistémicos ha sido utilizando lenguaje monetario, típicamente para *valores directos*. Los valores, bajo esta connotación pecuniaria, reflejan preferencias que pueden ser cuantificadas e intercambiadas monetariamente en el mercado. En otras palabras, estos valores más utilitarios buscan *monetizar* las preferencias humanas sobre esos servicios. Ese tipo de valoración, sin embargo, presenta numerosas dificultades debido a la inherente complejidad en las interacciones entre el ser humano y el medio ambiente. Por ejemplo, ¿cómo ponerle un precio a un servicio ecosistémico de índole espiritual o de apreciación estética? ¿cómo monetizar “correctamente” un servicio que provee múltiples beneficios a una población?

Indudablemente, hay muchos retos en la valoración de los servicios ecosistémicos, pero en tiempos recientes ha habido avances importantes en su medición y valoración (Honey-Rosés y Pendleton 2013; Kareiva et al. 2011; Roelof et al. 2002; Bagstad et al. 2013). Por ejemplo, mientras que antes se tendía a valorar uno o pocos servicios ecosistémicos, ahora es más común incorporar múltiples servicios en un mismo ejercicio de valoración. También en las valoraciones se consideran cada vez más las características multiescalares de los servicios (Nelson et al. 2009), así como la variación espacial de los valores (Schägner et al. 2013; Kareiva et al. 2011).

Las valoraciones no-monetarias también han tenido mayor prominencia con el reconocimiento de que los valores atribuidos a un servicio ecosistémico no son verdades objetivas sino construcciones sociales que reflejan perspectivas y sistemas de creencias específicas (Brondizio y Gatzweiler, 2010; Kumar y Kumar, 2008; Matthew Kotchen y Reiling, 2000). Con esto, los esfuerzos de valoración han intentado expandir más su alcance al incorporar la diversidad de perspectivas socioculturales asociadas al uso y valoración de los servicios ecosistémicos, incluyendo, por ejemplo, las múltiples concepciones de valores dentro de las sociedades (Kenter et al., 2015; De Groot et al., 2010; de Chazal et al. 2008; Brondizio y Gatzweiler, 2010). Finalmente, se han diseñado herramientas y métodos para ayudar a capturar mejor estos valores no-monetarios de los servicios ecosistémicos, como el mapeo participativo y otras técnicas geoespaciales, utilizando Sistemas de Información Geográfica (SIG) (Brown, 2013; Fagerholm y Käyhkö, 2009; Schägner et al., 2013; Fagerholm et al., 2012; Palomo et al., 2013). De hecho, estas herramientas geoespaciales se están utilizando con más frecuencia en el ámbito de los servicios ecosistémicos, al reconocerse sus dimensiones espaciales (ver siguiente sección) y el aporte que un análisis espacial pueda traer a una mejor comprensión de las interacciones ser humano-medio ambiente.

Las dimensiones espaciales de los servicios ecosistémicos

Los servicios ecosistémicos se producen, consumen, valoran y fluyen en el espacio geográfico. Por eso, entender esta dinámica espacial es vital para la planificación y el manejo del paisaje. El cuadro 1 resume algunas preguntas clave para analizar estas dimensiones espaciales de los servicios ecosistémicos.

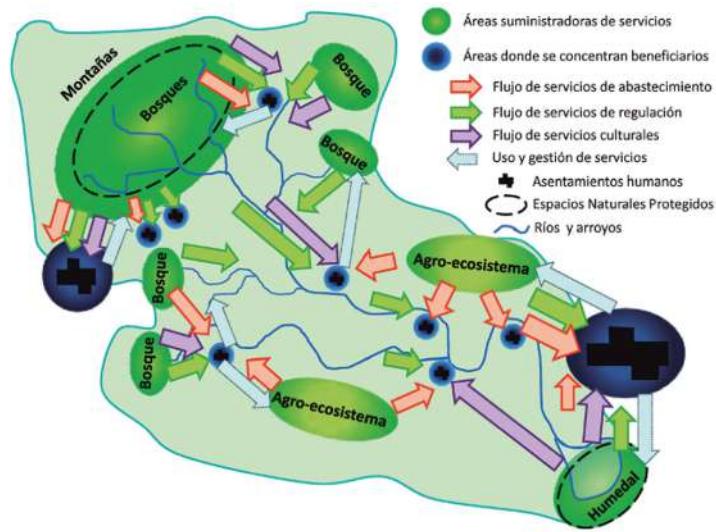
CUADRO 1
Preguntas clave para analizar la espacialidad
de los servicios ecosistémicos en el paisaje

- ¿Dónde se producen los servicios ecosistémicos y por qué ahí?
- ¿En qué escalas operan esos espacios de producción de servicios ecosistémicos?
- ¿Qué factores espaciales determinan las funciones y procesos ecológicos que dan origen a los servicios ecosistémicos (unidades de producción de servicios)?
- ¿Dónde se consumen los servicios ecosistémicos (unidades de demanda de servicios) y por qué ahí?
- ¿Cuáles son las dinámicas de flujo de los servicios ecosistémicos de los lugares de producción (oferta) a los de consumo (demanda)?
- ¿Qué elementos del paisaje potencian o merman los servicios ecosistémicos? ¿Cómo cambia y qué aspectos del paisaje determinan la valoración tanto monetaria como no monetaria de los servicios a través del espacio y el tiempo?

Fuente: elaboración propia.

FIGURA 2

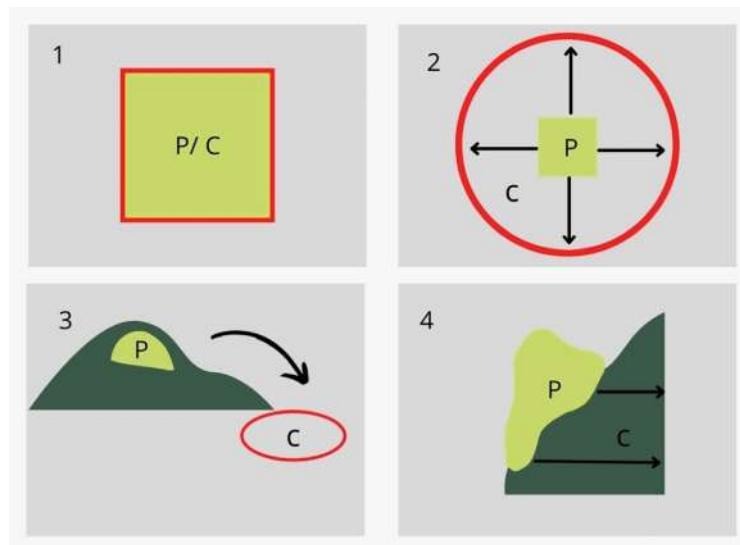
Diagrama simplificado de las dinámicas espaciales de algunos servicios ecosistémicos en un paisaje hipotético de una cuenca hidrográfica



Fuente: Martín-López et al. (2017, p. 123).

FIGURA 3

Relaciones espaciales entre áreas de producción (P) y áreas de consumo (C) de servicios ecosistémicos.



En el caso 1, ambas coinciden espacialmente. En el 2, la distribución del servicio es omnidiagonal y se aprovecha en los paisajes circundantes. En las 3 y 4 existe una direccionalidad más lineal entre los sitios de producción y consumo, como ecosistemas cuenca arriba cuyo servicio de regulación hídrica favorece a comunidades cuenca abajo (caso 3), o bien ecosistemas que amortiguan la intensidad de eventos extremos en comunidades costeras (caso 4).

Fuente: adaptado de Fisher et al. (2009).

En general, los diferentes tipos de servicios ecosistémicos comúnmente fluyen desde áreas suministradoras de servicios (sitios de producción) a áreas de uso del servicio (sitios de consumo) (Figura 2). Reconocer estos flujos espaciales entre sitios de producción y consumo es trascendental para el manejo efectivo y sostenible de paisajes socioecológicos; por ejemplo, si los servicios son aprovechados en el mismo sitio donde se producen, o bien, en sitios distantes o en las áreas circundantes (Figura 3). También, como parte de esta espacialidad se contemplan los centros de toma de decisiones sobre cómo se gestionan las áreas suministradoras de servicios y cómo se valoran los servicios ecosistémicos derivados de estas (Figura 2).

Las consideraciones de escala son también parte de las dimensiones espaciales de los servicios ecosistémicos, dado que el suministro, uso y valoración de estos servicios involucran procesos y condiciones multiescalares. Por ejemplo, el servicio de regulación de la erosión del suelo es aprovechado a escala local, pero podría depender de los procesos que operan a escalas amplias, tales como los regímenes climáticos globales. A una escala más de paisaje, este servicio, aprovechado a nivel local, puede depender de las actividades río arriba en una cuenca, y a escala nacional, de las políticas agrarias.

La escala espacial también influye en los valores asignados a esos servicios, ya que la variación espaciotemporal de los valores se debe a las dinámicas multiescalares propias de factores culturales e institucionales específicos de cada contexto (Schägner et al., 2013; Duraiappah et al., 2014; Matthew Kotchen y Reiling, 2000; Brondizio y Gatzweiler, 2010). Sin embargo, muchos esfuerzos de valoración no consideran esta dinámica espacial, sino que utilizan valores previamente establecidos en contextos similares. Por ejemplo, la técnica de *transferencia de valor* (*value transfer*), extrae los resultados de la valoración de un sitio a otro, asumiendo que los valores de los servicios ecosistémicos no varían o varían muy poco entre sitios con ciertas similitudes (Eigenbrod et al., 2010a; 2010b). Si bien técnicas como esta tienen muchas limitaciones, eso no desmerita su propósito general de consolidar la inclusión de valores de servicios ecosistémicos en la toma de decisiones.

Valores sociales sobre servicios ecosistémicos y paisaje

Queda claro que, como contribuciones directas e indirectas al bienestar humano, los servicios ecosistémicos están sujetos a una valoración que no debería ser exclusivamente pecuniaria debido al desafío ético de monetizar muchos componentes indispensables de bienestar, como las contribuciones de índole cultural, pero también las derivadas de los servicios que regulan o moderan las condiciones ambientales. Se podría argumentar que la valoración exclusivamente monetaria de la naturaleza es irreconciliable con postulados como el de la biofilia, por ejemplo, el cual plantea que el ser humano está íntimamente vinculado con la naturaleza en razón de una relación de millones de años de convivencia y dependencia. Así, según la biofilia, el ser humano tiene esa predisposición innata a “conectar”, apreciar y valorar la naturaleza y sus aportes.

Si se acepta esta tendencia natural a apreciar y valorar los aportes de la naturaleza, se podría defender la idea de que los valores sociales atribuidos a los servicios ecosistémicos son inherentes al ser humano (Cuadro 2). Aquí, los valores sociales se entienden como las atribuciones de valor no monetarias a las funciones, procesos y servicios ecosistémicos que contribuyen al bienestar humano (Espinoza Cisneros y Cecilio Calderón, 2021) y responden a esa necesidad de expandir la gama de valores asociados a los servicios ecosistémicos. Los valores sociales son parte de una categoría más amplia de valores *asignados*, los cuales reflejan “cómo la gente piensa sobre aspectos específicos del ambiente, incluyendo la importancia que le dan a ciertos lugares, especies o funciones ecológicas” (Jones et al., 2016, 15). Además, los valores sociales son contexto-dependientes, lo cual los hace relevantes para entender el vínculo entre cogniciones y paisajes en contextos socioecológicos particulares.

CUADRO 2

Tipos de valores sociales de servicios ecosistémicos aplicados a un paisaje socioecológico

- **Valor estético** - Valor asociado al disfrute de la belleza, de los sonidos, vistas, aromas, etc., de un paisaje.
- **Valor de diversidad biológica** - Valor asociado a la provisión de una variedad de especies de vida silvestre.
- **Valor cultural** - Valor asociado a tradiciones, conocimiento y estilo de vida.
- **Valor futuro** - Valor asociado al disfrute y aprovechamiento del paisaje por parte de futuras generaciones.
- **Valor histórico** - Valor asociado a la historia natural y humana de la comunidad, región y país.
- **Valor intrínseco** - Valor de existencia, independientemente de la utilidad que tenga el paisaje a los humanos.
- **Valor de aprendizaje** - Valor asociado a la educación, enseñanza e investigación científica.
- **Valor de soporte de vida** - Valor de regulación, preservación, limpieza y renovación de los recursos naturales esenciales y con ello las vidas que dependen de estos.
- **Valor de recreación** - Valor del paisaje por las actividades recreativas que en este se dan.
- **Valor espiritual** - Valoración del paisaje por algún significado espiritual o reverencia y respeto.
- **Valor terapéutico** - Valor por hacer sentir mejor a una persona, física y mentalmente.

Fuente: adaptado de Sherrouse et al. (2014).

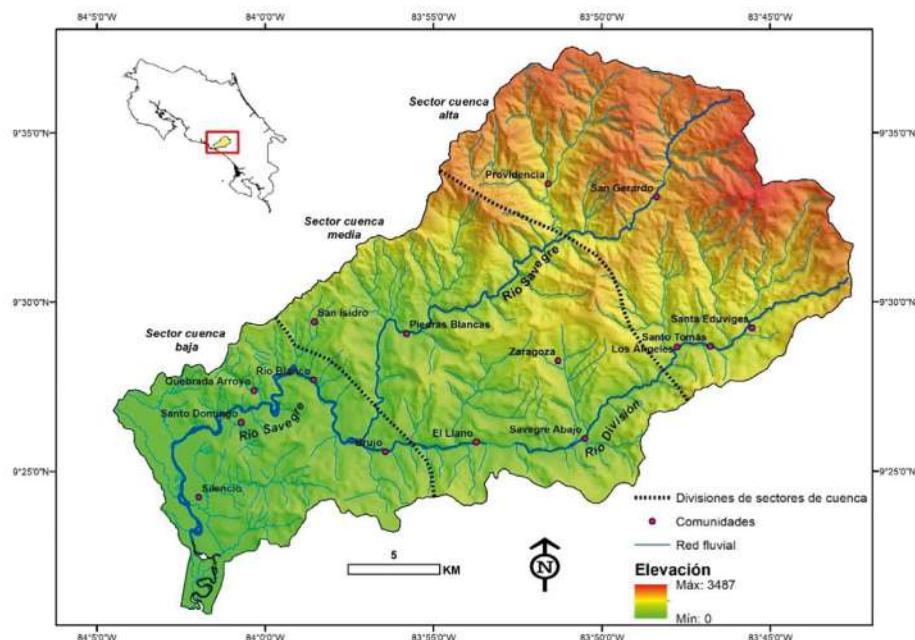
Una herramienta que ha logrado operacionalizar la relación entre valores sociales y paisaje es el de *métricas de paisaje social* (*social landscape metrics*). Esta herramienta representa la versión “social” de las métricas utilizadas para el análisis de la estructura y distribución espacial de elementos físicos del paisaje, como parches de ciertas coberturas o usos de la tierra. En el caso de los valores sociales, sin embargo, se busca cuantificar y analizar en el espacio geográfico la distribución y estructura de diferentes cogniciones ambientales como percepciones, valores y actitudes asociadas a los servicios ecosistémicos (Brown y Reed, 2012). La aplicación de este abordaje conceptual y metodológico en investigaciones socioecológicas ha ido en aumento en los últimos años y, con ello, su utilización como insumo para la planificación territorial (De Vreese et al., 2016).

En la sección que sigue, se examina un estudio de caso sobre valores sociales atribuidos a los servicios ecosistémicos relacionados con los paisajes socioecológicos de la cuenca del río Savegre, como parte de acciones que buscan mejorar la gestión ambiental en sistemas de alta fragilidad ecológica y con potencial de desarrollo socioeconómico.

Caso de estudio: valores sociales en los paisajes socioecológicos de la cuenca del río Savegre

La cuenca del río Savegre es una de las más representativas de la conservación en Costa Rica. Ubicada en la región Pacífico Central del país, y con un área equivalente al 1.15 % del territorio del país (~600 km²) (ver Figura 4), alberga cerca del 54 % de la biodiversidad de mamíferos, 60 % de las aves y 20 % de plantas conocidas para el país (Rodríguez-Herrera, 2004; Sánchez, Barrantes y Duran, 2004; Estrada y Zamora, 2004). Es, además, una cuenca poco poblada, con una densidad poblacional de menos de la tercera parte del valor para todo el país. Sus habitantes, en su gran mayoría, son pequeños y medianos productores dedicados principalmente a labores agrícolas o pecuarias, en algunos casos intercalando estas actividades con turismo. Desde la década de los cincuenta aproximadamente, la cuenca ha estado expuesta a presiones antropogénicas más recientemente asociadas a la expansión de la frontera agrícola y ganadera, acuicultura intensiva, y prácticas destructivas de pesca.

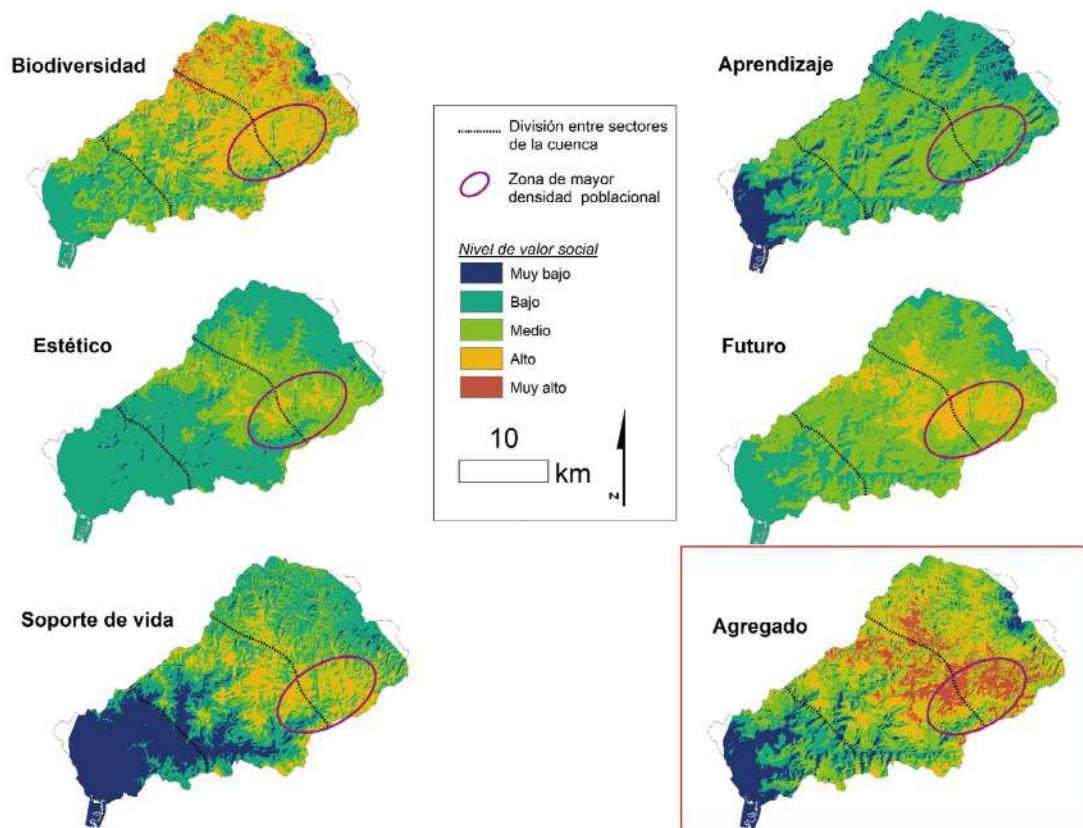
FIGURA 4
Mapa general de la cuenca del río Savegre



Fuente: elaboración propia

Para entender mejor las dinámicas socioecológicas en la cuenca del Savegre, del 2016 al 2018 se llevó a cabo una investigación sobre los valores sociales que los administradores de unidades productivas atribuyen a los servicios ecosistémicos en la cuenca (ver Espinoza Cisneros y Cecilio Calderón, 2021). Para ello, la investigación se basó en métodos de mapeo participativo y encuestas en campo. Este estudio concluyó, entre otras cosas, que algunos valores sociales son más asociados con un cierto nivel escalar particular (ver Figura 5); es decir, algunos se asocian con escalas de paisaje o superiores, mientras que otros con escalas más finas, particularmente con la comunidad donde se reside. En la cuenca del Savegre, los valores sociales estéticos y futuros, por ejemplo, se relacionan más exclusivamente con el nivel local, a diferencia de valores como el de biodiversidad, el cual se asocia con escalas espaciales más amplias (Figura 5). Este estudio también analizó la posible influencia del contexto socioecológico en la distribución espacial de los diferentes valores sociales. En las secciones que restan se examinan algunos factores tanto contextuales como individuales que podrían estar influyendo en la distribución espacial de los valores sociales asociados a los servicios ecosistémicos en esta cuenca.

FIGURA 5
Mapas de algunos valores sociales asociados
a servicios ecosistémicos en la cuenca del río Savegre



Fuente: adaptado de Espinoza Cisneros y Cecilio Calderón (2021).

Aapego al lugar y valores sociales

El apego al lugar se entiende como un vínculo afectivo/emocional de las personas con ciertos paisajes, que surge a través de experiencias, significados, o preferencias atribuidas a ese espacio. Claramente, este apego no se forma solo con el componente “material” del paisaje (e.g. geomorfología, ecosistemas, clima, biodiversidad), sino también con experiencias e interacciones sociales que se dan en estos espacios (Korpela, 2012). Tampoco es algo exclusivo del individuo, sino que se da también en núcleos familiares y comunitarios (Raymond, Brown y Weber, 2010).

Un estudio socioeconómico publicado en el año 2001 concluyó que entre los residentes de la cuenca del río Savegre hay sentimientos consolidados de apego al lugar y arraigo a los medios de vida, incluso a pesar de una considerable emigración (MINAE-AECI, 2001). Según este estudio, un alto porcentaje (80-100%) de las personas encuestadas asegura que “le gusta mucho su comunidad”, principalmente por los componentes naturales como clima, ríos y vegetación. Esto es particularmente significativo, ya que se da a pesar de las escasas oportunidades económicas y el alto riesgo a eventos extremos por fenómenos naturales que se ha asociado con la cuenca. Por ejemplo, según un estudio elaborado en el año 2003, la cuenca muestra una alta fragilidad ante los efectos de fenómenos naturales, donde un 35% de la cuenca está clasificada como de riesgo alto o muy alto y un 24% de riesgo medio (Saborío y Ureña, 2003).

La investigación reciente de Espinoza Cisneros y Cecilio Calderón (2021) también pudo constatar este sentimiento de apego al lugar entre los administradores de unidades productivas de la cuenca, ya que, según este estudio, en este grupo de la población sigue predominando una satisfacción con el estilo de vida y ambiente rural. Por tanto, en la cuenca del río Savegre es muy probable que el apego al lugar sea un factor muy influyente no solo en la distribución espacial de los valores sociales asociados a los servicios ecosistémicos, sino también en la relación entre esos valores y la escala espacial. En la Figura 5 se aprecia un claro patrón relacional entre los valores sociales y escala espacial. Por ejemplo, destaca que los valores futuro, estético y soporte de vida se asocian espacialmente más con las áreas densamente pobladas (área demarcada por un óvalo en la Figura 5) y a escalas más finas. Por el contrario, los valores sociales más espacialmente “extensivos”, como el de biodiversidad, en efecto son más amplificados en escala. Es importante reconocer que el valor de biodiversidad fue el más resaltado por los participantes en este estudio.

Las implicaciones de esto no son triviales para la gestión territorial y la toma de decisiones (Korpela, 2012). Este apego, naturalmente, influye en los esquemas cognitivos individuales sobre el espacio, subjetivizándolo, otorgándole la capacidad de generar emociones, significados y experiencias que, a la postre, influyen en las decisiones y acciones que la persona tome sobre el paisaje. Si bien la relación general entre el apego al lugar y ciertas conductas o actitudes ambientales aún no es muy clara, varios estudios han determinado que las personas con apego a ciertos lugares pueden tener mayor sensibilidad a su degradación (Vorkinn y Riese, 2001) y, con ello, a acciones en pro de la sostenibilidad paisajística.

Fisiografía y valores sociales

Las cogniciones ambientales en general son también influenciadas por factores fisiográficos. En el caso de la cuenca del Savegre, la topografía ha sido determinante en indisponer el establecimiento de asentamientos humanos, especialmente en el sector alto y medio de la cuenca y esto ha influido en las concepciones sobre espacios de conservación. Aparte de tener una topografía escarpada y rugosa, la cuenca presenta una gradiente altitudinal que va de aproximadamente los 3500 msnm al nivel del mar en unos 42 km lineales; esto propicia espacios de conservación debido a los riesgos asociados a los asentamientos. Los centros poblacionales que ahí se encuentra son, además, dispersos y usualmente poco poblados. Estas características topográficas también inciden en que la cuenca sea concebida como un sistema funcionalmente interdependiente donde “lo que pasa cuenca arriba repercute abajo”. Estas interrelaciones funcionales, por ende, son internalizadas por la gente y representadas a través de la distribución de valores sociales.

Áreas protegidas importantes dentro de la cuenca, como el Parque Nacional Los Quetzales, están ubicadas en las partes altas, de topografía más rugosa y abrupta. Esto, a su vez, favorece la protección de fuentes de agua, así como también la contención de procesos erosivos y el resguardo de la biodiversidad, incluyendo especies bandera como el quetzal y el roble de montaña. Por tanto, estas características topográficas adversas para los asentamientos humanos propiciaron el establecimiento de áreas protegidas que, a su vez, derivó en una mayor concientización sobre la producción de servicios ecosistémicos clave como la regulación hídrica y el hábitat para especies y con ello, las atribuciones de valores sociales.

Otro aspecto fisiográfico que parece incidir en la atribución espacial de valores sociales en la cuenca del Savegre es la distancia a cuerpos de agua. En ciertos contextos, la distancia a cuerpos de agua puede ser un factor determinante en percepciones y actitudes ambientales (Brody, Highfield y Alston, 2004; Brody, Highfield y Peck, 2005; Larson y Santelmann, 2007). En el caso de la cuenca del Savegre, Espinoza-Cisneros (2021) concluyó que las percepciones ambientales sobre calidad del agua fluvial entre administradores de unidades productivas difirieron significativamente conforme variaba la distancia de la finca al cuerpo fluvial principal. No obstante, si bien en algunos casos parece ser un factor determinante en ciertas cogniciones ambientales, puede que en otros casos se vea opacado por factores tanto psicosociales como contextuales de mayor peso, según los esquemas de priorización de cada individuo.

Proyectos ambientales, activismo, y legados de uso de la tierra

Otra influencia importante en los valores sociales atribuidos a los paisajes socioecológicos de la cuenca fue el proyecto Araucaria, desarrollado a inicios de los años 2000 bajo financiamiento de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). El proyecto tenía como propósito principal la conservación de ecosistemas a través

de áreas protegidas, procurando, concomitantemente, el mejoramiento de la calidad de vida de las poblaciones locales y el fortalecimiento social e institucional (Gago-García, 2000). De este proyecto derivaron diversos estudios en temas como hidrogeología, socioeconomía, biodiversidad y riesgo y desastres. Se impulsaron, además, actividades productivas de menor impacto ambiental y con el potencial de mejorar las condiciones socioeconómicas de la población.

Más allá de si este proyecto logró su cometido o no, está claro que logró influenciar las percepciones de los residentes sobre la riqueza ecológica y el potencial socioeconómico de la cuenca del río Savegre. Muchos de los administradores de unidades productivas en la cuenca conocen del proyecto Araucaria y, además, reconocen el cambio de visión sobre la cuenca que generó, principalmente en cuanto a su riqueza biológica y potencial de desarrollo. El establecimiento del Parque Nacional Los Quetzales en el 2006 en el sector de la cuenca alta fue impulsado por este proyecto, y llegó a consolidar más la actividad turística particularmente en comunidades como San Gerardo de Dota. Esto, a su vez, influyó en las visiones locales sobre el potencial de integración entre conservación y desarrollo en la cuenca. Si bien el establecimiento de esta área protegida no estuvo sin oposición entre los administradores de unidades productivas, está claro que, en general, entre la población se logró reforzar la noción de que la cuenca alta debe ser conservada para así garantizar la provisión de servicios ecosistémicos claves para el desarrollo de las comunidades.

A nivel nacional, el proyecto Araucaria también contribuyó a difundir una narrativa sobre el río Savegre como un río muy limpio. La popularidad de esta narrativa fue tal que en una edición del programa «¿Quién Quiere Ser Millonario?» en el año 2009, televisada a nivel nacional, se le preguntó a un concursante cuál era el río más limpio de América. El concursante no supo qué responder y se retiró. La respuesta correcta, según el programa, era el río Savegre. Sin embargo, no existen estudios científicos formales que validen esta afirmación. Esto se constató luego de realizar extensas revisiones de literatura y consultas con expertos e informantes asociados con la cuenca. La narrativa surge más “informalmente” gracias a las percepciones de la cuenca como una zona que, como ya se mencionó, históricamente ha indispuesto asentamientos humanos debido a su topografía, aunado a la baja densidad poblacional y amplia cobertura boscosa principalmente en la cuenca alta. El proyecto Araucaria, a través de sus estudios, llegó a reforzar y consolidar estas nociones de conservación y baja actividad humana, y con ello, la narrativa de “el río más limpio de América”. Esta narrativa, por ende, influye en que muchos de los valores sociales sobre protección y biodiversidad se ubiquen en las zonas altas de la cuenca, donde existe más protección formal, una baja densidad de población, y donde se asocian más los procesos ecológicos con la provisión de agua de buena calidad.

El activismo ambiental de sectores comunitarios, productores y empresarios también evidencian valores atribuidos a los paisajes de la cuenca como proveedores de servicios ecosistémicos esenciales, incluso por sobre proyectos de desarrollo económico. Entre 2010 y 2015, particularmente, hubo esfuerzos intercomunitarios y multisectoriales para

evitar el desarrollo de varios proyectos hidroeléctricos que el Instituto Costarricense de Electricidad (ICE) estaba considerando realizar a lo largo de la cuenca del río Savegre, particularmente en la cuenca media y baja. Gracias a las acciones de cabildeo de ciertos sectores tanto comunitarios como empresariales, se logró que en el año 2015 el presidente de ese entonces, Luis Guillermo Solís, firmara una salvaguarda ambiental que restringía los proyectos hidroeléctricos en la cuenca por un período de 25 años, es decir, hasta el 2040 (Gobierno de Costa Rica, 2015). Las alteraciones ecológicas y sociales en el paisaje que se preveían de la construcción de estos proyectos hidroeléctricos eran inaceptables para estos residentes, a pesar de las posibles ventajas socioeconómicas que esos proyectos podían traer.

Por otra parte, destaca de la Figura 5 la baja intensidad de valores sociales en el sector de la cuenca baja, lo cual contrasta con los numerosos casos en donde se les atribuyen altos valores sociales y monetarios a ecosistemas de cuenca baja, usualmente llanuras aluviales, ecosistemas estuarinos y humedales costeros (Barbier, 2012; Barbier et al., 2011). Este sector de la cuenca baja del río Savegre posee una historia socioecológica marcada por actividades productivas intensivas en el Pacífico Central y Sur de Costa Rica que datan de inicios del siglo 20. Este legado se inició con plantaciones bananeras, luego con palma africana y en menor medida también con arroz. En este sector hoy predominan los monocultivos de palma africana, particularmente en la comunidad de El Silencio (Figura 4).

En general, el pequeño productor tiene una percepción negativa de las grandes operaciones agrícolas en la cuenca baja, y son asociadas con utilización de insumos nocivos, con deforestación y con contaminación de aguas. Si bien se reconoce el aporte de estas actividades a la economía y al empleo en estas zonas bajas, haciendo un balance general se valora deficitariamente en cuanto a su aporte en servicios ecosistémicos. Este escenario contrasta, no obstante, con la actividad turística en localidades cerca de la cuenca baja, como Quepos, Manuel Antonio y Dominical, las cuales se asocian no con sistemas de monocultivos, sino con ecosistemas costeros, turismo de playa, y parques nacionales (e.g. parque nacional Manuel Antonio, el más visitado del país en 2021).

Conclusiones

Este capítulo ha buscado reforzar la idea de que, para entender los paisajes, es necesario trascender lo directamente observable y material. Concretamente, aquí se enfatizaron los valores sociales asociados a los servicios ecosistémicos, debido a la influencia que tienen en las decisiones ambientales y al hecho de que han sido relegados u omitidos de la planificación territorial. Se introdujo entonces el concepto de servicios ecosistémicos, sus dimensiones espaciales, su valoración general y sus valores sociales en particular. Esto se complementó con un estudio de caso de valores sociales y sus dimensiones espaciales en el sistema socioecológico de la cuenca del río Savegre en Costa Rica.

Esa mayor integralidad en el estudio de paisajes socioecológicos que se intentó promover aquí ha ido trascendiendo cada vez más en la gestión del territorio (Mínguez y Álvarez, 2015). Por ejemplo, ha habido avances significativos al incorporar factores psicosociales en planificación territorial y políticas públicas. La Política Nacional de Ordenamiento Territorial (PNOT) (MIVAH, 2012) de 2012 a 2040 de Costa Rica utiliza una concepción multidimensional de paisaje, que incluye la dimensión física, la dimensión temporal/causal (e.g. el paisaje como resultado de interacciones ser humano-naturaleza) y la dimensión subjetiva y cultural (e.g. valores subjetivos que la población adscribe al territorio). En Colombia, la Política Nacional para la Gestión de la Biodiversidad y sus Servicios Ecosistémicos publicada en 2012 reconoce “una valoración integral de los servicios ecosistémicos; es decir, una valoración que contemple no solo aspectos económicos sino también valoraciones no económicas de la biodiversidad” (MADS. 2012, 41). A nivel global, la Plataforma Intergubernamental Científico-Normativa sobre Diversidad Biológica y Servicios de los Ecosistemas (IPBES, por sus siglas en inglés) ha hecho esfuerzos por visibilizar la gama de valores asociados a los servicios ecosistémicos en sistemas de gobernanza con el propósito de incidir en la toma de decisiones a diferentes escalas (Pascual et al., 2017). Indefectiblemente, la evolución de los estudios de paisaje va hacia una mayor consideración de las cogniciones ambientales como un componente esencial, no menos que por su papel protagónico en subyacer la toma de decisiones sobre el espacio geográfico.

Agradecimientos

A María Antonieta Ávalos Salas por su gentil contribución con las figuras en este capítulo. A la Dra. Eugenia Zavaleta y al equipo de contribuyentes de este proyecto por enriquecer las discusiones académicas sobre paisaje y su eclecticismo en el contexto costarricense y centroamericano.

Referencias

- Alexander, A.M., J.A. List, M. Margolis, y R.C. d'Arge. (1998). A method for valuing global ecosystem services. *Ecological Economics*, 27 (2), pp. 161-170.
- Bagstad, Kenneth J., Gary W. Johnson, Brian Voigt, y Ferdinando Villa. (2013). Spatial dynamics of ecosystem service flows: A comprehensive approach to quantifying actual services. *Ecosystem Services*, 4, pp. 117-125.
- Balvanera, Patricia. (2012). Los servicios ecosistémicos que ofrecen los bosques tropicales. *Revista Ecosistemas*, 21 (1-2).
- Barbier, Edward B. (2012). Progress and challenges in valuing coastal and marine ecosystem services. *Review of Environmental Economics and Policy*, 6 (1), pp. 1-19.
- Barbier, Edward B, Sally D Hacker, Chris Kennedy, Evamaria W Koch, Adrian C Stier, y Brian R Silliman. (2011). The value of estuarine and coastal ecosystem services. *Ecological Monographs*, 81 (2), pp. 169-193.

- Brody, Samuel D., Wes Highfield, y Letitia Alston. (2004). Does location matter? Measuring environmental perceptions of creeks in two San Antonio watersheds. *Environment and Behavior*, 36 (2), pp. 229-250.
- Brody, Samuel D., Wes Highfield, y B. Mitchell Peck. (2005). Exploring the mosaic of perceptions for water quality across watersheds in San Antonio, Texas. *Landscape and Urban Planning*, 73 (2), pp. 200-214.
- Brondizio, Eduardo S, y Franz Gatzweiler. (2010). The socio-cultural context of ecosystem and biodiversity valuation. En: Kumar, P. (ed.). *The Economics of Ecosystems and Biodiversity: Ecological and Economic Foundations* (pp. 149-182). Londres y Nueva York: Routledge.
- Brown, Greg. (2013). The relationship between social values for ecosystem services and global land cover: An empirical analysis. *Ecosystem Services*, 5, pp. 58-68.
- Brown, Gregory Gordon, y Pat Reed. (2012). Social landscape metrics: measures for understanding place values from public participation geographic information systems (PPGIS). *Landscape Research*, 37 (1), pp. 73-90.
- Chan, Kai MA, Patricia Balvanera, Karina Benessaiah, Mollie Chapman, Sandra Diaz, Erik Gómez-Baggethun, Rachelle Gould, et al. (2016). Why protect nature? Rethinking values and the environment. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 113 (6), pp. 1462-1465.
- Chan, Kai MA, Rachelle K. Gould, y Unai Pascual. (2018). Editorial overview: Relational values: what are they, and what's the fuss about? *Current Opinion in Environmental Sustainability* 35, A1-7.
- Chazal, J. de, F. Quétier, S. Lavorel, y A. Van Doorn. (2008). Including multiple differing stakeholder values into vulnerability assessments of socio-ecological systems. *Global Environmental Change*, 18 (3), pp. 508-250. (En la referencia de la página 345, el apellido Chazal está escrito con la preposición de).
- Chee, Y.E. (2004). An ecological perspective on the valuation of ecosystem services. *Biological Conservation*, 120 (4), pp. 549-565.
- Costanza, R., R. d'Arge, R. de Groot, S. Farber, M. Grasso, B. Hannon, K. Limburg, S. Naeem, R.V. O'Neill, y J. Paruelo. (1997). The value of the world's ecosystem services and natural capital. *Ecological Economics*, 25 (1), pp. 3-15.
- Daily, Gretchen. (ed.). (1997). *Nature's services: societal dependence on natural ecosystems*. Washington, DC: Island Press.
- De Groot, Rudolf S., Rob Alkemade, Leon Braat, Lars Hein, y Louise Willemen. (2010). Challenges in integrating the concept of ecosystem services and values in landscape planning, management and decision making. *Ecological Complexity*, 7 (3), pp. 260-272.
- De Vreeze, Rik, Marcus Leys, CM Fontaine, y Nicolas Dendoncker. (2016). Social mapping of perceived ecosystem services supply—The role of social landscape metrics and social hotspots for integrated ecosystem services assessment, landscape planning and management. *Ecological Indicators*, 66, pp. 517-533.
- Dietz, Thomas, Amy Fitzgerald, y Rachael Shwom. (2005). Environmental values. *Annual Review of Environment and Resources* 30, pp. 335-372.
- Dubow, J. (2009). Landscape. En: Kitchin, R. y Thrift, N. (eds.). *International Encyclopedia of Human Geography*, pp. 124-131. Oxford: Elsevier.
- Duraiappah, A.K., S.T. Asah, E.S. Brondizio, N. Kosoy, P.J. O'Farrell, A.H. Prieur-Richard, S.M. Subramanian, y K. Takeuchi. (2014). Managing the Mismatches to Provide Ecosystem Services for

- Human Well-Being: A Conceptual Framework for Understanding the New Commons. *Current Opinion in Environmental Sustainability* 7, pp. 94-100.
- Eigenbrod, Felix, Paul R Armsworth, Barbara J Anderson, Andreas Heinemeyer, Simon Gillings, David B Roy, Chris D Thomas, y Kevin J Gaston. (2010a). "Error propagation associated with benefits transfer-based mapping of ecosystem services". *Biological Conservation* 143 (11): 2487-93.
- Eigenbrod, Felix, Paul R. Armsworth, Barbara J. Anderson, Andreas Heinemeyer, Simon Gillings, David B. Roy, Chris D. Thomas, y Kevin J. Gaston. (2010b). "The impact of proxy-based methods on mapping the distribution of ecosystem services". *Journal of Applied Ecology* 47: 377-85.
- Espinoza Cisneros, Edgar, y Linnette Cecilio Calderón. 2021. "Dinámicas socioecológicas y valores sociales de servicios ecosistémicos en la cuenca del río Savegre, Costa Rica". *Región y Sociedad* 33.
- Espinoza Cisneros, Edgar. 2021. "Percepciones sobre calidad del agua fluvial en administradores de unidades productivas de la cuenca del río Savegre, Costa Rica". *Revista de Ciencias Ambientales* 55 (2): 65-84.
- Estrada, Armando, y Nelson Zamora. 2004. "Riqueza, cambios y patrones florísticos en un gradiente altitudinal en la cuenca hidrográfica del río Savegre, Costa Rica". *Brenesia*, núm. 61: 1-52.
- Fagerholm, Nora, y Niina Käyhkö. 2009. "Participatory mapping and geographical patterns of the social landscape values of rural communities in Zanzibar, Tanzania". *Fennia-International Journal of Geography* 187 (1): 43-60.
- Fagerholm, Nora, Niina Käyhkö, Festo Ndumbaro, y Miza Khamis. 2012. "Community stakeholders' knowledge in landscape assessments—Mapping indicators for landscape services". *Ecological Indicators* 18: 421-33.
- Fisher, Brendan, R Kerry Turner, y Paul Morling. 2009. "Defining and classifying ecosystem services for decision making". *Ecological Economics* 68 (3): 643-53.
- Gago-García, Cándida. 2000. "Desarrollo sostenible en el medio tropical latinoamericano (el proyecto de desarrollo en la cuenca del río Savegre, Costa Rica)". *Anales de Geografía de la Universidad Complutense* 20: 253-64.
- Gardner, Gerald T., y P. C. Stern. 2002. *Environmental problems and human behavior*. Segunda edición. Boston: Pearson.
- Gobierno de Costa Rica. 2015. "Gobierno decretó salvaguarda ambiental de 25 años para ríos Pacuare y Savegre". Presidencia de la República de Costa Rica. el 29 de agosto de 2015. <http://presidencia.go.cr/comunicados/2015/08/gobierno-decreto-salvaguarda-ambiental-de-25-anos-para-rios-pacuare-y-savegre-2/>.
- Gómez-Baggethun, Erik, Rudolf de Groot, Pedro L. Lomas, y Carlos Montes. 2010. "The history of ecosystem services in economic theory and practice: From early notions to markets and payment schemes". *Ecological Economics* 69 (6): 1209-18.
- Hein, Lars, Kris van Koppen, Rudolf S. de Groot, y Ekko C. van Ierland. 2006. "Spatial scales, stakeholders and the valuation of ecosystem services". *Ecological Economics* 57 (2): 209-28.
- Honey-Rosés, J., y L. H. Pendleton. 2013. "A Demand Driven Research Agenda for Ecosystem Services". *Ecosystem Services* 5: e160-e162.
- Ives, Christopher D., y Dave Kendal. 2014. "The role of social values in the management of ecological systems." *Journal of Environmental Management* 144 (noviembre): 67-72.
- Jones, Natalie, Sylvie Shaw, Helen Ross, Katherine Witt, y Breanna Pinner. 2016. "The study of human values in understanding and managing social-ecological systems". *Ecology and Society* 21 (1).

- Kareiva, Peter M., Heather Tallis, Taylor Ricketts, Gretchen Daily, y Stephen Polasky. 2011. *Natural Capital: Theory & Practice of Mapping Ecosystem Services*. New York: Oxford University Press.
- Kenter, J.O., R. Bryce, A. Davies, N. Jobstvogt, L. O'Brien, N. Hockley, N. Ravenscroft, et al. 2015. "What Are Shared and Social Values of Ecosystems?" *Ecological Economics* 111: 86-99.
- Konarska, Keri M, Paul C Sutton, y Michael Castellon. 2002. "The Dynamics and Value of Ecosystem Services: Integrating Economic and Ecological Perspectives: Evaluating scale dependence of ecosystem service valuation: a comparison of NOAA-AVHRR and Landsat TM datasets". *Ecological Economics* 41: 491-507.
- Korpela, Kalevi M. 2012. "Place Attachment". En *The Oxford Handbook of Environmental and Conservation Psychology*, editado por Susan D. Clayton, 148-63. New York: Oxford University Press.
- Kotchen, Matthew, y Stephen Reiling. 2000. "Environmental Attitudes, Motivations, and Contingent Valuation of Nonuse Values: A Case Study Involving Endangered Species". *Ecological Economics* 32 (1): 93-107.
- Kumar, Pushpam, Eduardo S Brondizio, Franz Gatzweiler, John Gowdy, Rudolf De Groot, Unai Pascual, y Belinda Reyers. 2013. "The economics of ecosystem services: from local analysis to national policies". *Current Opinion in Environmental Sustainability* 5: 78-86.
- Kumar, Pushpam, y Manasi Kumar. 2008. "Valuation of the Ecosystem Services: A Psycho-Cultural Perspective". *Ecological Economics* 64 (4): 808-19.
- Larson, Kelli L., y Mary V. Santelmann. 2007. "An Analysis of the Relationship between Residents' Proximity to Water and Attitudes about Resource Protection". *The Professional Geographer* 59 (3): 316-33.
- MADS. 2012. "Política Nacional para la Gestión de la Biodiversidad y sus Servicios Ecosistémicos". República de Colombia: Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible de la República de Colombia. <https://www.minambiente.gov.co/direccion-de-bosques-biodiversidad-y-servicios-ecosistemicos/politica-nacional-para-la-gestion-integral-de-la-biodiversidad-y-sus-servicios-ecosistemicos/>.
- Martín-Lopez, Berta, José A. González, y Vilardy, eds. 2017. *Ciencias de la Sostenibilidad: Guía Docente*. Universidad del Magdalena, Instituto Humboldt, Universidad Autónoma de Madrid.
- MEA, (Millennium Ecosystem Assessment). 2005. *Ecosystems and Human Well-Being: Current State and Trends*. Vol. 1. Millennium Ecosystem Assessment. Washington, D.C.: Island Press.
- MINAE-AECI. 2001. "Estudio socioeconómico en 23 comunidades de la cuenca hidrográfica del río Savegre". San José, Costa Rica: Ministerio de Ambiente y Energía y la Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Mínguez, Sergio Zubelzu, y Fernando Allende Álvarez. 2015. "El concepto de paisaje y sus elementos constituyentes: requisitos para la adecuada gestión del recurso y adaptación de los instrumentos legales en España". *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía* 24 (1): 29-42. (Revisar apellidos y formato en relación con la cita correspondiente en la página 340).
- MIVAH. 2012. "Política Nacional de Ordenamiento Territorial 2012 a 2040". República de Costa Rica: Ministerio de Vivienda y Asentamientos Humanos.
- Morin, K.M. 2009. "Landscape Perception". En *International Encyclopedia of Human Geography*, editado por Rob Kitchin y Nigel Thrift, pp. 140-45. Oxford: Elsevier.
- Nassauer, J. 1995. "Culture and changing landscape structure". *Landscape Ecology* 10 (4): 229-37.

- Nelson, Erik, Guillermo Mendoza, James Regetz, Stephen Polasky, Heather Tallis, DRichard Cameron, Kai MA Chan, Gretchen C Daily, Joshua Goldstein, y Peter M Kareiva. 2009. "Modeling multiple ecosystem services, biodiversity conservation, commodity production, and tradeoffs at landscape scales". *Frontiers in Ecology and the Environment* 7 (1): 4-11.
- Norgaard, Richard B. 2010. "Ecosystem services: From eye-opening metaphor to complexity blinder". *Ecological Economics* 69 (6): 1219-27.
- Palomo, Ignacio, Berta Martín-López, Marion Potschin, Roy Haines-Young, y Carlos Montes. 2013. "National Parks, buffer zones and surrounding lands: Mapping ecosystem service flows". *Ecosystem Services* 4 (0): 104-16.
- Pascual, Unai, Patricia Balvanera, Sandra Díaz, György Pataki, Eva Roth, Marie Stenseke, Robert T Watson, et al. 2017. "Valuing nature's contributions to people: the IPBES approach". *Current Opinion in Environmental Sustainability* 26: 7-16.
- Raymond, Christopher M., Gregory Brown, y Delene Weber. 2010. "The measurement of place attachment: Personal, community, and environmental connections". *Journal of Environmental Psychology* 30 (4): 422-34.
- Rodríguez-Herrera, Bernal. 2004. "Distribución altitudinal, endemismo y conservación de mamíferos en la cuenca del río Savegre, Costa Rica". *Brenesia*, núm. 61: 53-62.
- Roelof, Boumans, Costanza Robert, Farley Joshua, A. Wilson Matthew, Portela Rosimeiry, Rotmans Jan, Villa Ferdinando, y Grasso Monica. 2002. "SPECIAL ISSUE: The Dynamics and Value of Ecosystem Services: Integrating Economic and Ecological Perspectives: Modeling the dynamics of the integrated earth system and the value of global ecosystem services using the GUMBO model". *Ecological Economics* 41: 529-60.
- Romero, Arturo García, y Julio Muñoz Jiménez. 2002. *El paisaje en el ámbito de la Geografía*. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). (Revisar apellidos y formato en relación con la cita correspondiente en la página 340).
- Ruhl, J. B., Steven E. Kraft, y C. L. Lant. 2007. *The Law and Policy of Ecosystem Services*. Washington: Island Press.
- Saborío, Javier, y Max Ureña. 2003. "Estudio Riesgo Integral en la cuenca del Río Savegre". San José, Costa Rica: Instituto Costarricense de Electricidad.
- Sánchez, Julio E., Gilbert Barrantes, y Francisco Duran. 2004. "Distribución, ecología y conservación de la avifauna de la cuenca del río Savegre, Costa Rica". *Brenesia*, núm. 61: 63-93.
- Schägner, Jan Philipp, Luke Brander, Joachim Maes, y Volkmar Hartje. 2013. "Mapping ecosystem services' values: Current practice and future prospects". *Ecosystem Services* 4 (0): 33-46. <https://doi.org/10.1016/j.ecoser.2013.02.003>.
- Sherhouse, Benson C, Darius J Semmens, y Jessica M Clement. 2014. "An application of Social Values for Ecosystem Services (SolVES) to three national forests in Colorado and Wyoming". *Ecological Indicators* 36: 68-79.
- Silvertown, Jonathan. 2015. "Have ecosystem services been oversold?" *Trends in Ecology & Evolution* 30 (11): 641-48.
- Souto, Patricia. 2011. "Paisajes en la geografía contemporánea: concepciones y potencialidades". *Revista Geográfica de América Central* 2: 1-23.

- Spangenberg, Joachim H., y Josef Settele. 2010. "Precisely incorrect? Monetising the value of ecosystem services". *Ecological Complexity* 7 (3): 327-37.
- Turner, R, J Paavola, P Cooper, S Farber, V Jessamy, y S Georgiou. 2003. "Valuing nature: lessons learned and future research directions". *Ecological Economics* 46 (3): 493-510.
- Urquijo Torres, Pedro S, y Narciso Barrera Bassols. 2009. "Historia y paisaje: Explorando un concepto geográfico monista". *Andamios* 5 (10): 227-52.
- Vorkinn, Marit, y Hanne Riese. 2001. "Environmental Concern in a Local Context: The Significance of Place Attachment". *Environment and Behavior* 33 (2): 249-63.

Percepción del paisaje boscoso de la Península de Osa, Costa Rica por parte de pobladores y visitantes

**JULIETA CARRANZA-VELÁZQUEZ¹⁷⁷
XAVIERA AMADOR-FERNÁNDEZ¹⁷⁸
MILAGRO MATA-HIDALGO¹⁷⁹**



Introducción

El presente trabajo tiene como propósito dar a conocer los resultados del proyecto de investigación Percepción del paisaje boscoso por los habitantes y visitantes de la Península de Osa, Costa Rica. El objetivo principal de esta investigación fue conocer y analizar el modo particular de percibir el paisaje boscoso por parte de los pobladores y los visitantes de algunas áreas de la Península. Dentro de los objetivos específicos, se planteó no solo poder determinar la relación de estas percepciones con aspectos económicos y sociales que han afectado la zona, sino también con el grupo etario y con el nivel educativo de los participantes. Asimismo, se aprovechó la información para tener una idea del nivel de conocimientos que poseen dichas personas acerca de los procesos relacionados con la dinámica del bosque y su pensamiento conservacionista.

177 Universidad de Costa Rica, Escuela de Biología, Doctora. Correo electrónico: julieta.carranza@ucr.ac.cr

178 Universidad de Costa Rica, Escuela de Biología, Licenciada. Correo electrónico: xavid2009@hotmail.com

179 Universidad Estatal a Distancia, Licenciada. Correo electrónico: mmatah@uned.ac.cr

En la primera parte de este artículo se mencionan conceptos teóricos relacionados con el tema de investigación, así como antecedentes históricos de la zona de estudio, que dieron base a las estrategias conservacionistas llevadas a cabo por el estado costarricense, y el papel que ha desempeñado la educación, especialmente, en el conocimiento de conceptos en ciencias naturales. Seguido a esto, se dedica un apartado a la metodología utilizada, con un enfoque cualitativo. Se incluyeron 46 entrevistas abiertas a participantes escogidos al azar. El cuestionario constó de 14 preguntas semiestructuradas orientadas a conocer las percepciones u opiniones sobre el paisaje boscoso, la estructura del bosque, su importancia relacionada con el tema de conservación, y las posibles amenazas que enfrenta este ecosistema. No se definió límite de extensión para las respuestas.

La segunda parte del trabajo incluye el análisis cuantitativo de los datos obtenidos y su relación con los objetivos planteados. Las conclusiones reflejan una síntesis de los hallazgos encontrados, las necesidades de realizar un estudio más a fondo para determinar el verdadero sentido de conservación en la comunidad y la necesidad de profundizar en aspectos educativos que ayuden a la población a tener una idea más integrada sobre la dinámica del bosque.

Conceptos relacionados con percepción y paisaje

La percepción es el proceso por el cual se recibe la información organizada e interpretada proveniente de los sentidos. Este proceso se caracteriza por ser intrínsecamente subjetivo, ya que influyen en él sentimientos y opiniones. Esta capacidad de percibir es imprescindible para relacionarnos con el medio y el pensamiento productivo. Por medio de esta percepción se forman imágenes y mapas mentales del entorno, en donde se encuentran elementos físicos, biológicos y culturales (Cabrelles Sagredo, 2006; Ojeda Rivera, 2005; Urquijo Torres y Boni Noguez, 2020; van Heijgen, 2013).

Cabrelles Sagredo (2006) menciona que, si se plantea la percepción en el sentido del conocimiento, se deben considerar tres dimensiones: la sensorial, la psicológica y la racional. Con base en esto, se considera que el acto de percepción puede incluir tres momentos: la sensación (reacción física), el sentimiento (reacción afectiva) y el conocimiento (reacción mental). Al unirse estos momentos, la percepción se completa y contextualiza y la mente predomina sobre la materia.

La forma en que un paisaje es percibido depende de las imágenes mentales particulares que desarrolla cada persona. Existe una relación muy estrecha entre la percepción de un paisaje y los aspectos culturales, sociales y económicos de una determinada población. El paisaje es concebido como un producto social y como la proyección cultural de una sociedad en un espacio y tiempo determinado. En él se expresan las relaciones que las personas establecen con su territorio (realidad física), lo cual involucra procesos sociales y económicos, además de las representaciones e imágenes de la sociedad (van Heijgen, 2013; Zubelzu-Mínguez y Allende-Álvarez, 2015).

Se puede decir que dicha percepción incluye características propias de los sujetos, como la edad, el nivel de estudios, el lugar de residencia, sus experiencias previas, al igual que aspectos relacionados con la personalidad o con el estado anímico. Se ha considerado que la percepción es inherente al paisaje hasta el punto de resultar imprescindible para su existencia (Morlans, s.f.; Ojeda Rivera, 2005; Rotger, 2020; Zubelzu-Mínguez y Allende-Álvarez, 2015).

El concepto de paisaje ha sido definido de varias formas: ha sido utilizado para definir algo, pero también para describir ese algo; por lo tanto, se le ha asignado un carácter dual. Gómez Villarino (2010) considera el paisaje como la percepción polisensorial y subjetiva de la expresión en que se manifiesta el sistema territorial. Cuando se interpreta esta realidad, las definiciones tienen un factor común que les da sentido, ya que, por ejemplo, ese paisaje no existiría si no fuera a través de la mirada (Gómez Villarino, 2010; Rotger, 2020). Urquijo Torres (2020) ha estimado que el paisaje no puede concebirse sin su subjetividad, pues ella se convierte en el eje explicativo. Además, aunque el paisaje es una realidad formal, territorial y concreta, también es el resultado de la proyección y abstracción de esa realidad. Asimismo, posee una dimensión simbólica en la cual se manifiestan las intenciones, las emociones y las condiciones de las personas que lo usan, se lo apropijan, lo pierden o lo anhelan (Ojeda Rivera, 2005; Urquijo Torres y Boni Noguez, 2020).

Dentro de la percepción subjetiva se encuentran una serie de sentimientos y sensaciones que representan el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante (entorno). Estos sentimientos han sido definidos con el término topofilia (Soto Caro, 2017; Vargas Henao y Sánchez Pérez, 2010). van Heijgen (2013) menciona que las investigaciones que se realizan sobre paisaje se han enfocado más en el mundo visual, pero que también hay que tener en mente que el paisaje es percibido a través de todos los sentidos.

El paisaje boscoso representa una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella. Asimismo, incluye la fisonomía externa y visible de esa superficie terrestre y la percepción individual y social que genera. Se puede decir que en este caso, el paisaje nos remite a la imagen de ese territorio así como a su descripción científica y a representaciones construidas en torno a él (Gómez Villarino, 2010; Rotger, 2020).

Descripción física de la Península de Osa

La Península de Osa, con una extensión de 1 741,5 km², se localiza en el Pacífico Sur de Costa Rica en el Área de Conservación Osa (Región Brunca). Tiene una altitud máxima de 782 m.s.n.m. Sus bosques se clasifican como tropicales muy húmedos, con un régimen de precipitaciones muy alto y sin una estación seca definida (Holdridge, 1967). Por su lado, el Área de Conservación Osa abarca un total de 4 104,02 km², lo que representa un 8,6% del territorio nacional y un 36,40% de la provincia de Puntarenas (INDER, 2021; Rosero-Bixby, Maldonado-Ulloa, y Bonilla-Carrion, 2002; SINAC, 2021) (figura 1)

FIGURA 1
Península de Osa, Pacífico sur de Costa Rica



Fuente: www.freeworldmaps.net; static.wixstatic.com

Antecedentes históricos de la Península de Osa Pobladores y desarrollo de la zona

Se ha considerado que las ocupaciones más antiguas en la península se asocian al período Aguas Buenas (300 a.e.c. y 800 e.c.), que incluían las zonas de Cantarero (cuenca baja del río Tigre) y Pejeperro (cerca de la laguna Pejeperro al sur de la península). Posteriormente ocupaciones, provenientes de la cuenca del río Tigre y lugares costeros como Carbonera, Matapalo y Carate, han sido asociadas al período Chiriquí (800-1550 e.c.). Sin embargo, se conoce poco sobre estas ocupaciones precolombinas en la zona de la Península de Osa. Se ha sugerido que estos pobladores se dedicaban, posiblemente, a la agricultura y aprovechaban los recursos marinos y de los manglares. El oro era abundante en la zona de Dos Brazos de río Tigre, lo cual pudo haber sido una razón para la concentración de asentamientos cerca de los ríos (Corrales-Ulloa, 2016, 2019; Lewis, 1985).

El primer pueblo en el área de Golfo Dulce fue fundado en 1848. Posteriormente, en 1885, se estableció el caserío o asentamiento Santo Domingo, antes llamado Golfo Dulce, conocido también como San Josecito o Gringolandia. Hoy en día corresponde al pueblo de Puerto Jiménez. A partir del establecimiento de este caserío, la población colonizadora aumentó en forma exponencial, y como consecuencia, la explotación cada vez mayor de los recursos naturales. En 1912, fue fundado el pueblo conocido como Escondido (Arias Mora, 2007; Lewis, 1985) (Eida Fletes Almengor, comunicación personal, 15 de julio de 2021).

En los años de la década de 1930, el estado costarricense promovió las inversiones extranjeras en territorio nacional, en especial, para el establecimiento de monocultivos. Esto atrajo a la *United Fruit Co.*, la cual adquirió terrenos en la península para el cultivo del banano, pero por problemas en el manejo de las aguas se abandonó el proyecto,

y los terrenos fueron vendidos a Osa Productos Forestales en 1957 (INOOGO, 2017; Lewis, 1985; Rosero-Bixby et al., 2002) (Eida Fletes Almengor, comunicación personal, 15 de julio de 2021).

Durante esa misma década, empezó la llamada fiebre del oro que, junto con la oportunidad de trabajo que ofrecía la compañía bananera, ocasionó un mayor flujo de personas a la península procedentes de varias partes del país, así como de Nicaragua y Panamá. Muchos de los oreros que llegaron a la zona se establecieron en tierras que actualmente ocupa el Parque Nacional Corcovado.

Durante quince años (1957-1970), la compañía Osa Forestal se dedicó a talas ilegales y a sacar maderas de la zona de Corcovado. Sin embargo, en 1970, la comunidad de Escondido exigió al Estado la salida de la empresa de la Península de Osa, sobre todo por la serie de conflictos a consecuencia de las posesiones de tierras. Pero no fue sino hasta 1979, cuando el Estado procedió a la expropiación de los terrenos de la compañía Osa Productos Forestales. (Eida Fletes Almengor, comunicación personal, 15 de julio de 2021). (Arias Mora, 2007; Lewis, 1985; Rosero-Bixby et al., 2002).

Durante más de 100 años, dicha zona se vio fuertemente afectada por la tala indiscriminada de árboles, la contaminación de los ríos y el saqueo de entierros indígenas (Eida Fletes Almengor, comunicación personal, 15 de julio de 2021). (Arias Mora, 2007; Lewis, 1985).

Estrategias conservacionistas del estado costarricense y de organizaciones no gubernamentales en la Península de Osa

A partir de los años setenta, la península empezó a ser reconocida como un área prioritaria para la conservación por su alta biodiversidad (más del 50% de la biodiversidad de Costa Rica y 2,5% de la mundial) (INOOGO, 2017). Esto llevó al gobierno a establecer, por Decreto Ejecutivo, el Parque Nacional Corcovado (PNC) en 1975, con una extensión de 42 570 hectáreas terrestres y 5 375 marinas; asimismo, en 1978, la Reserva Forestal Golfo Dulce (casi 70 000 hectáreas), y en 1981, la Reserva Indígena Guaymí (Osa y Amador, 2016). Varios años después (1998), se creó el Sistema Nacional de Áreas de Conservación (SINAC) como una dependencia del Ministerio de Ambiente y Energía (MINAE) (INDER, 2021; Lewis, 1985; Rosero-Bixby et al., 2002; SINAC, 2021). A pesar de este esfuerzo, la creación de estas áreas protegidas tuvo consecuencias negativas para los pobladores establecidos en ellas, ya que más de 200 familias fueron desalojadas y trasladadas (2 000 personas aprox.) a otras zonas (Eida Fletes Almengor, comunicación personal, 15 de julio de 2021).

Luego de la creación del parque, varias iniciativas de conservación han sido implementadas por el Estado en esta zona, entre ellas, el “Diagnóstico biofísico, social, económico, productivo y de análisis institucional” (SINAC, 2006), el cual dio origen a la creación del Plan de Manejo del Parque Nacional Corcovado del Área de Conservación de Osa

(ACOSA) en el 2008. Este plan incluyó la misión, la visión y el modelo de gestión del parque, los cuales fueron la base para definir los perfiles de programas de gestión comunitaria, educación ambiental, manejo de la biodiversidad, recursos naturales y culturales; asimismo, el programa de uso público en turismo, el de control y protección y el programa administrativo financiero (SINAC, 2008).

Estas iniciativas del Estado han ayudado a promover la firma de convenios internacionales para recibir donaciones (Soto, 2016) y financiamientos que apoyan la conservación de los bosques, así como a las comunidades aledañas, para promover una convivencia armoniosa entre ambos. Varias fundaciones, organizaciones no gubernamentales y universidades estatales se han unido a las iniciativas de conservación por medio de programas educativos ambientales y de biodiversidad, de empoderamiento comunal, de fortalecimiento de las áreas silvestres protegidas y de promoción del turismo sostenible (Asociación Costa Rica por Siempre, s.f.; Cubero-Hernández, 2016; Fundación Corcovado, s.f.; Garza, 2019; PIOSA, s.f.).

Como se puede notar, la zona de la Península de Osa ha estado expuesta durante muchos años a dos fuerzas que han sido difíciles de conciliar, una de crecimiento y posibilidades económicas y otra de conservación de sus riquezas naturales. Esto ha determinado la dinámica social, económica, político-administrativa y ambiental de la región y ha influido en la prosperidad de las comunidades (Arias Mora, 2007; INOGO, 2017).

Influencia de las temáticas educativas sobre la formación biológica de los pobladores de la Península de Osa

Los programas del Ministerio de Educación Pública en el área de Ciencias y Biología

A partir de la década de los noventa, el MEP incorporó en los programas de Ciencias y Biología temáticas relacionadas con el ambiente y el desarrollo sostenible, las cuales incluían varios conceptos ecológicos. A pesar de que no se profundizaba en temas de conservación, sí se aludía a la preservación del paisaje (Ministerio de Educación Pública, s.f.).

La Política Educativa hacia el Siglo XXI (1994) contempló el tema de Desarrollo Sostenible, el cual incluía aspectos ambientales, económicos, sociales, éticos y de sostenibilidad. Durante el año 2005, se incorporó el tema transversal Cultura Ambiental para el Desarrollo Sostenible. El Plan Nacional de Desarrollo “Alberto Cañas Escalante” de Costa Rica (2015-2018) estableció, entre sus propuestas estratégicas para el sector educativo, la transformación de la enseñanza de las ciencias con el componente de la educación ambiental en forma articulada entre los ciclos escolares. El propósito era fortalecer la formación básica de las personas para que les permitiera acceder a los conocimientos científicos y tecnológicos. Estos conocimientos podrían ser aplicados, eventualmente, en actividades cotidianas, de investigación y de desarrollo sostenible (Ministerio de Educación Pública, 2016).

En el 2016, el Ministerio de Educación Pública, en la Política Curricular la “Educación para una Nueva Ciudadanía”, consideró como eje fundamental el Desarrollo Sostenible y lo incorporó en cuatro dimensiones, basado en los acuerdos establecidos por la UNESCO (2014) (Marianela Navarro Camacho, comunicación personal, 20 de marzo de 2022) (Ministerio de Educación Pública, 2016).

El programa de capacitación para guías del Instituto Costarricense de Turismo (guías turístico-locales)

Como parte de la estrategia del Estado de apoyar el desarrollo turístico en diferentes zonas del país, se elaboró el Decreto 31030 MEIC-TUR en el año 2003, que incluyó el “Reglamento de los Guías de Turismo”. A partir de este Decreto, todas las personas interesadas en optar por la credencial de Guía de Turismo deberían aprobar el Curso de Formación y Capacitación para Guías de Turismo, avalado por el ICT (Instituto Costarricense de Turismo (ICT, 2003). Los programas ofrecidos incluían cursos de Ética Profesional, Fundamentos de Turismo, Primeros Auxilios y Respiración Cardiopulmonar (RCP) y Atención y Guiado de Turistas (Instituto Costarricense de Turismo (ICT, 2003). Durante los años 2009-2011, en apego al reglamento existente, el Instituto Nacional de Aprendizaje y la Universidad Nacional ofrecieron un programa técnico-académico piloto diseñado para la formación de guías de turismo local en la Península de Osa (Eida Fletes, comunicación personal, 2022).

El reglamento del 2003 sufrió varias modificaciones y fue derogado mediante el Decreto 41369 MEIC-TUR en el 2018. El nuevo decreto dio origen a otro reglamento y a la creación de la Comisión Nacional de Guiado de Turismo (CONAGUITUR), encargada de la coordinación de los cursos. Este nuevo reglamento amplió la posibilidad de incluir otros temas como: Geografía de Costa Rica, Historia Natural de Costa Rica, Legislación Turística y Ambiental, Turismo Cultural de Costa Rica, Historia de Costa Rica y la Práctica Supervisada (Instituto Costarricense de Turismo (ICT, 2018).

Metodología

Dado el conocimiento previo que tenemos de la zona de Osa, por trabajos que hemos realizado quienes integramos este equipo de investigación, nos propusimos realizar esta investigación preliminar descriptiva sobre la percepción del paisaje boscoso basada en una aproximación cualitativa (Suárez, García, y Cardona, 2020).

Se realizaron cuarenta y seis entrevistas semiestructuradas que consistieron en catorce preguntas abiertas para que los participantes pudieran expresarse con sus propias palabras. Dichas entrevistas fueron realizadas a una muestra de personas adultas, escogidas al azar, provenientes de diferentes comunidades de la Península de Osa (entre ellas La Palma, Puerto Jiménez, Carate, Bahía Drake, Rancho Quemado, San Juan Sierpe, Dos Brazos Rio Tigre, Sándalo, y las estaciones La Leona y Sirena del Parque Nacional Corcovado) (figura 1).

Las preguntas fueron estructuradas para conocer las percepciones u opiniones de los pobladores y visitantes de las áreas mencionadas, sobre el paisaje boscoso, la estructura del bosque, su importancia relacionada con el tema de conservación y las posibles amenazas que enfrenta este ecosistema. No se definió límite de extensión para las respuestas. La mayor parte de las entrevistas (treinta y seis) se realizaron presencialmente; sin embargo, por motivo de la pandemia del COVID presente en el país, diez cuestionarios se diseñaron en el programa *Google Forms* y se enviaron a través de internet. Este proceso de obtención de datos fue realizado durante los años 2019-2021.

Los participantes se agruparon de acuerdo al tiempo de permanencia en alguna zona de la Península de Osa y de acuerdo a sus edades, esto con el propósito de analizar posibles similitudes y diferencias en las respuestas, las cuales permitieran determinar tendencias a partir de las categorías o grupos definidos (cuadro 1).

CUADRO 1

Grupos establecidos de acuerdo a la procedencia de los participantes, con sus respectivas subdivisiones por edad y el número de participantes en cada subgroupo

Grupo 1 13 personas nacidas en la Península, no se han trasladado a otro sitio			Grupo 2 6 personas nacidas fuera de la Península, con 20 o más años de vivir en la zona			Grupo 3 15 personas nacidas fuera, menos de 20 años de vivir en la zona			Grupo 4 12 personas visitan zona ocasionalmente, con permanencia menor a un año		
Número de personas por edad			Número de personas por edad			Número de personas por edad			Número de personas por edad		
SG1 27-40:7	SG2 41-59:4	SG3 64-72:2	SG1 27-40:2	SG2 41-59:3	SG3 64-72:1	SG1 27-40:12	SG2 41-59:3	SG3 64-72:0	SG1 27-40:5	SG2 41-59:6	SG3 64-72:1

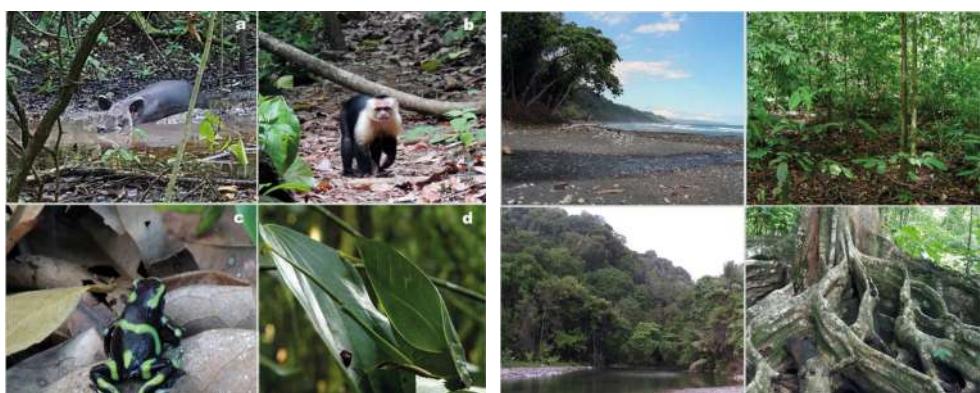
Fuente: elaboración propia

Las respuestas fueron codificadas para facilitar su análisis e interpretación. Dentro de las codificaciones, se incluyeron elementos bióticos (organismos vivos) y abióticos (elementos no vivos), conceptos biológicos generales, beneficios que se obtienen de los bosques y sentimientos o sensaciones (positivas o negativas) que despierta el bosque en los participantes comparado con el ambiente urbano (figuras 2 y 3).

La investigación documental consistió en el acceso a fuentes primarias (entrevista a personas conocedoras de la historia de la zona) y a secundarias, relacionadas con la historia de la región y la temática de estudio.

FIGURA 2

Algunos ejemplos de la fauna presente en la Península de Osa



a. Cría de danta o tapir (*Tapirus bairdii*), b. mono carablanca (*Cebus capucinus imitator*), c. rana venenosa verdiblanca (*Dendrobates auratus*), d. saltamontes (*Orthoptera*) con forma de hoja (camuflaje), y vistas de la vegetación típica de los bosques de la Península de Osa.

Fuente: fotografías de Julieta Carranza Velázquez.

FIGURA 3

Macrohongos comunes en los bosques de la Península de Osa



a. Macrohongo tipo "sombrilla" (*Marasmiellus* sp.), b. tipo "discos" (*Psilopezia joruensis*), c. "gelatinosos" (*Tremella mesenterica*), d. "copas" (*Cookeina speciosa*) y e. "orejas de palo" (*Trametes elegans*).

Fuente: fotografías de Julieta Carranza Velázquez.

Análisis de las respuestas de cada uno de los grupos de participantes

La edad de las personas entrevistadas osciló entre 27 y 72 años. Un 43,5% fueron hombres y un 56,5% mujeres. El nivel de escolaridad abarcó desde primaria hasta universitaria y la ocupación estuvo relacionada con turismo, comercio o labores hogareñas.

Grupo 1

La respuesta más frecuente sobre la percepción del bosque estuvo relacionada con los elementos bióticos presentes. Un alto porcentaje de personas percibió el bosque como un lugar donde se encuentran animales (92%) y árboles o plantas (92%). Dentro del grupo de animales, fueron mencionados principalmente insectos (62%) y aves (54%), luego mamíferos (46%) y pocos hicieron alusión a los reptiles (15%) (figura 2). Asimismo, pocos hablaron sobre la presencia de flores (7%), semillas (23%) o frutos (30%). Para esta parte de percepción no se encontraron diferencias marcadas en las respuestas entre los diferentes subgrupos (edad) (Ver anexos, cuadro 2).

Sin embargo, sí hubo variaciones en el uso de conceptos biológicos, lo que se reflejó en los diferentes porcentajes. Por ejemplo, menos de la mitad de los encuestados mencionó términos como ecosistema (38,5%) o bosque primario o secundario (46%); asimismo, pocos se refirieron a procesos que se llevan a cabo en los bosques, tales como regeneración (15%), fotosíntesis (23%), o polinización (30%), entre otros; pero más de la mitad sí relacionó a los hongos con los procesos de descomposición (61%).

Varios elementos abióticos fueron considerados como parte esencial de los bosques y los relacionaron estrechamente con los beneficios que ellos brindan. Entre estos, los más nombrados fueron: oxígeno o aire (100%) y agua (69%) (ríos, riachuelos, ojos de agua, y otras fuentes de agua).

El beneficio económico que se obtiene de un bosque ocupó una posición predominante (92%), seguido por los beneficios de sobrevivencia (85%) y alimentación (54%). Otros beneficios mencionados, pero en menor grado podrían considerarse dentro de las anteriores categorías. Por ejemplo, la producción de medicamentos y un lugar de refugio (23% cada uno) y una fuente de conocimientos (8%).

La información más detallada de cada uno de los aspectos mencionados anteriormente, pero desglosados por subgrupos se puede encontrar en el cuadro 2 de los anexos.

La observación de un paisaje boscoso o su visitación despertaban en las personas encuestadas una gran diversidad de sensaciones, sentimientos y recuerdos positivos. Entre ellos, citaron sensaciones de tranquilidad (92%), de paz y vida (46%), de conexión con el bosque y su energía (23%) y de relajación (15%). Asimismo, mencionaron que les traía a la memoria recuerdos de la niñez y de la familia (46%) y sentimientos de amor, respeto, agradecimiento y confianza (15%). Para algunos, causaba una mezcla de emociones

(nostalgia, alegría, curiosidad), también consideraron que encontraban en el bosque un buen momento para meditar y encontrarse con ellos mismos, o para acercarse a Dios (15%). Los sentidos se les agudizaban, escuchaban sonidos bonitos, oían historias de los árboles, podían oler los aromas y sentir la humedad del bosque (8%).

El subgrupo 1 citó una sensación de vida al pensar en el bosque, seguida por tranquilidad y paz, un sentimiento de respeto y recuerdos de la infancia. El subgrupo 2 se inclinó más por las sensaciones de vida y paz, seguidas por tranquilidad, pero también despertaba en ellos recuerdos familiares y una amplia gama de sentimientos. Para el subgrupo 3 la sensación de tranquilidad fue lo primero y luego paz.

Al comparar las respuestas sobre la percepción de un paisaje boscoso con la de una ciudad, casi la totalidad de este grupo manifestó su desagrado por esta última (92%). Una serie de sensaciones y sentimientos negativos fueron plasmados en sus respuestas, entre ellos: miedo, tristeza, estrés (15-30%); así como una molestia general, desconfianza e inquietud (8%). Percibieron a la gente precipitada, sin dirección y con una gran frialdad e indiferencia hacia los demás (8%). El gran problema señalado acerca de las ciudades fue la alta contaminación (sónica, ambiental) (54%), la cual fue considerada como el elemento principal que altera el ambiente.

El subgrupo 1 percibió la ciudad como generadora de estrés. El subgrupo 2, la consideró como un lugar que provoca tristeza, inquietud y desconfianza, además de que percibieron mucha frialdad y desinterés hacia las otras personas. Los participantes del subgrupo 3 se sienten perdidos y molestos.

La importancia de cuidar o proteger y conservar el bosque fue ampliamente mencionada (46-70%). Ligado a estos aspectos, algunos anotaron la reforestación (46%), la regeneración natural sin intervención (30%) y un uso moderado para mantener su equilibrio (15%). Otras personas percibieron el bosque como un lugar de gran riqueza, con alma y vida propias, que se debe conocer, valorar y del que se debe aprender (8%).

Dentro de los aspectos negativos ligados a prácticas no conservacionistas en los bosques fueron mencionados, principalmente, la tala o destrucción (70%), la caza (30%) y la extracción de animales y plantas (23%). Todos estos factores fueron ligados al impacto causado por el hombre a este ecosistema (30%).

Detalles específicos por subgrupos sobre prácticas en pro o en contra de la conservación se incluyen en el cuadro 2 de los anexos.

Grupo 2

Para el Grupo 2, los elementos bióticos juegan un papel importante en la percepción del bosque, ya que este fue percibido como un lugar donde se encuentran animales (100%) y árboles o plantas (83%) (figura 2). Dentro del grupo de animales fueron mencionados principalmente insectos (67%) y aves (67%). Solo una persona mencionó reptiles (16,7%).

Relacionado con los árboles, algunos hablaron sobre la presencia de flores (16,7%). Solo dos personas (33,3%) mencionaron a los hongos dentro de los organismos presentes en los bosques.

Hubo algunas diferencias en el uso de conceptos biológicos, tales como ecosistema, flora y fauna en los 3 subgrupos. Igual resultado se observó en el caso de procesos biológicos como por ejemplo, desintegración o descomposición, polinización, ciclo de vida o diversidad, entre otros. En general, el uso de estos conceptos fue muy restringido por los participantes de este grupo. Los elementos abióticos considerados como parte esencial de los bosques fueron oxígeno o aire (100%) y agua (67%) (ríos).

El beneficio económico y el de sobrevivencia o refugio que se obtiene de un bosque ocuparon el primer lugar (83,3% cada uno), seguido por alimentación (50%). Algunos otros mencionados, pero en menor grado, fueron la producción de medicamentos (33%), y poder realizar actividades recreativas (33%). El detalle por subgrupos de los aspectos citados anteriormente, se puede observar en el cuadro 3 de los anexos.

El paisaje boscoso o su visitación causaban una serie de sensaciones, sentimientos y recuerdos positivos en los encuestados. Las sensaciones de paz fueron las más mencionadas (dos personas de SG1 y una de SG2 y SG3, 67%) y de tranquilidad (dos personas SG1 y una de SG3, 50%). Dos personas anotaron la de conexión o comunicación con el bosque (una del SG2 y una del SG3, 33%). Armonía, vida, disfrute y relajación fueron mencionadas de forma individual (una persona del SG1, SG2, o SG3, 16,7%). Asimismo, se citaron sentimientos de agradecimiento (una persona SG2 y una SG3, 33%) y de espiritualidad, así como reflexión y acercamiento a Dios (una persona del SG1 y una SG3, 33%).

La percepción de la ciudad por los encuestados fue negativa (100%). Dos personas del subgrupo 2(33%) se refirieron al estrés que les causa. Una persona del subgrupo 2 y otra del 3(17%) anotaron la actitud apresurada de la gente y la sensación de recibir cargas negativas. El gran problema que señalaron una persona del subgrupo 1 y 3, y dos del subgrupo 2(50%) en las ciudades fue la alta contaminación (sónica y ambiental).

Un alto porcentaje (67-83%) señaló el cuidado, protección y conservación como los aspectos más importantes que deben aplicarse a los bosques. Ligado a estos términos, dos personas (33%) anotaron la reforestación o siembra. El bosque fue visto como un lugar generador de vida, como un santuario que debe respetarse y estudiarse (16,7%) (Ver anexos, cuadro 3). Algunos de los aspectos citados que iban en contra de las prácticas conservacionistas fueron la tala o destrucción del bosque (67%), la caza (67%) y la extracción de especies (16,7%). Más detalles sobre estos dos últimos temas se encuentran en el cuadro 3 de los anexos.

Grupo 3

Para varias personas hubo una relación muy estrecha de los árboles o plantas (diez personas del SG1 y tres del SG2, 87%) y de los animales (ocho personas SG1 y una SG2, 60%) con su percepción del bosque. Asimismo, más del 50% de los encuestados anotó a los

hongos (siete personas del SG1) (figura 3). Bacterias, líquenes y virus ocuparon porcentajes inferiores (tres personas del SG1, dos del SG1, y una del SG1, 20%, 13% y 7%, respectivamente). Entre las categorías de animales, los insectos (cinco personas del SG1, 33,3%), las aves y los mamíferos fueron mayormente mencionados (cuatro personas del SG1, 27%), una menor referencia de reptiles (tres personas del SG1, 20%), anfibios, crustáceos y peces (una persona del SG1, 7%).

Algunos elementos relacionados con los árboles fueron las flores, los frutos (tres personas del SG1, 20%) y los musgos (una persona del SG1, 7%). El empleo de una terminología más específica sobre elementos del bosque se observó solo en una persona del subgrupo 1 (Ver anexos, cuadro 4).

Los encuestados utilizaron con mayor frecuencia conceptos biológicos, por ejemplo, términos como flora y fauna (47%), ecosistema (47%) micro y macroorganismos y ciclos (33,3%) e interrelaciones e interacciones (27%), entre otros. Asimismo, se refirieron a procesos que se llevan a cabo en los bosques como descomposición (ligado a los hongos, 60%), dispersión (27%), reciclaje de nutrientes y polinización (20%).

Tanto oxígeno o aire (86,7%), y agua (80%) (ríos, lluvia) fueron los elementos abióticos más importantes asociados al bosque. Otros, en menor porcentaje, fueron los nutrientes del suelo (20%)

Entre los beneficios que brinda el bosque fueron mencionados los alimenticios, los de sobrevivencia (67%) y los medicinales (53%). Otros menos citados fueron los económicos, los de refugio (27%) y los de purificación del aire (20%).

Mayor detalle por subgrupos sobre los temas anteriormente citados en el cuadro 4 de los anexos.

Varias sensaciones, sentimientos y recuerdos positivos fueron relacionados con el bosque. Entre las más anotadas estuvieron las sensaciones de vida (46,6%), paz y tranquilidad (26,6%), así como felicidad (20%) y la percepción de olores (20%), seguidas por sensaciones de frescura, libertad y armonía (13,3%). Una gran variedad de ellos fue mencionada de forma individual tales como relajación, y percepción de colores y texturas (16,7%). Asimismo, fueron citados recuerdos de la familia y de la infancia (20%), sentimientos de amor (20%), de agradecimiento y de respeto (13,3%).

La ciudad fue percibida de una forma negativa (100%), ya que les causaba estrés (tres personas del SG1, 20%) y el ruido les molestaba (tres personas del SG1, 20%). Además anotaron que observaban que la gente vivía acelerada (dos personas del SG1, 13,3%). En general, mencionaron varios términos negativos como malestar (tres personas del SG1 y una SG2, 27%), ansiedad (dos personas del SG1) y agobio (una persona del SG1 y del SG2, 13,3%). La alta contaminación (ambiental, visual y sónica) fue considerada como el problema más serio en la ciudad (cuatro personas del SG1 y dos del SG2, 40%). Solo 4 participantes en el subgrupo 1 anotaron un malestar general al visitar la ciudad y dos personas de ese mismo subgrupo mencionaron que se sentían acelerados.

Los aspectos más importantes relacionados con los bosques fueron su protección, conservación o preservación (80%) y cuido y reforestación (53,3%). El bosque es considerado como un lugar del cual debemos aprender y al cual debemos estudiar (53%), como un tesoro que tenemos que valorar y respetar por los beneficios que nos da (33%). Algunos aspectos negativos que causan daños a los bosques fueron en mayor grado la tala o destrucción del bosque (60%) y en menor grado, la caza (20%).

Información más detallada de estos últimos dos temas en el cuadro 4 de los anexos.

Grupo 4

Los elementos bióticos animales, plantas y hongos fueron mencionados por un porcentaje alto de los consultados (75% los dos primeros, 66,7% el último) como los organismos más frecuentes en el bosque. Insectos (41,7%) y aves (33%) fueron anotados en mayor porcentaje. Solo una persona se refirió a reptiles (8,3%). Algunas referencias a componentes de plantas fueron hechas individualmente (8,3%).

Tres personas del SG1, cuatro del SG2 y una del SG3 mencionaron tanto animales como plantas; algunos citaron solo uno de estos dos organismos (una persona del SG1 y una del SG2). Dentro del grupo de animales, los tres subgrupos mencionaron insectos y aves. Para el caso de los hongos, ver resultados en el cuadro 5 de los anexos.

Algunos de los conceptos bióticos utilizados por los participantes fueron: redes entre organismos (50%), comunicación o conectividad (50%), ecosistema (33%), ciclos de vida (25%) y degradación (25%). Un número menor de otros conceptos fue utilizado individualmente. El elemento abiótico aire u oxígeno fue el más mencionado como un beneficio que se obtiene del bosque (66,7%), seguido por el agua (25%). Los beneficios más importantes que ofrece el bosque para este grupo de participantes fueron: vida o sobrevivencia (75%), alimentación (58,3%) y medicina (58,3%). Dentro de los mencionados, pero en menor grado, estuvieron refugio (16,7%), una fuente de conocimientos e información y su uso para actividades recreativas (8,33% cada uno).

Más detalle por subgrupos de estos tres últimos temas en el cuadro 5 de los anexos.

Diversas sensaciones y sentimientos fueron mencionados por las personas al observar un paisaje boscoso o al visitarlo. Dentro de las más citadas estuvieron las sensaciones de paz (tres personas del SG1, una del SG2 y SG3, 41,7%), de vida (una persona del SG1 y tres del SG2, 33%), de felicidad (una persona del SG1 y dos del SG2, 25%), de conexión (dos personas del SG1, 16,7%) y de bienestar (dos personas del SG2, 16,7%). Unido a estas, hubo sentimientos de admiración por su belleza (dos personas del SG1 y tres del SG2, 41,7%), lo consideraban un lugar mágico (dos personas del SG2, 16,7%), misterioso y místico (dos personas del SG2 y una del SG3, 25%), con colores (una persona del SG2 y del SG3, 16,7%) y olores particulares (dos personas del SG2, 16,7%) que invitaban a la relajación (una persona del SG1, 8,33%). Asimismo, les evocaba recuerdos de la niñez y de tiempo vacacional (dos personas SG1, 16,7%).

La ciudad despierta una diversidad de sensaciones y sentimientos negativos al ser comparada con el bosque. Entre ellos: estrés (dos personas del SG1 y una del SG2, 25%), confusión (una persona del SG1 y dos del SG2, 25%), desconexión y tristeza (una persona del SG1 y una del SG2, 16,7%), cansancio (una persona del SG2, 8,33%), así como impaciencia y desbalance (una persona del SG1 o una del SG2, 8,33%). La ciudad fue considerada como un lugar caótico, frio, desagradable, carente de vegetación, y muy ruidoso (una persona del SG1, una del SG2 o del SG3, 8,33%).

Varios aspectos fueron mencionados para el mantenimiento de los bosques, entre ellos, la no intervención (83,3%), su protección y conservación (2,75%). Asimismo, conocer el funcionamiento del bosque, poder aprender de él (41,6%) y respetarlo (25%), fueron otros aspectos importantes en la conservación.

Dentro de los aspectos negativos ligados a prácticas no conservacionistas de los bosques se anotó la tala o destrucción (2,33%) y el uso de compuestos químicos en las cercanías de los bosques (16,7%).

Más detalle sobre estos temas en el cuadro 5 de los anexos.

¿Cómo es percibido en general este paisaje boscoso de la Península de Osa?

La percepción del entorno, que incluye tanto percepciones sensoriales como experiencias vivenciales, conduce a la formación de imágenes mentales particulares en cada persona y está cargada de subjetividad (Asensio et al, 1991, citado por Mónica García; Cabrelles Sagredo, 2006). Se considera que existe una relación muy estrecha entre la percepción de un paisaje o territorio (realidad física) y los aspectos culturales, sociales y económicos de una determinada población (van Heijgen, 2013; Zubelzu-Mínguez y Allende-Álvarez, 2015).

La percepción del paisaje boscoso por parte de los participantes en este estudio, incluyó una serie de elementos físicos, biológicos, culturales y sociales, mezclados con sentimientos y opiniones, lo cual representa la parte subjetiva de esta percepción (van Heijgen, 2013; Zubelzu-Mínguez y Allende-Álvarez, 2015). Las tres divisiones artificiales (biótica, abiótica y antrópica) planteadas por Urquijo Torres (2020) para estudiar un paisaje, basadas en las interacciones de esos elementos previamente citados, fueron utilizadas para interpretar los resultados en este estudio.

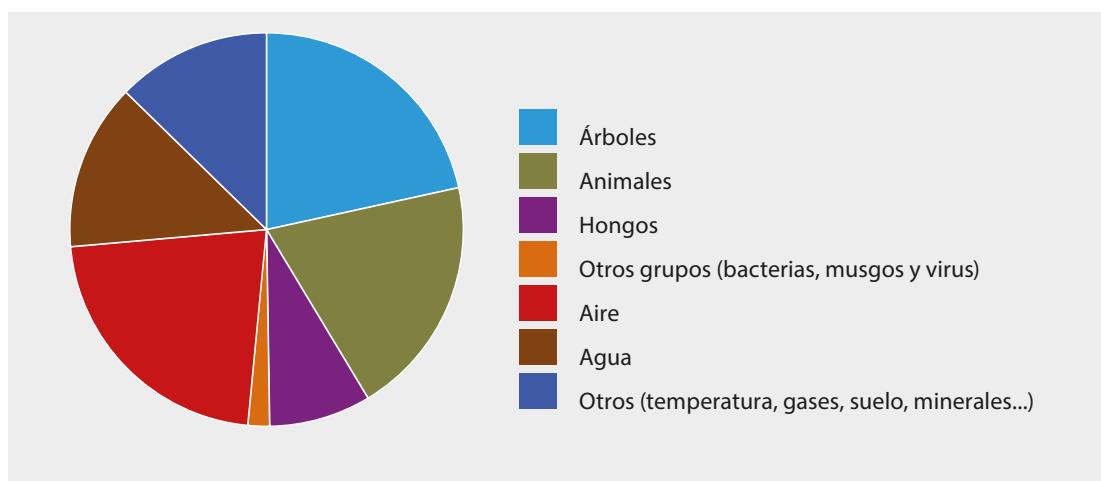
El bosque como una realidad física

El bosque fue percibido como un lugar que alberga una gran variedad de animales y plantas (elementos biológicos). La especificidad, al referirse a ciertos animales o plantas, dependió, en muchos casos, del interés particular de las personas entrevistadas (aspecto subjetivo) o de la posibilidad de avistamiento (animales o plantas de mayor tamaño o abundancia, que son recordados más fácilmente).

Fue interesante constatar que para muchas personas la existencia de otros elementos bióticos importantes en el bosque pasa inadvertida, como fue el caso de los hongos. Estos organismos, en particular, no parecen formar parte de ese conjunto de imágenes mentales que se forman al percibir el paisaje boscoso. Esto se observó, particularmente, en dos de los grupos encuestados G1 y G2. Sin embargo, la mayoría de los participantes del G4 sí los mencionaron. Este grupo, conformado por visitantes, ha recibido varias charlas sobre la importancia de los hongos en los ecosistemas; por lo tanto, era de esperar que ya tuvieran esa imagen incorporada en su percepción del bosque. Un aspecto de los hongos que sí fue claro en todos los grupos, fue su participación en los procesos de descomposición o degradación de la materia orgánica en los bosques.

El componente abiótico del paisaje fue estrechamente ligado a los beneficios que brinda el bosque y a la idea de la importancia de la conservación de este. Aire y agua fueron mencionados en todos los grupos como elementos indispensables para la sobrevivencia en el planeta (figura 4).

FIGURA 4
Distribución porcentual de los elementos bióticos
y abióticos, mencionados por los entrevistados



Fuente: elaboración propia

A pesar de la conformación diferente de los grupos, no se encontraron variaciones muy grandes en la percepción del paisaje boscoso en relación a los elementos bióticos y abióticos anotados. Todos los participantes, de una u otra forma, los utilizaron para referirse al bosque. Las leves diferencias observadas en las percepciones parecen estar determinadas por la edad, la escolaridad, el oficio o profesión, así como por las experiencias vivenciales particulares de cada participante.

Personas de más de 50 años, con baja o media escolaridad, pero dedicados al comercio, disponen de una percepción menos biológica que aquellos menores o contemporáneos, con mayor escolaridad o ligados a actividades turísticas (Ver anexos, cuadros 2-5).

Por otra parte, los que han vivido siempre cerca o en el bosque (experiencias vivenciales) conocen mejor la enorme diversidad de animales y plantas que alberga este territorio, lo cual fue reflejado en el número de elementos mencionados. Asimismo, las personas profesionales menores de 40 años (con escolaridad alta), que han llegado a trabajar a la zona en años recientes, también incluyen una mayor variedad de organismos en sus respuestas.

Conceptos y terminología biológica utilizada por los participantes

El buen conocimiento y manejo de conceptos y terminología biológica que se reflejó en las apreciaciones de muchos de los entrevistados sobre el bosque puede ser producto de la formación educativa recibida en los últimos 25 o 30 años (el nivel de escolaridad en los grupos varió desde primaria hasta universitaria). Las temáticas relacionadas con el ambiente y el desarrollo sostenible, han sido incorporadas por el Ministerio de Educación Pública en los programas de ciencias y biología en escuelas (I y II Ciclos) y colegios (III y IV Ciclos), desde la década de los noventa. Estas temáticas han incluido conceptos ecológicos tales como ecosistemas, preservación, ciclos de vida, entre otros. Asimismo, programas educativos ambientales y sobre diversidad han sido ofrecidos a las comunidades de la Península de Osa por fundaciones, organizaciones no gubernamentales y universidades estatales (Cubero-Hernández, 2016; Fundación Corcovado, s.f.; Garza, 2019; Ministerio de Educación Pública, s.f.; PIOSA, s.f.)

Un hecho importante por destacar es que un 37% de los participantes eran guías turísticos (cuadros 2-5). Un requisito obligatorio estipulado en el reglamento emitido por el ICT para poder desempeñarse como guías, es llevar el Curso de Formación y Capacitación. Este curso incluye un módulo sobre geografía e historia natural de Costa Rica donde también se hace referencia a conceptos biológicos, lo cual refuerza en los guías los conocimientos en esta disciplina (Instituto Costarricense de Turismo (ICT), 2003; Instituto Costarricense de Turismo (ICT), 2018).

¿Cómo influyen los aspectos económicos y sociales en la percepción del bosque?

Se ha mencionado que existe una relación muy estrecha entre la percepción de un paisaje y los aspectos económicos y sociales de una determinada población (van Heijgen, 2013). Asimismo, se habla de elementos innatos que se relacionan con los instintos primarios humanos y de la existencia de un sistema emocional basado en la supervivencia y en la búsqueda de alimento (Zubelzu-Mínguez y Allende-Álvarez, 2015).

Las personas entrevistadas que nacieron en la Península de Osa, o que han vivido ahí por más de 20 años (Grupos 1 y 2), percibían el bosque como generador de fuentes de ingresos económicos y, por consiguiente, de estabilidad y supervivencia para sus familias. Desde los primeros pobladores de la Península, el bosque ha sido un elemento

importante en el desarrollo de estas comunidades. Muchas familias han dependido directamente de lo que el bosque les ofrece para consumo personal o para intercambio por otros productos. Sin embargo, con la creación del Parque Nacional Corcovado, algunas familias se vieron afectadas al ser desalojadas de sus tierras, lo que les causó un fuerte impacto social y económico, con lo cual se vieron obligadas a buscar otras alternativas para poder sobrevivir. A pesar de estas dificultades, se pudo observar un fuerte arraigo a estas tierras y a sus bosques y un gran sentido de pertenencia en los pobladores. A través de los años, se han dado cambios en la mentalidad del uso del bosque. Han pasado de la extracción a su protección, ya que ahora consideran necesaria su conservación para poder utilizarlo con fines económicos, sobre todo turísticos. En la actualidad, algunos de ellos se desempeñan como guías turísticos o sus negocios están relacionados con esa actividad.

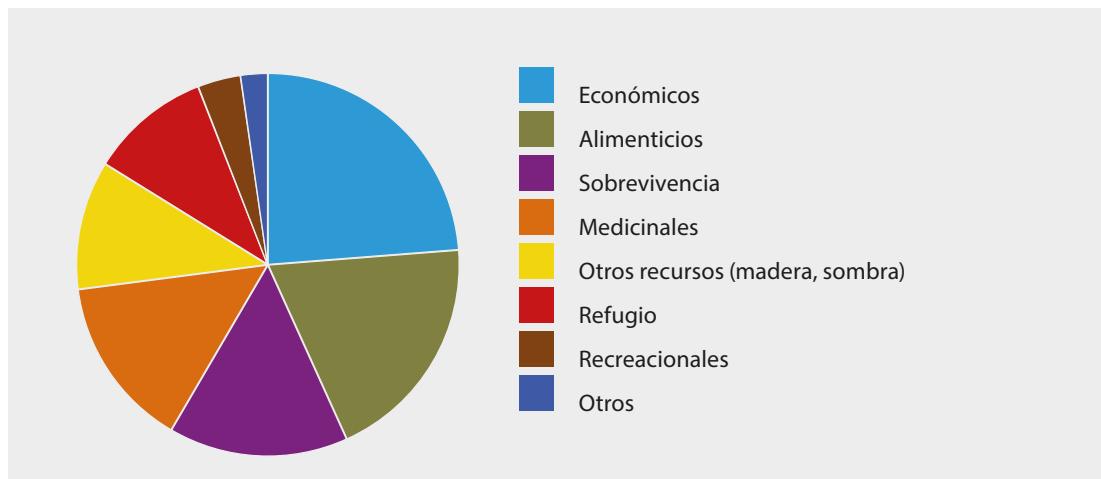
La fuerte campaña de promoción del turismo de naturaleza en la zona en las últimas dos décadas, llevada a cabo por el ICT y por entes no gubernamentales, también ha influido en la percepción del bosque por los habitantes, ya que el bosque se ve como un generador de mayores oportunidades de empleo en esta región, lo cual coincide con lo expresado por Driscoll et al (2011) en su investigación sobre la importancia del ecoturismo como una herramienta de desarrollo y conservación en la Península de Osa. Este aspecto se refleja claramente en el hecho de que un 74% de las personas de los Grupos 1 y 2, están ligadas de una u otra forma a actividades relacionadas con el turismo (guías, empresarios y administradores). Asimismo, las personas que han llegado a la zona (Grupo 3) y los visitantes ocasionales (Grupo 4) están relacionadas con programas de desarrollo orientados hacia las comunidades o con actividades turísticas.

Investigaciones realizadas por INOGO (2017) en la región han concluido que el turismo es percibido por los habitantes de una forma muy favorable y lo consideran como una actividad altamente sostenible en lo ambiental y económico. Esto concuerda con lo mencionado por Fletes: “aquí en Osa la mentalidad ha ido cambiando, la gente se está dando cuenta de su importancia, hay conciencia sobre el uso de los productos del bosque. Han venido personas de la UCR y de la UNA y promueven conciencia por medio de la educación y la información, una información de años. También el MINAE que se divide en dos partes, los guardaparques que cuidan el Parque Nacional Corcovado y los guarda parques agroforestales que se han encargado de enseñarle a los campesinos que pueden aprovechar los recursos del bosque sin dañarlo” (E. Fletes, comunicación personal, 8 de agosto de 2019).

Existe una percepción del bosque diferente, en relación con los beneficios que este provee, en los Grupos 3 y 4 con respecto a los Grupos 1 y 2. Para las personas de los primeros dos grupos, el bosque es principalmente un proveedor de alimento y medicinas. Es interesante anotar que las personas del Grupo 3 se han trasladado a la Península en busca de empleo y dependen económicamente de actividades turísticas (74%). Un alto porcentaje de ellos (80%) son menores de 40 años, poseen una mayor escolaridad y provienen de zonas urbanas. Estos factores pueden influir en una percepción diferente

del bosque. El grupo de visitantes ocasionales (Grupo 4), en su mayoría extranjeros, forma parte de los “turistas” que son atraídos por la exuberante naturaleza de la zona; por lo tanto, su interés no es económico, sino también va más dirigido a los beneficios alimenticios y medicinales que ofrece el bosque (figura 5).

FIGURA 5
Distribución porcentual de los beneficios obtenidos de los bosques, mencionados por los entrevistados



Fuente: elaboración propia

La percepción subjetiva del paisaje boscoso

Una parte importante de la percepción de un paisaje, según lo menciona Urquijo Torres (2020) es que este no puede concebirse sin su subjetividad, ya que ella se convierte en el eje explicativo y, aunque el paisaje es una realidad formal, territorial y concreta, también es el resultado de la proyección y abstracción de esa realidad.

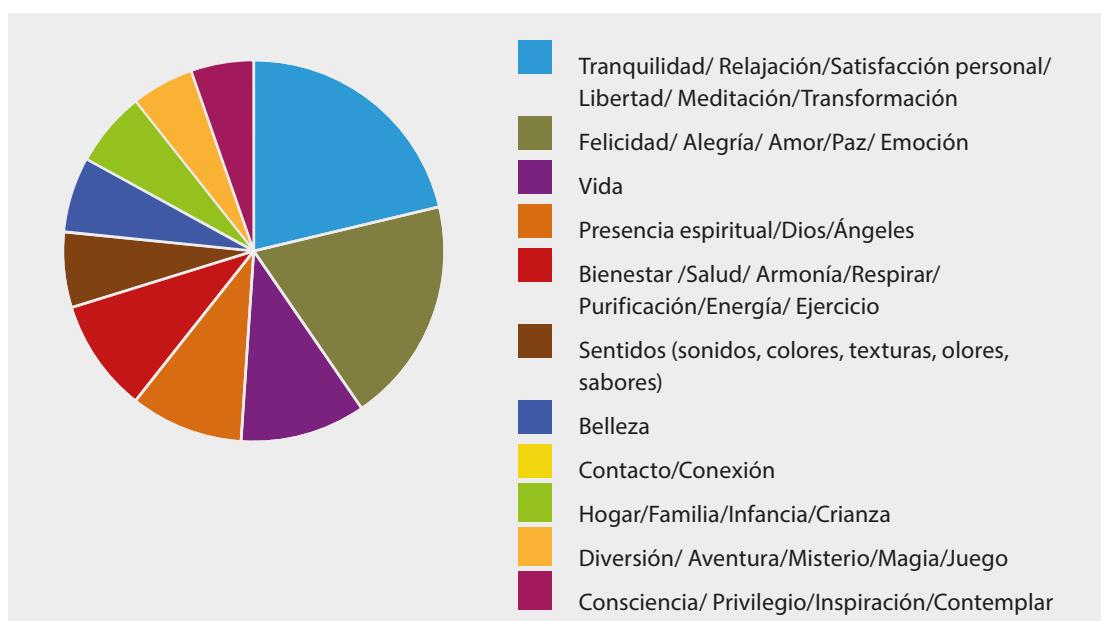
Dentro de esa percepción subjetiva se encuentran una serie de sentimientos y sensaciones que representan el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante (entorno). Estos sentimientos han sido definidos con el término topofilia (Soto Caro, 2017; Vargas Henao y Sánchez Pérez, 2010).

Esta parte subjetiva de cómo se percibe el paisaje boscoso se observó en las diferentes referencias que hicieron los entrevistados a aspectos relacionados con sentimientos y sensaciones que despierta este paisaje. Los más nombrados fueron tranquilidad, paz y vida. Se mencionó que desde el momento en que entran a un bosque, sienten una fuerte conexión con él y una sensación de relajamiento. Para aquellos que toda su vida han vivido en un bosque o cerca de alguno, el solo pensar en él trae a la memoria recuerdos de su familia y de su niñez. La mayoría siente un gran respeto y agradecimiento por el bosque. Asimismo, ligado a estas sensaciones de bienestar general, aparecen sentimientos espirituales que los hacen sentirse más cerca de Dios y que los invitan a meditar y a reflexionar acerca de su vida (figura 6).

Otro aspecto subjetivo fue la gran variedad de olores, colores, y texturas características del bosque que aparecen unidas a esta percepción del paisaje. Esto, sumado a los sonidos que produce el viento entre los árboles y el de los diferentes animales y del agua. Los sonidos han sido considerados como parte de los llamados paisajes sonoros (percepción auditiva) y tienen un carácter social y cultural. Se forman dentro de un contexto donde participan todos los estímulos sensoriales, lo cual les da un significado a los espacios y lugares. Cada persona tiene una manera particular de percibir la información del medio. Los sonidos que acompañan a un determinado paisaje tienen su propia identidad y son inseparables de esa circunstancia, ese lugar y ese momento (Cabrelles Sagredo, 2006 Garrido Rojas, 2020). Por otro lado, Hedblom et al. (2020) mencionan que el silencio está fuertemente ligado con el bienestar que se percibe en un lugar y este, junto con la relajación, la paz y la recreación, proveen una restauración externa a las personas. En este estudio, dos personas, una que vivió muchos años en el bosque y una que lo visita desde hace muchos años, manifestaron que el guardar silencio en el bosque era necesario para poder percibir los sonidos, los cuales los relacionaron con emociones particulares (figura 6).

Algunas investigaciones han comunicado que la percepción subjetiva de un entorno es concebida de forma diferente por hombres y mujeres y que le otorgan significados diferentes según los vínculos que establecen con él (Soto Caro, 2017). Sin embargo, en el presente trabajo se observó bastante homogeneidad en las respuestas con respecto a los sentimientos y sensaciones señaladas tanto por hombres como mujeres. Parece ser que los niveles de cargas afectivas hacia el espacio boscoso son muy semejantes entre todos los participantes, sin importar las diferentes categorías en las cuales fueron ubicados (figura 6).

FIGURA 6
Sentimientos o sensaciones que despierta el paisaje boscoso
de la Península de Osa en los habitantes y visitantes entrevistados



Fuente: elaboración propia

Malo Larrea (2017) comenta que, si se compara la percepción de los paisajes o áreas boscosas con los de paisajes o áreas urbanas, se puede observar una contraposición, ya que las segundas son percibidas como los lugares donde la naturaleza termina y comienza lo artificial. Las personas establecen una relación psicológica con el ambiente urbano, que se manifiesta como una inclinación práctica o afectiva, que puede ser favorable o desfavorable (Garcia, s.f.).

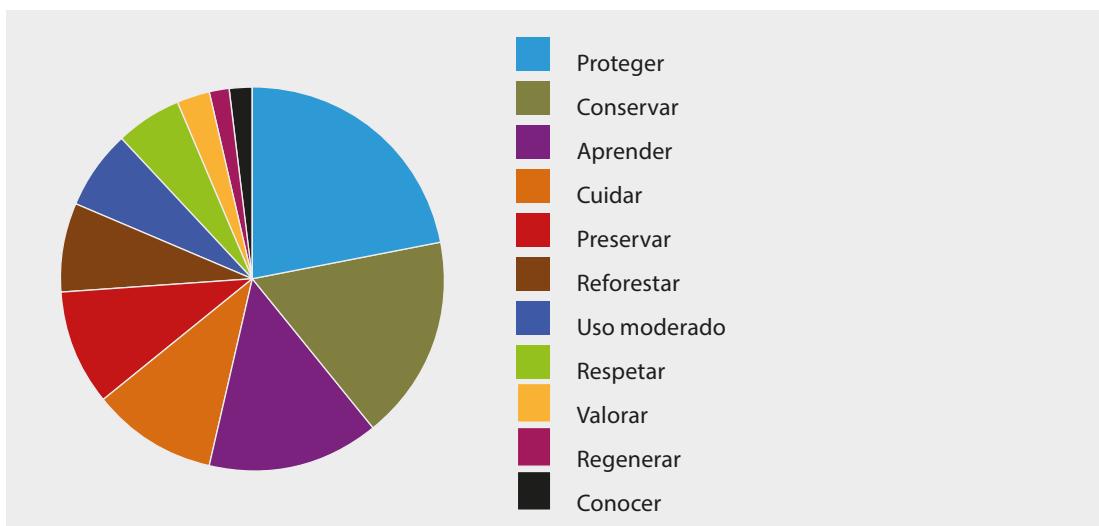
Para el caso en estudio, casi todos los comentarios acerca de la percepción de las áreas o paisajes urbanos fueron desfavorables. Las molestias que más mencionaron los participantes fueron las ligadas a la contaminación, tanto sónica (sonidos o ruidos) como ambiental. Contrario a los sonidos agradables del bosque, existen sonidos o ruidos de alta intensidad no deseados, como los que ocurren en las zonas urbanas. Estas son también percepciones subjetivas, y forman parte del marco cultural e individual, que influye en los ambientes sonoros que buscamos o evitamos. Al existir una relación continua sonido ruido, puede ocurrir que no sea sólo la señal del sonido lo que molesta, sino una estructura compleja de asociaciones con percepciones visuales, olfativas o táctiles del medio (Cabrelles Sagredo, 2006). Las percepciones enumeradas por los encuestados en este estudio coinciden con lo expresado por este autor, porque además de anotar percepciones visuales (suciedad y mucha gente) y olfativas (malos olores), incluyeron una serie de sentimientos y sensaciones negativas, entre ellas, estrés, confusión, desconexión, tristeza, desconfianza, etc.

¿Poseen estos pobladores de la Península una fuerte convicción de conservar sus bosques?

El sentimiento de conservación y preservación del bosque estuvo presente en todas las personas encuestadas, sin diferencias con respecto a procedencia, edad, nivel educativo u oficio. Malo Larrea (2017) en su estudio menciona que la gente rural tiene un vínculo mucho más armónico con la naturaleza, porque son parte de ella, tanto a nivel espiritual como por la necesidad de los recursos. Por ello, muestran una conciencia mayor sobre su conservación. Se esperaba en este estudio que las personas que nacieron en esta zona tuvieran un mayor apego a los bosques dado que forman parte de una comunidad que ha luchado por muchos años por conservar sus tierras. Sin embargo, se notó que hay un fuerte compromiso general de toda la comunidad integrada por los diferentes grupos de personas para salvaguardar este ambiente, ya que es percibido como un lugar de inmensa riqueza, lo cual coincide con lo expresado en otras investigaciones (Driscoll, Hunt, Honey, y Durham, 2011).

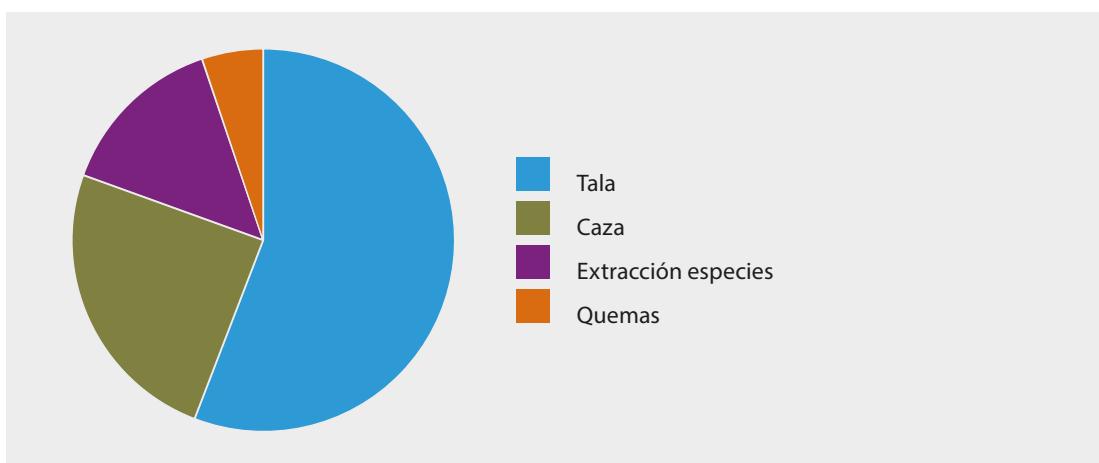
Dentro de estos grupos de diferentes personas se encuentran los visitantes que se ubican dentro de la categoría de turistas de naturaleza que valoran la diversidad y belleza del paisaje boscoso, motivados por su propia educación. Son personas informadas que, aunque no estén ligados a las ciencias de la tierra, conocen detalles relacionados con ellas (Vargas Ulate, 2009). El grupo de visitantes comparten con los demás la percepción del paisaje boscoso y están plenamente identificados con su conservación.

FIGURA 7
Distribución porcentual de conceptos relacionados con conservación de los bosques, mencionados por los entrevistados



Fuente: elaboración propia

FIGURA 8
Distribución porcentual de conceptos no conservacionistas relacionados con los bosques, mencionados por los entrevistados



Fuente: elaboración propia

Vargas (2009) ha mencionado que el uso de estos ambientes boscosos por parte de los turistas genera un dilema. Por un lado, genera beneficios económicos para diferentes sectores de la población, pero por otro, la actividad turística también afecta las iniciativas de conservación *in situ*. En el presente trabajo, según las manifestaciones de los encuestados, se ha logrado un equilibrio entre la conservación y la visitación. Esto lo atribuyen a una mejor concientización de la población y al respeto que muestran los visitantes por la naturaleza.

A pesar de esta actitud positiva, existe una convicción generalizada de que los seres humanos somos una amenaza para la naturaleza, ya que mencionan que lo que más afecta al paisaje boscoso son las talas desmedidas y la caza, aspectos que son también mencionados por Driscoll et al. (2011). Varios investigadores han considerado esta convicción como parte del discurso conservacionista (Malo Larrea, 2017) (figuras 7 y 8).

Conclusiones

El paisaje boscoso es percibido de muy diversas formas por las personas entrevistadas; sin embargo, tiene un fuerte componente biológico y una parte subjetiva, ligada estrechamente a las necesidades y sentimientos específicos de cada persona. A pesar de las diferencias en edad, nivel educativo y condiciones socio-económicas de los entrevistados, sus percepciones presentan más similitudes que diferencias, lo cual dificulta una separación basada en estos parámetros.

El bosque es un elemento importante en la vida de los lugareños. Ha sido crucial en la economía familiar, por lo que las comunidades han luchado por defender este recurso. El incremento reciente del turismo de naturaleza en la zona ha convertido a los bosques en una fuente de ingreso alternativa. Los conocimientos que la población ha adquirido acerca de los beneficios ofrecidos por el bosque han provocado un cambio en la percepción que algunos de los pobladores tenían de este ecosistema. El esfuerzo desarrollado en las campañas de conservación realizadas por el estado, universidades públicas y organizaciones no gubernamentales ha calado en la población, ya que al considerar el bosque como un bien generador de trabajo y, por ende, de bienestar económico y social, debe ser protegido. El efecto que ha tenido en su entorno familiar, sobre todo relacionado con factores económicos ha incentivado, por lo tanto, una fuerte concientización sobre la importancia de conservar y proteger el bosque, sobre todo por la posibilidad de aprovecharlo para actividades de turismo.

El hecho de poder precisar si realmente la población está convencida de que el bosque debe conservarse *“per se”* (una construcción particular de protección) o si es una construcción artificial debido a su relación con la generación de recursos económicos, es sumamente difícil. A esto hay que añadir que por muchos años estas comunidades han estado sujetas a condiciones sociales y económicas poco favorables. Este aspecto deberá ser estudiado más a fondo para poder determinar el verdadero sentido de conservación existente en los pobladores de esta zona.

Un vacío importante observado es el poco conocimiento que posee la población sobre las dinámicas que se desarrollan en los bosques y los organismos que interactúan para mantener el equilibrio en este ecosistema a través del tiempo. Este tema es de suma importancia para las estrategias de conservación, por lo que se deberían incluir charlas informativas en las campañas educativas dirigidas a las comunidades.

Referencias

- Arias Mora, D. (2007). Aproximación al estudio de la historia del cantón de Osa (1914-1990). *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 8(2), 78-123. <https://doi.org/ISSN 1409-469X>
- Asociación Costa Rica por Siempre. (s.f.). Asociación Costa Rica por Siempre. Retrieved from <https://costaricaporsiempre.org/es>
- Cabrelles Sagredo, M. S. (2006). El paisaje sonoro: “Una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano.” *Revista de Folklore*, (302), 49-56. Retrieved from <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs7ko>
- Corrales-Ulloa, F. (2016). La Gran Chiriquí: Una historia cada vez más profunda. *Canto Rodado*, 11, 27-58.
- Corrales-Ulloa, F. (2019). *Exploración arqueológica en la Península de Osa, Gran Chiriquí* (Atisbos al pasado). San José.
- Cubero-Hernández, E. (2016). UCR promueve educación ambiental en Península de Osa. Retrieved from accionsocial.ucr.ac.cr/noticias/ucr-promueve-educacion-ambiental-en-peninsula-de-osa
- Driscoll, L., Hunt, C., Honey, M., y Durham, W. (2011). *The Importance of Ecotourism as a Development and Conservation Tool in the Osa Peninsula, Costa Rica*. Washington.
- Fundación Corcovado. (s.f.). Fundación Corcovado. Retrieved from <https://corcovadofoundation.org/es>
- García, M. (s.f.). Geografía Urbana. La percepción del espacio urbano.
- Garrido Rojas, D. (2020). Percepción, vínculos culturales y cartofonía del paisaje sonoro de la isla Pacanda en el lago Pátzcuaro, México. In P. S. Urquijo Torres y A. F. Boni Noguez (Eds.), *Huellas en el paisaje. Geografía, historia y ambiente en Las Américas* (Primera, pp. 201-227). México: UNAM.
- Garza, J. (2019). Península de Osa forma parte del proyecto Pristine Seas de National Geographic. Retrieved from <https://www.larepublica.net/noticia/peninsula-de-osa-forma-parte-del-proyecto-pristine-seas-de-national-geographic>
- Gómez Villarino, A. (2010). El paisaje como recurso: desarrollo de un modelo para su análisis, diagnóstico y planificación. *Revista de La Escuela de Ciencias Geográficas*, 35-44.
- Hedblom, M., Hedenas, H., Blicharska, M., Adler, S., Knez, I., Mikusiński, G., Svensson, J., Sandström, S., Sandström, P., y Wardle, D.A. (2020). *Landscape perception; linking physical monitoring data to perceived landscape properties*. *Landscape Research* 45(2), 179-192. DOI:10.1080/01426397.2019.1611751.
- Holdridge, L. R. (1967). *Life zone ecology*. (T. S. Center, Ed.). San José.
- INDER. (2021). Bienvenido al terriotorio Península de Osa. Retrieved from <https://www.inder.go.cr/peninsula-de-osa/#características>
- INO GO, I. O. y G. (2017). *Tapa dulce, liderazgos y senderos: Reflexiones sobre “Caminos de Osa.”* (E. Vargas, Ed.). San Jose.
- Instituto Costarricense de Turismo (ICT). (2003). Decreto No. 31030 MEIC-TUR. Retrieved from <https://www.ict.go.cr/es/documentos-institucionales>
- Instituto Costarricense de Turismo (ICT). (2018). Decreto No. 41369 MEIC-TUR. Retrieved February 26, 2022, from <https://www.ict.go.cr/es/documentos-institucionales>
- Lewis, B. E. (1985). Reseña histórica de la población y los recursos naturales de la Península de Osa, Pacífico Sur. 1848-1981. *Revista Geográfica de América Central*, (17-18), 123-130.

- Malo Larrea, A. (2017). Mirando detrás de las percepciones de la naturaleza, el territorio, lo urbano y lo rural: El caso de Cuenca, Ecuador. *Revista Iberoamericana de Economía Ecológica*, 27, 115-129. Retrieved from <https://redibec.org/revista/numeros-anteriores>
- Ministerio de Educación Pública. (s.f.). Programas de estudio. Retrieved from <https://www.mep.go.cr/programas-estudio>
- Ministerio de Educación Pública. (2016). Educar para una nueva ciudadanía. Programa de Estudio de Biología. Educación Diversificada. Transformación Curricular. Retrieved from <https://www.mep.go.cr>.
- Morlans, M. (s.f.). *El paisaje visual o paisaje percibido (II). Estructura del paisaje*. Catamarca.
- Ojeda Rivera, J. F. (2005). Percepciones identitarias y creativas de los paisajes mariálicos. *Geocrítica Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, IX(187). Retrieved from <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-187.htm>
- Osa, O. S., y Amador, M. S. (2016). Caracterización del Territorio Península de Osa. Retrieved from <https://www.inder.go.cr/peninsula-de-osa/caracterizacion-territorio-Peninsula-Osa.pdf>
- PIOSA. (s.f.). PROGRAMA INSTITUCIONAL OSA GOLFO DULCE. Retrieved from <https://piosa.ucr.ac.cr>
- Rosero-Bixby, L., Maldonado-Ulloa, T., y Bonilla-Carrion, R. (2002). Bosque y población en la Península de Osa, Costa Rica. *Revista de Biología Tropical*, 50(2), 585-595.
- Rotger, D. V. (2020). Paisajes degradados e imaginarios sociales: percepciones del arroyo del Gato en la ciudad de La Plata, Argentina. *Revista de Urbanismo*, 42, 120-133. <https://doi.org/10.5354/0717-5051.2020.52561>
- SINAC. (2021). Área de Conservación Osa (ACOSA). Retrieved from <http://www.sinac.go.cr/ES/ac/acosa/Paginas/default.aspx/>
- Soto Caro, T. (2017). Topofilia: razones del retorno de mujeres y familias campesinas. *El Ágora U.S.B.*, 17(1), 145-156.
- Soto, M. (2016). Estados Unidos dona equipo al Parque Nacional Corcovado. Retrieved from <https://www.nacion.com/ciencia/medio-ambiente/estados-unidos-dona-equipo-al-parque-nacional-corcovado/5TEM6SPECRCOLJFYETM2ZU3SLA/STORY/>
- Suárez, A. L., García, I., y Cardona, L. C. (2020). La percepción ambiental de niños y niñas de preescolar en una comunidad educativa periurbana de Calarca, Quindío, Colombia. *Sophia*, 16(1), 19-32.
- Urquijo Torres, P. (2020). Aproximaciones paisajísticas. Paisaje cultural: un enfoque pertinente. In P. Urquijo Torres y A. Boni Noguez (Eds.), *Huellas en el paisaje. Geografía, historia y ambiente en Las Américas* (pp. 17-37). México: Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental, Universidad Autónoma de México.
- Urquijo Torres, P. S., y Boni Noguez, A. F. (2020). Las dualidades en el paisaje. In P. Urquijo Torres y A. F. Boni Noguez (Eds.), *Huellas en el paisaje. Geografía, historia y ambiente en las Américas* (Primera, pp. 9-14). México.
- van Heijgen, E. (2013). *Human Landscape Perception. Report on understanding human landscape perception and how to integrate and implement this in current policy strategies*. Wageningen.
- Vargas Henao, F. M., y Sánchez Pérez, E. (2010). Escuela:topofilias y desarraigos. *Uni-Pluri/Versidad (Versión Digital)*, 10(3). Retrieved from <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/unip/issue/current>

Vargas Ulate, G. (2009). Turismo y espacios naturales protegidos en Costa Rica: enfrentamientos o concertación. *Revista Ciencias Sociales (CR), I-II*(123-124), 49-78.

Zubelzu-Mínguez, S., y Allende-Álvarez, F. (2015). El concepto de paisaje y sus elementos constituyentes: requisitos para la adecuada gestión del recurso y adaptación de los instrumentos legales en España. *Cuadernos de Geografía Revista Colombiana de Geografía*, 24(1), 29-42.

Anexos

CUADRO 1. Grupo 1. Respuestas a los diferentes temas en cada subgrupo (SG), número de personas que responden por subgrupo (/) y su profesión u oficio

Tema	Subgrupo sg/número de personas	Profesión-oficio
Presencia de hongos en el bosque	SG 1/1 SG 2/1 SG 3/2	Guía. Guía. Comerciantes o empresarios.
Uso conceptos y procesos bióticos	SG 1/7: bueno SG 2/4: bueno SG 3/2: reducido	Amas de casa, guías, administrador, agricultores. Amas de casa, guías, administrador, agricultores. Comerciantes o empresarios.
Uso de elementos abióticos	SG 1/6, SG 2/2, SG 3/2: aire/oxígeno/agua SG 1/1: faltó agua SG 2/2: faltó agua	Amas de casa, guías, agricultores, administrador, comerciantes o empresarios. Agricultor. Guía, ama de casa.
Beneficios obtenidos del bosque	SG 1/7: alimenticio, económico, sobrevivencia SG 2/4: económico, sobrevivencia, alimenticio SG 3/2: económico sobrevivencia, alimenticio	Guías, amas de casa, administrador, agricultores. Guía, ama de casa. Comerciantes o empresarios.
Aspectos relacionados con el mantenimiento del bosque	SG 1/7, SG 2/4, SG 3/2: conservar	Amas de casa, guías, agricultores, administrador, comerciantes o empresarios.
Atentan en contra de la conservación del bosque	SG 1/5, SG 2/4, SG 3/2: tala SG 1/3: caza SG 2/2: falta valores, educación, conocimiento del bosque	Amas de casa, guías, agricultor, comerciantes o empresarios. Ama de casa, guía, agricultor Guías

1/7= 27-40 años, SG 2/4= 41-59 años, SG 3/2= 64-72 años (total de participantes = 13)

CUADRO 2. Grupo 2. Respuestas a los diferentes temas en cada subgrupo (SG), número de personas que responden por subgrupo (/) y su profesión u oficio

Tema	Subgrupo (sg)/número de personas	Profesión u oficio
Presencia de hongos en el bosque	SG 1/1 SG 3/1	Guía. Empresario.
Uso de conceptos y procesos bióticos	SG 1/2, SG 2/3, SG 3/1: reducido	Guías, comerciante, empresario.
Uso de elementos abióticos	SG 1/2, SG 2/3, SG 3/1: aire/oxígeno SG 1/2, SG 3/1: agua SG 2/2: faltó agua	Guías, comerciante, empresario. Guías, empresario. Comerciante, guía.
Beneficios obtenidos del bosque	SG 1/2: económicos, sobrevivencia, alimenticios SG1/1: medicinales SG1/1: actividades recreativas SG2/2: económicos, sobrevivencia SG2/1: actividades recreativas SG3/1: económicos, sobrevivencia alimenticios, medicinales	Guías. Guía. Guía. Guía, comerciante. Guía. Empresario.
Aspectos relacionados con el mantenimiento del bosque	SG 1/2, SG 2/3, SG 3/1: conservar, proteger o cuidar SG 2/1: reforestar, sembrar SG 3/1: reforestar, sembrar, respetar	Guías, comerciante, empresario. Comerciante. Empresario
Atentan en contra de la conservación del bosque	SG 2/3, SG 3/1: tala, caza SG 2/1: extracción de especies	Guías, comerciante, empresario. Guía.

SG 1/2= 27-40 años, SG 2/3= 41-59 años, SG 3/1 = 64-72 años (total de participantes = 6)

CUADRO 3. Grupo 3. Respuestas a los diferentes temas en cada subgrupo (SG), número de personas que responden por subgrupo (/) y su profesión u oficio

Tema	Subgrupos (sg)/número de personas	Oficio o profesión
Presencia de hongos en el bosque	SG 1/7	Gestión y diseño proyectos, empresario, guías.
Uso de conceptos y procesos bióticos	SG 1/12: muy bueno SG 2/3: bueno	Gestión y diseño proyectos, empresario, guías, artesano, bartender, biólogo. Guías.
Uso de elementos abióticos	SG 1/10, SG 2/2: aire/oxígeno/agua SG 1/2, SG 2/1: faltó agua SG1/1: faltó aire	Gestión y diseño proyectos, empresario guías, bartender. Biólogo, artesano guía Guía.
Beneficios obtenidos del bosque	SG 1/7: alimenticios, medicinales, sobrevivencia SG 1/4: económicos SG 2/3: sobrevivencia, alimenticios SG 2/1: medicinales	Gestión y diseño proyectos, biólogo, empresario, artesano, guías. Biólogo, empresario, guías. Guías. Guía.
Aspectos relacionados con el mantenimiento del bosque	SG 1/11: conservar, proteger, preservar SG 1/6: cuidado, reforestación SG 1/7: aprendizaje, estudio SG 1/3: valorar, respetar SG 2/1: conservar, proteger, preservar SG 2/2: cuidado reforestación SG 2/1: aprendizaje, estudio SG 2/2: valorar, respectar	Gestión y diseño proyectos, biólogo, empresario, artesano, guías, bartender. Gestión y diseño proyectos, bartender, guía. Gestión y diseño proyectos, artesano, guías. Gestión y diseño proyectos, guías. Guía. Guías. Guía. Guías.
Atentan en contra de la conservación del bosque	SG 1/7: tala SG 1/3: caza SG2/2: tala	Biólogo, gestión y diseño proyectos, bartender, guías, empresario. Gestión y diseño proyectos, biólogo, guía. Guías.

SG 1/12= 27-40 años, SG 2/3= 41-59 años, SG 3/0 = 64-72 años (total de participantes = 15)

CUADRO 4. Grupo 4. Respuestas a los diferentes temas en cada subgrupo (SG), número de personas que responden por subgrupo (/) y su profesión u oficio

Tema	Subgrupos (sg)/ número de personas	Oficio o profesión
Presencia de hongos en el bosque	SG 1/3 SG 2/4 SG 3/1	Enfermera, otras no mencionada. Doctora, otras no mencionada. Profesión no mencionada.
Uso de conceptos y procesos bióticos	SG 1/5: bueno SG 2/6: bueno SG 3/1: bueno	Enfermera, otras no mencionada. Doctora, otras no mencionada. Profesión no mencionada.
Uso de elementos abióticos	SG 1/1, SG 2/2: aire/oxígeno/agua SG 1/4, SG 2/1: faltó agua	Doctora, profesiones no mencionadas Enfermera, profesiones no mencionadas
Beneficios obtenidos del bosque	SG 1/4: alimenticios SG 1/3: sobrevivencia y medicinales SG 2/6: sobrevivencia SG 2/3: alimenticios, medicinales SG 2/1: actividades recreativas SG 3/1: medicinales, educacionales	Enfermera, otras no mencionada. Profesión no mencionada. Doctora, otras no mencionada. Profesión no mencionada. Doctora. Profesión no mencionada.
Aspectos relacionados con el mantenimiento del bosque	SG 1/5, SG 2/4: proteger y conservar SG 1/5, SG 2/4, SG 3/1: no intervención SG 1/1, SG 2/4: aprender SG 2/2, SG 3/1: respetar	Doctora, otras no mencionada. Enfermera, doctora, otras profesiones no mencionadas. Enfermera, otras no mencionadas. Profesiones no mencionadas.
Atentan en contra de la conservación del bosque	SG 1/3, SG 2/1: tala SG 2/1, SG 3/1: químicos	Profesiones no mencionadas. Profesiones no mencionadas.

SG 1/5= 27-40 años, SG 2/6= 41-59 años, SG 3/1 = 64-72 años (total de participantes = 12)

*Sonidos, imágenes y letras:
representaciones de paisajes diversos*

aborda el tema del paisaje desde diferentes perspectivas: artes visuales, arquitectura, biología, geografía, historia, historia del arte, literatura, mitología y música.

El resultado fue doce artículos en los que participaron catorce investigadores, quienes desarrollaron y analizaron dicho motivo desde sus particulares especialidades.

El objetivo de este trabajo consistió en elaborar una publicación con artículos sobre el paisaje de Costa Rica, de otros países de Centroamérica y de México para identificar significados naturales, sociohistóricos y culturales, desde la época precolombina hasta la actualidad. A partir de este objetivo, se pretendió establecer la relación y la influencia de los seres humanos sobre los paisajes y la de estos, a su vez, sobre las sociedades; identificar paisajes con un sentido emocional que generan un vínculo subjetivo y se concretan en manifestaciones culturales que expresan

maneras de ver y comprender el mundo; y analizar el involucramiento e identificación que han tenido grupos sociales con entornos determinados.

Además, en un momento dado, se valoró si se incluía un artículo relativo a la Antigüedad; al final, se consideró que este vendría a enriquecer la publicación.

Con su presencia, se ampliaría la noción de paisaje y evidenciaría cómo este tema –al igual que otros muchos más– se puede trazar y conectar desde ese pasado lejano con nuestra actualidad.



UNIVERSIDAD
COSTA RICA

CIICLA

Centro de Investigación en
Identidad y Cultura
Latinoamericanas

ISBN: 978-9930-9611-6-2

A standard linear barcode representing the ISBN 978-9930-9611-6-2.

9 789930 961162