



VOL.XLVI- 2026-NO.105

BOLETÍN

EDICIÓN EXTRAORDINARIA

Estudios inéditos sobre el pintor
José Campeche y su obra
1751-1809

Academia Puertorriqueña de la Historia
San Juan de Puerto Rico, 2026

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna, por ningún medio visual, óptico, de grabación o fotocopia, electrónico, químico o mecánico, sin permiso escrito de la Academia Puertorriqueña de la Historia.

Primera edición: 2026

Directores:

Dr. Jorge Rodríguez Beruff, Director
Dra. Ramonita Vega Lugo, Vice-directora
Dr. Rafael L. Cabrera Collazo, Secretario
Dra. Silvia Álvarez Curbelo, Tesorera

Academia Puertorriqueña de la Historia
Apartado 9021447
San Juan, Puerto Rico 00902-1447

Edición al cuidado de:
José G. Rigau Pérez

Diagramación y diseño:
Félix Navas Raleigh



Nota sobre el Boletín 105

La Academia Puertorriqueña de la Historia ha hecho, y continúa haciendo, valiosas aportaciones al conocimiento de la historia puertorriqueña y caribeña a través de las investigaciones de sus académicos y de colaboraciones con otros historiadores e investigadores. Estas aportaciones, en muchos casos, arrojan luz sobre aspectos poco conocidos o estudiados de nuestra historia. Esa es nuestra principal razón de ser.

Nuestro *Boletín*, que con este número ya va por el 105, es una fuente indispensable de análisis históricos rigurosos y actualizados. En ese ánimo de servicio al país, también publicamos recientemente el libro *Puerto Rico y el mundo*, editado por dos de nuestros académicos de número, Silvia Álvarez Curbelo y Rafael Cabrera Collazo. Y pronto verá la luz otro importante volumen titulado *Dos Antillas*, sobre la relación histórica entre Puerto Rico y la República Dominicana, con escritos de nuestros académicos e invitados.

Nos complace presentar este número del *Boletín* que lleva como título “Estudios Inéditos sobre José Campeche y su obra 1751-1809” a cargo del Académico de Número José Rigau. El compilador de esta extraordinaria publicación ha juntado a un destacado grupo de investigadores que incluye a: Filiberto Martínez Corría, Henry Hutchinson Negrón, Francisco Figueroa Luciano, Catalina I. Villamil, Luz Verónica Martínez Collazo y Rafael Trelles. Se trata de nuevos acercamientos, todos inéditos, como el título indica, e interdisciplinarios, a la obra de nuestro pintor José Campeche (1751-1809). Configuran una valiosísima y original contribución a la historia del país y de su arte pictórico. Para este proyecto, hemos contado, como en ocasiones anteriores, con la alianza de colaboración de Humanidades Puerto Rico y de su directora Sonya Canetti, lo cual agradecemos. Estamos seguros que la obra del académico José Rigau y sus colaboradores tendrá una gran difusión y será recibida con beneplácito por los lectores.



Director, Academia Puertorriqueña de la Historia
Septiembre de 2026

ÍNDICE

Prólogo

José G. Rigau Pérez.....6

El oficial y la violinista por José Campeche (Puerto Rico, 1751-1809)

José G. Rigau Pérez.....10

La partitura en un retrato por Campeche: La esposa del capitán del regimiento de Victoria (1782)

Henry Hutchinson Negrón, Francisco Figueroa Luciano.....40

Filiberto Ramírez Corría, su texto y el método de edición

José G. Rigau Pérez.....48

Hallazgos en la iconografía de Campeche

Filiberto Ramírez Corría57

Campeche por Oller y Atilés: Glosario antropológico y comentario al texto de Ramírez Corría

Catalina I. Villamil94

Osteobiografía y representación pictórica del obispo

Arizmendi: vista desde la antropología forense

Luz Verónica Muñoz Guevara.....105

Un Campeche re “descubierto”: caracterización físicoquímica de una singular Virgen de Belén

Antonio Martínez Collazo, Johnny Lugo Vega, Ruth A. Lizardi Barreto119

Campeche de ida y vuelta: Recreaciones de la pintura de José Campeche realizadas por Rafael Trelles

Rafael Trelles.....135

Prólogo

José G. Rigau Pérez

¿De dónde saca este todo eso? ¿Qué clase de sabiduría se le ha dado? [...] ¿No es este el carpintero [...]? ¿No viven aquí, entre nosotros, sus hermanas? [...]

A un profeta solo lo desprecian en su tierra [...].

Evangelio de Marcos (ed.
Alonso Schökel, 2009) 2, 2-4

Me aventuro a proponer que muchos estudiosos de la vida y obra del pintor puertorriqueño José Campeche (1751-1809) se han hecho las mismas preguntas que los asistentes a la sinagoga en el relato evangélico. Pero en contraste, Campeche, a pesar de las desventajas que le impusieron el racismo, la pobreza, y su lejanía de las capitales artísticas, sí logró la admiración de sus coterráneos en su tiempo y para la posteridad.

Hay pocos datos fehacientes sobre su vida y la coordinación de sus roles de artista plástico, músico y militar. No se sabe casi nada sobre su entrenamiento. Igualmente nos falta información sobre su quehacer pictórico y la organización (artística, administrativa y económica) de su taller de planos, pinturas y marcos. Ante esos enigmas, se hace evidente la necesidad de más investigación y de publicar sus resultados. Este volumen presenta estudios inéditos que, además, proceden de autores formados en disciplinas fuera de la “historia del arte” académica. El legado de José Campeche nos pertenece, y afecta, a todos los puertorriqueños y a la vez se beneficia de la pluralidad de puntos de vista.

Los historiadores e historiadoras no solo publican sus propias investigaciones, sino que, con frecuencia, editan colecciones de trabajos ajenos. Las tareas de reclutar autores, editar textos y llevarlos a publicación sirven para para ampliar el conocimiento y multiplicar las voces que conversan sobre un tema de interés. (Guiliano, 2022, p. 156) Los textos en esta publicación tienen no solo el

factor común de estudios inéditos, sino también el del análisis por medio de disciplinas diversas, algunas poco usuales en el estudio de la obra de Campeche: investigación de archivo e interpretación iconológica, ejecución musical, técnicas de antropología biológica y forense, bioarqueología y radiología. Son trabajos multidisciplinarios que no encuentran fácil cabida en las revistas con fronteras académicas rígidas y presentan cuestiones no planteadas previamente.

La idea para esta compilación surgió durante la preparación de una conferencia que presenté en el Museo de Arte de Puerto Rico el 3 de febrero y 17 de abril de 2024, que titulé “Ojos clínicos sobre Campeche / el ojo clínico de Campeche: La salud en sus retratados y su época”. Para ese resumen de mis investigaciones, repasé el trabajo inédito de otro médico, Filiberto Ramírez Corría (regalo del autor en 1978) y mis notas de conferencias sobre el tema. Así caí en cuenta de que múltiples aproximaciones al pintor y su obra estaban “engavetadas”, expuestas al olvido.

Los ensayos en esta colección no incluyen todos los trabajos inéditos sobre Campeche y su obra que merecen salir publicados. La selección incluye las conferencias y textos inéditos (conocidos por experiencia propia, búsqueda digital o indicación de otros conocedores) cuyos autores respondieron a mi llamada y accedieron a mi petición cuando su obra no estaba ya comprometida para otra imprenta. Como ocurre muchas veces, lo que más fácil parecía (la impresión del texto de Ramírez Corría) resultó lo más difícil, pero aportó hallazgos sorprendentes. Otra sorpresa, agradable, es que la colaboración entre los autores fluyó sin dificultad ni atraso.

Va primero un artículo del editor (médico e historiador), con la biografía del pintor y comentarios sobre una pareja de retratos que podrían ser de los más antiguos entre los que ahora conocemos. Le acompaña una reflexión de los profesores músicos Henry Hutchinson Negrón y Francisco Figueroa Luciano sobre la partitura que aparece en uno de esos retratos, y cómo, para descifrarla, fueron necesarios tanto el conocimiento histórico de la música y sus instrumentos, como la ejecución misma de la pieza que se vislumbraba en el cuadro.

Sigue una advertencia del editor sobre el texto de Filiberto Ramírez Corría (1904-1992), y se presenta su estudio documental y anatómico forense de los “autorretratos” de Campeche, en realidad copias de un original perdido. Catalina I. Villamil, antropóloga, comenta luego los análisis de Ramírez Corría y aporta sus propios comentarios. Del pintor pasamos a uno de sus retratados, Juan Alejo de Arizmendi, primer, y por mucho tiempo único, obispo puertorriqueño. El análisis forense de sus restos, explicado por Luz Verónica Muñoz Guevara, bioarqueóloga, añade al conocimiento de un personaje importante en la historia de Puerto Rico y de su retrato por Campeche.

El ensayo por un equipo interdisciplinario liderado por Antonio Martínez-Collazo, físico, nos lleva al análisis molecular de la única “Virgen de Belén” conocida, entre las múltiples que pintó Campeche, repintada para suprimir el acto de lactancia. Cierra la serie el artista plástico y escritor Rafael Trelles, que provee su respuesta a la pregunta “¿Por qué un grupo diverso de artistas puertorriqueños [contemporáneos] nos hemos interesado en visitar, de ida y vuelta, la obra de Campeche?”

Mis agradecimientos van, en primer lugar, a los colaboradores. Trabajaron sus textos por amor a su arte, al arte de Campeche, a la difusión del conocimiento, y a las personas que en el futuro quieran investigar sobre el pintor. Agradezco al doctor Richard Martínez de Andino que sugiriera mi nombre como conferenciante, la subsecuente invitación de los organizadores de la exposición “José Campeche lo pintó: Colección Arquidiócesis de San Juan” en el Museo de Arte de Puerto Rico (2023-2024), y la ayuda de múltiples personas a quienes pregunté sobre el paradero de textos inéditos y sus autores.

Esta publicación se ha hecho realidad gracias a una alianza colaborativa de Humanidades Puerto Rico y la Academia Puertorriqueña de la Historia. El proceso no encontró obstáculos gracias a los entusiastas respaldos de la Sra. Sonya Canetti Mirabal, directora ejecutiva de Humanidades Puerto Rico, y, en la Academia de la Historia, los doctores Jorge Rodríguez Beruff, director, y Silvia Álvarez Curbelo, editora del *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia*.

Bibliografía

Alonso Schökel, L., ed. (2009). *La biblia de nuestro pueblo: biblia del peregrino; América Latina*. Ediciones Mensajero.

Guiliano, J. (2022). *A primer for teaching digital history. Ten design principles*. Duke University Press.

El oficial y la violinista por José Campeche (Puerto Rico, 1751-1809)

José G. Rigau Pérez

Resumen: La pareja en retratos por José Campeche, en el Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, plantea una sucesión de enigmas. El militar viste el uniforme del regimiento de Victoria (en San Juan, 1770-1784), pero con atributos de capitán y de coronel. A sus espaldas se ve la popa de un barco partiendo y en la mesa, las ordenanzas militares de 1768. La dama se presenta al lado de un mueble con un violín y la partitura de una marcha o canción. La música y el cuadro al fondo (laurel y templo) podrían aludir a la armonía conyugal. Las fechas del regimiento en Puerto Rico, las ordenanzas, y otros detalles de archivo sugieren la identificación del gobernador Miguel de Muesas y su esposa Josefa Bernes.

Palabras clave: José Campeche, Puerto Rico, Miguel de Muesas, Josefa Bernes, Luis Paret, retratos, arte colonial hispanoamericano

Abstract: The couple portrayed by José Campeche, at the Museo de Historia, Antropología y Arte, University of Puerto Rico, raises multiple enigmas. The officer wears the uniform of the Victoria Regiment (in San Juan, 1770-1784), but with insignia of both captain and colonel. Behind him, we see a departing ship, and on the table, the military regulations of 1768. She stands next to a cabinet with a violin and the score of a march or song. The music and the painting in the background (laurel and temple) could allude to conjugal harmony. The dates of the regiment in Puerto Rico, the regulations, and other documentary details suggest an identification with Governor Miguel de Muesas and his wife, Josefa Bernes.

Keywords: José Campeche, Puerto Rico, Miguel de Muesas, Josefa Bernes, Luis Paret, portraits, Spanish-American colonial art



1. José Campeche, Retrato de capitán general, ca. 1782. Óleo sobre tabla, 43.0 cm. x 27.6 cm. Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico. Fotografía: Johnny Betancourt.

2. José Campeche, Retrato de dama, ca. 1782. Óleo sobre tabla, 42.1 cm x 27.6 cm. Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico. Fotografía: Johnny Betancourt.

La pareja retratada al óleo por José Campeche que exhibe el Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico (**Figuras 1 y 2**)¹ plantea una sucesión de enigmas. ¿Quiénes son? ¿Cuándo y por qué escogieron aparecer de esta forma? ¿Qué nos dicen los atributos que los rodean? La investigación de esas interrogantes es el tema de este escrito.

La imagen del siglo XVIII puertorriqueño subsiste gracias a José Campeche (1751-1809). Sus obras presentan, además de advocaciones importantes para la devoción católica, la élite de San Juan

1 Títulos, dimensiones y características descriptivas de las obras, provistas por Chakira T. Santiago Gracia, Registradora de colecciones, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

entre 1775 y 1809.² Los retratos desafían la credibilidad del espectador moderno, por su ambiente suntuoso difícilmente aceptable como local. La ausencia de pintores contemporáneos nos priva de testimonios que coincidan o discrepen. Sin embargo, Campeche suple detalles que suscitan confianza, como el empedrado de una calle en el retrato del gobernador Uztariz, el uniforme del capitán Carvajal y la hacienda en el paisaje tras una dama a caballo.

El estudio de las pinturas de Campeche presenta muchas dificultades: la escasez de documentos oficiales y personales sobre el pintor; la dispersión geográfica de las piezas desde el tiempo de su creación; las pérdidas a través de dos siglos; y la falta de firma, fecha y proveniencia en la mayoría de las obras conocidas. El examen crítico de sus retratos es un tema relativamente nuevo y los estudios rinden conclusiones forzosamente tentativas, sujetas a modificación por la aparición de nuevos documentos o imágenes. En la segunda mitad del siglo dieciocho, el arte del retrato en la América hispana muestra gran variedad en los estilos: de representación (épico, doméstico, devocional), en el énfasis en el individuo o su categoría social, y en el deseo (o habilidad) de mostrar fisonomía, personalidad o emoción (Alcalá, 2015, p. 40; Brown, 2013, pp. 152-153; García Sáiz, 2004, pp. 74-85; Pierce, 2011, p. 89, 99; Wuffarden, 2015 pp. 369-371, 376-380). Campeche no fue el primer pintor en la Isla, pero sí el primero de mucha obra, con destreza y originalidad, y el primer retratista (que sepamos). Sus modelos proyectan autoridad, elegancia y carácter. Según sus hermanas, era el “mejor pintor e único fisonómico” en la Isla, y sus retratos eran “tan parecidos a los originales que de ellos puede decirse que no les falta sino hablar” (Tapia, 1855, Apéndice [Ap.] p. 4, 8). Después de su muerte, el gobernador Meléndez Bruna lo reconoció como “pintor y retratista extraordinario y único en este país” (Meléndez, 1810).

Gracias al hallazgo de documentos médicos, he podido juzgar la exactitud de la fisonomía de algunos de los representados: el delicado cuerpo del gobernador Uztariz, consumido por una afec-

2 Las principales biografías de Campeche son obra de Tapia, 1855; Blanco, 1932 a, b, c; Dávila, 1971 y 2010b; Taylor, 1988; Vidal, 2000; López Quintero, 2010. Es imprescindible la bibliografía por González Lamela, 1988.

ción intestinal; el gesto huraño del obispo De la Cuerda, quien, en medio de una depresión, renunció a la mitra; el párpado hundido del Dr. Oller, que había perdido un ojo, y las anomalías congénitas del párvulo Avilés, documentadas a semejanza de consultas previas al Colegio de Cirugía de Madrid (Rigau Pérez, 1982, 1985). Esta fiabilidad de Campeche en los detalles sugirió que la interpretación de la utilería en los retratos de la pareja desconocida facilitaría su identificación. Publiqué los hallazgos de esa investigación en artículos de periódico, sin aparato bibliográfico (Rigau Pérez et al., 1994; Rigau Pérez, 2000). Aquí presento la información ampliada, seguida de un resumen de las opiniones y hallazgos posteriores de otros estudiosos del tema.

Campeche

José Campeche nació en San Juan el 23 de diciembre de 1751, hijo de Tomás, un puertorriqueño negro liberto y María Josefa, blanca nacida en Islas Canarias. Tomás, su madre y su abuela materna fueron siervos esclavizados del canónigo Juan de Rivafrecha. María Josefa Jordán llegó con su familia a Puerto Rico en abril de 1720, de 4 años, y casó con Tomás en 1734. Él había comprado su libertad, pero no había sufragado la deuda. En el acta de matrimonio y la del bautizo de su hijo José, figura como Tomás de Rivafrecha, pero a su entierro (1780) es Tomás Campeche (Cardona Bonet, 2004; Géigel de Gandía, 1972, p. 30, 48-51, 54-55). Mantuvo su familia con los oficios de dorador, “adornista”, pintor y músico (Tapia, 1855, p. 5, 10).

José también se ganó la vida como pintor y músico, entre otras tareas. Aparte de lo que Alejandro Tapia recogió de fuentes orales, no tenemos información documental de sus primeras tres décadas. En 1783 aparece como oboísta y ocasionalmente organista en la catedral. Otras menciones de su actuación musical llegan hasta el carnaval de 1808. Sirvió de organista en las iglesias de Santo Domingo y San Francisco, maestro de órgano y canto llano de las monjas carmelitas de clausura (Tapia, 1855, Ap. 8-10; Dávila, 1960, 1962), y en bullanguero contraste, chirimía (un instrumento parecido al oboe) del Regimiento Fijo de Puerto Rico (Revista de las tropas de San Juan, 1800). Según las hermanas, sirvió “con las armas” en la defensa de San Juan en 1797. Además, rindió servi-

cios de arquitecto para la construcción de estructuras celebratorias temporeras, preparó planos de edificios y mapas de los partidos, sobresalió como artesano de fuegos artificiales (Tapia, 1855, p. 23, Ap. 7, 10) y ocasionalmente (1795) ilustró documentos oficiales que se remitían a España (Rigau Pérez, 1988). Se le describe como de vida austera y gran devoción religiosa. Dirigió un taller familiar que empleó a muchos parientes. Sus pinturas tuvieron demanda en las otras Antillas y Venezuela.

Campeche falleció a los casi 58 años (viejo para su época) en 1809. Tapia atribuyó su muerte “a la tisis producida por el olor de las pinturas, por el excesivo trabajo y sobre todo por la predisposición orgánica de su familia”. A su deceso, se aplicaron las reglas sanitarias para las muertes por fiebres contagiosas (Tapia, 1855, p. 5, 15-20, 24, Ap. 4-8, 11-12): “pronta quema de la ropa, muebles y utensilios que hubieren usado durante su enfermedad y que se hagan [...] en el cuarto o cuartos ocupados por ellos, las reparaciones [roto] precisas para que sin riesgo puedan habilitarse en lo sucesivo” (Uztariz, 1789).³ Así ardieron, probablemente, los dibujos, libros y correspondencia del pintor.

La casa quedó necesitada de reparaciones, y las hermanas se vieron reducidas a la indigencia, ya que Campeche no dejó capital alguno. Según Tapia, las pinturas “le eran pagadas con suma parquedad”, por los escasos recursos del país y porque “jamás tasaba [ponía precio a] sus obras”, dejando el precio a la estimación del cliente. Según sus hermanas, cobraba al Real Erario y a la Iglesia poca o ninguna gratificación (Tapia, 1855, p. 18, Ap. 5, 8).

3 Estas medidas emanaban de las leyes de España. En caso de la muerte de un enfermo de enfermedad contagiosa, todos los artículos de uso personal, incluyendo ropas, muebles y joyas, debían ser quemados inmediatamente; el revestimiento de las paredes de la habitación del paciente tenía que ser repicado, para seguidamente aplicar una capa nueva de yeso, y el enlosado del piso tenía que cambiarse. Al año siguiente la ley fue modificada, quizás para hacerla menos onerosa. Los restos fundidos de las joyas se devolverían a los herederos, pero como medida adicional para extinguir la infección, el cuarto de la víctima debía ser fumigado después de renovar las paredes y el piso (España, 1805-07, libro 7, título 40, leyes 2,3).

Influencias

¿Dónde adquirió la cultura que refleja su arte? Según Tapia, Campeche destacó desde pequeño por inteligente y aplicado y como buen dibujante y fisonomista. Se distinguió entre los estudiantes de “latinidad y filosofía” (ahora nivel pre-universitario) en la escuela del convento de los dominicos (Tapia, 1855, p. 7, 10). Adiestraría su mano imitando las pinturas, grabados y libros que veía en las iglesias y hogares. Aprendería también de su padre, de otras personas instruidas en San Juan (como el pintor Manuel García, todavía activo en 1771) (Dávila, 1988, sin paginación, y 2005, p.23; Muesas, 1774), los frailes de ambos conventos y los ingenieros y constructores de las fortificaciones que se completaron durante su juventud. Acosta, en su breve texto de 1846, indica sin indicación de fuente que Campeche aprendió de Vitruvio [*Diez libros de arquitectura*], las biografías de Palomino [el tercer y último volumen de su *Museo Pictórico y Escala Óptica*, 1724], y las cartas de Mengs (probablemente las *Obras*, publicadas por José Nicolás de Azara en 1780) (Acosta, 1846, p. 33). Osiris Delgado ha demostrado que múltiples figuras de la obra de Campeche corresponden a modelos en los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, de José García Hidalgo, publicado en Madrid en 1693 (Delgado Mercado, 1990).

Los recientes trabajos de la historiadora del arte Kathleen Thames llaman la atención a que, por las carencias documentales y por omitir discutir al pintor como miembro de la población libre afrodescendiente, los biógrafos han sobredimensionado la influencia didáctica del pintor español Luis Paret y soslayado el ambiente local. Tomás Campeche dirigió un taller familiar a todas luces exitoso económicamente. Allí obtendría José buena parte del entrenamiento cultural y pictórico (ver también Díaz Calcaño, 2022). A la muerte del padre (1780) tomó la dirección de la empresa. Sus contemporáneos, la familia Espada en San Germán, son ejemplo de que los Campeche no eran el único grupo de artesanos “de color” con esa organización laboral en Puerto Rico, como también ocurría en otros lugares de la América española. Además, el auge de construcción en la segunda mitad del siglo XVIII trajo a la isla ingenieros y arquitectos entrenados en Europa, pero planteó la necesidad de delineantes locales. Campeche colaboró (como pintor)

con al menos uno de esos oficiales, el maestro arquitecto Bartolomé Fammí, en Puerto Rico de 1773 a 1792 (Thames, 2022, 2023; Vidal, 1994; Tapia, 1855, Apéndice pág. 8; Castro Arroyo, 1980, pp. 126-127; 2024, pág. 369).

Luis Paret y Alcázar, acusado de facilitar encuentros de un hermano del rey de España con mozas del entorno de la corte, sufrió destierro en Puerto Rico del 29 de noviembre de 1775 a principios de agosto de 1778.⁴ Es difícil imaginar maestro y estudiante más dispares: el servidor de un príncipe, condenado por inmoral, entrenado en Italia, y el hijo de un exesclavizado, célibe y devoto, mayormente autodidacta. Tapia, 75 años después de los hechos, entrevistó a personas que dijeron haber conocido a ambos pintores, pero no indica cómo estos se relacionaron (Tapia, 1855, pp. 11-13).

Campeche tenía casi 24 años cuando Paret llegó a San Juan y parece haber pintado poco hasta entonces (o casi todas las obras han desaparecido) (Taylor, 1988, p. 116, 123, 146-147; Dávila 2010b, p. 65, 142). Según la más reciente evaluación abarcadora de la obra del pintor, para la exposición de 2010 (p. 65) hay cuatro obras anteriores a la llegada de Paret, según se concluye por “el examen de pigmentos, luz infrarroja y otros recursos de carácter técnico” (para los que no se provee referencia): *La Virgen del Rosario de la Aurora*, el retrato del obispo Pizarro, *El descendimiento* (que no figura en el catálogo, pues el que aparece está fechado hacia 1782) y *La anunciación* (“aunque existen dudas obvias”, p. 142). El catálogo editado por Taylor (1988), organizado cronológicamente, empieza con el retrato del obispo Pizarro, que la cronología pone en 1772 (p. 116) pero según la descripción, “la remoción de las capas de retoques ha revelado que se trata sin duda de una de las primeras obras de José Campeche, que se podría fechar hacia 1774”. (p. 123) Sigue con el *San José y el niño Jesús* del Museo de América (Madrid), “c. 1775”, pues “es obvio que la obra fue ejecutada antes de la primera mitad de 1776, fecha para la cual Campeche ya habría conocido a Paret. [...] obra más competente que el Pizarro [...]

4 Para la vida y obra de Paret, ver Delgado Mercado, 1957; Morales y Marín, 1997; Martínez Pérez, 2018; Maurer, 2022. Respecto a su estadía en Puerto Rico, ver Muesas, M. de. (1774, 1775b); Dufresne, J. (1778). Según Maurer, p. 31, 266, llegó a Puerto Rico el 29 de noviembre de 1775.

y muestra mayor fluidez en el tratamiento de la pintura”. (p. 125) El cobre de *La anunciación* lo data a “c. 1776-1778”: “difícil ubicar esta obra en cualquiera otra época que no fuera aquella en la que Paret estaba en Puerto Rico, o poco después de haberse marchado.” (p. 126) La *Virgen del Rosario de la Aurora* aparece como de “c. 1780 y 1790”, fecha de la imagen que vemos hoy, pues Taylor acepta está pintada sobre un original de 1772, según “análisis con equipo infrarrojo y de rayos-X” (pp. 146-147).

En el periodo de 1775 a 1780 ocurren acontecimientos importantes que pueden estar relacionados a la aparición de Campeche como pintor, aparte de la estadía de Paret en Puerto Rico (1775-1778). Hay que considerar la participación de España en la guerra de independencia de Estados Unidos (1779-1783), con el consiguiente movimiento de tropas y fondos; el crecimiento económico resultado del desarrollo agrícola recomendado por O'Reilly e implementado por Muesas y por la actividad de los corsarios durante la guerra; y el nuevo rol de jefe del taller familiar a la muerte de su padre (1780).

Los críticos de arte difieren en cuánto influyó Paret en el arte de Campeche, desde solo los elementos del oficio, hasta colorido y método, o la presentación de interiores lujosos, mostrar los retratos en óvalos pintados, o la hechura de marcos de madera dorados (Balsa, 1891, pp. 28-31; Delgado Mercado, 1957, p. 73-74; Dávila, 1971, p. 7-8 y 2010b, p. 16; Traba, 1972, p. 44; Taylor, 1988, pp. 86-94; Vidal, 2005, pp. 15-17, 34, 68, 133). También hay claras diferencias entre los dos pintores, como, por ejemplo, en el entorno de los personajes retratados. Paret los rodea, casi ahoga, con figuras y objetos, mientras Campeche los presenta con amplio espacio alrededor.

Retratos

Tapia presenta una breve lista de retratos por Campeche, con pocos que hoy existen: el gobernador Ramón de Castro, Ramón Power (en el exvoto de su salvamento) y “algunos obispos”. Otros que menciona han desaparecido: el Dr. Francisco Oller (que se conoce en copia), los reyes Carlos IV y María Luisa (dos parejas), Bernardo Oller, Manuel Andino, “retratos de familia de Pasalagua

y Deluque” e “infinidad de retratos de las familias Power, O’Daly [algunos subsisten], Andino y Vizcarrondo” (Tapia, 1855, pp. 21-22).

La mayoría no llevaban firma ni fecha. Su retrato de fecha indiscutible más temprana, 1785, es la *Dama a caballo* en el Museo de Ponce (Taylor, 1988, p. 140). Tapia comentó “nada importa que carezcan de la data y nombre del pintor, puesto que son tan conocidas sus maneras, que aun los ojos más profanos designarían sus obras entre otras muchas, una vez vista cualquiera de ellas” (Tapia, 1855, p. 21). Para mayor dificultad del investigador, la repetición de fondos en diferentes épocas hace difícil la datación; por ejemplo, el retrato del obispo Arizmendi (1803 en adelante), con su escenario tan o más rococó que el retrato del gobernador Uztariz (ca. 1789-1792), y las obras con marco pintado en óvalo, a las que se han asignado fechas de 1776 a 1808.⁵ Usualmente, Campeche presenta las personas de pie, en un interior bien amueblado, rodeadas de objetos alusivos a sus talentos o logros. Tapia señaló “la verdad sorprendente de los objetos materiales y accesorios” (Tapia, 1855, p. 13). Sirven para caracterizar al personaje, pero el pintor no es realista o naturalista (Dávila, 1971, pp. 28-32, 46, 47; Gaya Nuño, 1972; Traba, 1972; Martorell, 1982; Rigau Pérez, 1982; Vidal, 2005).

Los retratos que nos ocupan tampoco están firmados, pero tienen un estrecho parecido con otros de Campeche que sí lo están. Indudablemente forman pareja, según su tamaño, su composición paralela, especialmente la cortina y el detalle del papel curvo rayado a izquierda de cada personaje. Salieron al mercado a través de un marchante de arte en Londres. Perteneían a unas hermanas francesas de apellido Beauchamp residentes en París, cuyos ancestros había emigrado de Puerto Rico a Haití. No conocían la identidad de los retratados pues las pinturas llevaban mucho tiem-

5 Para las imágenes de Arizmendi, Uztariz, San Francisco Regis (ca. 1776-1780) y San Alberto de Sicilia, además con crucifijo muy similar (ca. 1802-1806), un caballero desconocido (ca. 1805-1809), y miembros de la familia O’Daly – María Gertrudis de la Puente (ca. 1793-1796) y su hija Isabel (1808), ver Dávila, 2010b, p. 175, 149, 115, 211, 169, 167, 223, respectivamente; para el retrato de Manuel Jaime O’Daly de la Puente (ca. 1795) ver Vidal, 2011, pp. 38-49.

po en la familia (Carlos Conde III, marchand de arte, San Juan, PR, comunicación personal 4 de agosto de 1998, confirmada 6 de julio de 2016). La Universidad de Puerto Rico adquirió las obras en 1979 como *Retrato de caballero y Retrato de una dama* y Arturo Dávila las asoció con el gobernador José Dufresne (en Puerto Rico de 1776 a 1783) y su esposa (Museo inaugura sala, 1982; Dávila, 1985:13).

El oficial

Investigaciones posteriores han hecho descartar esa hipótesis. En 1986 señalé que esta figura no coincidía con el Dufresne descrito por un espía inglés: de estatura mediana, hombros caídos y abdomen prominente (Rigau Pérez, 1986). René Taylor, del Museo de Arte de Ponce, mantuvo la identificación original en su catálogo de la exposición de Campeche en 1988 y en su capítulo en el libro *Puerto Rico - Arte e identidad*. Más tarde, al estudiar el uniforme, decidió que el personaje era un capitán del Regimiento de Vitoria (Taylor, 1988, p. 135; 1998, pp. 17-27; 1993, p. 11 - redactado con posterioridad al texto publicado en 1998). En el 2000 pude afirmar que los retratados no son Dufresne y su esposa, pues este, para venir a América, dejó en Madrid a su familia, que consistía en una hermana y tres hijas (Rigau Pérez, 2000; Dufresne, 1776a). El militar anónimo tampoco es el siguiente gobernador, Juan Dabán (1783-1789), pues conocemos su retrato por Campeche (Taylor, 1988, p. 60; Vidal, 2005, p. 22). El antecesor de Dufresne, coronel Miguel de Muesas, gobernador de 1769 a 1776, y en Puerto Rico hasta 1778, sí cualificaría como el retratado (Muesas, 1776).

El militar viste el uniforme del Regimiento de Victoria o Vitoria, que llegó a San Juan el 19 de diciembre de 1770, “con el mayor quebranto por su penosa navegación” transatlántica. En una sola de las naves hubo cuatro muertos y 150 enfermos. Muesas mismo calificó de “amoroso” el trato que se les dio a los soldados para conseguir su recuperación (Córdova, 1831-1833, vol. 3, p. 34; Muesas, M. de, 1770b, 1770c). Sus hijos menores, Vicente y José María, enseguida se enlistaron como cadetes, en enero de 1771 (Muesas, M. de, 1777-1778; Muesas Bernes, V. M. de, 1800; Muesas, J. M. de, 1799).

El regimiento se identifica por sus distintivos: calzón y chaleco rojos, casaca blanca con puños rojos y botones de plata. Aparte de eso, la vestimenta del oficial es poco reglamentaria, pues las dos charreteras (bandas con flecos en cada hombro), que indican el grado de capitán, no llevaban un vivo rojo. Además, bastón con puño de oro era atributo de coronel (Gómez Ruiz & Alonso Juano-la, 1991, vol. 2, p. 91; Carlos III, 1768, vol. 1, p. 313; Vidal, 2011, pp. 28-32). En los cuadros de Campeche, el bastón, de uso común por la gente elegante de la época, indica sin embargo mando político: Valentín Martínez, alcalde de San Juan, y Dabán, Uztariz, y de Castro, gobernadores. El capitán del Victoria podría ocupar un cargo, pero de los quince capitanes que tenía el regimiento en agosto de 1776, y dieciocho en mayo de 1780 (algunos de ellos casados), ninguno figuró en el gobierno insular o municipal de San Juan o San Germán (Dufresne, J., 1776c; Tinajero, G., 1780). Por lo tanto, me inclino a pensar que el retratado no es capitán, sino por lo menos coronel.

A espaldas del militar, una ventana deja ver la popa de un barco partiendo. Su bandera, blanca, es la que usó la marina española hasta 1785 (Brau, 1971, p. 163). Campeche utilizó la imagen del navío que se aleja en otra pareja de retratos: María del Rosario Quiñones y su esposo, el capitán Adalberto Boguslauski (ca. 1783-1789). Ella, de pie, delante de una pintura con una nave zarpando, con bandera también blanca, sostiene en la mano izquierda una tarjeta dirigida a él en Madrid, mientras él sostiene un papel dirigido a ella en Puerto Rico (Vidal, 2000, pp. 84-97; 2005, p. 26-28). Claramente aluden a una separación, quizás recordada, ya que el bajel está en una pintura de fondo. En cambio, sabemos que el retrato de José Mas Ferrer (1795), que muestra dos embarcaciones ancladas, alude a su pronta partida, pues había sido nombrado a un puesto en Sur América (Taylor, 1988, pp. 172-173; Vidal, 2005, pp. 53-54).

El militar ocupa una habitación desnuda, excepto por una mesa con mantel azul de flecos. Esta exhibe un juego de plata de plumero y tintero o salvadera redondos, papeles en blanco y dos libros. Los materiales de escritura indican labor legislativa o administrativa, como en el retrato de Mas Ferrer, contador de la Real Hacienda. Un libro enseña el lomo, que dice “Ordenan Militar 3”. El otro, aunque cerrado, tiene desplegada una página de gran tamaño con un graba-



3. José Campeche, Retrato de capitán general, ca. 1782. Detalle, hoja desplegable. Fotografía: Jesús E. Marrero.

do que casi parece un pentagrama (como en el retrato de la dama), con título que dice “Batallón en orden d. batalla” y otras líneas de escritura apenas legibles (**Figura 3**). Las *Ordenanzas de Su Majestad para el régimen, disciplina, subordinación y servicio de sus ejércitos*, publicadas en tres volúmenes en 1768, se consideran el reglamento más importante del ejército en la España moderna (Andújar Castillo, 1991, pp. 50-51). El segundo tomo incluye, entre las páginas 151 y 152, la página desplegable copiada en el retrato. Ella ilustra las formaciones de un batallón de infantería en órdenes de batalla, parada, fuegos, y marcha en columna. Muesas recibió 22 ejemplares en enero de 1770 e inmediatamente pidió más, a solicitud del comandante de las Milicias Disciplinadas (Andrés Vizcarrondo) para los oficiales de su cuerpo (Muesas, M. de, 1770a).

Muesas daba importancia a las maniobras de tropa. En 1772, ordenó un ejercicio general con un batallón del Regimiento de Victoria, para complacer al gobernador del Santo Domingo francés, obligado a recalar en San Juan. El mariscal de La Vallière quedó tan impresionado que “aseguró muchas veces no podía príncipe en el mundo tener tropa mejor, más hábil, ni más bien disciplinada.” (Muesas, M. de (1772). El domingo 5 de noviembre de 1775, en el último año de su gobernación, Muesas celebró el día del santo patrono del rey Carlos III con una de las maniobras en la página desplegable: un ejercicio general de fuego, practicado por varias compañías de infantería de las Milicias (Muesas, M. de., 1775a).

Durante su mandato, Muesas, respondió a las instrucciones de la metrópoli para hacer el aparato del estado más abarcador y homogéneo, y aumentar la rentabilidad de las colonias. Redujo el contrabando, supervisó la construcción de las fortificaciones de San Juan casi al estado que hoy las conocemos, reformó las milicias, dictó un “Directorio General” que reglamentó la administración de la Isla, impulsó la educación, auspició cambios en la agricultura y la tenencia de tierras y autorizó la fundación de siete nuevos pueblos (Cangrejos, Aguadilla, Rincón, San *Miguel* de Cabo Rojo, Moca, La Vega y Cayey *de Muesas*) (Ortiz, 1983, pp. 142-50, 181-92, 205-207). Afianzar el poder gubernamental produjo conflictos con otros oficiales reales y el obispo, sin hacer menos pobres ni más felices al común de los puertorriqueños, pero el gobierno de Madrid aprobó su labor.

El sucesor de Muesas, coronel José Dufresne, tomó posesión del cargo el 2 de junio de 1776 (Dufresne, J., 1776b). Muesas, como era usual, esperó por el letrado que evaluaría su gestión mediante el juicio de residencia. El juez de residencia presentó un dictamen elogioso en grado sumo el 11 de febrero de 1778 (Caro Costas, 1978, pp. 195-197). Dos meses después, Muesas se trasladó a España para solicitar ascenso y un nuevo destino. Quería volver a América, así que dejó a su esposa, Josefa Bernes, en San Juan. Se radicó en Madrid y en enero de 1779 consiguió el sueldo de coronel en activo y la promesa de un ascenso a brigadier. Tal como había previsto desde Puerto Rico, enfermó tras llegar a España. Falleció el 26 de julio de 1783, sin alcanzar el rango prometido. Su esposa y los dos hijos menores volvieron a la Península al año siguiente, con

el traslado del Regimiento de Victoria (Muestas, M. de, 1777, 1779, 1782; Bernes viuda de Muestas, J., 1787; pero Córdova, 1831-1833, vol. 3, p. 47, y Gómez Ruiz & Alonso Juanola, 1991, 3: 73 ponen el regreso en 1783).

Algunos descendientes siguieron ligados a Puerto Rico. Hacia 1794, el hijo menor, José María, casó con una puertorriqueña radicada en Madrid, María del Carmen de Velasco. Como hija de militar, probablemente solo pasó parte de su infancia en la Isla, pues antes de su boda era camarista de la reina. Su hijo Joaquín (nieto del gobernador) casó en San Juan en 1841 con otra puertorriqueña, Asunción Fernández González (Muestas Bernes, 1793; Muestas Velasco, J. de, 1846; Muestas Velasco y Fernández González, 1841).

La dama violinista

Taylor y Dávila comentan la opulencia del entorno de la mujer, el voluminoso vestido y la elegancia de su tela marrón adornada con cintas y lazos verdes (Taylor, 1988, p. 137; Dávila, 1999, pp. 16-18; 2010b, p. 158). Ninguno menciona que la falda deja traslucir las piernas (dos franjas verticales). Es impensable que el efecto fuera a propósito, lo que revela un defecto de técnica, quizás de principiante. En el esbozo de la figura para definir los espacios de la tabla, las piernas no necesitaban tanta pintura, y la capa superior (la tela del traje) debía ser más gruesa, para evitar la transparencia que ha adquirido con el tiempo.

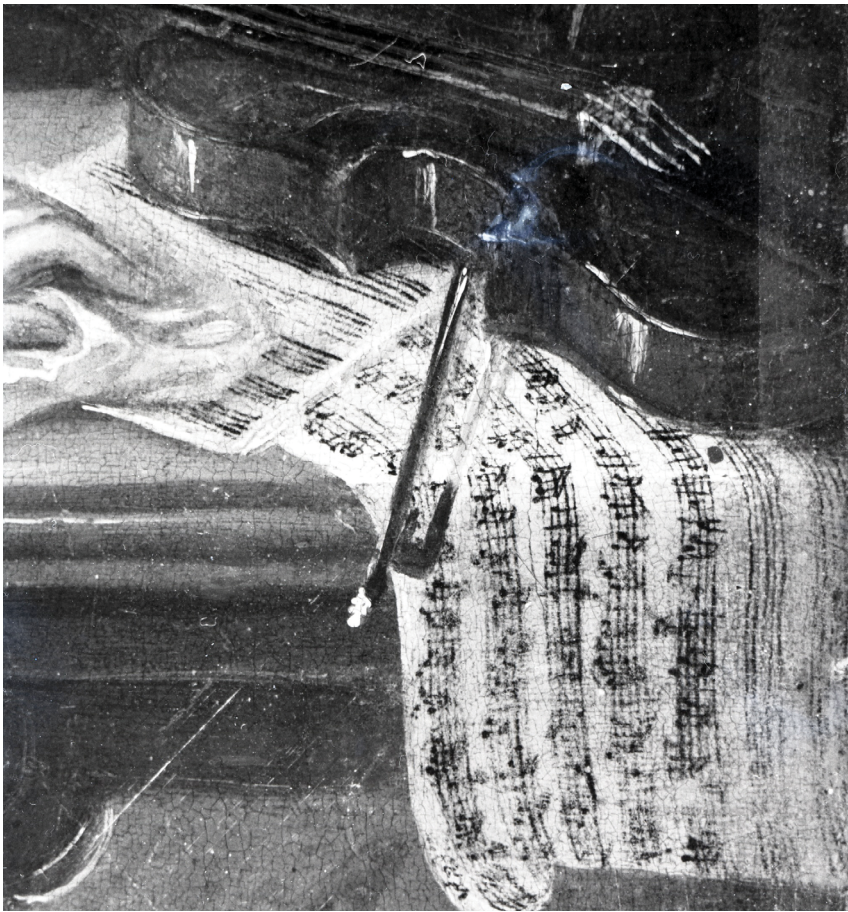
El entorno del personaje femenino alude a la fidelidad conyugal (Ripa, 1971, p. 192). La música representada en pintura tenía un sentido amoroso; indicaba armonía entre los amantes (Sebastián, 1995, p. 154). En la pared tras la dama cuelga la imagen de un laurel y un templo, que pueden aludir tanto a la virtud (que no marchita, como esa planta), a la castidad (pues Dafne fue convertida en ese árbol huyendo de la persecución de Apolo), o al mérito artístico (pues el laurel recuerda a Apolo, quien dirige las musas) (Cadenas y Vicent, 1989, p. 114, 291, fig. 733).

Las buenas relaciones de Muestas y su esposa fueron motivo de comentario durante la pesquisa secreta del juicio de residencia. Una de las preguntas fijas de ese cuestionario indagaba si el gobernador

hizo violencia a alguna mujer o estuvo amancebado públicamente. La mayoría de los 24 testigos contestó alabando la conducta del militar, y pocos dijeron no saber. Valentín Martínez, un prominente vecino de San Juan, dijo que a Muestas no se le había conocido sino “una repugnancia grande a semejante vicio”. Un regidor del cabildo de la ciudad dijo que el gobernador era, “guardando una religiosa castidad, muy amante de su mujer”. Otro vecino de San Juan opinó que “con su buen ejemplo, [ambos esposos] lo prohibieron [ese vicio] a otros.” El afecto conyugal sería muy notorio, pues en contraste, durante el juicio de residencia del gobernador Dabán, los 30 testigos contestaron esa pregunta alegando no saber nada (Juicio de residencia a D. Miguel de Muestas y a regidores de los ayuntamientos [1777-1778]; Juicio de residencia a D. Juan Dabán y a regidores de los ayuntamientos [1790]).

El retrato distingue a la mujer por su destreza como violinista. Tres obras más de Campeche incluyen instrumentos musicales: los retratos de María Dolores Martínez de Carvajal (hacia 1792) con un virginal, las hijas del gobernador De Castro (1797) con una maraca, y La visión de San Francisco (1801) con cuatro ángeles músicos - un arpista, dos violinistas y un flautista (Taylor, 1988, p. 169, 182, 198). Sólo la violinista presenta una partitura, probablemente la más antigua que se conserva en Puerto Rico (**Figura 4**). Aparece sobre una cómoda a la izquierda de la retratada y bajo el violín y su arco. La mayor parte cuelga del borde de la mesa. Su extremo se curva y oculta un sector escrito. La obra no está impresa, pues el pintor la ha presentado con rasgos típicos de los manuscritos musicales de su tiempo y ha puesto al lado un papel con pentagramas en blanco.

La ayuda de Henry Hutchinson Negrón y Francisco Figueroa Luciano, profesores de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, hizo posible descifrar la partitura. Remito al lector al ensayo que ambos presentan en este libro, junto a la grabación musical. ¿Cómo suena? Si se ejecuta algo rápida, parece una marcha; si lenta, una canción. La hoja está “de cabeza”; no la lee la violinista, la lee el espectador. Así la habría dejado la violinista, acalorada al acabar de tocar, como sugiere el pañuelo en mano (el abanico es atuendo de todas las mujeres retratadas por Campeche, excepto las damas a caballo). Podría también la partitura estar colocada para que la lea el esposo,



4. José Campeche, Retrato de dama, ca. 1782. Detalle, partitura.
Fotografía: Jesús E. Marrero.

cuyo retrato colgaría a la derecha del de la mujer. Eso propondría que él se interesaba por la música, o que ella se identificaba con, o rendía homenaje a, la posición del militar. La música sería alusiva al regimiento del capitán o una composición de ella para él.

Si fuera una lección compuesta para mejorar la técnica, ese ejercicio musical presenta otra simetría con el retrato del esposo, que muestra un ejercicio militar. La música podría estar colocada para que la vea otra persona fuera del cuadro, el maestro o el compositor, mientras ella la ejecuta de memoria. Ese personaje podría ser el propio Campeche.

Interpretación

En enero de 2000 propuse que el sujeto del retrato masculino puede ser Miguel de Muesas, gobernador y capitán general de Puerto Rico de 1769 a 1776. Esta identificación se basa en evidencia indirecta que surge del examen de la obra, del contexto artístico, la historia política, y la historia personal de Muesas. Ya que Campeche se expresa con un discurso simbólico y narrativo, para entender el cuadro es válido descifrarlo como un jeroglífico, y utilizar las pistas que suministran la iconografía, la cronología, y los archivos.

Arturo Dávila dedujo con acierto la etapa temprana de estas obras y René Taylor precisó que el uniforme corresponde al Regimiento de Victoria. Ambos historiadores coinciden en que estos cuadros parecen ser de los primeros retratos que pintó Campeche. Con la identificación de Muesas recuperaríamos su efigie hasta ahora desconocida, extenderíamos el período conocido de actividad de Campeche como retratista por cinco o diez años y además tendríamos una obra compuesta durante la estadía de Luis Paret en Puerto Rico, como se ha dicho, de 1775 a 1778.

Las imágenes no representan a Dufresne y su esposa, ni a ningún otro gobernador de la época de Campeche, excepto posiblemente Muesas. El fondo del retrato del militar es muy sobrio en comparación con lo que rodea a los gobernadores Dabán, Uztariz y de Castro. Esos retratos fueron pintados 15 a 25 años después. Quizás la prisa por pintar a Muesas antes de su partida, el carácter privado de la comisión, el costo y la falta de experiencia de Campeche aconsejaron simplificar la composición. Sin embargo, al insertar una partitura en uno de sus primeros retratos del natural, el pintor usó la música, que dominaba, para realzar la expresividad y la significación de otro arte en que empezaba a descollar, la pintura.

Con la partida del militar prevista (como indica a su espalda el bajel con viento en popa) y la incertidumbre del futuro, los cuadros habrían sido comisionados para conservar el momento de 1778. Para Muesas, era una victoria (tal como se llamaba el regimiento) y la pintura pregonaba su labor como militar y como administrador. Él no formaba parte de un regimiento hacía décadas, pero era comandante de todas las fuerzas militares en Puerto Rico. Bien pudo

escoger posar con el uniforme de un cuerpo que llegó a la Isla bajo su gobernación y en el que dos hijos empezaban su carrera militar.

Es necesario admitir que la investigación en archivos estatales favorece el hallazgo de datos personales sobre el gobernador Muesas y su esposa, por su posición administrativa y social. No hay documentación igualmente abundante para sus contemporáneos en San Juan que permita asociarlos a los detalles en estas obras. El oficial podría ser solo un capitán si optamos por las alternativas mínimas: las charreteras indican estrictamente un rango menor, el bastón es solamente de uso social, y la habitación corresponde a un puesto modesto. Si el bastón aparece como insignia de coronel, las ordenanzas de 1768 podrían indicar al teniente coronel Vizcarrondo, que las hizo distribuir entre sus oficiales. Este casó con la puertorriqueña Ana Martínez de Andino y Ferrer en 1767 y murió en Madrid en 1776, pero un comandante de las Milicias no hubiera vestido el uniforme del Regimiento de Victoria (Blanco, 1931). Al coronel Pertusa, comandante de ese regimiento, no se le conoce ninguna relación especial a las Ordenanzas. Se distinguió bajo las órdenes de Muesas por recuperar el cargamento de dos navíos españoles perdidos en la isla de Anguila (Dufresne, J., 1776b). No sabemos si era casado, ni si todavía vivían los cónyuges al partir el regimiento en 1784 (él hubiera tenido cerca de 68 años).

Reacciones críticas

Para provocar reacción a mi propuesta de identificación de Josefa y Miguel de Muesas, entregué copia de los textos publicados en 1994 y 2000, más todas las referencias, al museo que custodia ambos retratos y a los principales investigadores de Campeche residentes en San Juan. Desde entonces, las obras han sido comentadas en diferentes libros y catálogos de exhibiciones.

Arturo Dávila, en publicaciones del Museo de la Universidad de Puerto Rico de 1999 y 2010, incorporó la información de mi artículo sobre la violinista, y las objeciones a que el oficial se identificara como Dufresne, pero rechazó que necesariamente representen un matrimonio (Dávila, 1999, pp. 14-18; 2010a). Las obras se exhibieron en Worcester, Massachusetts, y Ponce, Puerto Rico (2006-2007) como *Retrato de dama* y *Retrato de un capitán general*, “ca.

1782-1786”, títulos que ahora llevan en el registro del Museo de la Universidad (Hartup & Benítez, 2006, pp. 4-7, 40-41). En el catálogo de la exposición de la obra de Campeche en el Museo de Arte de Puerto Rico (2010-2012), Dávila incluyó una nueva transcripción de la partitura y presentó los retratos como “el capitán general don Miguel de Muesas” y su esposa, ca. 1770-1776 (Dávila, 2010b, pp. 158-161).

Teodoro Vidal, en sus publicaciones de 2000 y 2005, identificó los retratados como un capitán del Regimiento de Vitoria y su esposa, hacia 1782. Más tarde (2011), rechazó específicamente la identificación del oficial con un gobernador, por el grado (relativamente bajo) de capitán y el uso de charreteras. (Vidal, 2000, p. 35, 42; 2005, p. 11, 52; 2011, pp. 28-32).

Ádam Szászdi, en 2012, amplió las posibilidades de identificación de la pareja al sugerir otros dos capitanes del Victoria que podrían haberse hecho retratar antes de una separación, por ejemplo, cuando el regimiento salió de Puerto Rico: Antonio de Medina y José Andino. Medina casó con Antonia [Martínez de] Andino Ferrer en 1772; para 1802, ella vivía en Granada (Andalucía) (Szászdi Nagy, 2012, p. 27, 35, 37-38). Aparte del puesto de capitán en ese regimiento, y que, según Tapia, Campeche pintó “infinidad de retratos” de la familia Andino, no he encontrado información que asocie la pareja a estas pinturas.

José [Martínez de] Andino Ferrer (hermano de Antonia), también conocido como José Andino y Amézquita (1751-1835), es un personaje de relieve: militar, luego miembro del ayuntamiento de San Juan, autor de proyectos de economía política, agricultor, alcalde de Trujillo Bajo y liberal contestatario durante el segundo periodo constitucional (González Vales, 1978, p. 81-144; Rigau Pérez, 2013, p. 79, 89). Entró al Regimiento de Victoria el 18 de diciembre de 1779 como teniente, con grado de capitán en ejercicio, pero no aparece en la lista citada de capitanes en 1780. Poco después de llegar a España con el regimiento, solicitó licencia para regresar a Puerto Rico. Al no poder sufragar los gastos del regreso a la Península, pidió el retiro en 1787 (Andino, J., 1787, 1789).

Szászdi comenta de su matrimonio, discretamente, que el apellidado de la esposa, De la Rosa, “siendo antiguo en la Isla, no era de mayor lustre” (Szászdi Nagy, 2012, p. 38). Desde al menos agosto de 1783, en los últimos meses del Regimiento de Victoria en Puerto Rico, Andino estableció relaciones o contrajo un matrimonio (clandestino, o aparentemente sin licencia militar) de categoría social poco estimada en la época.⁶ Esta complicada situación permite especular tanto a favor como en contra de suponer el tipo de retrato que se ha examinado.

En 2020 salió a subasta una *Virgen de la Merced con el donante don José Dufresne*, atribuida a Campeche, que se vendió en alto precio. Incluye un oficial de uniforme similar al del retrato aquí estudiado, e identificado como Dufresne, tanto por el uniforme como por el escudo heráldico que incluye un árbol (presumible alusión al fresno - frêne/fresne – en el apellido). Sin embargo, el oficial usa una sola charretera (hombro derecho) y la representación de la Virgen de la Merced es diferente a otras dos imágenes de la Merced ya conocidas de Campeche (Venden óleo de Campeche, 2020; Toste, 2024).

Por último, porque es entrar en conjeturas, dos imágenes en la reciente exhibición sobre Paret en el Museo del Prado (2022) sugieren pistas visuales para el rol del “maestro de Campeche”, por la atención que el catálogo presta a detalles de las pinturas: una partitura y el uso simbólico de una nave en último plano. En *La carta*, de 1772, (**Figura 5**) a media distancia una joven lee una carta al lado de una criada y en primer plano, en el suelo, hay un instrumento musical (bandurria) sobre una partitura manuscrita, “a una sola voz, como si fuera para violín” en la poco usual posición de lectura

6 El acta de matrimonio no aparece en los libros de la catedral de San Juan, pero sabemos del enlace por la partida de bautismo de su primer hijo, trasladada del libro de pardos al libro de blancos en 1816: Manuel, “hijo legítimo de D. José Andino, capitán del Regimiento de Infantería de Victoria y de Da. Rosalía Antonina de la Rosa”, nació el 25 de abril de 1784. Seguidamente aparecen los traslados de las partidas de tres hermanas (nacidas 1788-1799) y, seis meses más tarde, el de la madre, nacida 2 de septiembre de 1760, hija natural de D. Bernardino de la Rosa y de Simona Ramos (Partidas de bautismos, 1816). Las partidas indican, sin más, que los traslados se hacen por órdenes de 10 de junio y 18 de diciembre de 1816 de Nicolás Alonso Andrade, provisor y vicario capitular del obispado.



5. Luis Paret, *La carta (La Lettre)*, 1772, copyright ©Ville de Castres (France) – Musée Goya, Fotografía: B. Nicaise.

para el observador, no para la figura pintada (misma posición que en el retrato por Campeche). Una de las novedades que presenta el catálogo es que el autorretrato de Paret “en el estudio” es de 1777 y fue pintado en Puerto Rico (Maurer, 2022, pp. 92-93, 126-129). Presenta, en último plano, la imagen de una nave de tres mástiles que naufraga, “imagen metafórica del exilio”. En su retrato del oficial, Campeche adapta el símbolo a la situación de despedida. En contraste, como buen augurio, lleva las velas hinchadas por viento de popa y no tiene inclinación.

Conclusión

El presente análisis aporta información detallada para una mejor lectura de estos retratos y comprensión del contexto en que fueron creados. Los libros sobre la mesa, el vestido de ella, el uniforme militar, y quizás elementos de técnica pictórica señalan una obra temprana de Campeche, de 1770 (llegada de las *Ordenanzas*) a 1784 (partida del Regimiento de Victoria). Muchos detalles apuntan a la posibilidad de que los retratados sean el matrimonio de Muestas, pero los archivos guardan más información de los personajes poderosos que de otros miembros de la sociedad. Es posible que otros habitantes de San Juan, por razones que no han dejado huella, nos miren desde estas tablas.

Agradecimientos

La interpretación de los detalles de estas obras ha sido posible gracias a la generosidad intelectual de expertos en muchas disciplinas, cuya atención agradezco, particularmente, Carlos Conde III, Flavia Marichal Lugo y Chakira T. Santiago Gracia, Henry Hutchinson Negrón y Francisco Figueroa Luciano.

Bibliografía

- Acosta, J. J. de (1846). Recuerdo a José Campeche. En Autores varios (1846). *Aguinaldo Puerto-Riqueño*. I. Guasp, pp. 31-36.
- Alcalá, L. E. (2015). Painting in Latin America 1550-1820: A Historical and Theoretical Framework. En: Alcalá, L. E.; Brown, J. (eds.) (2015). *Painting in Latin America 1550-1820*. Yale University Press, pp. 15-68.
- Andino, J. (1787, 31 de diciembre), [Hoja de servicios]. Archivo General de Simancas, Sección Guerra, 7147, expediente 19, f. 177. Simancas, España.
- Andino, J. (1789, 8 de noviembre) [Carta Antonio Valdés y Bazán, Secretario de Marina e Indias]. Archivo General de Simancas, Sección Guerra, 7147, expediente 19, f. 176-176v. Simancas, España.
- Andújar Castillo, F. (1991). *Los militares en la España del siglo XVIII. Un estudio social*. Universidad de Granada.
- Balsa, R. (1891). José Campeche. Estudio crítico de sus obras. *Re-*

- vista *Puertorriqueña* 5, San Juan, PR, pp. 17-44.
- Bernes viuda de Muesas, J. (1787, 15 de marzo). [Petición desde Cádiz a José de Gálvez, Secretario de Indias]. Archivo General de Simancas, Sección Guerra, 6880, exp. 4. Simancas, España.
- Blanco, E. T. (1931). Filiación genealógica de D. Julio L. Vizcarrondo. *Índice*, 2, 24, San Juan, PR, pp. 381-384.
- Blanco, E. T. (1932a). Campeche, I. Filiación genealógica documentada. *Alma Latina* (abril, no. 21) sin paginación
- Blanco, E. T. (1932b). Campeche II. Su vida. *Alma Latina* (mayo, no. 22) sin paginación
- Blanco, E. T. (1932c). Campeche III. Su obra. *Alma Latina* (junio, no. 23) sin paginación
- Brau, S. (1971). *Historia de Puerto Rico*. Eds. Porta Coeli.
- Brown, M. A. (2013). Portraits and Patrons in the Colonial Americas. En: Aste, Richard (ed.) (2013). *Behind Closed Doors: Art in the Spanish American Home, 1492-1898*. Monacelli Press, Brooklyn Museum, pp. 131-159.
- Cadenas y Vicent, V. (1989). *Diccionario heráldico*. 4ª ed., Eds. Hidalguía.
- Cardona Bonet, W. A., (2004). Familias de Islas Canarias, *Here-ditas Revista Puertorriqueña de Genealogía* 5, 1, 2004: 30-33.
- Carlos III (1768). *Ordenanzas de Su Majestad para el régimen, disciplina, subordinación y servicio de sus ejércitos*. 3 vols. Antonio Marín.
- Caro Costas, A. R. (1978). *El juicio de residencia a los gobernadores de Puerto Rico en el siglo XVIII*. Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Castro Arroyo, M. A. (1980). *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*. Ed. Universitaria, Oficina de Publicaciones de la Facultad de Humanidades (Universidad de Puerto Rico, Río Piedras). Disponible en <https://adnpr.net/arquitectura-en-san-juan-de-puerto-rico-siglo-xix/>
- Castro Arroyo, M. A. (2024). *Amurallados. Arquitectura y devenir social en el Viejo San Juan*. Oficina Estatal de Conservación Histórica, Ed. Luscinia.
- Córdova, P. T. de (1831-1833). *Memorias geográficas, históricas, económicas y estadísticas de la isla de Puerto Rico*. Imprenta del Gobierno, 6 vols.
- Dávila, A. V. (1960). José Campeche, maestro de música. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 3, 8, San Juan, PR, pp.

- Dávila, A. V. (1962). El platero Domingo de Andino (1737-1820), maestro de música de Campeche. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 5, 16, San Juan, PR, pp. 36-38.
- Dávila, A. V. (1971). *José Campeche 1751-1809*. Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Dávila, A. V. (1985). *Exposición de óleos de José Campeche en la Sala Central del Arsenal*. Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Dávila, A. V. (1988). *José Campeche, testigo de la ciudad*. En: El Museo del Barrio (1988). *Emblems of his City: José Campeche and San Juan / Emblemas de su ciudad: José Campeche y San Juan*. El Museo del Barrio.
- Dávila, A. V. (1999). *José Campeche (1751-1809) y el taller familiar*. San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
- Dávila, A. V. (2005). *José Campeche, testigo de la ciudad*. 2ª ed., revisada, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Dávila, A. V. (2010a). *José Campeche*. San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (opúsculo plegable).
- Dávila, A. V. (2010b). *Campeche: mito y realidad*. Museo de Arte de Puerto Rico.
- Delgado Mercado, O. (1957). *Paret y Alcázar*. Universidad de Puerto Rico, Instituto Diego Velázquez (CSIC), Universidad de Madrid.
- Delgado Mercado, O. (1990). *José Campeche: El concepto invención y fuentes formativas de su arte*. Ateneo Puertorriqueño.
- Díaz Calcaño, T. (2022). José Campeche, Portraitist of 18th-century Puerto Rico, in *Smarthistory*, <https://smarthistory.org/jose-campeche-portraitist-puerto-rico/>
- Dufresne, J. (1776a, 13 de marzo). [Carta a Julián de Arriaga, Secretario de Marina e Indias]. Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2301, Sevilla, España.
- Dufresne, J. (1776b, 5 de junio). [Carta a José de Gálvez, Secretario de Indias]. Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2301, no. 1. Sevilla, España.
- Dufresne, J. (1776c, 1 de agosto). [Carta a José de Gálvez, Secretario de Indias]. Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2301, no. 29. Sevilla, España.
- Dufresne, José (1778, 8 de agosto). [Carta a Gálvez, Secretario de

- Indias]. Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2302, carta 283, Sevilla, España.
- España (1805-07). *Novísima recopilación de las leyes de España*. 6 vols. Julián Viana Razola.
- García Sáiz, M. C. (2004). Portraiture in Viceregal America. En: Elizabeth P. Benson, et al. (2004). *Retratos: 2,000 years of Latin American Portraits*. San Antonio Museum of Art, pp. 74-85.
- Gaya Nuño, J. A. (1972). Precisiones en torno a José Campeche. *La Torre* 20, 77-78, San Juan, PR, pp. 29-42.
- Géigel de Gandía, L. (1972). *La genealogía y el apellido de Campeche*. Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Gómez Ruiz, M. y Alonso Juanola, V. (1991). *El ejército de los Borbones*. vol. II. Madrid: Servicio Histórico Militar.
- González Lamela, M. del P. (1988). Bibliografía. En: Taylor, R. (1988). *José Campeche y su tiempo/ José Campeche and His Time*. Museo de Arte de Ponce, pp. 219-222.
- González Vales, L. E. (1978). *Alejandro Ramírez y su tiempo*. Ed. Universidad de Puerto Rico.
- Hartup, C. y Benítez, M. (2006). *Mi Puerto Rico: Master painters of the Island 1780-1952*. Ponce: Museo de Arte de Ponce.
- Juicio de residencia a D. Miguel de Muelas y a regidores de los ayuntamientos de San Juan y San Germán, Puerto Rico (1777-1778), Archivo Histórico Nacional, Consejos, 20938, pieza 2, folios 58, 118, 127; legajo 20939, pieza 7, Madrid, España.
- Juicio de residencia a D. Juan Dabán y a regidores de los ayuntamientos de San Juan y San Germán, Puerto Rico (1790, enero – febrero), Archivo Histórico Nacional, Consejos, 20941, 20942, Madrid, España.
- López Quintero, J. C. (2010). Resumen historiográfico sobre la vida y obra de José Campeche y Jordán. En: Dávila, A. V. (2010b). *Campeche: mito y realidad*. Museo de Arte de Puerto Rico, pp. 23-41.
- Martínez Pérez, A. (2018). *Dibujos de Luis Paret y Alcázar (1746-1799)*. *Catálogo razonado*. Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios de Europa Hispánica.
- Martorell, A. (1982). Arte colonial en Puerto Rico: ayer y hoy. *Hómines* 6, San Juan, PR, pp. 229-237.
- Maurer, G., ed. (2022). *Paret*. Museo Nacional del Prado.
- Meléndez, S. (1810). [Endoso a petición de Lucía y María Loreto

- Campeche, 28 de febrero de 1810]. Archivo Histórico Nacional, Ultramar, 2004, Exp. 15, Madrid, España.
- Morales y Marín, J. L. (1997). *Luis Paret, vida y obra*. Aneto Publicaciones.
- Muestas, M. de (1770a, 20 de enero, no. 57; 25 de abril, s.n.; 30 de septiembre, no.136; 24 de octubre, no. 142). [Cartas a Julián de Arriaga, Secretario de Marina e Indias]. Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2300, Sevilla, España.
- Muestas, M. de (1770b, 26 de diciembre). [Carta a Julián de Arriaga, Secretario de Marina e Indias]. Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2504, no. 157. Sevilla, España.
- Muestas, M. de (1770c, 26 de diciembre; 1771, 2 y 4 de enero; 1774, 30 de enero). [Cartas a Julián de Arriaga, Secretario de Marina e Indias]. Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2300, nos. 158, 159, 161 y sin número, Sevilla, España.
- Muestas, M. de (1772, 20 de abril). [Carta a Julián de Arriaga, Secretario de Marina e Indias]. Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2354, Sevilla, España.
- Muestas, M. de. (1774, 24 de abril). [Carta al Consejo de Indias]. Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2359, f. 28, Sevilla, España.
- Muestas, M. de. (1775, 20 de noviembre). [Índice de cartas]. Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2300, no. 576, Sevilla, España.
- Muestas, M. de. (1775b, 23 de noviembre). [Índice de cartas]. Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2300, no. 577, Sevilla, España.
- Muestas, M. de (1776, 31 de mayo) [Hoja de servicios] Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2301. Sevilla, España.
- Muestas, M. de (1777, 9 de marzo; 1778, 28 de septiembre) [Cartas a José de Gálvez, Secretario de Indias]. Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2302. Sevilla, España.
- Muestas, M. de (1779, 11 de julio) [Instancia en Madrid]. Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2302. Sevilla, España.
- Muestas, M. de (1782, 12 de octubre) [Testamento] Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Escribanía de Guerra de Castilla la Nueva, protocolo 24834, ff. 500-520, esp. 500-1, 506v-507. Madrid, España.
- Muestas Bernes, J. M. de (1793). [Expediente matrimonial]. Archivo General Militar de Segovia, Infantería, 1793. Segovia, Es-

- paña.
- Muestas Bernes, J. M. de (1799, 31 de diciembre). [Hoja de servicios]. Archivo General Militar de Segovia, Infantería, 1771. Segovia, España.
- Muestas Bernes, V. M. de (1800, 29 de septiembre). [Memorial]. Archivo General de Simancas, Sección Guerra, legajo 7009, Expediente 7. Simancas, España.
- Muestas Velasco, J. de (1846). [Expediente matrimonial]. Archivo General Militar de Segovia, Infantería, 1808, f. 14. Segovia, España.
- Muestas Velasco, J. de y Fernández González, A. (1841, 16 de octubre). [Partida de matrimonio]. Archivo Histórico Catedral en el Archivo Histórico Arquidiocesano. Fondo: Ntra. Sra. de los Remedios, Sección: Sacramental, Serie: Matrimonios, L. 8 (1840-1850), pp. 67-68. San Juan, PR.
- Museo inaugura sala pintura hispanoamericana. *Boletín Informativo Universidad de Puerto Rico – Recinto de Río Piedras*, 6, 2, San Juan, PR, IV-1982:1.
- Ortiz, A. (1983). *Eighteenth-century reforms in the Caribbean. Miguel de Muestas, Governor of Puerto Rico, 1769-1776*. Associated University Presses, 1983.
- Partidas de bautismos (1816). Serie: Bautismos, Libro 10, fols. 40-41v, 25 junio 1816; 61-61v, 24 diciembre 1816., Fondo: Nuestra Señora de los Remedios, Sección: Sacramental. Archivo Histórico Catedral – Archivo Histórico Arquidiocesano. San Juan, PR.
- Pierce, D. (2011). *Companion to Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum*. Mayer Center for Pre-Columbian & Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, pp. 88-99.
- Revista de las tropas de San Juan, Puerto Rico (1800, 8 de octubre). Archivo General de Simancas, Secretaría de Guerra, legajo 7300. Simancas, España.
- Rigau Pérez, J. G. (1982). El ojo clínico de José Campeche, confirmado por documentos médicos de la época. *Boletín de la Asociación Médica de Puerto Rico* 74, San Juan, PR, pp. 390-393.
- Rigau Pérez, J. G. (1985). Monstruos, mártires o ejemplos: teratología en Puerto Rico, de 1798 a 1808. *Boletín de la Asociación Médica de Puerto Rico* 77, San Juan, PR, pp. 326-333.
- Rigau Pérez, J. G. (1986). “On His Majesty’s Secret Service”: un

- espía inglés en San Juan en 1779. *Revista de Historia* 2, 3, San Juan, PR, pp. 169-179
- Rigau Pérez, J. G. (1988). El único dibujo conservado de Campeche. *El Nuevo Día, Revista Domingo*, 3 de enero, San Juan, PR, pp. 16-17.
- Rigau Pérez, J. G. (2000). ¿El primer gobernador retratado por Campeche? *El Nuevo Día, Revista Domingo*, 16 de enero, San Juan, PR, pp. 16-17.
- Rigau Pérez, J. G. (2013). *Puerto Rico en la conmoción de Hispanoamérica. Historia y cartas íntimas 1820-1823*. Editorial Revés.
- Rigau Pérez, J. G., Figueroa, F. y Hutchinson Negrón, H. (1994). José Campeche ¿compositor? *El Nuevo Día, Revista Domingo*, 26 de junio, San Juan, PR, pp. 16-18.
- Ripa, C. (1971). *Baroque and rococo pictorial imagery*. Dover Publications.
- Sebastián, S. (1995). *Emblemática e historia del arte*. Cátedra.
- Sotto y Abbach, S. M. (conde de Clonard) (1856). *Historia orgánica de las armas de infantería y caballería*. 16 vols., Imp. del Boletín de Jurisprudencia.
- Szászdi Nagy, Á. (2012). Un retrato por Campeche: Del gobernador Dufresne a José de Andino. En: Szászdi Nagy, Á. y Szászdi León-Borja, I. (2012). *Los gobernadores en la época de Campeche*. MAPFRE, pp. 14-45.
- Tapia y Rivera, A. (1855). *Vida del Pintor puerto-riqueño José Campeche*. I. Guasp.
- Taylor, R. (1988). *José Campeche y su tiempo/ José Campeche and His Time*. Museo de Arte de Ponce.
- Taylor, R. (1993). *Manos puertorriqueñas*. Museo de Arte de Ponce, 1993.
- Taylor, R. (1998). José Campeche (1751-1809). En Báez, M. y Torres Martino, J. A. (eds.) *Puerto Rico - Arte e Identidad*. Universidad de Puerto Rico, Hermandad de Artistas Gráficos, pp. 28-31.
- Thames, E. K. (2022). *Empire, Race, and Agency in the Work of José Campeche, Artist and Subject in Late Spanish Colonial Puerto Rico (1751-1809)*. [Tesis doctoral, Florida State University]. https://purl.lib.fsu.edu/diginole/2022_Thames_fsu_0071E_16941
- Thames, E. K. (2023). “Made by the Son of a Black”: José Cam-

- peche as Artist and Free Person of Color in Late Eighteenth-Century Puerto Rico. *Arts* 12: 126. <https://doi.org/10.3390/arts12040126>
- Tinajero, G. (1780, 1 de junio) [Carta a José de Gálvez, Secretario de Indias sobre asuntos de la Real Contaduría, San Juan]. Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2302, no. 490. Sevilla, España.
- Toste, F. (2024). Campeches no son! [Comparación de detalles pictóricos de cuatro obras sacadas a la luz recientemente], Academia.edu, 19 julio, https://www.academia.edu/122187227/Campeches_No_son_?sm=b Originalmente titulado ¿Serán Campeches? 29 junio 2021 https://www.facebook.com/Coleccionistas-de-Santos-de-palo-de-Puerto-Rico-606499509848235/videos/seran-campeches/962889297821774/?_rdr
- Traba, M. (1972). El ojo alerta de Campeche. *La Torre* 20, 77-78, San Juan, PR, pp. 43-51.
- Uztariz, M. de (1789, 17 de agosto). [Bando de Policía y Buen Gobierno artículo 23] Centro de Investigaciones Históricas, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Recinto de Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, Fondo documental.
- Venden óleo de Campeche en más de \$156,000. *El Nuevo Día* (San Juan, PR), 29 de junio de 2020, p. 15.
- Vidal, T. (1994). *Los Espada, escultores sangermeños*. Eds. Alba.
- Vidal, T. (2000). *Cuatro puertorriqueñas por Campeche*. Eds. Alba.
- Vidal, T. (2005). *José Campeche, retratista de una época*. Eds. Alba.
- Vidal, T. (2011). *Cuatro Campeches de regreso en Puerto Rico*. Eds. Alba.
- Wuffarden, L. E. (2015). Enlightenment versus Local Tradition, 1750-1825. En: Alcalá, L. E. y Brown, J. (eds.) (2015). *Painting in Latin America 1550-1820*. Yale University Press, pp. 365-401.

José G. Rigau Pérez estudió química en la Universidad de Puerto Rico, medicina y pediatría en Harvard y salud pública en Johns Hopkins. Por más de 25 años, trabajó como epidemiólogo en Centers for Disease Control y National Institutes of Health, y publicó un centenar de artículos sobre salud pública y enfermedades infecciosas. Es, además, autor de cuatro libros y más de 80 ar-

títulos sobre investigaciones históricas. Miembro de la Academia Puertorriqueña de la Historia, que presidió de 2018 a 2021.

La partitura en un retrato por Campeche: La esposa del capitán del regimiento de Victoria (1782)

Henry Hutchinson Negrón, Francisco Figueroa Luciano

Resumen: La música y las artes visuales han sostenido una relación simbiótica a través de la historia, sea en un mismo plano de orientación estética entre artistas, por la destreza del artista en ambos campos, o, como es el caso en *La esposa del capitán del regimiento de Victoria* (José Campeche, 1782), por la unión de ambos medios en una obra. Para descifrar la partitura en ese retrato fueron necesarios tanto el conocimiento histórico de la música y sus instrumentos, como la ejecución misma de la pieza vislumbra-da en el cuadro.

Summary: Music and the visual arts have maintained a symbiotic relationship throughout history, whether a common plane of aesthetic orientation between artists, the skills of an artist in both fields, and, as in *La esposa del capitán del regimiento de Victoria* (José Campeche, 1782), due to the union of both media in one work. To decipher the musical score in that portrait, both historical knowledge of the music and its instruments, as well as the performance of the piece glimpsed in the painting, were necessary.

La música y las artes visuales han sostenido una relación simbiótica a través de la historia. La influencia de un medio sobre el otro ha sido innegable y evidente en las obras de muchos artistas en ambos campos del arte. Contamos con una gran cantidad de ejemplos en donde la pintura y escultura muestran no solamente músicos en su función como tal, sino sus instrumentos y su música impresa. El conjunto de esas imágenes ha sido de gran ayuda en el estudio de la historia de los instrumentos musicales representados, tanto en el aspecto organológico (su construcción y forma) como en su ejecución. Enfocamos nuestra atención en particular a las imágenes de las partituras que se encuentran en estas obras. De estas tenemos innumerables ejemplos entre los que podemos destacar *La fiesta musical* (1626), Rembrandt (**Figura 1**);



1. Rembrandt van Rijn, La fiesta musical, 1626, Rijksmuseum, Amsterdam.

Dama sentada en un virginal (1670-1672), Vermeer; *La lección de música* (1770), Fragonard; *Las hijas de Catulle Mendès* (1888), Renoir; *Mademoiselle Gachet al piano* (1890), van Gogh; *Tres músicos* (1921, Picasso <https://philamuseum.org/collection/object/53963>); *La música* (1939), Matisse (**Figura 2**).

La relación de la música con la pintura puede darse en un plano de orientación estética entre artistas, como Arnold Schönberg (1874-1951) y Vasili Kandinsky (1866-1944). El primero, en su *Cuarteto núm. 2* (1908, https://www.youtube.com/watch?v=3AnZc3SKdKc&list=RD3AnZc3SKdKc&start_radio=1) introduce el atonalismo, método que utiliza sonidos en un orden definido y diferente a la organización sonora previa. Kandinsky, por su parte, cruza el



2. Henri Matisse, La música, 1939, Buffalo AKG Art Museum, Buffalo, Nueva York.



3. Vasili Kandinsky, Composición IV, 1911, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.

umbral hacia el arte abstracto en su *Composición IV* (1911) (**Figura 3**). La obra, desde el título, intenta establecer equivalencia entre imágenes y sonidos, y presenta elementos pictóricos también organizados de manera diferente a la figuración previa. Otros pintores que se destacaron como amantes de la música fueron Tintoretto, Ingres, Delacroix, y nuestro José Campeche.

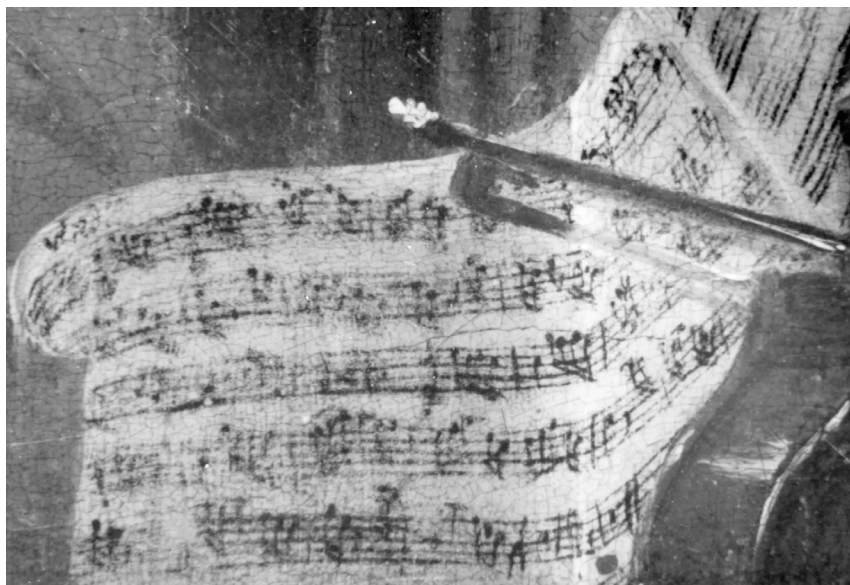
Campeche fue educado desde temprana edad en la música en el convento de los dominicos Santo Tomás de Aquino. Se concentró en oboe, órgano, y flauta. Muy probablemente, también recibió instrucción de su cuñado Domingo de Andino Muriel (1737-1820), organista de la catedral. En 1783, Campeche obtuvo allí la plaza de músico de oboe con la obligación de “suplir las ausencias y enfermedades del organista”. Tocó el órgano también en las iglesias de Santo Domingo y San Francisco. Hacia 1804, fue maestro de canto y “piano organizado” (un tipo de órgano) de las monjas carmelitas en San Juan (Dávila, 1960, 1962).

Todo esto nos invita a contemplar de cerca la partitura en su *Retrato de dama*, conocido también como *La esposa del capitán del regimiento de Victoria*, en la colección del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (**Figura 4**). Nuestro primer encuentro con esta obra de José Campeche se dio en 1994 gracias a la invitación del Dr. José Rigau para obtener nuestras impresiones sobre un papel con música que se encuentra en el lienzo. Se trata de un cuadro pequeño de 17 por 11 pulgadas y a su vez la partitura ocupa aproximadamente 2 pulgadas cuadradas en el lado derecho del lienzo. Parte de esta se encuentra sobre una mesa y parte colgando al borde. El arco y el violín también tapan parte de la música.

Tanto el violín como el arco muestran la forma típica del instrumento en la segunda mitad del siglo XVIII: tastiera o diapasón corto, mástil (la parte posterior del diapasón) sin inclinación respecto a la caja de resonancia, cuerdas de tripa, y arco recto sin concavidad, aunque con punta parecida al arco moderno (lo que se conoce como arco de transición). El sonido de ese instrumento es diferente al moderno, con menos proyección, pero más dulce y aterciopelado. En nada afecta nuestra apreciación de la partitura. De hecho, hoy día el repertorio de los siglos XVIII y XIX se toca con instrumentos modernos.



4. José Campeche, Retrato de dama, ca. 1782, Museo de Antropología, Historia y Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.



5. José Campeche, Retrato de dama, detalle con la partitura, foto Museo de Antropología, Historia y Arte, UPRRP.

Andante
detalle de retrato

José Campeche
transcripción, Francisco Figueroa

The musical score is written for violin in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into sections labeled A, B, C, and D. Section A starts at measure 1 and ends at measure 8. Section B starts at measure 10 and ends at measure 16. Section C starts at measure 17 and ends at measure 24. Section D starts at measure 26 and ends at measure 32. The score ends with a double bar line at measure 38.

6. Francisco Figueroa Luciano, Reconstrucción y transcripción del Andante en Retrato de dama por Campeche. Las letras señalan el inicio de las secciones descritas en el texto: A, B, C - sección A por segunda vez (que es más breve), D - sección adicional.

A primera vista parecería que los trazos de la partitura solo sugieren una música, de manera indefinida. Sin embargo, luego de examinar la imagen con detenimiento podemos distinguir los elementos de la notación musical necesarios para apreciar una pieza corta (**Figura 5**). Se distinguen la clave, signo de compás, expresión de tempo, aunque no muy clara, y una sucesión de poco más de treinta compases delimitados por líneas divisorias, más doble barra final. El papel es oblongo y parece estar pautado a mano.

La tonalidad, do mayor, queda establecida por la clave de sol, la armadura sin alteraciones, y el contorno melódico en general. El signo de compás de 2/4 establece que el ritmo es de dos tiem-

pos. La marca de tempo, aunque algo borrosa, parece leer Andante, escrito en forma abreviada (*And^{te}*), como se acostumbraba en manuscritos de esa época. Es difícil determinar con precisión cuántos compases hay en total debido a que parte de la música queda oculta por el talón y la mitad inferior del arco y parte del violín sobre la mesa. El contenido rítmico sugiere un aire de marcha, o de baile cortesano a un tempo moderado. Hay unas cuantas instancias de acordes de tres notas para el violín.

La estructura de la pieza se puede describir como una canción de tres partes (ABA) más una parte adicional. La tercera parte es una recurrencia del contenido de la primera. Aunque no se pueden distinguir alteraciones accidentales, hace falta al menos una, *fa* sostenido, hacia el final de la sección B. Además de esta modificación hemos hecho un ejercicio interpretativo para conseguir una pieza con frases regulares (**Figura 6**). Dichas modificaciones atienden tanto el aspecto tonal (alteración accidental) como el estructural (regularidad de frases) de forma tal que nuestra pieza quede en el estilo de esa época. Esto no quiere decir que la reconstrucción aquí presentada debe considerarse como definitiva sino como una posible. En 2010 preparamos una versión para violín con acompañamiento de piano (Dávila, 2010, pp. 158-161). Aquí incluimos la interpretación de la melodía en solo de violín, interpretada por Henry Hutchinson Negrón (**Figura 7**).



7. Henry Hutchinson Negrón, Interpretación del Andante en Retrato de dama por Campeche

<https://academiaprhistoria.org/wp-content/uploads/2026/02/Fig.-7-Henry-Hutchinson-Negron-Interpretacion-del-Andante-en-el-Retrato-de-dama-por-Campeche-en-Fig.-6.mp3>

Es una pieza corta de poca dificultad técnica que probablemente era conocida por Campeche o quizás es de su propia creación. Nos preguntamos si la esposa del capitán la conocía, si quizás la escuchó de manos del propio Campeche tocando el oboe, o si la compuso ella.

Descifrar e interpretar la música que aparece en la pintura nos acercó a la época y a la personalidad creativa de nuestro José Campeche. Nos ha permitido apreciar su arte tanto en la dimensión visual como en la sonora. Es como tocar para la dama del retrato, desde nuestro mundo.

Bibliografía

- Dávila, A. V. (1960). “José Campeche, maestro de música”. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 3, 8, San Juan, PR, pp. 14-16.
- Dávila, A. V. (1962). “El platero Domingo de Andino (1737-1820), maestro de música de Campeche”. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 5, 16, San Juan, PR, pp. 36-38.
- Dávila, A. V. (2010). *Campeche: mito y realidad*. Museo de Arte de Puerto Rico.

Henry Hutchinson Negrón es un destacado violinista puertorriqueño. Fue miembro de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico por 38 años, 25 de ellos como Concertino. Sus actividades musicales han incluido presentaciones como concertista en Puerto Rico, Estados Unidos, Sur América y Europa. Actualmente combina sus actividades profesionales como concertista, promotor de música de cámara y profesor de violín.

Francisco Figueroa Luciano es músico, natural de San Juan. Graduado de la Universidad de Puerto Rico (UPR, B.S., 1977), el Conservatorio de Música de Puerto Rico (B.M., 1979), y New England Conservatory (M.M., 1984). Violista de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico (1979-2017) y del desaparecido grupo de cámara Tocata. Fue profesor en el Departamento de Música de la UPR, Escuela Preparatoria del Conservatorio, y la Escuela Antonio Paoli (Libre de Música de Caguas). También se ha desempeñado como director y arreglista.

Filiberto Ramírez Corría, su texto y el método de edición

José G. Rigau Pérez

Resumen: La transcripción de textos inéditos de autores fallecidos exige cuidado especial para asegurar la fidelidad al original, situar el autor y el texto en el ámbito intelectual de su época, y advertir al lector de los retos que el texto presenta y cómo fueron resueltos. Aquí se presenta la biografía del doctor Filiberto Ramírez Corría, la proveniencia de su texto en esta colección, la descripción y valoración del contenido, y el método de transcripción. El texto resultó fructífero en la investigación que provocó para editarlo.

Summary: The transcription of unpublished texts by deceased authors requires special care to ensure fidelity to the original, to place the author and the text in the intellectual context of their time, and to inform the reader of the challenges the text presents and how they were resolved. This document presents the biography of Dr. Filiberto Ramírez Corría, the provenance of his text in this collection, the description and valuation of the content, and the transcription method. The text proved fruitful in the research it required for editing.

Biografía

Filiberto Ramírez Corría nació en San Luis (Oriente), Cuba, el 8 de noviembre de 1904 y falleció en Puerto Rico el 30 de septiembre de 1992. Lo poco que he encontrado sobre él revela un hombre polifacético, multilingüe, curioso y emprendedor. Una breve autobiografía nos informa que

realizó sus estudios básicos de 1909 a 1916 en Santiago, Cuba, y la carrera de medicina en La Habana de 1917 a 1927, con estudios de posgraduado en París de 1928 a 1933. En el año 1934 es elegido miembro del Instituto Rockefeller, donde realiza estudios sobre el virus poliomielitis en monos, siendo a la vez profesor de la Universidad de Yale, comprobando allí que el virus polio penetra por vía oral (Ramírez Corría, 1986, contraportada).

En noviembre de 1949, una noticia del periódico *El Mundo* (San Juan, PR) menciona a Ramírez Corría, director del Instituto Finlay, como uno de los líderes del atentado que se organizó en Guantánamo, Cuba, para derrocar el gobierno dominicano del dictador Rafael Trujillo (Denuncian organizan atentado ..., 1949).

Como profesor de la Escuela de Medicina de la Universidad de La Habana, en los años 50 impartió [cursos de] patología, microbiología y fue director del Instituto de Medicina Tropical. En el exilio en Puerto Rico desde mayo 10, 1968, ha sido profesor en el Recinto de Ciencias Médicas [de la Universidad de Puerto Rico] y director de la Unidad de Salud Pública de Fajardo. A finales del año 1973, la estación naval Roosevelt Road le confirió honor “extraordinario” por su labor en esa Unidad [contra las enfermedades de transmisión sexual].

Posteriormente fue asignado a las oficinas centrales del entonces llamado Programa de Prevención de Enfermedades Venéreas del Departamento de Salud de Puerto Rico (Ramírez Corría, 1986, contraportada).

Proveniencia del Texto

Conocí al doctor Ramírez Corría durante mi destaque laboral como epidemiólogo a cargo del Programa de Control de Enfermedades Transmisibles del Departamento de Salud de Puerto Rico de 1977 a 1979. Él había visto mi investigación sobre el doctor Francisco Oller Ferrer, contemporáneo de Campeche (Rigau-Pérez, 1978) y me regaló copia de su estudio. No tengo duda de que su deseo era verlo publicado. Al final de las notas (ahora al final del texto) indicó que lo había “Entregado para su publicación al Ateneo Puertorriqueño en 15 de julio de 1971”. Posiblemente él mismo depositó además copia en la Colección Puertorriqueña de la Biblioteca Lázaro (Universidad de Puerto Rico – Río Piedras) y le facilitó otra a Aurelio Tió, director (presidente) de la Academia Puertorriqueña de la Historia, quien lo citó en su “biografía breve” del pintor (Tió y Nazario de Figueroa, 1987).

Ante la existencia de dos retratos de Campeche supuestamente basados en un original desaparecido (Francisco Oller, 1855 y Ramón Atilés, 1862) y la discusión de cuál representa más verazmente la apariencia del “Maestro”, Ramírez Corría aborda el “enigma” de dos maneras: el estudio de los documentos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de 1841 a 1863, y la comparación de las imágenes mediante criterios anatómico-forenses.

Para mayor conocimiento del contexto de los actores y eventos que analiza Ramírez Corría, pueden los lectores referirse a las biografías de Ramón Atilés y Pérez (1804-1875) y Francisco Goyena O’Daly (1805-1857) por Teodoro Vidal (2015, pp. 43-49, 50-63); Francisco Oller Cestero (1833-1917) por Osiris Delgado (1983) y Edward J. Sullivan (2014); y Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882) por Roberto Ramos Perea (2015, pp. 181-185). Elsarís Núñez Méndez (2018) ha explicado la importancia del empeño conmemorativo de la Sociedad Económica de Amigos del País para proponer a Campeche como modelo de la identidad puertorriqueña.

Contenido

El texto se inicia con una advertencia preliminar de 1977, que recalca la conclusión principal: la verdadera imagen de Campeche es la que copió Oller en 1855, a la luz del análisis anatómico-antropológico de las pinturas y el estudio de los documentos de la Sociedad de Amigos del País. El estudio, de 1971, se presenta como un apéndice al análisis del retrato por Campeche de Juan Pantaleón Avilés (“El niño sin brazos de Coamo”), tema del discurso de ingreso a la Academia Puertorriqueña de Historia de la Medicina en 1970. Lamentablemente, no he encontrado copia del discurso, ni siquiera en los documentos que legó el fundador de esa Academia, doctor Salvador Arana Soto (Biblioteca Dr. Arturo Carrión Pacheco, Universidad Central del Caribe, Bayamón, PR).

La exposición de obras de Campeche y su catálogo por Arturo Dávila (1971) estimularon a Ramírez Corría a tratar de esclarecer “el enigma [...] de los dos cuadros conocidos como autorretratos (reproducidos) de Campeche”. Recurrió a los escritos y la consulta personal de Dávila (autoridad indispensable), quien favorecía la obra de Atilés, contrario al crítico español J. A. Gaya Nuño, aun-

que ninguno había expresado un dictamen contundente (ver Gaya Nuño 1965 y Dávila 1966). Examinó entonces los acuerdos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de 1841 a 1863. Ramírez encontró allí el lento pero persistente esfuerzo de esa corporación para distinguir a Campeche con un homenaje público: la propuesta de un retrato de Campeche (1841); la propuesta (en la Real Junta de Comercio y Fomento, en 1854) del pintor Francisco Goyena de que se comisione una biografía de Campeche, que Alejandro Tapia publica en 1855, a la vez que Francisco Oller exhibe su copia (a tamaño casi natural) de un autorretrato “antiguo en miniatura”, la aprobación gubernativa de que la Sociedad de Amigos del País coloque una lápida en la casa de Campeche (1858), el plan de homenaje (1859, con lápida, retrato ofrecido entonces por Atilles, y certamen poético), la entrega del cuadro de Atilles (1862) y el homenaje (22 de enero de 1863) con exposición pública de cuadros del “Maestro”.

Ramírez Corría no se detiene en describir los documentos que utiliza: manuscritos e impresos cosidos para formar un expediente relacionado al tema de un homenaje a Campeche, de los años 1841, 1854-1855, y 1858-1863. Incluyen mucha información administrativa y presupuestaria y poca sobre Campeche, sus obras, y los retratos por Oller y Atilles. No hay explicación de lo ocurrido entre esos periodos, ni dentro de un mismo periodo. Por ejemplo, el plan ceremonial, detallado en marzo de 1859, no se efectúa hasta 1862-1863. Otro silencio importante es que Atilles y su retrato solo se mencionan brevemente en marzo de 1859. En ningún momento se asevera que Atilles usó como modelo una antigua miniatura. De ahí en adelante, se habla solo del “retrato”.

Procede entonces Ramírez Corría a examinar los rasgos faciales de ambos retratos, comenzando por el de Oller. Aquí los tecnicismos del análisis forense de los cráneos hacen difícil la lectura. Además, errores, posibles lagunas y expresiones oscuras del texto no permiten entender completamente el razonamiento de Ramírez Corría. En contraste, son más comprensibles y evidentes sus alegatos de que la postura del sujeto de Oller y el tamaño relativo de sus pulgares sugieren un autorretrato pintado frente a un espejo. De la obra de Atilles, resalta la deliberada y detallada composición, que contrasta con el ambiente colonial explotador y degradado. La

considera un “monumento” a Campeche y no la copia de un autorretrato. Entonces recalca que el retratado parece de mayor edad que el de Oller.

Presenta entonces una tabla o cuadro comparativo de las dos pinturas, con adiciones a lo presentado en el texto – sobre el color de ojos, vestuario, lo inusual de que la luz provenga de la izquierda del sujeto de Atilas (no visto en los retratos por Campeche), la presencia en el sujeto de Oller de un “tubérculo de Darwin” (engrosamiento del cartílago del borde de la oreja). Concluye que el “modelo auténtico y confiable de autorretrato” es la obra de Oller, que representa un Campeche joven. Elogia luego la calidad del trabajo de Atilas, que “creó su propio Campeche” en una “fina obra de interpretación anecdótica”.

Antes que Gaya Nuño y Dávila, el pintor arecibeño doctor José R. Oliver (1960) comentó ambos retratos en un artículo de periódico, inclinándose por la versión de Atilas como la más veraz. Hasta donde he encontrado, solo Aurelio Tió ha comentado en algún detalle el texto de Ramírez Corría. No cita a Oliver, pero concurre con su opinión y la de Dávila, favoreciendo la obra de Atilas. Basó su dictamen en la premisa de que Nicolás Aguayo, al mencionar en 1841 “ese retrato” obra de Campeche, se refiere a un autorretrato (Tió y Nazario de Figueroa, 1987, pp. 79, 80). Sin embargo, tanto el acta manuscrita del discurso como la transcripción por Tapia (1855, p. 15) nos informan en nota al calce que Aguayo señalaba al retrato del gobernador Ramón de Castro, por Campeche.

Valoración del texto

Al principio de este proyecto, los métodos de Ramírez Corría – investigación de archivo con documentos considerados desaparecidos y la visión antropológica comparativa – hicieron su texto merecedor de publicación y difusión. Ese juicio sufrió tres embates en el proceso de edición: cuando su lectura minuciosa reveló lagunas e inconsistencias; cuando la antropóloga Catalina Villamil (ver su aporte a este volumen), además de confirmar esas carencias, discrepó de algunas observaciones y opiniones en el texto; y cuando, inesperadamente, fue posible consultar los documentos citados de la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

Estos papeles se consideraron perdidos por mucho tiempo, por los daños que sufrió la Biblioteca Carnegie por el huracán Hugo, 1989, o el huracán Georges, 1998. En septiembre de 2024, la editora María Eugenia Hidalgo, en persistente búsqueda para corroborar una referencia a ellos por el difunto doctor Arturo V. Dávila, los localizó en el Archivo General de Puerto Rico. Revelan un desarrollo más complicado del proceso que resumió Ramírez Corría. Su texto parece ahora poco útil como referencia, pero resultó muy fructífero por la investigación que provocó para corroborarlo.

Al convertirse el texto en una fuente problemática, se hace más necesaria su presentación y explicación. Lo que, a primera vista, resultaba más original y contundente (la comparación de los retratos bajo un lente de antropología anatómica) resultó menos útil, por los defectos del texto y por el uso de criterios antropométricos que ahora resultan demasiado imprecisos. La investigación documental también resultó poco precisa, pero provocó la búsqueda de los originales. Su fortuita aparición y examen permiten las siguientes conclusiones:

- Cuando en 1841 Aguayo habló de un retrato de Campeche “que existe en la familia de este”, no indicó que fuera una miniatura ni que la hubiera tenido en sus manos.
- Oller presentó su “retrato” de Campeche en 1855, “copiado de otro antiguo en miniatura”. No especificó que fuera autorretrato ni propiedad de la familia.
- Atilas ofreció a la Sociedad Económica de Amigos del País pintar el retrato de Campeche en 1859, y parece que lo entregó en 1862. No hay mención de modelo previo: ni un antiguo retrato ni la obra de Oller (que Atilas habría visto).

Por lo tanto, el retrato de Oller parece ser el único basado en un antiguo retrato en miniatura. Esa sería entonces la mejor aproximación a la fisonomía de Campeche. No sabemos cuánto de la obra de Oller, fuera de la cara, proviene de su propia imaginación. Es difícil suponer que Campeche planteara retratarse de cuerpo entero en una miniatura. Quizás Oller copió la cara y se inventó el resto.

El autorretrato de Paret

Los debates sobre estos retratos no mencionan los de Luis Paret. Se le conocen cuatro de 1770 a 1780, dos de ellos pintados en Puerto Rico: vestido de jíbaro y fechado 24 de enero de 1776 y como “majo elegante” en su (imaginario) “estudio”, en 1777 (Maurer, 2022, pp. 122-132). Ramírez Corría estimó la edad de Campeche (versión Oller) en 18-20 años y dató la pintura original a 1771 (Campeche tendría 19 años). De ser así, el autorretrato sería su obra más temprana conocida hasta ahora y anterior a la llegada de Paret a la isla, el 29 de noviembre de 1775 (Maurer, 2022, pp. 31, 266). Sin embargo, considerando el margen de error del análisis anatómico y que quizás Campeche no aparentaba su edad (murió de 58 años, pero el acta de entierro dice “como de 45”; Géigel de Gandía, 1972, pp. 55-56), podríamos considerar una fecha algo posterior, 1775-1778 (edad 23 a 26 años), es decir, la temporada de Paret en San Juan. ¿Servirían los autorretratos de Paret de estímulo y reto para el autorretrato de Campeche?

Método de transcripción

El texto que me regaló Ramírez Corría (así como el de Colección Puertorriqueña, UPR; signatura 704.942 C193r) consiste en fotocopias de 35 páginas mecanografiadas y 12 páginas de imágenes con sus calces. Digitalicé el texto, lo transcribí inicialmente con el programa “FreeOCR”, corregí la transcripción frente al original. Siguiendo las pautas de la *Society for Documentary Editing* para transcripciones (Kline, M-J., Perdue, S. H., 2008, pp. 182-183), el resultado se corrigió con una lectura de cotejo por dos personas (una leyó el impreso original y el editor cotejó la versión digital).¹

La transcripción no pretende fidelidad tipográfica, pero sí de contenido y organización. Por eso este texto no lleva el formato editorial de sus compañeros de volumen, excepto la inserción del Resumen inicial). Actualicé el uso de acentos, mayúsculas y comas, pero no el estilo y la voz del autor. Subsané errores de mecanografía, pasé a las notas finales una referencia en paréntesis en

¹ Agradezco la ayuda de la Sra. Marta Pando Castaño en el cotejo de la transcripción.

el texto y cambié los subrayados por bastardillas. Las minucias tipográficas se han corregido en el propio texto.

La lectura atenta y el cotejo con documentos originales identificaron algunos errores. Las lagunas y errores puntuales de aseveración propia o interpretación documental, así como aseveraciones que ya no son válidas a la luz de estudios o eventos posteriores al texto se advierten a pie de página.

Los diferentes comentarios editoriales se han dividido en tres tipos de notas con símbolos volados: al calce (números romanos en minúscula [¹] – aclaraciones y advertencias a errores, todas por el editor); finales (números arábigos [²] – notas del autor y el editor); y referencias al texto de la doctora Villamil (letras mayúsculas [^c] – definiciones y explicaciones de los métodos).

Bibliografía

- Delgado Mercado, O. (1983): *Francisco Oller y Cestero (1833-1917): Pintor de Puerto Rico*. Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe.
- Denuncian organizan atentado en Cuba contra Santo Domingo. (11 noviembre 1949: 4). *El Mundo* (San Juan, PR).
- Dávila, A. V. (1966). Los retratos de José Campeche. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, núm. 33, 8-10.
- Dávila, A. V. (1971). *José Campeche 1751-1809*. Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Dr. Filiberto Ramírez Corría [esquela mortuoria]. (1 octubre 1992). *El Nuevo Día* (San Juan, PR).
- Gaya Nuño, J. A. (1965). José Campeche, el colega de Goya en Puerto Rico. *Goya*, núm. 67, 3-11.
- Kline, M-J. y Perdue, S. H. (2008). *A guide to documentary editing* (3ª ed.). University of Virginia Press.
- Maurer, G., ed. (2022). *Paret*. Museo Nacional del Prado.
- Núñez Méndez, E. (2018). “El recuerdo de José Campeche siempre ha subsistido en nuestra Antilla”: La construcción de un icono nacional puertorriqueño. En María del Mar Albero Muñoz y Manuel Pérez Sánchez (Coords.). “*Yngenio et arte*”: *elogio, fama y fortuna de la memoria del artista*. (198–214). Editum (Universidad de Murcia, <https://doi.org/10.1007/978-84-17844-10-0>).

- Oliver, J. R. (1960). Tres retratos de Campeche. (2 enero: 10). *El Mundo* (San Juan, PR).
- Ramírez Corría, F. (1986). *El milagro del cometa*. Editorial Taller, Santo Domingo, República Dominicana.
- Ramos Perea, R. (2015). *Tapia, el primer puertorriqueño: Tratado biográfico sobre el dramaturgo y escritor puertorriqueño Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882)*. Gaviota.
- Real Sociedad Económica de Amigos del País, Sección de Literatura, caja 18. Fondo Departamento de Instrucción Pública, Sub-fondo: Biblioteca Carnegie, Tarea 89-3, Archivo General de Puerto Rico.
- Rigau-Pérez J. G. (1978). El doctor Francisco Oller (1758-1831). *Boletín de la Asociación Médica de Puerto Rico* 70, 121-130. <https://archive.org/details/boletindelaasoci7019asoc/page/121>
- Sullivan, E. J. (2014). *From San Juan to Paris and Back: Francisco Oller and Caribbean Art in the Era of Impressionism*. Yale University Press.
- Tapia y Rivera, A. (1855). *Vida del Pintor puerto-riqueño José Campeche*. I. Guasp. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?i-d=0000116812&page=1>
- Tió y Nazario de Figueroa, A. (1987). José de Rivafrecha y Jordán (José Campeche). *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia* 11(38), 73-111.
- Vidal, T. (2015). *El arte de la miniatura en Puerto Rico*. Eds. Alba.

Hallazgos en la iconografía de Campeche

Filiberto Ramírez Corría

Resumen: El catálogo de obras de Campeche publicado por Arturo Dávila en 1971 provocó al autor a estudiar el enigma de los autorretratos del pintor, según reproducidos por Francisco Oller, 1855, y Ramón Atilas, 1862. Consultó los escritos y la opinión de Dávila, examinó los acuerdos de la Sociedad Económica de Amigos del País de 1841 a 1863 y comparó, con métodos antropológico-forenses, los rasgos faciales de ambos retratos. Concluyó que el modelo auténtico y confiable de autorretrato es la obra de Oller, mientras Atilas creó su propio Campeche en una fina obra de interpretación anecdótica.

Summary: The catalogue of Campeche's paintings published by Arturo Dávila in 1971 provoked the author to study the enigma of the painter's self-portraits, as reproduced by Francisco Oller, 1855, and Ramón Atilas, 1862. He consulted Dávila's publications and opinion, examined the acts of the Sociedad Económica de Amigos del País from 1841 to 1863, and compared, with anthropological-forensic methods, the facial features of both portraits. He concluded that the authentic and reliable copy of self-portrait is the work of Oller, while Atilas created his own Campeche in a fine work of anecdotal interpretation.

IN MEMORIAM

Eladio Rodríguez Otero,
eximio presidente del Ateneo Puertorriqueño,
prematuramente desaparecido.
Homenaje del autor, Puerto Rico, mayo 1, 1977

ADVERTENCIA PRELIMINAR

La verdad, como el sol,
sufre eclipses,
pero al fin resplandece.
F.R.C., 1977

Esta modesta contribución mía a la causa de Campeche se ha visto sepultada durante seis años en la oscuridad de una gaveta. Pese a mis denodados esfuerzos por localizarla y rescatarla para juicio de la posteridad, sólo me fue dable conseguirlo gracias a las pesquisas de un fino amigo: el señor Arturo Ramos Llompart, a quien dejo constancia de mi gratitud por su ayuda. No me mueve ningún empeño polémico en retornar a la luz esta pequeña obra, pero considero un deber impostergable el hacerlo así antes de mi deceso inevitablemente próximo: me adelanto a cumplir un testamento espiritual.ⁱ

Campeche como carácter humano fue un ejemplo de tenacidad y desafío ante un destino aparentemente irrevocable, configurado por una actitud social que tres siglos de colonia continuaban apuntalando contra los embates de los dominicos. Los lemas de Montesinos y Las Casas (“... todas las naciones son hombres...”) nutrían incesantemente esos esfuerzos que en Puerto Rico acababan de plasmarse en la figura de Juan Alejo de Arizmendi, el obispo mestizo (sic - ¿criollo?),ⁱⁱ progenitor ideológico de la Real Sociedad Económica de Amigos del País y entusiasta admirador del intendente Ramírez y Campeche.

Nuestro artista disfrutó - hasta límites previsibles - de aquella amistad durante sus últimos años. La muerte, por último, se encargó de nivelar todas las diferencias y Campeche fue enterrado entre sus congéneres blancos en la parroquia de santo Tomás de Aquino

i La presentación del texto de Ramírez Corría exige una conversación a tres voces: el autor, el editor del texto y la autora del comentario desde la antropología actual. A ellas corresponden tres tipos de indicadores de notas: números arábigos (1, notas finales del autor y el editor); números romanos en minúscula (i, aclaraciones al calce por el editor y advertencias a errores); y letras mayúsculas (A, referencias a las definiciones y explicaciones de los métodos en el texto que sigue a este, por la doctora Villamil).

ii No conozco otra mención de que Arizmendi fuera mestizo. Su padre era natural de Ondarribia (Guipúzcoa, España) y su madre, puertorriqueña, hija de un hombre bautizado en Bruselas (actual Bélgica), de familia noble; ver Enrique T. Blanco, “Ilmo. Sr. Dr. D. Juan Alejo de Arizmendi y de la Torre, obispo de Puerto Rico”, *Alma Latina* 5(56): 17-25, 1935. Álvaro Hueriga (1992) describe la línea materna como “prosapia de limpia sangre y de posición económica pudiente” en su *Biografía pastoral de Juan Alejo de Arizmendi, 1760-1814*. Ponce: Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico, p. 15. Esta biografía aparece citada también como Vicente Murga, Álvaro Hueriga. *Biografía pastoral de Juan Alejo de Arizmendi, 1760-1814*. Historia documental de Puerto Rico X, Episcopologio de Puerto Rico V. Ponce: Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico, 1992.

de San Juan. Él era, por lo demás, un distinguido miembro de la Orden de los Terciarios Dominicos. Medio siglo más tarde, un monumento de mármol se encargó de perpetuar el cariñoso testimonio de sus coterráneos. La sombra de los prejuicios, sin embargo, siguió desdibujando su apariencia personal, como se habrá de comprobar en el curso de estas páginas.

El fenotipo genético de Campeche era el de un mestizo de alta estatura dotado de unos ojos grandes, centelleantes de vida y una dilatada frente que señoreaba la cabeza típicamente occidental.^A No prevalecían en él los acentuados caracteres somáticos de sus ascendientes africanos como no fuese la menos específica pigmentación cutánea, documentada por un representante de la corona de España que le conoció en 1789 y lo describe como un mozo de “oscuro color”, e “hijo de un negro”, según documento del Archivo de Indias, copiado y comentado por Bibiano Torres.¹

Tanto por los antecedentes documentales, como por las enormes diferencias entre las imágenes de Campeche que han llegado hasta nosotros, podemos en principio rechazar que las dos correspondan al fenotipo original del artista. Consideramos inaceptable desde el punto de vista de la antropología física, la versión de Atilés, quien quiso refinar demasiado libremente los rasgos faciales del maestro, siguiendo los imperativos de su propio temperamento. Independientemente del valor artístico de la obra de Atilés (que consideramos notable) nosotros la rechazamos como documento biológico.

Por lo demás, si el lector se toma el trabajo de seguir paso a paso los apógrafos fotocopiados por mí en la Biblioteca Carnegie, donde aún se conservan,ⁱⁱⁱ sobre el homenaje a Campeche en 1863, se dará cuenta exacta de todo lo ocurrido. De este estudio se desprende que el único y verdadero autorretrato de Campeche fue el reproducido por el admirable pintor puertorriqueño Francisco Oller en 1855 partiendo de una miniatura en madera² facilitada por los deudos del Maestro, como aquí se verá.

iii Se encuentran en el Archivo General de Puerto Rico, donde los localizó en septiembre de 2024 la editora María Eugenia Hidalgo (ver nota final núm. 9). El edificio todavía llamado Biblioteca Carnegie ahora aloja el Departamento de Arte y Cultura del municipio de San Juan.

Considero de elemental justicia mencionar el nombre de don Nicolás Aguayo,³ patricio de Caguas y uno de los grandes fundadores de la cultura escolar puertorriqueña, a quien debe agradecer la posteridad la identificación de la obra de Oller (a presencia del propio pintor Ramón Atilés) en el certamen de 1855 y ante una nutrida concurrencia, con todas las características de un *affidavit* solemne ante la Historia.^{iv} Me importa asimismo destacar en primer plano -como un contraste de elemental protesta histórica- la admiración irrestricta hacia Campeche de los hombres liberales de España en Puerto Rico, que suscribieron junto a los próceres nativos su credo antirracial y de este modo se hicieron los legítimos representantes de la España de don Francisco de Quevedo y Villegas, quien nos legara su pensamiento étnico en una frase inmortal: “La color es accidente y no delito”.



Autorretrato de Campeche, copiado por Oller en 1855 [Colección Ateneo Puertorriqueño, foto Alberto Rigau]

iv La *Memoria* descriptiva del certamen de 1855 (ver nota 27) no menciona a Aguayo.

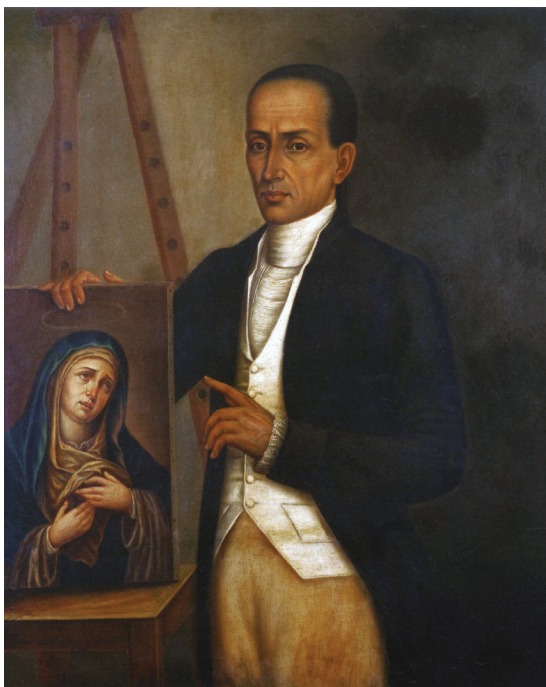


Imagen de Campeche; composición libre de Atilas, en 1862 [Colección Carmen Ana C. de Unanue, imagen de Tamara Díaz Calcaño, "José Campeche, Portraitist of 18th-century Puerto Rico," en *Smarthistory*, 21 noviembre 2022, <https://smarthistory.org/jose-campeche-portraitist-puerto-rico/>]



Estudio antropológico. Comparación de ambas imágenes (F.R.C.)

I. Introducción, materiales y métodos

El presente trabajo es sólo un apéndice al estudio sobre “El niño sin brazos de Coamo”, cuadro de José Campeche que nos sirviera como tema de ingreso a la Academia de Historia de la Medicina Puertorriqueña, un año atrás.⁴ De entonces a esta parte, con ocasión de la solemne inauguración por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, de la sexta y más completa exposición de cuadros de Campeche de que se tenga noticia,⁵ hemos realizado una serie de pesquisas tendientes a esclarecer el enigma que envuelve todavía a los dos cuadros conocidos como *autorretratos* (reproducidos) del artista; de los cuales uno, el confeccionado por Ramón Atilés, fue expuesto en esta oportunidad e ilustra la bella portada del catálogo⁶; y el otro, recientemente restaurado, forma parte del acervo iconográfico del Ateneo Puertorriqueño⁷ y se acredita a Don Francisco Oller.

Los materiales iniciales sobre la vida y obra de Campeche nos fueron suministrados, por una parte, en la Colección Puertorriqueña de la Universidad de Río Piedras⁸ y por otra, en la Biblioteca Carnegie de San Juan.⁹ Útiles indicaciones, reproducciones fotográficas y algunos ejemplares de su *Revista*, nos fueron obsequiados por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, y largas consultas con su director, Don Ricardo Alegría¹⁰ nos ilustraron sobre el consensus actual respecto de los llamados *autorretratos* de Campeche; y la paciente y casi benedictina dedicación de Don Arturo Dávila, profesor de la Escuela de Bellas Artes en la universidad riopedrense, sin cuya colaboración inapreciable poco o nada podría realizarse en torno a la actualización del tema campechano. Todo lo demás ha sido producto de nuestro reexamen metódico de la iconografía aludida y la aplicación de la metodología científica al análisis de los datos recogidos.¹¹

El enigma investigado fue claramente definido en 1966 por el señor Dávila en su trabajo primero sobre el tema:

Hace tiempo nos preocupaba la *notable diferencia*¹² existente en el aspecto fisonómico entre los dos retratos de Campeche que poseemos, el atribuido a Ramón Atilés (1804-1875) y el de Frasquito Oller (1833-1917). A prime-

ra vista creímos advertir en el de Atilés la fidelidad a un modelo contemporáneo de Campeche por los elementos de la composición, y en el segundo, una interpretación más libre y menos fiel.¹³

Cinco años más tarde, en sus “Apuntes Biográficos” que sirven de introducción al bello catálogo de la exposición más arriba aludida, se reiteran los conceptos con las siguientes palabras:

Los retratos de Atilés y Oller, pintados a mediados del siglo pasado copiando un autorretrato existente en la familia de Campeche, hoy perdido, pueden dar una idea de la fisonomía del pintor. Nos inclinamos con preferencia al de Atilés por considerar que este modesto copista se circunscribe más al original que el pincel innovador y desenfadado de Frasquito Oller.¹⁴

El señor Dávila abrió también la discusión sobre la antigüedad relativa de ambas obras, planteando la posibilidad de que el cuadro de Atilés estuviese compuesto *antes* que el de Oller.¹⁵

Estos juicios reiteran una opinión arraigada frente a la polémica abierta en 1965 por el crítico de arte español Juan Antonio Gaya Nuño, quien se pronuncia a favor de la imagen reproducida por Oller fundándose en los rasgos étnicos de Campeche de acuerdo con la biografía clásica de Tapia,¹⁶ y resume sus conclusiones con las siguientes palabras:

Pero como ni la descripción literaria de Tapia ni las pintadas de Atilés ni de Oller son documentales, quedamos con el desagrado de no conocer cuál fuera el talante externo de Campeche.¹⁷

Así las cosas, el autor del presente estudio ha reexaminado los datos originales a la luz de ciertos hallazgos documentales realizados en los archivos de la Sociedad Económica de Amigos del País¹⁸ y, con las conclusiones obtenidas, que a nuestro juicio contestan las interrogaciones abiertas por ambos autores, pasa a exponer los fundamentos de sus propias conclusiones.

II. Discusión de los datos

Lo primero que nos intrigó en los juicios anteriormente emitidos fue lo siguiente: ¿Cómo puede establecerse una presunción de fidelidad o infidelidad hacia determinada imagen, si el original comparable se considera hoy “definitivamente perdido”?

Para no incurrir en un pecado de subjetivismo y apasionamiento conjetural, debemos examinar fríamente los antecedentes.

En su sesión del día 18 de febrero del 1841, los miembros de la Sociedad Económica de Amigos del País consagran en acta una vieja deuda de la sociedad portorricense: erigir sendos monumentos al intendente Ramírez y a José Campeche, justificados ingeniosamente en las palabras del académico don Nicolás Aguayo: “Vedlos aquí: esta sociedad es hija del uno, y ese retrato es obra del otro; monumentos entrambos de su gloria, pues Campeche se adelantó al tiempo y Ramírez adelantó el tiempo para nosotros”.¹⁹

Treinta y dos años antes - el 2 de diciembre de 1809, como subraya Dávila, “la *Gaceta de Puerto Rico* [...] publica una nota necrológica y un elogio cálidos” del malogrado Maestro.²⁰ Ninguna persona “leída y escrita” entre los centenares de habitantes culturados que pueblan la isla de San Juan desconocen, pues, la gloria de Campeche. Menos aún los personeros del régimen, los profesionales, los comerciantes, los eclesiásticos (y los burócratas, naturalmente). No hay familia pudiente, entre las altas y medias jerarquías, que no se haga un orgullo de guardar o conocer una obra de Campeche. Para los del oficio, menos aún: todos estos reconocían la existencia de “un autorretrato de Campeche” y, con mayor motivo, el académico don Nicolás tanto como los miembros de la famosa familia de los Oller (con sobrados derechos) pues mantenían relaciones de generosa amistad con los deudos del Maestro.²¹ Así don Nicolás propone la confección de ambas obras, pero ... “tropieza con la falta de fondos que tiene la Sociedad para costear cualquier *monumento* que inmortalizara los nombres gloriosos de Ramírez y Campeche”. No obstante esto, queda designada una comisión²² que integran el propio don Nicolás Aguayo, José de la Pezuela y José Antonio Quixano, que extrae la siguiente, esperanzadora conclusión:

Pero una vez que V.S. quiere añadir a los títulos que tiene para el aprecio del cuerpo patriótico que dignamente dirige, el de proporcionar a su costa el retrato de Alejandro Ramírez, y el señor socio Aguayo manifestó que podía conseguirse el de Campeche haciéndole copiar tal vez gratuitamente de *uno que existe en la familia de este ...*” (itálicas nuestras).

Así quedan las cosas, y pasan catorce años sin que los mecenas aludidos digan “esta boca es mía”, esto es, sin que aparezca encargo formalizado para el único artista *disponible* (bien conocido por su insuperable habilidad) que existiera en la colonia *antes* de la llegada de Oller: este fue Ramón Atilés, el incansable copiador de documentos y obras de arte de los recintos eclesiásticos ... hasta que llegó con su fanfarria moderna la fotografía a Puerto Rico y proliferaron los talleres “como en Europa y Estados Unidos” según rezan los costosos anuncios del *Diario de Avisos*, pocos años después.²³ Pero no importa cuán largo haya sido el período de incubación: un hecho notable reanima los rescoldos del entusiasmo cívico hacia el malogrado Maestro: la publicación de la *Vida del Pintor Puertorriqueño José Campeche* por Alejandro Tapia y Rivera, que discurre como una silenciosa odisea antes de liberar los férreos goznes de la censura oficial.

Y así nos encontramos que, con fecha 15 de Julio de 1854, el gobernador y capitán general de la isla de Puerto Rico, don Fernando de Norzagaray, ~~contesta~~ [envía copia al director de la Sociedad Económica de]^v una comunicación del vicepresidente de la Junta de Comercio en los términos siguientes:

E.S. [Excelentísimo Señor:] Aprobada por V.E. [Vuestra Excelencia] en superior oficio a 26 de junio ppdo. el acta de jurado de la exposición de la industria, agricultura y bellas artes y dispuesto que se adopte solo en su segunda parte el voto de don Francisco Goyena²⁴ en cuanto hace referencia a la memoria y biografía del pintor puertorriqueño José Campeche, esta junta acordó de conformidad para que se

v Corrección a Ramírez Corría.

cumpla suplicar a V.E. se sirva expedir sus órdenes al Excmo. Ayuntamiento y Sociedad Económica con el objeto de que faciliten y adquieran los datos necesarios remitiéndole a V.E. para su alta determinación (etc, etc.)²⁵

El 10 de marzo de 1855 en respuesta a una comunicación de la Real Junta de Comercio y Fomento, la Sociedad de Amigos del País comisionó a don Alejandro la tarea de escribir la biografía del “Pintor Puertorriqueño ...” y designa una misión de amigos que no trabajó, pero supo dejar en las manos de Tapia la tarea de promover todo lo necesario para su cometido ... y otros más.^{vi} Debió Tapia moverse diligentemente, sacudir cuantas memorias, papeles, pinturas²⁶ y entrevistas con los viejos amigos del maestro Campeche y sus herederos que le fuese dable obtener.

Y mientras él lograba terminar e imprimir su biografía, se verificaba la Feria Exposición de la Real Junta de Comercio, con varias obras de Campeche, y por la misma vía, en junio de 1855, se da cima al viejo proyecto auspiciado por la Sociedad Económica para obtener los retratos del intendente Ramírez y del malogrado Maestro. Por primera vez en la historia de Puerto Rico se juntan los nombres y personas de Ramón Atilés y de Francisco Oller en una sesión solemne en que el jurado presenta al primero de estos artistas “como hábil miniaturista”, premiándole con “medalla de oro y cincuenta pesos” por su cuadro del Intendente, mientras a Oller

vi No es cita correcta de los documentos, que revelan lo siguiente: El gobernador Norzagaray, accediendo a petición de la Real Junta de Comercio y Fomento, pidió el 15 de julio de 1854 a la Sociedad Económica su colaboración en la obtención de datos para la preparación de una biografía de Campeche. Esta nombró una comisión (Esteban Fuertes, Manuel Andino, Manuel Sicardó, José Julián de Acosta) para conseguir la información solicitada (Sociedad Económica a los nombrados, 19 de julio de 1854). El 10 de enero de 1855, J. L. de Aranzamendi, vicepresidente de la Junta de Comercio, informó al presidente de la Sociedad Económica que el 18 de diciembre de 1854 la Junta había “comisionado D. Alejandro Tapia y Rivera para escribir la biografía del distinguido pintor puertorriqueño Campeche”, y pidió a la Sociedad Económica “todos los datos y noticias relativos al pintor y a sus obras que obren en su seno y puedan tener a su alcance”. Dos meses después (13 de marzo), la Sociedad Económica respondió que la comisión (“compuesta de los mejores amigos del citado Tapia”) había informado el 10 de marzo “que sus esfuerzos habían sido vanos y que nada habían podido adquirir”. El 16 de octubre la Junta remitió a la Sociedad un ejemplar de la recién impresa biografía por Tapia.

(con sólo veinte y dos años de edad, pero recién graduado en Madrid en la academia del maestro Madrazo) se le congratula por la “*presentación de un retrato del distinguido pintor puertorriqueño Don José Campeche que ha copiado de otro antiguo en miniatura y cuya copia ha regalado a la Real Junta de Comercio y Fomento*”.²⁷

Es precisamente esta circunstancia extraordinaria la que permite inferir *que no existía más que un solo y único modelo del autorretrato de Campeche a conocimiento de todas aquellas personas que mantenían relaciones estrechas de amistad con la familia del Maestro*; y por otra parte nadie le hubiera aceptado a Oller un modelo distinto, mutilado (sin la Virgen) y un Maestro amuchachado (convertido en adolescente), de haber existido entonces el estupendo cuadro del artista sanjuanense que hoy conocemos, pintado por Atilés. En las líneas que siguen vamos a demostrar, de acuerdo con nuestros hallazgos en la iconografía campechana, cómo surgió el retrato creado por Atilés años más tarde, y cómo resaltan en el de Oller los detalles auténticos de la *miniatura antigua*, elevada por él a la categoría de lienzo magistral.

III. La Exposición de 1863 y sus preámbulos

Fueron muchas las sesiones de la augusta Sociedad Económica de Amigos del País, consagradas específicamente a preparar un condigno homenaje a la memoria de Campeche, entre los años 1853 y 1863. Pero la amodorrada administración de San Juan de Puerto Rico, bajo el alisio salitroso del océano, propiciador de la siesta que inhibe a la pesada burocracia colonial, no ha permitido aún que la ilustre sociedad coloque en su galería de monarcas, gobernadores y patricios, al sabio economista que había comprometido su gratitud como fundador: el intendente Ramírez. Ni, por razones especiales, había logrado tampoco llenar el hueco vacío destinado a Campeche. Y el 24 de diciembre de 1858, como para alegrar la Nochebuena, una misiva sellada con el sello del Superior Gobierno, Capitanía General y Superintendencia Delegada de la Real Hacienda de Puerto Rico, expresa lo siguiente:

He recibido la comunicación que V.S. se ha servido dirigirme con fecha nueve del corriente en que solicita permiso para colocar el retrato del fundador de esa sociedad,

el Sr. don Alejandro Ramírez de Arellano, en la sala donde celebra sus sesiones, así como también de la lápida con la inserción (sic) de la Sociedad Económica a José Campeche en la casa que *habita* (sic) este pintor el día que indica, (y) he resuelto acceder a lo solicitado (... etc. etc).

Con esta comunicación que se comenta por sí sola, empieza una larga y minuciosa papelería, hoy conservada a despecho de la polla, donde encontramos el acta clave de la sesión del 31 de marzo de 1859, en que aparece incluido el *Informe de la comisión encargada de escogitar los medios de honrar la memoria del maestro José Campeche*, donde el propio secretario nos dice: “Vean las actas de 1º y 6 diciembre de 1858, 17 de febrero de 1859, 31 de marzo de 1859 y 24 de mayo de 1860”.

Después de un encabezamiento de ritual, sigue el moroso desarrollo de un programa que comprende:

I. Disposiciones para encargar y colocar la lápida a Campeche.

II. Reglamentación para un certamen poético en honor del artista, y regalo de una pluma de oro especialmente confeccionada para el autor del poema premiado.

III. Monumento a Campeche²⁸: “La inauguración del monumento y el discernimiento del premio se celebrarán en Junta Extraordinaria tenida al efecto”.

“A esta junta se invitará a las autoridades, a los socios residentes y corresponsales, a los individuos de esta ciudad consagrados a las bellas artes; y a todas las demás personas que se acostumbra invitar a estos actos”.

“Si para esta época (lo que es muy probable) se hubiere ya logrado el retrato de Campeche, se tendrá preparado en la Sala de Sesiones y se exhibirá en el acto indicado.”
(Itálicas nuestras).

(El párrafo que precede demuestra de manera concluyente y definitiva que Atilas no tenía ningún retrato preparado con anterioridad).

“IV. La sesión se celebrará en este orden:

“1º . Se dará lectura por el amigo Secretario del acta de 1840 (sic)²⁹ en lo relativo a Campeche. Se leerá *también la oferta del amigo Atilés* acerca del retrato (itálicas nuestras) y enseguida será exhibido este por el director, *el cual dirá unas palabras alusivas a la generosidad del amigo Atilés*, al mérito de Campeche y a la satisfacción que experimenta la Sociedad en pagar la deuda que tenía contraída con su memoria.”

“2º . El individuo o los individuos del jurado del certamen... (se refiere al de poesía y por lo tanto no lo transcribimos, salvo que los redactores remachan el documento con estas palabras:) “De este modo, y merced a los ofrecimientos generosos del amigo Vizcarrondo que proporcionará la lápida y el toldo que se ha de poner frente al monumento en la noche de la exhibición; merced al desprendimiento tan propio de los artistas, del amigo Atilés *que se ocupa en pintar el retrato* de Campeche (itálicas nuestras) y merced, por último, a los propietarios actuales de la casa la comisión ha podido reducir los gastos a la suma de.....” (largos puntos suspensivos).³⁰

Debajo se detallan los presupuestos para iluminación, banda de música y una pluma de oro “modesta”. Finalmente, adelante para el retrato:

Lienzo y pinturas . . 20 pesos.

Marco dorado 16 pesos. 36 pesos.

(En números arábigos en el original. *Atilés, claro está, no había empezado a pintar su famoso lienzo todavía*). Termina el acta, firmada en Puerto Rico a 31 de marzo de 1859 y siguen las firmas: Manuel de Andino, Luis Padial, Carlos Gautier, Román Baldorioty de Castro, Lorenzo G (ilegible).

Pasaron los años 59, 60 y 61, y *el retrato que está pintando Atilés* no aparece entregado, hasta que, por fin, fecha 30 de octubre de 1862, se expide el siguiente recibo:

He recibido del Sr. Tesorero de la Sociedad Económica la cantidad de tres pesos para hechura del marco pa. el Retrato de José Campeche. Firmado: José Ma. Morales.

Con esta entrega se cierra el periodo de preámbulos para la Exposición y Homenaje a Campeche, que tuvieron lugar entre la noche del 22 de enero de 1863 y fines del mismo mes.

Es entonces cuando, por primera vez, el público sanjuanense pudo ver a un Campeche maduro, crepuscular, de fino rostro surcado de honda vida interior y acompañado de la inseparable Virgen de su devoción: La Dolorosa. ¡Qué distinta esta imagen del Maestro, a la copiada del ingenuo autorretrato reproducido por Oller ocho años antes!: Campeche adolescente en los albores de una carrera insospechada.

IV. La autenticidad del antiguo retrato en miniatura

Hasta ahora ha quedado en suspenso el estudio de la “confiabilidad” de Oller, en la reproducción del único modelo de autorretrato dejado a su muerte por Campeche. Gaya plantea una petición de principios (loc. cit. Ap. I) y Dávila introduce dudas. (V. Ap. ([sic] y II).^{vii} Desaparecido aquel modelo; transcrita la imagen literaria de Tapia a través de relatos personales, de leyendas del tiempo, de notas necrológicas, de evocaciones académicas, quedábase en suspenso la pregunta: ¿Sería el autorretrato copiado por Oller, una auténtica efigie de Campeche?

De intento nos hemos detenido morosamente en la adjudicación pública del premio otorgado por la Real Junta de Comercio a propuesta del viejo don Nicolás Aguayo, ponente decisivo del jurado, por cuyas manos pasó el modelo “antiguo en miniatura”.^{viii} Claro está que una “infidelidad” en la reproducción no hubiese quedado sin comentarios por parte del viejo académico: él sí podía *comparar y decidir* si el lienzo de Oller aumentaba, disminuía, mejoraba, empeoraba (o cambiaba simplemente) la imagen de Campeche que la familia del Maestro le había entregado.³¹ Nosotros, no.

vii El texto de Ramírez Corría no tiene apéndices; posiblemente se refiere aquí a los comentarios sobre este tema de Gaya Nuño y Dávila citados anteriormente.

viii Aguayo (25 de febrero de 1841) no habla de autorretrato ni de miniatura, ni que la manejó: alude a un retrato “que existe en la familia” de Campeche.

Y, desde luego, queda por examinar la calificación de “desenfado”: juicio *ad hominem* que puede rebajar su confiabilidad (si no se aclara) y no le cuadra en modo alguno al integérrimo Oller, verdadera gloria de Puerto Rico, y uno de los pintores más formidables del siglo diecinueve en Nuestra América. Desprendido en extremo, como se encarga de enfatizar el propio Aguayo, tuvo la entereza muy rara de no dejarse mediatizar por honores ni dinero. Y así fustiga a la sociedad en que vivió, pintando el *Bocabajo*, castigo despiadado del esclavo; *El almuerzo del pobre*, *El almuerzo del rico* y *El velorio*, todos de un alto contenido social, demasiado veraces para la época. [Oller] Admiró y quiso a Campeche, cuya memoria vivía fresca en los relatos del abuelo,^{ix} de su padre y tíos, que poseían sus obras. Y uno de los juicios más sinceros que se hayan emitido sobre el Goya puertorriqueño, lo expresó ante sus propios alumnos con ocasión de un aniversario del Maestro.³²

Pasemos a evaluar las dos imágenes en función de fidelidad.

A. Datos intrínsecos del lienzo de Oller

Justamente, el señor Dávila, comentando los rasgos faciales de este cuadro, nos dice que “adolece de cierto aire infantil”.³³ Tal vez nos gustaría decir mejor “que resplandece de cierto aire infantil”, porque, en efecto, cuando se aplican a su estudio las normas de la antropología física con la ayuda de la escala de Stratz^B descubrimos que la imagen corresponde a un adolescente de unos dieciocho a veinte años de edad. La frente es casi natiforme, ancha y alta a la vez, y el escorzo permite - dentro de los límites de lo posible - diagnosticar un cráneo dolicocefalo normal.^{C, 34} Una línea que interese por detrás el pabellón de la oreja pasando tangencialmente sobre el arco del hélix, y cayendo por delante sobre el arco superciliar y la glabella, nos será de la mayor utilidad, ya que el plano de Francfort^{D, 35, E} no puede trazarse por razones obvias, aunque puede ser calculada aproximadamente, a título comparativo, en los dos modelos. Las diferencias entre los dos modelos de cráneo se percibi-

ix El abuelo, doctor Francisco Oller Ferrer, falleció en 1831, dos años antes del nacimiento de su nieto pintor homónimo (1833), ver Alejandro Belaústegui Fernández. *Sanitarios militares en la isla de Puerto Rico, 1493-1898*. La lucha contra el olvido IX. Madrid: Ministerio de Defensa, 2014: 47-71.

Las medidas y rasgos de la nariz no sustentan los rasgos africanoides acusados que algunos sugieren, y son bastante frecuentes en el contexto étnico español.^f Los labios no son tampoco abelfados.^g El mentón es ordinario; y una línea ideal que interese el pogonio, el rafe labial medio, la glabella y el punto pre-bregmático señalado por la raíz anterior del cuero cabelludo,^h revelaría una simetría armoniosa, evidente, del plano facial. En sustancia diríamos que, con excepción de la frente, particularmente dilatada, la cabeza del joven Campeche no difiere del modelo común, medio, del puertorriqueño moderno, de acuerdo con las tablas antropológicas recientes^{36, i} y no podemos contestar la sugerencia de ser él de la sangre del Rivafrecha real [verdadero].^{xi}

x En un intento para encontrar las líneas que propone el autor, se reconfiguró el texto incorporándole (en bastardillas) lo que Ramírez Corría relegó a dos notas:

permite ... diagnosticar un cráneo dolicocefalo normal. *Aún cuando resulta muy difícil extraer conclusiones de tipo antropológico a partir de fotografías, aún originales, se puede, sin duda, establecer diferencias apreciables sobre la identidad de cabezas o cráneos, siguiendo líneas horizontales paralelas al llamado plano de Francfort, o punto que pasa por el porión - el [¿punto?] más alto del orificio externo del oído - y sigue tangencialmente el arco inferior de la órbita.* Una línea que interese por detrás el pabellón de la oreja pasando tangencialmente sobre el arco del hélix, y cayendo por delante sobre el arco superciliar y la glabella, nos será de la mayor utilidad, ya que el plano de Francfort no puede trazarse por razones obvias, aunque puede ser calculada aproximadamente, a título comparativo, en los dos modelos. *El diámetro bicigomático se puede inferir aproximadamente sobre este plano, si se acepta una simetría facial para el modelo que se estudia. Lo fundamental está en que las diferencias de altura, bien visibles entre las dos líneas paralelas aquí mostradas revelan diferencias sustanciales entre los dos tipos de cráneos, y el pintado por Oller; reproduciendo el original de Campeche, tiene una prioridad indiscutible avalada por sus antecedentes históricos.* Las diferencias entre los dos modelos de cráneo se percibirán de inmediato.

Quizás debemos hacer caso omiso al término “paralelas”. La nota M de la doctora Villamil al “Cuadro comparativo” abajo en el texto y su segunda imagen, señalan que los autorretratos difieren en la altura entre el plano de Francfort y la línea “que interese por detrás el pabellón de la oreja pasando tangencialmente sobre el arco del hélix, y cayendo por delante sobre el arco superciliar y la glabella”. En ningún caso son paralelas.

xi Alude a la posibilidad de que el canónigo Juan de Rivafrecha, esclavizador de Tomás, María de la Encarnación y Margarita Rivafrecha (padre, abuela y bisabuela maternas del pintor) fuera parte de esa genealogía. Ver Luisa Géigel de Gandía. *La genealogía y el apellido de Campeche*. San Juan, PR: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972: 30, 48-50.

La parte más reveladora del examen físico yace, con mucho, en la posición de la pelvis y los muslos. Por poco que examinemos detenidamente este segmento aparente del cuerpo en el retrato, veremos que su posición es francamente frontal. En la zona inferior, donde los muslos se separan, el artista ha pintado ingenuamente los detalles del calzón arrugado, la línea de la portañuela, y un poco a nuestra derecha, por debajo del chaleco, un tramo de la prenda de bolsillo. Pero si nos fijamos ahora en la posición del torso, en el detalle de la línea de botonadura del chaleco, la posición de los hombros y el rostro ladeado hacia la derecha, comprenderemos de inmediato que el artista, a pesar de haberse colocado inicialmente en un plano paralelo al del espectador (o sea, de frente) ha debido torcerse unos cuarenta y cinco grados para poder pintar con soltura sobre el cuadro, lo que nos da clara evidencia del ángulo que forman entre sí los planos del espectador y el del caballete. *Esto revela sencillamente que en [el] plano del espectador lo que hay es un espejo.* Este ha sido colocado juiciosamente, protegiéndole del foco de luz que penetra por la izquierda y arriba (foco situado a derecha de la imagen, naturalmente) como se puede apreciar por la sombra del rostro y el paño luminoso en la pared del fondo del estudio.

Hay un detalle muy curioso que nos llamó la atención desde un principio: el dedo grueso de la mano izquierda, que sale por el orificio de la paleta, resulta grande en comparación con el de la mano derecha, porque está naturalmente más próximo al espejo, en el plano anterior del escorzo. Se ve que el joven Campeche pintó improvisadamente, sin malicia ninguna en los detalles, con encantadora torpeza. No hay duda de que aquí hay un autorretrato sin preocupaciones “innovadoras” de ningún género: natural, sencillo, honesto, infantil. Y de acuerdo con la edad lo datamos tentativamente hacia 1771.

B. Datos intrínsecos del lienzo de Atilas

Lo que se echa a ver inmediatamente en este cuadro, de manera apodíctica, sin vacilaciones de ningún género, es que se trata de una composición deliberada, hecha con cuidado y esmero. Si la imagen del artista nos llama la atención por la finura de los trazos y la preciosidad de los rasgos faciales y manuales (arrugas, rictus, patas de gallina, venosidades, etc.) también nos llama la atención

el maravilloso *métier* evidenciado en “la Virgen Dolorosa” cuyas lágrimas ruedan como auténtico rocío sobre las mejillas. Y para que no se vaya a distraer la atención del espectador en otra idea, el índice izquierdo del artista apunta hacia ella con enfático ademán. Brota la anécdota como un surtidor. Se juntan lo cotidiano y lo místico enseguida.³⁷ Es el resultado de una larga agonía entre párrocos cicateros, burócratas inclementes y esclavos endurecidos por el vodú y el mayoral. La escasez, la rutina, la siesta, la baraja y el amontillado harían el resto. La finura de la composición, sin embargo, no logra trascender el ambiente, pero sí lo *destila*. Quien se oculta tras este cuadro no es Campeche, sino Ramón Atilés mismo. Magnífico artista malogrado por la colonia.

Desde luego, nos será fácil demostrar que él vio a Campeche a través de sus ojos espirituales y no a través de la esclavitud anatómica. El hizo un “monumento” a gusto suyo y no de los demás. No copia servilmente los rasgos anatómicos, sino que los *supera*, como un Greco antillano. Y lo más importante de todo esto es su extraordinario sentido plástico, su capacidad para liberarse con recursos propios de la influencia campechana. Ramón Atilés fue un *creador*, y este calificativo le cuadra mucho mejor – a nuestro juicio – que el de copista más o menos feliz del autorretrato.

Ha sido precisamente Dávila quien primero ha puesto de manifiesto ciertos datos diferenciales en la antropología física de ambas imágenes: primero, el reconocimiento de la estructura *infantil* en el autorretrato copiado por Oller; y en el de Atilés, la observación de un Campeche cincuentón donde “los arcos cigomáticos bajan de manera marcada y se acentúan las ojeras”. Si se recuerda la alusión al índice facial superior,^j que hemos glosado en una nota para la otra imagen,^{xii} diremos que Dávila tiene razón, pero precisamente esto basta para rechazar la existencia de un segundo *modelo* de *autorretrato* imputable a Campeche mismo. La apreciación antropológica de ambos cráneos sería sencillamente distinta,^{k, 38} y si se quiere alegar que el [¿cráneo?] de Campeche a los veinte años puede haber *crecido* para transformarse en este de cincuenta, diremos que normalmente es imposible. Y no cabe plantearse aquí, por absurda, una hipótesis endocrina de un proceso acromegaloide^l que niegan

xii No hay tal alusión ni nota en el texto de Ramírez Corría.

resueltamente la mandíbula y las manos, entre otros detalles.

En el cuadro comparativo que se acompaña, nos hemos permitido sintetizar las diferencias fundamentales entre los dos supuestos modelos de Campeche.

Cuadro comparativo entre los dos presuntos modelos de autorretratos de Campeche y sus orígenes

DATOS	MODELO DE OLLER	MODELO DE ATILES
Edad presumible	18-20 años	50-54 años
Color de los ojos	Pardo claro	Negro intenso
Composición y origen	Espontánea, verificada ante un espejo, sin otras imágenes. Detalles de rotación del torso para pintar. Fecha tentativa del original, año 1771	Deliberada, anecdótica con la “Virgen Dolorosa” al lado. Gesticulación estudiada.
Antecedentes documentales decisivos	Retrato antiguo en miniatura, de Campeche, prestado por su familia para reproducirlo Oller. Acta-testimonio: Nicolás Aguayo, Real Junta Fomento, Comercio, 1855. ^{xiii} Reuniéronse Atilés y Oller. No existía fotografía en Puerto Rico. ^{xiv}	Monumento pictórico especialmente ofrecido por Atilés para homenaje, año de 1863: lápida casa Campeche, exposición obras[,] con fotografía sistemática, a color: iluminación manual. ^{xv}

^{xiii} Como indicado en la nota iv, la *Memoria* descriptiva del certamen de 1855 (ver nota 27) no menciona a Aguayo.

^{xiv} Una publicación posterior documentó anuncios de fotógrafos que usaban daguerrotipos en San Juan en 1844 y 1846 y en Ponce en 1853, 1856, 1858. Ver Osvaldo García. *Fotografías para la historia de Puerto Rico 1844-1952*. 2ª ed. Río Piedras, PR: Huracán, 1993, págs. 56, 61-62.

^{xv} Por fotografía “sistemática” probablemente se refiere a la comercializada con oferta de amplia variedad; “a color: iluminación manual” se refiere a la práctica de “iluminar” (colorear) las fotografías a mano. Ver anuncio de Sobotker en Ponce, 14 de agosto de 1865 en García, 1993: 63-64.

Indumentaria	El mismo patrón de los terciarios dominicos. Algo desaliñada: corbata, chaleco, [y] calzón arrugados. Prenda de bolsillo visible.	El patrón idéntico. La prenda, no. Chaleco, calzón, mangas, encaje, todo impecable, prenda de bolsillo ausente.
Elementos plásticos	Propios de la época preclásica de Campeche. Tratamiento rostro simple. Foco de luz a derecha del sujeto, presente siempre en retratos al natural de sus personajes, sin excepciones.	No típicos de Campeche salvo “Virgen Dolorosa” con frecuencia copiada. Tratamiento rostro, manos del artista, muy elaborados. No usuales en Campeche. Foco de luz a izquierda del sujeto, nunca utilizado por Campeche en sus retratos al natural.
Detalles anatómicos Cráneo: línea arbitraria, paralela al plano de Francfort, proyectado tentativamente para comparación individual.	Línea tangencial arco superior oreja ^M (hélix) interesa [toca] arco superciliar y glabella. Línea extremo superior ^N cartílago trago (proyección punto porión) interesa [toca] horizontalmente globos oculares.	La misma línea cae bien por debajo, atravesando globos oculares. La misma línea cae por debajo globos oculares, rasando tangencialmente arco inferior de la órbita.
Detalles genéticos	Tubérculo de Darwin ^O presente [en] pabellón auricular (Schwalbe 3 [No se menciona en el texto.])	Tubérculo de Darwin ausente (Schwalbe 6 [No se menciona en el texto.])

Conclusiones

1ª Existe un sólo modelo auténtico y confiable de autorretrato del maestro Campeche, que es el reproducido en 1855 por el insigne pintor puertorriqueño Francisco Oller.

2ª El autorretrato de Campeche representa al Maestro al final de su adolescencia y fue probablemente compuesto alrededor del año 1771.

3ª El llamado autorretrato de Campeche, compuesto por Atilés, es la obra de un artista creador, malogrado por el oficio de copista. Fue compuesta expresamente como un monumento, para exhibirse junto con la lápida de Campeche y las obras del Maestro, durante el homenaje a su memoria, en el año 1863.

4ª La efígie de Campeche compuesta por Atilés, aunque conserva las líneas generales aproximadas del antiguo autorretrato de Oller, es una fina obra de interpretación anecdótica, realizada al principio de la época moderna de Puerto Rico, cuando ya progresaba la fotografía iluminada en San Juan y se copiaban las obras de arte sistemáticamente. El artista superó el sistema de copia: simplemente creó su propio Campeche.

5ª Los elementos plásticos del cuadro de Atilés revelan la presencia en Puerto Rico de un artista superior y tienen un valor intrínseco a nuestro juicio mucho más elevado que el de una fría copia. De hecho, por tratarse de una obra excepcional y única, estimamos que este cuadro es una joya que enaltece el acervo cultural de Nuestra América en el siglo XIX.

Entregado para su publicación al Ateneo Puertorriqueño en 15 de julio de 1971.

Año de 1859 á 1863

*Real Sociedad Económica
de Amigos del País*

*Expediente sobre colocación
de una lápida en la casa que
vivió y murió el célebre pintor Juan
torriqueño José Campeche.*

Se empezó á iniciar este expediente en el año de 1841

1. Actas de la Sociedad Económica de Amigos del País, volumen 82:
"Se empezó a iniciar este expediente en el año de 1841".

el país. Veda aquí: una Sociedad
 uno, y se retrato en obra del otro, ma-
 enor tanto a su gloria: pues Campeche
 al tiempo, y Ramírez adelantó el tiempo
 viviente.
 Tal vez habrá quien ignore
 con sugeto y lo que se debiera.
 Ramírez fue Intendente a Per. Río
 binéfico actor de su administración. Se
 establecieron de una Sociedad, el Com.
 y la real cédula de 10 de Agosto de 1841
 generalmente se gracias p. la muchacha
 y beneficencia soberana concedió en ella a la
 propiamente de aquel Sábio Sps. Una se
 fue abrir una parva a la eucaristía
 y Capitalidad para que pudieran ma-
 nifestar. Q. S. saben el trabajo de
 Pedro Rico antes de esa era. Padre, y
 de México que se remediará con
 emigración anual, p. que la vida que
 un plato, p. que cramo criadores y
 pobres como lo fueron los guilell
 infancia de las mujeres. Q. S. saben
 con Capitalidad e industria, demuestran

2. Acta 25 de febrero de 1841. "Campeche se adelantó al tiempo y Ramírez adelantó el tiempo para nosotros." Fragmento del acta de la Real Sociedad Económica de Amigos del País donde formuló Nicolás Aguayo su propuesta de obtener los retratos del intendente Ramírez y de Campeche. El primero fue presentado por Ramón Atilas y el segundo por Francisco Oller en la Feria Exposición de la Junta de Fomento y Comercio del mes de junio de 1855.

Nota del editor: Según transcribe Tapia, el acta de 25 de febrero dispone la publicación del discurso de Aguayo en la sesión previa, 18 de febrero de 1841. [La fotocopia truncó el final de las líneas de texto.]

Se visó en sesión del 31. de Marzo
de 1899.

Informe de la Comisión
encargada de escoger los medios
de honrar la memoria del
Mtro José Campeche.
— " —
Marzo 1859

Verán las actas de 1.º y 6 de Abril de
1858, 17 de Febrero del 1859, 31 de
Marzo 99, y 24. de Mayo 1860

3. Informe de la Comisión encargada de escoger los medios de honrar la memoria del maestro José Campeche, marzo 1859 (hoja de título)

al monumento en la noche de su exhi-
bición: merced al desparecimiento, es
su propio en los artistas, del amigo
Atiles) que se ocupa en pintar el
retrato de Compañón, merced por

III

La inauguración del Monumento,
y el desparecimiento del premio
se celebrarán en junta celebra-
ción tenida al efecto.

A esta junta se invitará a las
Autoridades, a los diversos residentes
y correspondientes, a los individuos
de esta ciudad condecorados con me-
dallas, y a todos los demás per-
sonas que se deseará invitar a estos
actos.

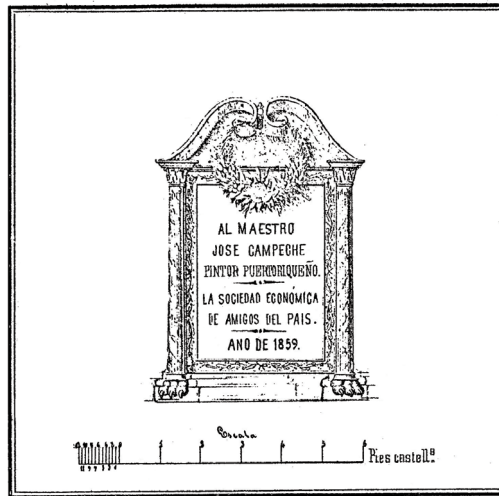
Si para esta época (lo que es muy
probable) se hubiere ya logrado
el retrato de Compañón, se tras-

Don Francisco en la sala de sesión
y se exhibirá en el año a su
merced.

IV.

La Sesión se celebrará en este orden.
Se da a lectura por el amigo
secretario del año de 1840 en la relatoría
a Campeche se leerá también
la oferta del amigo Atila acerca
del retrato y en seguida será ex-
hibido este por el Director, el cual
dirá unas breves palabras alusivas
a la generosidad del amigo Atila,
al mérito de Campeche, y a la
satisfacción que experimenta la
Sociedad en pagar la deuda que le
contrajo con su memoria.

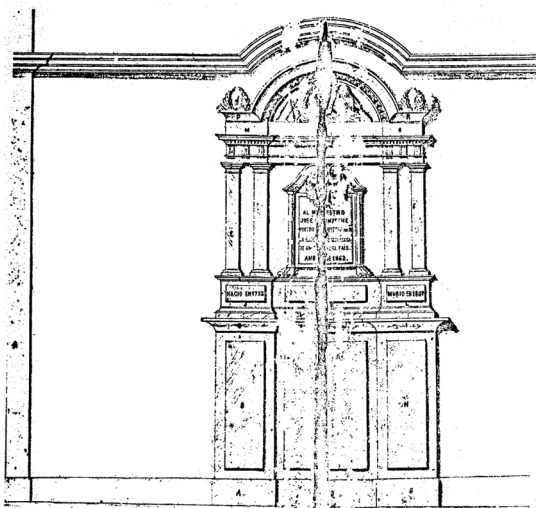
5. "IV. La sesión se celebrará en este orden". Todo el programa del homenaje a Campeche fue diseñado pormenorizadamente, pero no fue cumplido sino cuatro años más tarde, cuando quedó terminado el retrato de Campeche, creado por Atila. [La fotocopia truncó el final de las líneas de texto.]



6a. El proyecto de lápida que debió colocarse en la casa del maestro Campeche durante el año 1859 y cuya ejecución fue suspendida hasta tanto el retrato de Campeche prometido por Atilas fuese entregado a la Real Sociedad Económica de Amigos del País.



6b. Adición del editor. Estado actual de la lápida.



7a. Con la entrega del retrato de Campeche creado por Atilas se cierra el proyecto de homenaje en 30 de octubre de 1862. La sesión solemne de apertura del homenaje al Maestro por la Real Sociedad Económica de Amigos del País tuvo lugar el 22 de enero de 1863 y la exposición de los cuadros de Campeche permaneció abierta hasta fines del propio mes.



7b. Adición del editor: Estado actual del monumento o templete en la fachada norte (calle San Sebastián esquina calle Cruz) de la antigua casa de José Campeche.

He recibido a fin de otorgar una copia
 el cuadro de la Concepción perteneciente
 a la Parroquia de San Francisco.
 Pto. Rico y Feb. 12 de 1863. — Atila
 Ramon Atila

- 8a. Facsímil de la firma de Ramón Atilas, fino artista creador malogrado por el oficio de copista. Adición del editor: Recibo de pago por copiar “el cuadro de la Concepción perteneciente a la parroquia de San Francisco”, Ramón Atilas, 12 de febrero de 1862.

En el cuadro de la Santa Concepción
 la Concepción ha resanificado Atila que
 tiene permiso para copiar y la
 misma de los ejemplares se reservan p.
 fotografiarla en hoy y mañana.
 Se suplica al Sr. Ojeda ponga
 a continuación el recibo al Sr. Ojeda
 Am. Feb. 12
 Conforme
 Recibi - M. Ojeda

- 8b. Adición del editor. Recibo que indica que la pintura “la Reina de los Ángeles se reserva para fotografiarla”, 12 de febrero de 1863.

*Receivido del Sr. Tesorero de la Sociedad
 Economica la cantidad de tres pesos p.^o he-
 chura del marco p.^o el Retrato del Sr. de
 Campeche. Pto Rico 30 de Oct. de 1862*
José M. Morales
En 3 de 10 Nicosi

8c. Calce añadido por el editor: Recibo de José María Morales “por hechura del marco para el retrato del Sor. [¿José?] Campeche”, 30 de octubre de 1862.

SALON FOTOGRAFICO
DE
ENRIQUE SAILLOT.
Calle de la Fortaleza, num. 20, frente al Casino.
Unico en su clase en Puerto Rico.

El que suscribe, tiene el gusto de participar á este ilustrado público que tanto le ha favorecido hasta hoy, que no queriendo en adelante omitir gasto alguno para corresponder y complacer á éste y á sus numerosos parroquianos, ofrece **Fotografías al estilo de Europa**, contando con la ventaja de tener correspondencia con los mejores Fotógrafos de Paris y de los Estados Unidos, de modo que puede asegurar la suavidad y permanencia de las tintas que tanto realza dá á las fotografías en sus

Targetas de visita.

En el mismo Establecimiento se hacen **Retratos desde minitura hasta el tamaño natural**, y de todos precios, desde **un peso** con su bonita cartita hasta de mas valor.
 El Sr. **Saillot**, tiene de venta preciosos Albums para colocar Retratos, un grande surtido de cuadros dorados y negros, cartitas de última invencion y de todos tamaños y precios.
 Dicho Artista da lecciones del arte y pasará á los domicilios donde se le llamo por un precio razonable. Se retrata en cualquier tiempo aunque esté nublado.

Aprovechen la ocasion de los Retratos baratos y al gusto del dia.

SE REGALA

á las personas que en dicho Establecimiento se hagan un retrato con colores en su cuadro dorado del valor de *ochó pesos*, dos retratos en fotografia.

9. Anuncio del Salón Fotográfico de Enrique Saillot, *Diario de Avisos*, 28 de enero de 1863. Nota del editor: Ese número del *Diario de Avisos* de San Juan se ha perdido. Se reproduce el mismo anuncio, del 8 de enero de 1863, p. 4, del original en la Hemeroteca del Archivo General de Puerto Rico.

1 Bibiano Torres, “Sucesos acaecidos en la proclamación de Carlos IV en Puerto Rico”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, núm. 12, de julio-septiembre de 1961: 17-19.

Nota del editor: El documento citado (Archivo General de Indias, Audiencia de Santo Domingo, Legajo 2369, carta de Joseph Martín de Fuentes al bailío Antonio Valdés, 29 de octubre de 1789) no especifica si Fuentes conoció en persona a Campeche o si habla de oídas.

2 *Nota del editor:* Ramírez Corría no provee referencia para las aseveraciones de que la miniatura de Campeche era sobre madera y que Aguayo la había tenido en sus manos (ver más abajo).

3 *Nota del editor:* Nicolás Aguayo y Aldea (1808-1878) - maestro, periodista, secretario y luego director de la Sociedad Económica, comisionado en 1844 para recaudar fondos por toda la isla para el Colegio Central que luego vetó el gobernador Pezuela, director de la escuela pública de Caguas hasta 1868, electo a la Diputación Provincial en 1871, “rápido en el concebir y en el obrar”, abolicionista, según Sotero Figueroa. *Ensayo biográfico de los que más han contribuido al progreso de Puerto Rico*. Ponce: Establecimiento Tipográfico El Vapor, 1888 (edición facsimilar Río Piedras: Ed. Coquí, 1973): 177-185.

4 El título exacto: “El niño sin brazos de Coamo y su pintor José Campeche. Panorama histórico y actualización científica”. San Juan de Puerto Rico, 1971. Pendiente de publicación. *Nota del editor:* No he encontrado copia de este estudio.

5 *Nota del editor:* Dávila, Arturo V. (1971): *José Campeche 1751-1809*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

6 Es lástima que no se haya acompañado también en esta iconografía la reproducción del autorretrato original copiado por Francisco Oller, para juicio público.

7 Gracias a Don Eladio Rodríguez Otero, presidente del Ateneo Puertorriqueño, hemos podido estudiar con detalles este lienzo y compararlo con la copia [¿fotográfica?] existente en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, que hemos tomado como base para nuestra evaluación comparada.

8 Debemos a doña Gloria de Castro de Tirado una exhaustiva lista de referencias bibliográficas que hemos podido estudiar

con detenimiento (incluyendo los microfilms de *La Ilustración Puertorriqueña*) donde hemos examinado los trabajos críticos de [Alejandro] Infiesta y el discurso de Oller ante sus alumnos, sobre Campeche. También hemos podido estudiar los apuntes a lápiz de Pando con la efigie de Campeche según Atilés.

9 En la Biblioteca Carnegie de San Juan, donde se custodian los archivos aludidos de la Sociedad Económica de Amigos del País, hemos sido finamente atendidos por doña Blanquita Jiménez, gracias a cuya escrupulosa manipulación de los viejos papeles hemos podido identificar el origen del cuadro de Ramón Atilés.

Nota del editor: Los documentos están hoy en el Archivo General de Puerto Rico, Fondo Departamento de Instrucción Pública, Sub-fondo: Biblioteca Carnegie, Tarea 89-3. Serie: Real Sociedad Económica de Amigos del País, Sub-serie: Sección de Literatura, caja 18, volumen rotulado “vol. núm. 82, Expediente sobre colocación de una lápida en la casa que vivió y murió el célebre pintor puertorriqueño José Campeche”. Ahora desvinculado, era un tomo de documentos variados (actas, cartas, folletos, recibos) cosidos, sin numerar, en orden mayormente cronológico. Incluye, además, sueltos, números de periódicos que reseñaron los actos de enero de 1863.

10 Agradecemos a este consagrado profesor su fina ayuda en la presentación de este problema, así como la cooperación general para mi trabajo sobre “El niño sin brazos de Coamo”.

11 El examen ha sido muy áspero y paciente, debido a la dispersión de los datos y a que muchos de entre ellos, como las actas aludidas de la Sociedad de Amigos del País, no se habían expuesto en sus detalles y hemos tenido que *descubrirlos* para nosotros mismos.

12 Itálicas nuestras. En esta juiciosa apreciación está el nudo gordiano de toda la polémica. No era posible aceptar que un solo y único modelo de autorretrato de Campeche, como el que históricamente se conoce, pudiera tener dos versiones pictóricas tan diametralmente opuestas como las de Atilés y Oller. En este trabajo explicamos que no hubo más que un solo autorretrato: el copiado por Oller en 1855.

13 *Nota del editor:* Dávila, A. V. (1966). “Los retratos de José Campeche”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, núm. 33: 8-10; cita p. 8.

14 Dávila, 1971, 13. *Nota del editor*: Ver además Dávila, A. V. (1985). Vuelven al Ateneo los lienzos de Oller, *El Nuevo Día*, sección Domingo, 22 septiembre: 14-16, esp. 16: “Oller ha creado, partiendo de un Campeche, el primer retrato contemporáneo del arte puertorriqueño. [...] Oller partió a la aventura y Atilas se contrajo a la pureza del original.”

15 El señor Dávila emitió la hipótesis de que el retrato de Atilas pudo haberse compuesto mucho tiempo atrás y ser develado solamente en 1863. *Nota del editor*: Dávila, 1966, p. 9: “Con que resulta que es el de Oller el primero y no el último, a menos que el de Atilas se pintara con anterioridad y se develara mucho después.”

16 *Nota del editor*: Tapia y Rivera, A. (1855). *Vida del Pintor puerto-riqueño José Campeche*. I. Guasp. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000116812&page=1>

17 Juan Antonio Gaya Nuño, “José Campeche, el colega de Goya en Puerto Rico”, *Goya*, núm. 67, julio-agosto de 1965, páginas 3-11. (Citado por Dávila, “Los retratos de José Campeche”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, oct.-dic. 1966 núm. 33: 8-10.) *Nota del editor*: La cita aparece idéntica en Gaya Nuño, J. A. (1994, pero escrito en 1963). *La pintura puertorriqueña*. Centro de Estudios Sorianos (C.S.I.C.), p. 63.

18 Reproducimos en facsímil los párrafos de las actas que revelan la contribución de Atilas, así como recibos de cuadros para copiar. No hay dudas de que este fino artista tuvo que superarse para contribuir con algo original y único.

19 El discurso fue copiado *in extenso* por Tapia en su biografía, pero aparece el texto original, manuscrito, en la versión del secretario de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, vol. núm. 82, que ostenta en su tapa el siguiente rótulo: “Expediente sobre colocación de una lápida en la casa [que vivió y murió el célebre pintor puertorriqueño] José Campeche”. Debajo se aclara: “Se empezó a iniciar este expediente en el año de 1841”, y [la página siguiente] termina con estas palabras: “Se ha reunido todo lo relativo a Campeche en este legajo”. El acta específica, con la proposición original para el homenaje, lleva fecha 18 de febrero de 1841 [pero al margen indica que se leyó en la sesión del 25 de febrero]. Hay una llamada [al calce] que dice textualmente: “El retrato al natural de don Ramón de Castro colocado en la Sala de

Ayuntamiento de esta ciudad, frente al de don Miguel de la Torre, hecho por un extranjero”. *Nota del editor*: El pintor extranjero es Eliab Metcalf.

20 *Nota del editor*: Dávila, 1971, 15, que no indica fuente. La referencia a una necrología laudatoria en la *Gaceta* aparece en Tapia, Apéndice, págs. 10-11, quien la encuentra citada en la petición de las hermanas de Campeche. (Lucía y María Loreto Campeche, Solicitud de pensión real, 28 de febrero de 1810. Archivo Histórico Nacional, Ultramar, 2004, Exp. 15, Madrid, España.)

21 El Dr. Francisco Oller, introductor y propagador de la vacuna antivariólica en Puerto Rico, fue retratado *al natural* por José Campeche, lo mismo que su hijo Bernardo. Aparecen alusiones aisladas de Don Cayetano Oller, adquirente de una de las obras de Campeche y también recibos firmados por Bernardo, entre otros.

22 La Comisión, como se ha de ver, deja constancia de la existencia del retrato en el seno de la familia de Campeche. El viejo don Nicolás Aguayo, vecino de Caguas, se encontraba todavía con arrestos para contribuir a la gloria de Campeche y en 1863 participó inclusive en el laudo para discernir el premio de poesía en loor del artista.

Nota del editor: El discurso de Aguayo está firmado y fechado 18 de febrero, pero la hoja inicial dice, al margen “Leído en sesión de 25 de febrero de 1841.” El documento siguiente es el informe de “la comisión nombrada”, dirigido al director de la Sociedad Económica. Dice al margen “Leído y acordado en sesión de 25 de febrero”.

23 Reproducimos copias fotostáticas de estos anuncios y también recibos de los cuadros de Campeche en que se menciona específicamente que se dejan para ser fotografiados en manos de los organizadores de la Exposición, a cuya cabeza se encontraba el canónigo José María Báez, otro panegirista antiguo de Campeche.

Nota del editor: Se ha añadido a las imágenes una copia de un recibo que menciona fotografía, no incluido en el texto original.

24 Este señor, muy amigo de Tapia, es aludido por éste como “fino artista” y enseñaba dibujo por la fecha en San Juan. (Tapia, loc. cit.).

Nota del editor: p. 4 – no está la frase “fino artista”.

25 *Nota del editor*: Gobernador Fernando de Norzagaray al director de la Sociedad Económica, 15 de julio de 1854, en el “Ex-

pediente sobre colocación de una lápida” citado.

26 Tapia no sólo conoció a los deudos de Campeche, sino también a los viejos patricios, como José Power, y desde luego, a los Oller, quienes conocieron bien y describieron “el talante externo” del malogrado Maestro. Su participación activa en los actos de la Real Junta de Fomento y Comercio es otro testimonio importante sobre la autenticidad del retrato de Campeche, presentado por el joven Oller en 1855.

27 *Nota del editor:* Carlos Gautier, Román Baldorioti de Castro, Claudio Grandi, José Julián de Acosta. *Memoria descriptiva de la Segunda Exposición Pública de las Bellas Artes, Agricultura e Industria, de la isla de Puerto-Rico; celebrada en junio de 1855.* Puerto Rico, Ignacio Guasp, 1855: 8, 9. Disponible en https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/memoria_descriptiva_2da_exposicion_1855.

28 Desde el Acta de 1841 se alude constantemente a las pinturas como “monumentos”, de modo que a veces se alegan sin precisarse el monumento-lápida y el monumento-cuadro.

Nota del editor: En realidad, y como indica el título del legajo al mencionar la lápida, se habla de monumentos y solo en ocasiones se hace referencia específica a un retrato.

29 El error se hace tanto más patente cuanto que en el volumen 82 de las actas se ponen en evidencia los homenajes con las siguientes palabras: “Se empezó a iniciar este expediente en el año de 1841”.

30 *Nota del editor:* El presupuesto asciende a 364 pesos, equivalente a cerca de \$14,000 de hoy; <https://www.measuringworth.com/calculators/ppowerus/>

31 En la *Memoria* de la Feria-Exposición de 1855, se enaltece la conducta de Oller con estas palabras: “... en verdad el homenaje tributado al fundador de la pintura en Puerto Rico honra sobremedida al joven patriota Oller”. Ciertamente, el jurado certifica así la idoneidad del retratista.

Nota del editor: Gautier, et al. *Memoria descriptiva de la segunda exposición*, p. 9.

32 «¡Campeche! luz perdida en la oscuridad de aquellos tiempos en que era el arte para Puerto Rico un secreto. ¡Campeche! amante cual ninguno del divino arte, pintor intuitivo, sin guía, sin tradiciones artísticas, sin precedentes que pudieran guiarle en el

camino de la gloria [...] Un recuerdo, sí, para Campeche, porque él fue, sin duda, quien sembró en nuestro país, el germen del arte». Ver artículo de Alejandro Infiesta, «El pintor Campeche», *La Ilustración Puertorriqueña* (San Juan, PR) Año 3, núm. 17, 10 sep. 1894: 130-132.

33 Dávila, 1966: 10.

34 Aún cuando resulta muy difícil extraer conclusiones de tipo antropológico a partir de fotografías, aún originales, se puede, sin duda, establecer diferencias apreciables sobre la identidad de cabezas o cráneos, siguiendo líneas horizontales paralelas al llamado plano de Francfort, o punto que pasa por el porión — el [punto] más alto del orificio externo del oído - y sigue tangencialmente el arco inferior de la órbita.

35 El diámetro bicigomático se puede inferir aproximadamente sobre este plano, si se acepta una simetría facial para el modelo que se estudia. Lo fundamental está en que las diferencias de altura, bien visibles entre las dos líneas paralelas aquí mostradas, revelan diferencias sustanciales entre los dos tipos de cráneos, y el pintado por Oller, reproduciendo el original de Campeche, tiene una prioridad indiscutible avalada por sus antecedentes históricos.

36 Frederick P. Thieme. *The Puerto Rican Population: A Study in Human Biology*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press (Museum of Anthropology. Anthropological Papers issue 13), 1959: 159, Table 1, no. 14 (Bizygomatic diameter), males: range: 107-157. Disponible en <https://ebin.pub/qdownload/the-puerto-rican-population-a-study-in-human-biology-9780932206190-9781951519544.html>

37 Se ha especulado entre los cronistas y biógrafos sobre el celibato impertérrito de Campeche y circulan rumores sobre cierto “amor imposible” con alguna dama de elevada posición y familia. Si la dama lo había admitido en principio, contraviniendo las órdenes familiares, la solución de la época era la adopción de los hábitos: la solución “dolorosa”. ¿Explicaría este símbolo la vasta proliferación de “Vírgenes Dolorosas” en la obra de Campeche? [Nota del editor: En lo que sigue, Ramírez Corría cita la lista de cuadros de Campeche en los documentos de la Sociedad Económica del País, no “los papeles de Tapia”, excepto en la mención de Juan Cletos y Noa, que no aparece en esos papeles, aunque sí en la publicación de Tapia.] En los papeles de Tapia hemos encontrado

hasta siete de ellas: la primera, perteneció a un amigo de Campeche, don Juan Cletos y Noa, “apreciable artista” de quien [Tapia] dice obtuvo “algunas noticias interesantes respecto del pintor puerторriqueño”. La segunda perteneció a don Nicolás Hernández. La tercera y más conocida fue la del padre José María Báez. La cuarta, aparece adquirida por doña María Hernández (sic – Hernáiz). La quinta por el Dr. Zárate (sic – D. Zárate). La sexta por Paula Montesinos y la séptima por Mr. Latimer. Y ahora nos preguntamos, ¿cuál de ellas fue la que copió Ramón Atilés para su cuadro?

38 Entre los 20-25 años termina el crecimiento de los huesos del cráneo y las suturas se van consolidando progresivamente hasta la senilidad inclusive. Las diferencias anotadas entre los dos cráneos aquí estudiados serían inexplicables desde el punto de vista de una “copia”. Atilés debió *idealizar* su modelo en función creativa.

Filiberto Ramírez Corría (Cuba, 1904 - Puerto Rico, 1992). Graduado de medicina en La Habana (1927), siguió estudios posgraduados en París (1928-1933). Virólogo, miembro del Instituto Rockefeller (1934), profesor de la Universidad de Yale. En la década de 1950, profesor de la Escuela de Medicina (Universidad de La Habana) y director del Instituto de Medicina Tropical. En Puerto Rico desde 1968, fue profesor en el Recinto de Ciencias Médicas (Universidad de Puerto Rico) y sirvió en el Departamento de Salud de Puerto Rico.

Campeche por Oller y Atilés: Glosario antropológico y comentario al texto de Ramírez Corría

Catalina I. Villamil

Resumen: El texto provee un glosario de los términos y métodos antropológicos y anatómicos utilizados por Filiberto Ramírez Corría para identificar el individuo que se presenta en los “retratos” de Campeche, por Francisco Oller y Ramón Atilés. Además, se discute el contexto científico de los métodos de Ramírez y los métodos actuales.

Summary: The text provides a glossary of the anthropological and anatomical terms and techniques used by Filiberto Ramírez Corría to identify the individual presented in the “portraits” of Campeche, by Francisco Oller and Ramón Atilés. In addition, the scientific contexts of Ramírez Corría’s and today’s methods are discussed.

Introducción

La antropología, incluyendo la antropología forense y la antropología biológica, utiliza varios métodos para identificar individuos. Estos incluyen métodos que identifican rasgos generales, como ascendencia o sexo biológico; métodos que identifican rasgos particulares, como la forma de los dientes o presencia de tatuajes y otras modificaciones; y métodos que identifican factores no biológicos, como la vestimenta u otros objetos personales.

El propósito de este escrito es proveer un glosario general de los términos y métodos antropológicos y anatómicos utilizados por Filiberto Ramírez Corría para identificar el individuo que se presenta en las dos obras comparadas de Francisco Oller y Ramón Atilés (Ramírez Corría, 2026 en este volumen). Además, se provee el contexto científico según se vea necesario, y un comentario general.

Glosario

La letra mayúscula de la nota corresponde a la letra volada en el texto editado de Ramírez Corría.

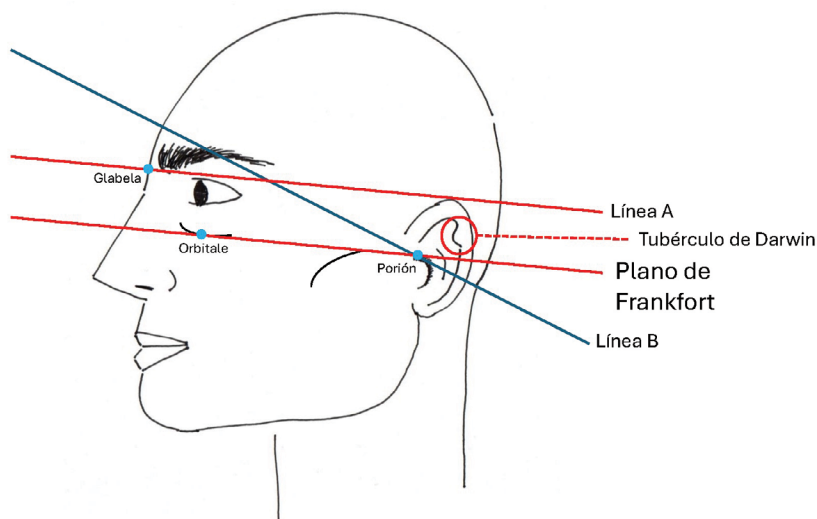
A - “dilatada frente ...cabeza típicamente occidental”. La forma de la frente puede estar relacionada a la herencia asociada al origen geográfico. Generalmente, los individuos de ascendencia africana tienen frentes con una orientación más inclinada, mientras que los individuos de ascendencia europea tienen frentes con una orientación más vertical (Murphy and Garvin, 2018). Sin embargo, hay bastante traslapo entre las poblaciones, sobre todo en las poblaciones intermedias entre los extremos geográficos de las poblaciones humanas. Un rasgo aislado no corresponde a ninguna población particular.

B - “con la ayuda de la escala de Stratz ... la imagen corresponde a un adolescente de unos dieciocho a veinte años de edad”. Carl Heinrich Stratz fue un ginecólogo alemán del siglo XIX y principios del XX quien tuvo un interés en la antropología y el desarrollo (Grimm, 1979). Lo más probable es que aquí Ramírez Corría se refiera al libro *Der Körper des Kindes und seine Pflege: für Eltern, Erzieher, Ärzte und Künstsler* (El cuerpo del niño y sus cuidados: para padres, educadores, médicos y artistas, 1928), en que Stratz describe las etapas de crecimiento de los niños y sus correlaciones físicas y propone una escala para identificar edades según la proporción de la estatura al largo de la cabeza (p. 67). Por ejemplo, el cuerpo del recién nacido mide cuatro alturas de cabeza y el cuerpo de un hombre de 25 años, 8 “cabezas”.

En general, la apariencia física es una buena aproximación de la edad de un individuo (Chen *et al.*, 2015). Sin embargo, la escala de Stratz no se utiliza en la antropología moderna y, al enfocarse en la niñez y adolescencia, no tiene relevancia en la comparación de un joven adulto y un adulto de mayor edad.

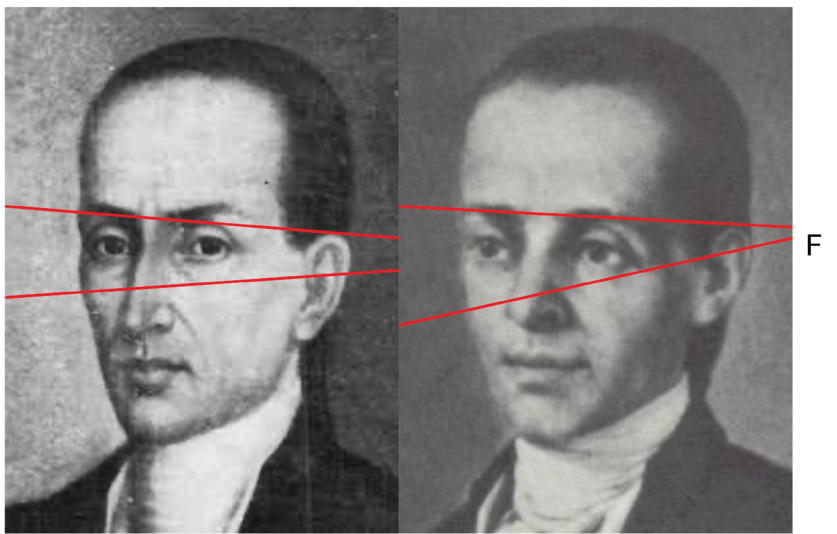
C - “dolicocefalo”. El término “dolicocefalia” se refiere a una cabeza alargada y estrecha (con el aspecto más ovalado), en comparación a la braquicefalia, que se refiere a una cabeza corta y ancha (con el aspecto más redondo o cuadrado). Murphy y Garvin

(2018) identificaron que la forma del cráneo tiende a ser dolicocefálica en las personas de ascendencia africana, y braquicefálica en las personas de ascendencia europea. Sin embargo, como se indica en la nota A, hay bastante traslapo entre las poblaciones y se encuentra gran variación dentro de cada población. Además, la forma general de la cabeza responde a varios factores ambientales, como la dieta (Boas, 1912a, b; Jantz y Jantz, 2016; Cottin *et al.*, 2017). Véase además la nota J.



1. Diagrama mostrando el plano de Francfort, según definido por porión y orbitale. Se muestran además la línea A, que pasa “por detrás [d]el pabellón de la oreja pasando tangencialmente sobre el arco del hélix y cayendo por delante sobre el arco superciliar y la glabella” según Ramírez Corría, y la línea B, que sigue el ángulo del trago de la oreja. Ninguna de estas dos líneas descritas por Ramírez Corría son estándar. Finalmente, se muestra el tubérculo de Darwin, un área engrosada del cartílago de la oreja.

D - “plano de Francfort”. El plano de Francfort se refiere a un plano estandarizado que se tira entre porión (el punto más superior de la apertura externa del oído, llamada el meato acústico superior) y orbitale (el punto más bajo en el margen inferior de la órbita) (**Figura 1**). El plano de Francfort se utiliza para comparar los cráneos y la orientación de sus partes.



2. Diagrama del plano de Francfort (“F”, inferior) y la línea A (superior, según descrita en la nota M y en la Figura 1) en los retratos de Atilio y Oller, respectivamente.

Ramírez Corría describe una línea adicional que pasa “por detrás [d]el pabellón de la oreja pasando tangencialmente sobre el arco del hélix y cayendo por delante sobre el arco superciliar y la glabella”. Esta línea pasaría desde el punto superior de la oreja externa hasta la glabella, que se define como el punto que más proyecta en la línea media del hueso que forma la frente, y que en los retratos frontales corresponde aproximadamente al punto medio de la frente entre las cejas. El arco superciliar se refiere a la región de las cejas, que en algunas personas sobresale de la frente (**Figura 1, línea A, y Figura 2**).

E - “diámetro bi-cigomático”. Se refiere al ancho máximo de la cara, medido de cigión a cigión, en el que cigión es el punto más lateral del arco cigomático (**Figura 3**).

F - “medidas y rasgos de la nariz no sustentan los rasgos africanoides... son bastante frecuentes en el contexto étnico español”. Sí existen diferencias documentadas en la forma de la nariz entre las poblaciones de distintas áreas geográficas y típicamente se pueden utilizar en conjunto con otros rasgos para identificar ascendencia (Hefner, 2009; Plemons y Hefner, 2016). Sin embargo, según se-

ñalado en las notas A y D, los rasgos en sí existen en varias poblaciones y no se le puede atribuir una forma de nariz a ninguna población particular.

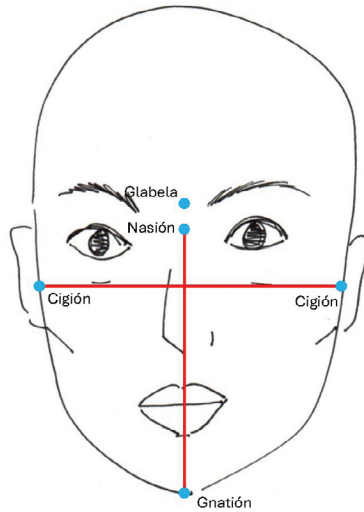
Los dos retratos difieren en que el retrato de Oller presenta la nariz más ancha y redondeada, mientras que el retrato de Atilas la presenta más alargada y estrecha. El retrato de Atilas además presenta el dorso y el puente de la nariz más marcados. Sin embargo, la orientación de la punta de la nariz y de la forma de las aletas y aperturas de la nariz es similar en los dos retratos.

G - “Los labios no son tampoco abelfados”. El término “abel-fado” no se encuentra en el diccionario de la Real Academia Española ni en los manuales particulares de anatomía o antropología biológica. Sin embargo, la Real Academia Española define “belfo/belfa” como “cada uno de los labios del hombre, especialmente el inferior, cuando son muy abultados”.

H - “línea ideal que interese el pogonio, el rafe labial medio, la glabella y el punto pre-bregmático señalado por la raíz anterior del cuero cabelludo”. La línea descrita se refiere a una línea vertical que pasa por la mitad de la cara y la divide en dos partes simétricas: derecha e izquierda.

I - “tablas antropológicas recientes: The Puerto Rican Population (U.R.P.: Anthropological entries)”. Es probable que esto se refiera a *The Puerto Rican Population: a study in human biology*, de Frederick Thieme (1959). Consta de información antropométrica estándar de la población de Puerto Rico. Aunque Ramírez Corría reporta una medida particular de estas tablas, no está claro cuál es la comparación que hace con los retratos de Campeche, ya que no presenta medidas o índices derivados de éstos.

J - “índice facial superior”. El índice facial superior típicamente se refiere a la proporción del largo de la cara al ancho de la cara (**Figura 3**). El largo de la cara se mide desde nasión a gnación, y el ancho de la cara es el ancho bi-cigomático. Nasión es el punto en donde se encuentran los dos huesos nasales y el hueso frontal, el cual típicamente se puede aproximar en el punto donde la nariz se encuentra con la frente. Gnación es el punto que se encuentra en



3. Diagrama mostrando el ancho bicigomático (de cigión a cigión) y el largo de la cara (nasión a gnación). Las dos medidas se utilizan para hacer un estimado del índice facial (largo dividido por ancho), que a su vez representa un estimado de la forma de la cara.

la línea media anterior, en el punto más inferior del mentón. Puede utilizarse este índice para indicar si una cara es alargada o ancha, e.g. dolicocefálica o braquiocefálica.

K - Típicamente se considera que la madurez del cráneo ocurre cerca de los 25 años, porque a esta edad se fusiona la sincondrosis esfeno-occipital, que une la parte baja del cráneo (basicráneo) y las estructuras de la cara. Sin embargo, varios estudios recientes indican que el cráneo de los adultos puede seguir cambiando a través de la vida, aunque estos cambios son pequeños (Akgül y Toygar, 2002; Ross y Williams, 2010; Currie, et al., 2017).

L - “un proceso acromegaloide”. La acromegalia es una enfermedad en que la glándula pituitaria (hipófisis) produce demasiada hormona del crecimiento (“GH” por sus siglas en inglés, *growth hormone*), luego de que haya cesado el proceso de crecimiento y desarrollo normal. En estos casos típicamente hay crecimiento de las manos y los pies, y también de la cara (Chanson y Salenave, 2008).

M - “Línea tangencial arco superior oreja”. Como se aprecia en la Figura 1, línea A, la línea proyectada cruza diferentes estructuras anatómicas en los dos retratos, lo que sugiere una organización fundamentalmente diferente de las partes de la cara. En la Figura 2, esta línea tiene una angulación distinta relativo al plano de Francfort en cada retrato, aunque están orientados ambos retratos más o menos de la misma forma. En el retrato de Oller, esta línea cruza superior al ojo en sí y cerca del margen superior de la órbita, pasando por encima de la ceja como tal (el arco superciliar). En el retrato de Atilas, esta línea cruza justo en el margen superior del ojo, por debajo de la ceja. La combinación de las dos líneas (plano de Francfort y esta línea) sugiere una posición y angulación diferente del ojo y de la órbita en los dos retratos.

N - “Línea extremo superior” (**Figura 1, línea B**). Se infiere que esta es una línea que sigue el ángulo del trago de la oreja, sin embargo, no es una medida estandarizada dentro de la antropología.

O - “tubérculo de Darwin”. El tubérculo de Darwin es un área engrosada del cartílago que forma el margen de la oreja (Fig. 1). Este engrosamiento puede variar en su presencia/ausencia y en su forma en distintos individuos y puede utilizarse para identificar a esos individuos (Rubio, et al., 2015; Loh y Cohen, 2016; Maitreyee, 2017). Las clasificaciones de Schwalbe, aunque ya no se utilizan, describen la forma y tamaño de esta región de la oreja. La clasificación de Schwalbe “3” se refiere a un tubérculo que sobresale claramente y forma una punta, mientras que la clasificación de Schwalbe “6” se refiere a la ausencia total del tubérculo (Schwalbe, 1897).

Comentario

Cuando los métodos de la antropología se utilizan con récords fieles u objetivos, como las fotografías sin modificación o los restos humanos, las conclusiones basadas en estos récords son relativamente certeras. Sin embargo, las obras de arte, sobre todo los retratos pintados, no son récords objetivos. Aparte de las particularidades de cada artista, los retratos tienen un propósito más allá de capturar la realidad, incluso propósitos políticos. Por ende, el retrato pintado no se puede tomar como un récord histórico de la

apariencia exacta del individuo.

Ramírez Corría afirma que los dos retratos presentados por Oller y Atilas no pueden ser del mismo individuo ni pueden estar basados en un mismo retrato original. Afirma que son individuos con diferentes rasgos particulares, según se explica en su escrito. Esta autora toma el punto de vista de que varias de las diferencias propuestas por Ramírez Corría podrían atribuirse a particularidades y decisiones de cada artista, y estas podrían o no basarse en un mismo retrato original. Aún los detalles relacionados a la forma general de la cabeza podrían atribuirse indirectamente a creencias que surgieron a finales del siglo XVIII y en el siglo XIX que relacionaban la forma de la cabeza a aspectos intelectuales o morales de cada individuo, una creencia llamada frenología (Greenblatt, 1995). Esto llevaría a modificar la forma del cráneo y la cara según se considere positiva para la imagen de Campeche. Si ambos Oller y Atilas copiaron un retrato anterior de José Campeche, no se puede saber cómo cada pintor modificó este retrato.

De todas las diferencias que enumera Ramírez Corría, la más convincente se refiere a la presencia o ausencia del tubérculo de Darwin. El tubérculo de Darwin, según explicado en la última nota (O) del glosario, es una protuberancia en el margen de la oreja, que varía de forma idiosincrática entre los individuos. Según Ramírez Corría, el tubérculo de Darwin está presente en el retrato pintado por Oller y ausente en el retrato pintado por Atilas. El retrato de Oller muestra una sombra en el área del cartílago de la oreja que podría representar una forma leve de este tubérculo, el cual es relativamente escaso en la población, por lo que no tendría sentido incluirlo si no estaba en el retrato original. En efecto, la forma general de la oreja varía entre los dos retratos, pero es posible que ninguno de los artistas haya pensado que la oreja es particularmente importante en un retrato y por ende que no se hayan esmerado en reproducir la oreja original. Vale la pena recalcar aquí que el retrato original que inspiró al menos a Oller era una miniatura, en que a lo mejor faltaba este tipo de detalle.

Además de este detalle de las orejas, se puede observar que la forma de las entradas del pelo en la frente difiere entre los dos retratos. En el retrato de Oller, hay una punta o curva definida en la

línea media de la frente, mientras que en el retrato de Atilés el pelo nace en una línea recta. Sin embargo, esta diferencia puede ser simplemente un cambio por la edad que ocurre entre los 17 y 29 años en los hombres (Rassman, et al., 2013). Además, las cejas en el retrato de Atilés tienen un ángulo superior marcado, mientras que las cejas del retrato de Oller tienen una forma relativamente recta, y los ojos en el retrato de Oller tienen un aspecto más caído. Para esta autora, estas son las diferencias principales entre los retratos que podrían indicar que son diferentes individuos.

Vale la pena añadir que la forma de la barbilla y de la mandíbula, las características generales de la boca y el surco nasolabial, y la forma de las aperturas nasales son generalmente similares, aunque la boca y nariz son más estrechas en el retrato de Atilés. Además, ambos retratos parecen mostrar protuberancias frontales similares. Esta última característica, que se refiere a la forma globular de la frente, es menos común en los hombres que en las mujeres y, por ende, en este caso, es muy particular (Buikstra & Ubelaker, 1994; Komar & Buikstra, 2008). Para esta autora, los dos retratos podrían ser versiones modificadas o interpretadas de un mismo retrato y del mismo individuo, sobre todo si el retrato original era una miniatura en que a lo mejor faltaban detalles.

Bibliografía

- Akgül A.A., y Toygar T.U. (2002). Natural craniofacial changes in the third decade of life: a longitudinal study. *American Journal of Orthodontics and Dentofacial Orthopedics*, 122, 512-522.
- Boas, F. (1912a). *Changes in bodily form of descendants of immigrants*. New York: Columbia University Press.
- Boas, F. (1912b). Changes in the bodily form of descendants of immigrants. *American Anthropologist*, 14, 530-562.
- Buikstra, J.E., y Ubelaker, D.H. (1994). *Standards for data collection from human skeletal remains: proceedings of a seminar at the Field Museum of Natural History*. Fayetteville: Arkansas Archeological Survey.
- Chanson, P., y Salenave, S. (2008). Acromegaly. *Orphanet Journal of Rare Diseases*, 3, 17. <http://doi.org/10.1186/1750-1172->

- Chen, W., Qian, W., Wu, G., Chen, W., Xian, B., Chen, X., Cao, Y., Green, C.D., Zhao, F., Tang, K., y Han, J.D.J. (2015). Three-dimensional human facial morphologies as robust aging markers. *Cell Research*, 25, 574-587. <http://doi.org/10.1038/cr.2015.36>
- Cottin, M., Khonsari, R.H., Friess, M. (2017). Assessing cranial plasticity in humans: The impact of artificial deformation on masticatory and basicranial structures. *Comptes Rendus Palevol*, 16(5-6), 545-556. <https://doi.org/10.1016/j.crpv.2017.03.001>
- Currie, K., Sawchuk, D., Saltaji, H., Oh, H., Flores-Mir, C., Lagrave, M. (2017). Posterior cranial base natural growth and development: A systematic review. *The Angle Orthodontist*, 87(6), 897-910. <https://doi.org/10.2319/032717-218.1>
- Greenblatt, S.H. (1995). Phrenology in the science and culture of the 19th century. *Neurosurgery* 37(4), 790-805.
- Grimm, H. (1979). Carl Heinrich Stratz (1858 to 1924), one of the first researchers in growth and development—chronological tables of his life and work (author's translation). *Artzliche Jugendkunde*, 70(3), 177-192.
- Hefner, J.T. (2009). Cranial nonmetric variation and estimating ancestry. *Journal of Forensic Sciences*, 54(5), 985-995. <http://doi.org/10.1111/j.1556-4029.2009.01118.x>
- Jantz, R.L., y Jantz, L.M. (2016). The remarkable change in Euro-American cranial shape and size. *Human Biology*, 88(1), 56-64.
- Komar, D.A., y Buikstra, J.E. (2008). *Forensic Anthropology: Contemporary Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Loh, T.Y., y Cohen, P.R. (2016). Darwin's Tubercle: Review of a unique congenital anomaly. *Dermatology and Therapy*, 6, 143-149. <http://doi.org/10.1007/s13555-016-0109-6>
- Maitreyee, M. (2017). Pinna of ear: a potential biometric identifier. *International Journal of Research in Medical Sciences*, 5(9), 3843-3846. <http://doi.org/10.18203/2320-6012.ijrms20173640>
- Murphy, R.E., y Garvin, H.M. (2018). A morphometric outline analysis of ancestry and sex differences in cranial shape. *Journal of Forensic Sciences*, 63(3), 1001-1009. <http://doi.org/10.1111/j.1556-4029.2018.01118.x>

- Plemons, A. y Hefner, J.T. (2016). Ancestry estimation using macromorphoscopic traits. *Academic Forensic Pathology*, 6(3), 400-412. <http://doi.org/10.23907/2016.041>
- Rassman, W.R., Pak, J.P., y Kim, J. (2013). Phenotype of normal hairline maturation. *Facial Plastic Surgery Clinics of North America* 21, 317-324. <http://doi.org/10.1016/j.fsc.2013.04.001>
- Ross, A.H., y Williams, S.E. (2010). Craniofacial growth, maturation, and change: Teens to midadulthood. *The Journal of Craniofacial Surgery*, 21(2), 458-461. <http://doi.org/10.1097/SCS.0b013e3181cfea34>
- Rubio, O., Galera, V., y Alonso, M.C. (2015). Anthropological study of ear tubercles in a Spanish sample. *Homo*, 66(4), 343-356. <http://doi.org/10.1016/j.jchb.2015.02.005>
- Schwalbe, G.A. (1897). *Sinnesorgane. I. Das äussere Ohr*. En von Bardeleben, K. (Ed.), *Handbuch der Anatomie des Menschen* (2^{da} edición). Jena: Gustav Fischer. <https://dn790003.ca.archive.org/0/items/handbuchderanato52bard/handbuchderanato52bard.pdf>
- Stratz, C.H. (1928). *Der Körper des Kindes und seine Pflege: für Eltern, Erzieher, Ärzte und Künftler*. Stuttgart: F. Enke. <https://archive.org/details/b29819210/page/n7/mode/2up>
- Thieme, F.P. (1959). *The Puerto Rican population: a study in human biology*. Ann Arbor: University of Michigan. <https://ebin.pub/qdownload/the-puerto-rican-population-a-study-in-human-biology-9780932206190-9781951519544.html>

Catalina I. Villamil obtuvo su bachillerato y maestría en antropología física de la Universidad de Pennsylvania, y el doctorado en antropología biológica de New York University. Es directora asociada del Laboratorio de Morfología del Centro de Investigación de Primates del Caribe (CPRC según sus siglas en inglés), Recinto de Ciencias Médicas, Universidad de Puerto Rico, y profesora adjunta en el programa de Maestría en Arqueología del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.

Osteobiografía y representación pictórica del obispo Arizmendi: vista desde la antropología forense

Luz Verónica Muñoz Guevara

Resumen: Se presenta un análisis osteoantropológico de los restos óseos de Juan Alejo de Arizmendi (1760-1814), primer obispo puertorriqueño, que se contrasta con su retrato por José Campeche y con descripciones en documentos históricos. Se aplican técnicas macroscópicas osteológicas para la identificación humana, reconstruir perfil demográfico y detectar condiciones de salud que hayan dejado huellas en huesos y dientes. Este estudio permitió descubrir y confirmar rasgos físicos y de actividad cotidiana del obispo Arizmendi.

Abstract: The human remains of Juan Alejo de Arizmendi (1760-1814), the first Puerto Rican bishop, were subjected to an osteoanthropological analysis and contrasted with his portrait by José Campeche and descriptions in historical documents. We applied macroscopic osteological techniques for human identification, reconstruction of the demographic profile, and detection of health conditions that have left traces on bones and teeth. Our study allowed us to discover and confirm physical traits and routine activities of Bishop Arizmendi.

Introducción

Este análisis osteoantropológico se origina en el 2002, cuando los restos mortales de Juan Alejo de Arizmendi de la Torre (1760-1814), primer obispo puertorriqueño, fueron exhumados para trasladarlos a una nueva urna funeraria y reinhumarlos en su nicho oficial en la basílica menor catedral de San Juan, Puerto Rico. Como parte de este proceso se solicitó la asesoría del antropólogo forense Edwin F. Crespo Torres para realizar un estudio científico a los restos óseos. El presente trabajo tiene la finalidad de publicar los resultados del estudio realizado entre el 2002-2003 a los restos óseos del obispo Arizmendi. Si bien, algunos de los resultados se



1. *Juan Alejo de Arizmendi*, José Campeche, ca.1803.Colección de la Arquidiócesis de San Juan de Puerto Rico. Fuente: Cabrera Salcedo, 2015.

presentaron en ponencias inéditas por Edwin F. Crespo Torres, fallecido en 2019 (Crespo Torres & Muñoz Guevara, 2008; 2013), este trabajo recoge esa información y presenta las conclusiones.

Los resultados, como veremos a continuación, pudieron determinar el perfil osteobiológico (edad, sexo, estatura y afinidad racial), características de la vida cotidiana y condiciones de salud de Arizmendi. Asimismo, se realizó una comparación de características óseas con los rasgos físicos representados en el retrato-pintura que hizo su contemporáneo el pintor puertorriqueño José Campeche hacia 1803, única imagen que tenemos de Arizmendi (**Figura 1**). Además consultamos documentos históricos que testimonian la actividad del prelado. La investigación científica a los restos óseos de Arizmendi fue una oportunidad valiosa para conocer detalles particulares del obispo, sin duda un personaje relevante en la historia de Puerto Rico y el ámbito eclesiástico.

Antecedentes

Juan Alejo de Arizmendi nació en Puerto Rico el 17 de julio de 1760, de padre vasco y madre puertorriqueña. Durante el periodo del dominio español, en 1803, fue nombrado obispo de Puerto Rico por el Papa Pío VII (Cruz Monclova, 1979; Murga & Huerga, 1992; ver también las Referencias Electrónicas). Entre los hechos históricos por los que se recuerda al obispo Arizmendi, está el encuentro con Ramón Power y Giralt, diputado a las Cortes de Cádiz, el 16 de agosto de 1809. Arizmendi le entregó su anillo episcopal como acto simbólico, para comprometer al diputado a defender los derechos de sus compatriotas de Puerto Rico ante la corona española. Este evento es considerado por algunos historiadores como el primer acto público de puertorriqueñidad manifestado por la elite criolla de la isla (Rodríguez Juliá, 1986, p. 115; Rodríguez León, 2004, p. 364).

El interés de Arizmendi en los asuntos políticos y del gobierno era totalmente rechazado por el gobernador y capitán general de Puerto Rico, Salvador Meléndez Bruna (1809-1820) quien reiteradamente levantaba injurias en contra del obispo. Esta tensión constante se vio reflejada en la salud de Arizmendi. Entre los meses de septiembre y octubre de 1814 su salud se deterioró, mientras realizaba su segunda visita pastoral (1812-1814). Además, mantuvo un ayuno prolongado como protesta ante el gobierno de Meléndez Bruna (Rodríguez León, 2004, pp. 581, 602).

La salud de Arizmendi se agravó y el 12 de octubre de ese mismo año falleció a los 54 años. El médico que certificó la muerte, Emigdio Antique, menciona que fue por atrofia escorbútica como consecuencia de la poca ingesta de alimentos por algunas angustias que le sobrevinieron, que le provocó la pérdida del apetito (Rodríguez León, 2004, p. 606-607). En la actualidad entenderíamos este comportamiento como una situación de estrés emocional y físico. Por otro lado, el escorbuto es deficiencia de vitamina C (ácido ascórbico), ya sea por malnutrición o malabsorción; causa debilidad general, anemia, gingivitis, curación deficiente de heridas y hemorragias cutáneas, entre otras consecuencias graves. La información disponible no permite señalar directamente como causa de muerte al escorbuto o sus consecuencias biológicas, pero sí inferir las circunstancias (condiciones o eventos) que rodean el deceso.

Juan Alejo de Arizmendi fue enterrado en la ermita de Nuestra Señora de la Monserrate en el pueblo de Arecibo. Diez meses después, el 10 de agosto de 1815, los restos mortales fueron trasladados a la catedral de San Juan Bautista (Rodríguez León, 2004). El 16 de diciembre de 2002 los restos óseos fueron exhumados y se comenzó con el análisis científico. El proceso está documentado fotográficamente en la obra de Rodríguez León (2004, pp. 938-950). En agosto del 2003 se reinhumaron los restos mortales durante una ceremonia de recordación para el obispo Arizmendi en la catedral de San Juan.

Métodos

Para realizar el proyecto del análisis osteoantropológico, el equipo se conformó por Edwin F. Crespo Torres (q.e.p.d.) de la Universidad de Puerto Rico-Río Piedras y la autora, en colaboración con Maybeth Robles para el estudio de densidad ósea y Fr. Mario A. Rodríguez León, O.P., del Instituto de Estudios Históricos Juan Alejo Arizmendi (Universidad Central de Bayamón). Cabe indicar que este proyecto contó con la anuencia del arzobispo de San Juan, Mons. Roberto González Nieves, O.F.M. y el entonces rector de la catedral, P. José Emilio Cummings, C.M.

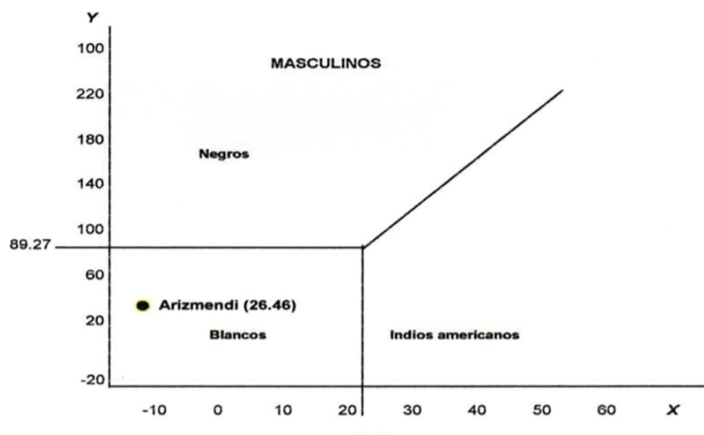
El estudio osteológico se realizó en el laboratorio de la Universidad Central de Bayamón. Se comenzó haciendo un inventario de los elementos óseos que estaban en el interior de la antigua urna funeraria, se cuantificó un total de 123, lo que representa el 59 % del total de 206 huesos del esqueleto humano de adulto. Los elementos que faltaban correspondían al postcráneo. El cráneo presentaba buena integridad y buen estado de conservación. El siguiente paso fue establecer el perfil demográfico (sexo biológico, edad y estatura). Para ello se consideraron los indicadores osteológicos macroscópicos, como son los rasgos craneales, mandibulares y poscraneales (Bass, 1987; Buikstra & Ubelaker, 1994; Lovejoy, et al. 1985; White, 1991; White & Folkens, 2005); para estimar la estatura se aplicaron ecuaciones de regresión (Del Ángel & Cisneros, 2004).

Resultados

Se determinó que los restos correspondían a un individuo de sexo masculino cuya edad cronológica rondaba los 50 a 59 años

Puntos	Ecuaciones	
ba – pr	3.06 (91) =	+ 278.46
g – op	1.60 (176) =	+ 281.6
eu – eu	1.90 (139) =	- 264.1
b – ba	1.79 (137) =	- 245.23
n – ba	4.41 (101) =	- 445.41
zy – zy	0.10 (136) =	- 13.6
n – pr	2.59 (70) =	+ 181.3
al – al	10.56 (24) =	+ 253.44
Resultado =		26.46

Y Escala Blanco-Negro
Punto de división = 89.27



2. Esquema con mediciones craneofaciales del obispo Juan Alejo de Arizmendi y ecuaciones para identificar la variabilidad humana en individuos masculinos (Giles y Eliot, 1962). La gráfica presenta el punto de localización con base a los resultados obtenidos.

(promedio = 54.5), de constitución física mediana a robusta y variabilidad humana caucásica, con una estatura aproximada entre 5 pies 6 pulgadas a 5 pies 10 pulgadas (1.68 a 1.78 metros).

Cráneo

Las buenas condiciones de conservación del cráneo nos permitieron obtener los índices craneométricos (**Figura 2**) para identificar rasgos faciales, así como identificar variabilidad humana o afinidad racial (Comas, 1966 p. 388-418; Giles & Eliot 1962; Meindl & Lovejoy 1985; Moore-Jansen, 1994), obteniendo los siguientes resultados: mesocráneo (cráneo mediano), eurimetope (frontal ancho), meseno (altura facial mediana), leptorrino (nariz estrecha), cameconco (órbitas bajas), mesognato (maxilar poco saliente). Los rasgos faciales nos refieren a un individuo de afinidad racial caucásica.

Rasgos epigenéticos (no métricos) en cráneo

Los rasgos epigenéticos son parte de la variabilidad humana y aparecen con poca frecuencia en una población. En el caso del obispo Arizmendi, se encontró la sutura metópica no obliterada. Esta sutura se localiza en el hueso frontal (hueso de la frente) y es la primera que se cierra (entre los 3 a 9 meses de edad), pero en algunos casos permanece hasta la adultez, sin provocar ninguna alteración. También se encontró un pequeño osteoma (tumor benigno) de unos 50mm de diámetro localizado en el hueso del occipital (área de la nuca).

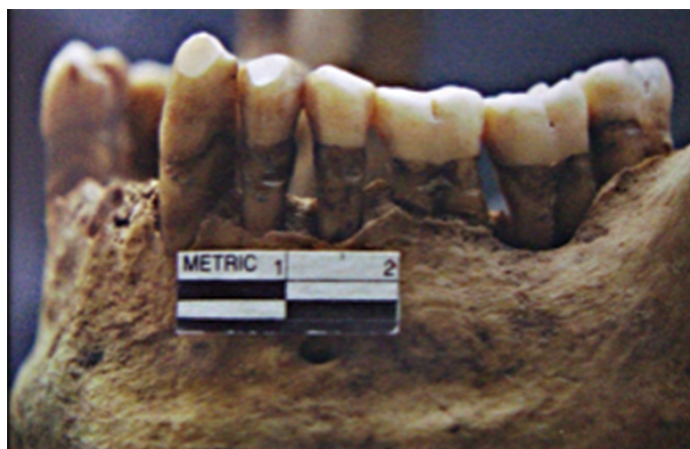
Piezas dentales

Con respecto a los dientes se cuantificaron 12 piezas (un segundo molar izquierdo superior y 11 piezas inferiores en mandíbula). En la dentición de los individuos adultos, suman 32 piezas dentales. Con base a esto, se pudo determinar que 8 piezas Arizmendi las perdió *antemortem*, es decir, durante su vida. Cabe indicar que no eran pérdidas recientes, debido a que la superficie de la mandíbula estaba desgastada, lo que sugiere que continuó con su proceso de masticación normal. Las 12 piezas restantes fueron pérdida *post-mortem*, es decir, después de la muerte de Arizmendi.

En lo que respecta a las condiciones de salud, se observó ligera inflamación periodontal y se detectaron caries en 5 piezas (Larsen, 1985; Clark & Hirsch, 1991; White, 1975). Como punto a destacar, encontramos desgaste moderado lateral en la corona de los caninos y premolares inferiores. Este tipo del desgaste lo asociamos a la utilización de los dientes como instrumento de trabajo (Larsen, 1997:254), el cual posiblemente fue provocado por fricción (atrición) para sujetar algunas fibras. Arizmendi tejía cestas de mimbre por lo que posiblemente se relacione con esta actividad (**Figura 3**).

Postcráneo

De los huesos analizados que conforman el esqueleto poscranial no se observó alteración significativa por efectos tafonómicos, es decir, durante y después del enterramiento (Ubelaker, 1997); los huesos presentaban buenas condiciones de conservación. Sin em-



3. Mandíbula lado izquierdo, canino y primer premolar [los primeros dos dientes) con desgaste lateral en la superficie de la corona (imagen tomada y modificada por Luz. V. Muñoz Guevara, 2003/2024).

bargo, sí se encontraron rasgos referentes a condiciones de salud que padeció el obispo Arizmendi.

Columna vertebral

Encontramos osteofitos en los márgenes de cuerpos vertebrales desde los torácicos (T9) hasta los lumbares (L1 a L4). Los osteofitos son excrecencias (exostosis) que se forman alrededor de los cuerpos vertebrales como reacción ósea por el desgaste de los discos intervertebrales. Sumado a esto, se encontraron 2 vértebras con herniación (nódulo de Schmorl, L2, L4). Esta se produce cuando el disco intervertebral se estrangula o se deteriora y se hace fricción entre los cuerpos vertebrales. Estas lesiones son evidencia de osteoartritis, una condición de salud degenerativa osteoarticular y común en personas con gran actividad física que estén sobre los 40 años, así como también por predisposición genética (Aufderheide & Rodríguez-Martín, 1998; Jurmain, 1977; White & Folkens, 2005). En términos de calidad de vida son personas que tienen dolor constante en la espalda baja, que se puede reflejar en otras partes del cuerpo. En el caso de Arizmendi, estas lesiones producirían incomodidad, pero no limitación de movimiento.

Huesos largos

Encontramos lesiones musculoesqueléticas o entesopatías, también conocidas como marcas por actividad física o estrés mecánico por acciones repetitivas, que ubican en áreas de inserción de ligamentos y músculos, en dos áreas en ambos fémures (los huesos largos de las piernas, de la cadera a la rodilla). La primera se encontró en la línea áspera del fémur (que corre por toda la parte posterior del hueso) y la segunda en la parte lateral interna de las rodillas, en el epicóndilo medial donde se localiza el tubérculo del abductor y se inserta el músculo *adductor magnus*. Son varias las actividades que pueden producir esta condición, y en este caso se podrían relacionar con la actividad ecuestre o montar a caballo de manera cotidiana. En el periodo histórico que vivió Alejo de Arizmendi (1760-1814) los medios de transporte terrestre eran las carretas tiradas por caballos, así como viajar montando a caballo. Los caminos en Puerto Rico eran notoriamente malos, por lo que Arizmendi se desplazaría por la Isla no en coche ni carreta, sino mayormente a caballo. Según la evidencia de estos hallazgos, esta actividad la practicó de manera cotidiana.

Pies y manos

Otro hallazgo fue la presencia de *hallux valgus* (juanete) en el primer hueso metatarsiano del pie izquierdo. Se caracteriza por una protuberancia ósea que se forma en la articulación entre la falange proximal y medial que desplaza de manera lateral el primer metatarsiano (dedo pulgar del pie) (Aufderheide & Rodríguez-Martín, 1998; Campillo, 2001). Generalmente causa dolor, hinchazón y dificultad para caminar. Las causas del *hallux valgus* incluyen la predisposición genética, el uso de calzado ajustado, y otros factores osteoarticulares. En este caso se observa exostosis en las áreas articulares indicando presencia de osteoartritis (**Figura 4**).

En los huesos de las manos encontramos crestas laterales en las falanges proximales y mediales, donde se insertan los tendones de los músculos flexores que ayudan a la movilidad de los dedos. Las crestas son más visibles si hay continua actividad manual, por lo cual se puede considerar como entesopatía. Sobre este aspecto, debemos recordar que las fuentes históricas mencionan que el obispo



4. *Hallux valgus* (juanete) en primer metatarso y falanges pie izquierdo con exostosis en área articular. Imagen tomada y modificada por Luz V. Muñoz 2003/2024.

Arizmendi tejía canastas de mimbre y fibras vegetales. Era uno de sus medios para conseguir fondos para apoyar a los pobres y necesitados, además de actividad para la meditación (Dávila, 1962).

Huesos y Arte ¿Discrepancia?

La única imagen que se tiene del obispo Arizmendi es el retrato que pintó el puertorriqueño José Campeche, fechada hacia 1803. En esta obra destacó ciertas características físicas y actividades cotidianas del obispo. Lo representa tejiendo una cesta que está en proceso, además de reflejar el ambiente e indumentaria eclesiástica. Edgardo Rodríguez Juliá (1986), resalta la discrepancia estilística entre el retrato de Arizmendi y los otros obispos, por el mismo pintor: “En este retrato nos gustaría ver aquella masculinidad que advertimos en los obispos Trespalacios, De La Cuerda y Zengotita. Allá se trata de hombres concretos; aquí estamos ante un hombre casi exaltado a la santidad” (p. 116). Sin embargo, desde nuestro

punto de vista el pintor intentó destacar las cualidades humanas y caritativas del obispo, ya que se distinguía por ser riguroso y estricto en sus deberes religiosos y de tener convicciones firmes. En cuanto a las características faciales de Arizmendi, Campeche presenta un hombre con gesto amable, pero vale destacar que de acuerdo con nuestro análisis Arizmendi tenía rasgos más marcados que en el retrato, como la mandíbula más robusta, la nariz estrecha y proyectada.

Conclusión

El análisis osteológico-forense nos permitió acercarnos a conocer detalles de la figura física, no mencionados en la historiografía puertorriqueña de Juan Alejo de Arizmendi, personaje destacado e interesante en la historia eclesiástica del País y por su conciencia política respecto al pueblo puertorriqueño. Si bien en el presente trabajo no se realizó una reconstrucción facial forense artística, sí permitió conocer características faciales de cómo era en vida el obispo.

Esta investigación develó rasgos de las características físicas y condiciones de salud del obispo Arizmendi. Fue un hombre de estatura alta, de talla media a robusta y activo físicamente. Los hallazgos patológicos, como ligera osteoartritis y algunos problemas dentales (no severos), no serían hoy impedimento para realizar sus actividades cotidianas y cumplir con sus responsabilidades eclesiásticas. Pero debemos recordar que su época exigía actividad frecuente e intensa para la cotidianidad y no contaba con medicamentos contra el dolor altamente efectivos. Tenía una conciencia política de comunidad entre los puertorriqueños, ayudaba a los necesitados elaborando cestas de mimbre y para cumplir con sus menesteres religiosos, se desplazaba montando a caballo. El 7 de septiembre de 1812, dos años antes de su muerte, emprendió una visita pastoral que lo llevó por toda la costa, de Naguabo a Mayagüez, además de subir a las montañas de Coamo, Cayey y Barranquitas. Esa impresionante actividad desaparece en enero de 1814, cuando descansa, por alguna enfermedad en San Germán. Lentamente llega a Añasco en mayo y regresa a Mayagüez, donde se reconoce próximo a la muerte. Es llevado en litera hasta Arecibo, donde fallece el 12 de octubre (Rodríguez León, 2004: 580-605).

En la historiografía puertorriqueña se menciona que su salud era precaria y se debilitó en los últimos meses de su vida por el ayuno o poco alimento. Muchos de esos procesos relativamente breves no dejan huella en los huesos. Este análisis nos presenta una persona fuerte y dinámica. Posiblemente para la muerte se sumaron padecimientos que no están reflejados en los restos óseos, por ejemplo, un proceso infeccioso no crónico que se complicara por sus pocas reservas al no alimentarse adecuadamente en la etapa final de su vida.

Agradecimiento

Agradezco al Dr. Fr. Mario Rodríguez León, por el interés y la confianza que tuvo en 2002 al pedir a Edwin F. Crespo Torres (q.e.p.d.) y la que suscribe este trabajo.

Bibliografía

- Aufderheide, A. C. y Rodríguez-Martín, C. (1998). *The Cambridge Encyclopedia of Human Paleopathology*. Cambridge University Press.
- Bass, W. (1987). *Human Osteology: A Laboratory and Field Manual*. Missouri Archaeological Society.
- Buikstra, J. E. y Ubelaker, D. H. (Eds.) (1994). *Standards for data collection from human skeletal remains*. Archaeological Survey.
- Cabrera Salcedo, L. (2015). *Reflejos de la historia de Puerto Rico en el arte: 1751-1950* (CD, libro, guías educativas e imágenes). Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras; Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, National Endowment for the Humanities.
- Campillo, D. (2001). *Introducción a la paleopatología*. Bellaterra.
- Clark, N. G. y Hirsch, R. S. (1991). Physiological, pulpa, and periodontal factors influencing Alveolar bone. En Kelly, M. A. y Larsen, C. S. (Eds.): *Advance in Dental Anthropology*. Wiley-Liss, pp. 241-266.
- Comas, Juan. (1966). *Manual de antropología física*. 2a edición, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Crespo Torres, E. y Muñoz Guevara, L. V. (2008). *Osteobiografía*

- de Nuestro Primer Obispo Juan Alejo de Arizmendi*. Conferencia presentada en el Simposio: Iglesia y Sociedad en el Siglo 19. Pontificia Universidad Católica de Ponce, Puerto Rico, octubre 2008.
- Crespo Torres, E. y Muñoz Guevara, L. V. (2013) *En conversación con el Obispo: Osteobiografía del primer obispo puertorriqueño Juan Alejo de Arizmendi (1760-1814)*. Conferencia presentada en el Congreso 25to. Asociación Internacional de Arqueología del Caribe, San Juan, Puerto Rico, julio 2013.
- Cruz Monclova, L. (1979). *Historia de Puerto Rico, siglo XIX*. Tomo I. Río Piedras: Editorial Universidad de Puerto Rico, (original 1952).
- Dávila, A. (1962). La iconografía de San Julián de Cuenca y el retrato del obispo Arizmendi. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Primera serie, Núm. 15, 53-57.
- Del Ángel, A. y Cisneros, H. (2004). Technical note: Modification of regression equations used to estimate stature in Mesoamericans skeletal remains. *American Journal of Physical Anthropology*, 125(3), 264-265. <https://doi.org/10.1002/ajpa.10385>
- Giles, E. y Elliot, O. (1962). Race identification from cranial measurements. *Journal of Forensic sciences*, 7(2), 147-157.
- Jurmain, R. D. (1977). Stress and etiology of osteoarthritis. *American Journal of Physical Anthropology*, 46, 353-366.
- Larsen, C. S. (1985). Dental modifications and tool used in the western Great Basin. *American Journal of Physical Anthropology*, 67(4), 393-402. <https://doi.org/10.1002/ajpa.1330670411>
- Larsen, C. S. (1997). *Bioarchaeology. Interpreting behavior from the human skeleton*. Cambridge University Press.
- Lovejoy, C. O., Meindl, R. S. Pryzbeck, T.R. y Mensforth, R. P. (1985). Chronological metamorphosis of the articular surface of the ilium: a new method for the determination of adult skeletal age. *American Journal of Physical Anthropology*, 68(1), 15-28. <https://doi.org/10.1002/ajpa.1330680103>
- Meindl, R. S. y Lovejoy, C. O. (1985). Ectocranial suture closure: a revised method for the determination of skeletal age at death based on the lateral-anterior suture. *American Journal of Physical Anthropology*, 68(1), 57-66. <https://doi.org/10.1002/ajpa.1330680103>

- Moore-Jansen, P. H. (1994). *Data Collection Procedures for Forensic Skeletal Material*. Forensic Anthropology Center, Dept. of Anthropology, University of Tennessee [3rd ed.]
- Murga Sanz, V. y Huerga, A. (1992). *Biografía pastoral de Juan Alejo de Arizmendi, 1760-1814*. Historia documental de Puerto Rico X, Episcopologio de Puerto Rico V. Ponce: Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico.
- Rodríguez Juliá, E. (1986). *Campeche, o, Los diablejos de la melancolía*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Rodríguez León, M. A. (2004). *El obispo Juan Alejo de Arizmendi, ante el proceso revolucionario y el inicio de la emancipación de América Latina y el Caribe*. Instituto de Estudios Históricos Juan Alejo de Arizmendi, Universidad Central de Bayamón.
- Ubelaker, D. (1997). "Taphonomic Applications in Forensic Anthropology." En *Forensic Taphonomy the Postmortem Fate of Human Remains*, William y Marcella Sorg Haglund (Ed.), CRS Press, 77-87.
- White, C. E. (1975). *Dental Caries*. Springfield, Illinois: CC Thomas.
- White, T. D. (1991). *Human Osteology*. Academic Press.
- White, T. D. y Folkens P. A. (2005). *The Human Bone Manual*. Academic Press, Elsevier.

Referencias Electrónicas (biografías breves de Arizmendi en referencias digitales de libre acceso)

EnciclopediaPR (2023); <https://enciclopediapr.org/content/juan-alejo-de-arizmendi-y-de-la-torre/>

Gutiérrez del Arroyo, I. (20 de mayo 2023). *El Dr. don Juan Alejo de Arizmendi, primer obispo puertorriqueño*. Fundación Puertorriqueña de las Humanidades. San Juan, Puerto Rico. <https://fphpr.org/wp-content/uploads/2020/04/1985-Isabel-Gutierrez-de-Arroyo.pdf>

MCNBiografias.com. (s.f.). Arizmendi, Juan Alejo (1757-1814). <https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=arizmendi-juan-alejo1>

Luz Verónica Muñoz Guevara, mexicana, tiene una licenciatura en Antropología Física de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (Ciudad de México) y doctorado en Historia y maestría en Arqueología del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe (CEAPRC, San Juan, PR). Ha dirigido y colaborado en investigaciones sobre antropología y bioarqueología en Puerto Rico y México por más de 20 años. Es profesora a nivel subgraduado en la Universidad de Puerto Rico (Río Piedras) y en la Maestría de arqueología en el CEAPRC.

Un Campeche re “descubierto”: caracterización físicoquímica de una singular Virgen de Belén

Antonio Martínez Collazo, Johnny Lugo Vega, Ruth A.

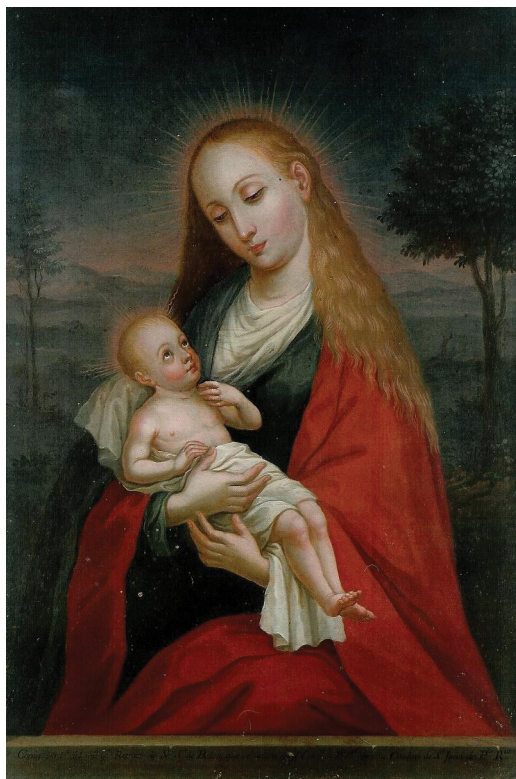
Lizardi Barreto

Resumen: José Campeche y Jordán, el más importante pintor puertorriqueño del siglo XVIII, ejecutó muchas copias de “La Virgen de Belén”: una Virgen lactante y un niño. Solo una presenta el pecho cubierto. Se ha especulado que esto resultó de una intervención posterior. Para examinar esta posibilidad, se obtuvieron imágenes de la pintura con luz visible en ángulo rasante, así como imágenes de reflectografía en la región del espectro infrarrojo, fluorescencia con excitación de luz ultravioleta, y radiografías. Los resultados plantean dos posibles explicaciones: la intervención fue realizada por el artista o la obra fue intervenida por otra mano que conocía la paleta del artista.

Summary: José Campeche y Jordán, the most important Puerto Rican painter of the eighteenth century, executed many copies of “The Virgin of Bethlehem”: a nursing Virgin and a child. Only one copy has a covered breast. It has been speculated that this resulted from a later intervention. To examine this possibility, images of the painting were obtained with grazing angle visible light, as well as reflectography images in the infrared spectrum region, fluorescence with ultraviolet light excitation, and radiographs. The results suggest two possible explanations: the intervention was carried out by the artist, or the work was altered by another hand that knew the artist’s palette.

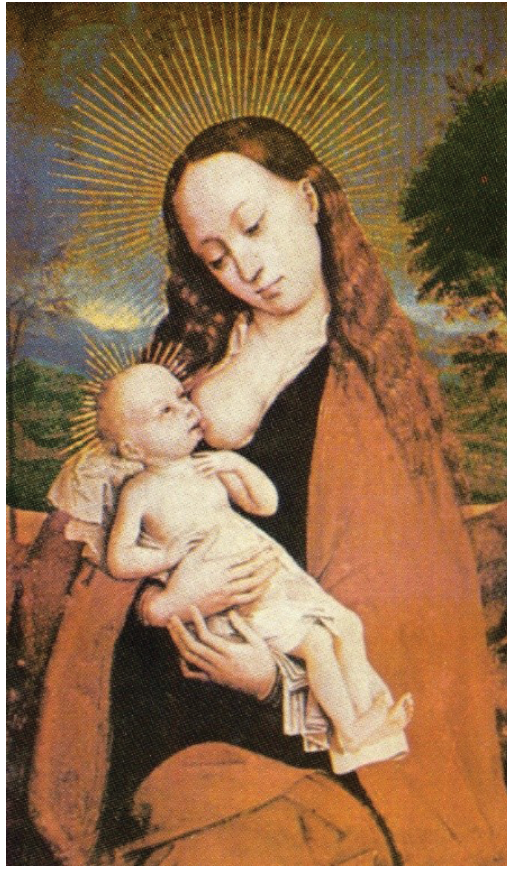
Introducción y motivación

José Campeche (1751-1809) es uno de los primeros y más importantes pintores de esta isla caribeña. Nacido y criado en la ciudad de San Juan, Campeche siguió los pasos de su padre como músico y pintor, pero dejó una obra admirable de retratos y pintura



1. José Campeche, Virgen de Belén (pecho cubierto), óleo sobre tabla, 35 x 27.2 cm, Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

religiosa. La pintura que es sujeto de nuestra investigación es una singular “Nuestra Señora de Belén”, datada hacia 1797, en la colección del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (**Figura 1**). La Virgen María está colocada en una posición de tres cuartos, sentada. Tiene cabello castaño brillante y viste un manto carmesí, una túnica verde oscuro y un velo blanco alrededor del cuello. María se inclina ligeramente hacia el niño Jesús mientras lo mira. La piel de ambas figuras tiene el color rosado y cremoso común en la pintura de Campeche. Hay rayos de luz alrededor de sus cabezas, como representación de la santidad. Detrás aparece un paisaje sencillo con montañas en el horizonte y árboles de troncos delgados y muy poco follaje. La inscripción en la parte inferior de la pintura dice: “Copia verda. del milag.mo Retrato de Na. Sa de Belén que se venera en el Convto. de Preds. De esta Ciudad de Sn. Juan de P.to R.co”.



2. Rogier van der Weyden o su círculo, Virgen de Belén (en iglesia San José, San Juan, PR, hasta 1972).

De acuerdo con el especialista en José Campeche, Dr. Arturo Dávila, esta es la única versión que se conoce de la imagen con el seno cubierto; el cubrimiento del seno por un velo puede ser un cambio hecho después de la finalización de la pintura. Esto es sugerido por el cambio de textura en el área en particular y porque el niño tiene gotas de leche en la boca (Dávila, 1999, p. 27; Lizardi Barreto, 2010). Otra copia sufrió cambios en el mismo sector de la pintura, por vandalismo, según publicó Dávila en 1985. En 2010 este cuadro fue robado de la colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña (Dávila, 1985, pp. 52-53; Martínez, 2010).

La ciudad de San Juan fue objeto de un tercer ataque británico del 17 de abril al 1 de mayo de 1797. Los sanjuaneros acudieron a la iglesia de Santo Tomás (iglesia del convento de los Padres

Predicadores – dominicos – hoy conocida como iglesia San José) ofreciendo rogativas (oraciones comunitarias solicitando la protección de la ciudad) a la Virgen de Belén. Esa advocación de la Virgen como madre lactante del recién nacido (por eso “de Belén”) se consideraba protectora de la ciudad y especialmente milagrosa. Su imagen era una pintura de estilo flamenco que llegó a Puerto Rico en el siglo XVI (**Figura 2**). Los especialistas en arte del siglo XV atribuyen la autoría de la tabla flamenca a la escuela del pintor de Bruselas Rogier van der Weyden o algún discípulo anónimo de ese maestro. (Delgado Mercado, 1994, pp. 264-269; Norbert Ubarri, 2017). Desafortunadamente, la tabla fue robada de la iglesia en noviembre de 1972 y no se ha recuperado.

El intento de invasión británica (asedio o sitio) terminó con una victoria de la milicia local. El evento fue altamente significativo para los contemporáneos y para el resto de la historia del País. Campeche documentó para el futuro que:

La opinión general, cristiana y piadosa de los habitantes de esta noble Isla es que el haber experimentado éxito tan feliz en el Sitio, y precipitada retirada del inglés, lo debemos principalmente a la Santísima Virgen N. S. quien por las continuas oraciones que los fieles tributan a su querida imagen de Nuestra Señora de Belén se ha manifestado siempre la protectora de los que en urgentes necesidades devotamente la han invocado.

En testimonio de esa intercesión, y como agradecimiento, el pintor plasmó los principales eventos del asedio en una pequeña pintura que por muchos años estuvo colocada en el altar de la imagen flamenca. Ese “exvoto del asedio de 1797”, todavía en el patrimonio de la arquidiócesis de San Juan, presenta la cita anterior.

A consecuencia de esa “opinión general, cristiana y piadosa”, Campeche recibió numerosos encargos de pintar copia de la Virgen de Belén, como ícono para recordar aquella victoria. Alejandro Tapia, en su biografía del pintor, comenta que:

Innumerables fueron las imágenes que ha reproducido, entre ellas la de la virgen de Belén, puesto que, a consecuencia del levantamiento del sitio de los ingleses, atribuido por los devotos

a la virgen de Belén, cada habitante de esta ciudad quería tener en su poder un trasunto de aquella virgen, habiéndolos pintado Campeche de todos tamaños y en distintas formas; los hay hasta del tamaño de una peseta” [española de 1855] (Tapia y Rivera, 1967, pp. 25-26).



3. José Campeche, Virgen de Belén (pecho expuesto), óleo sobre tabla, 58 x 38 cm, Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

De las representaciones de este ícono existentes, atribuidas a Campeche o su taller, todas ellas, excepto una (objeto de este estudio), presentan a la figura femenina amamantando al niño con el pecho al descubierto, como en la pintura flamenca original. La **(Figura 3)** muestra una copia típica de la Virgen de Belén de Campeche con esta composición (pecho descubierto) que también es parte de la colección del Museo de Historia, Antropología y Arte

de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Como se ha dicho, Dávila arguyó que la pintura en la que el pecho de la Virgen aparecía cubierto era producto de una intervención posterior a la ejecución de Campeche, que no era cónsona con la intención original del artista. El estudio cuyos resultados presentamos en este artículo procura examinar dicha hipótesis.

Metodología

La pintura que representa la figura de la Virgen con el pecho cubierto fue estudiada utilizando cuatro diferentes técnicas de captación de imágenes con el propósito de detectar evidencia de repintes o imágenes subyacentes que evidenciaran una intervención o alteración a la composición original. La composición química de las regiones de interés fue analizada con espectroscopía de fluorescencia de rayos X para la identificación de los pigmentos utilizados. Los métodos utilizados son descritos a continuación.

Imágenes en el espectro visible con ángulo rasante

La captación de imágenes con ángulo rasante es una técnica en la que la superficie de una obra de arte es iluminada a un ángulo muy bajo, casi paralelo a la superficie. Este método facilita la visibilidad de las texturas superficiales y los detalles finos al proyectar sombras largas, lo que facilita ver las pinceladas, el craquelado (finas grietas en la pintura) y otras características de la superficie. La imagen con ángulo rasante es particularmente útil para estudiar la técnica del artista, ya que puede revelar detalles sutiles sobre cómo se aplicó la pintura y cómo ha envejecido la superficie con el tiempo. En el contexto de nuestro estudio, esta técnica es muy efectiva para detectar intervenciones, ya que las diferencias en la textura de la superficie pueden revelar áreas donde se han realizado reparaciones o repintes.

Imágenes de reflectografía en el espectro infrarrojo

La reflectografía infrarroja utiliza luz infrarroja para ver debajo de las capas superiores de pintura en una obra. La luz infrarroja puede penetrar a través de las capas de pintura y reflejarse desde dibujos subyacentes o bocetos preparatorios realizados por el artista. Dibujos subyacentes, invisibles a simple vista, pueden ser detecta-

dos por equipo fotográfico especializado. Las imágenes de reflectografía infrarroja son cruciales para entender las ideas iniciales del artista y los cambios durante el proceso de creación. Revelan bocetos y correcciones realizadas antes de pintar la imagen final; también identifican intervenciones, como áreas de repinte que pueden haber sido aplicadas para ocultar daños o alteraciones previas. (Faries, 2005, pp. 87-104).

Para este estudio, las reflectografías en el espectro infrarrojo fueron captadas utilizando una cámara WIDY SWIR 320 con un detector semiconductor InGaAs y sensibilidad en el rango de longitud de onda de 0.9 a 1.7 μm .

Imágenes de fluorescencia con excitación de luz ultravioleta

La captación de imágenes de fluorescencia con excitación de luz ultravioleta es una técnica no invasiva utilizada en el examen de pinturas para revelar capas superficiales y detalles que no son visibles a simple vista. En la misma, la pintura se ilumina con luz ultravioleta y se adquiere una imagen en las longitudes de onda en la región visible del espectro. Este tipo de imagen es utilizada para detectar la presencia de barnices, repintes o restauraciones dado que ciertos pigmentos y materiales emiten fluorescencia característica bajo la luz ultravioleta, lo que proporciona información valiosa sobre la historia, la composición y las alteraciones de la pintura. Por ejemplo, procesos de oxidación en el barnizado de una pintura aplicado en diferentes tiempos exhiben fluorescencias de color distinto. En este estudio se utilizó una lámpara ultravioleta CHOS Fabrizzio LED con una potencia de radiación de 14250 mW y con una emisión espectral máxima en una longitud de onda de 365 nm.

Radiografía de rayos X

La radiografía de rayos X es una técnica que utiliza rayos X para examinar la estructura interna de artefactos del patrimonio cultural incluyendo las obras de arte. (Lang & Middleton, 2005). En este tipo de captación de imágenes, la pintura es expuesta a rayos X y su absorción local es registrada en filme o en un detector digital en manera similar a la producción de radiografías médicas. Al pasar rayos X a través de la obra, estos son absorbidos en mayor o

menor medida por los elementos constituyentes de los pigmentos utilizados en la pintura. Esta diferencia en la absorción produce el contraste que es utilizado para la generación de una imagen y a su vez, permite detectar detalles ocultos como dibujos subyacentes, cambios realizados por el artista (llamados *pentimenti*) y la presencia de restauraciones anteriores. Los rayos X también pueden revelar la técnica del artista, los materiales utilizados y daños que no se ven a simple vista. Además, son muy útiles para detectar alteraciones o intervenciones, como repintes o reparaciones que se hayan hecho a lo largo del tiempo, permitiendo a los historiadores del arte entender mejor la historia y la autenticidad de la obra. Una radiografía de la región de interés en la pintura que exhibe el pecho cubierto fue realizada en el Centro de imágenes de la clínica Salus, en Los Filtros, Bayamón, Puerto Rico. La fuente de rayos X utilizada incorporaba un ánodo de W-Re-Mo operando a 30 kV y 5 mA.

Espectroscopía de fluorescencia de rayos X

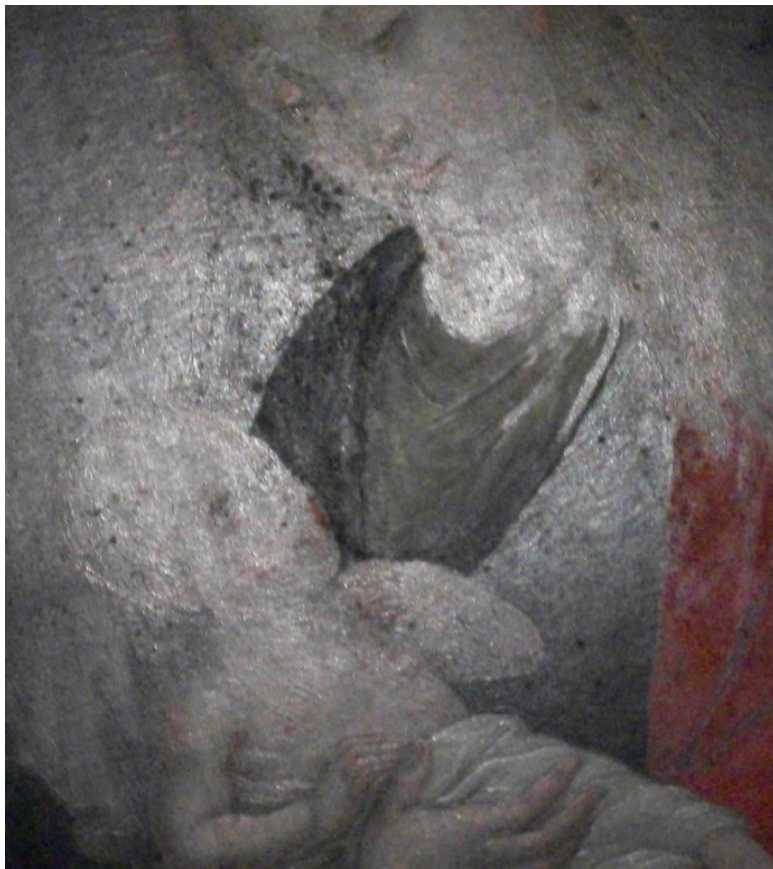
La espectroscopía de fluorescencia de rayos X (XRF por sus siglas en inglés) es una técnica no destructiva utilizada para analizar la composición elemental de los materiales en una obra de arte. Cuando se dirigen rayos X hacia la superficie de una pintura o escultura, los elementos presentes emiten fluorescencia, o luz secundaria, con longitudes de onda características que pueden ser medidas. Esta técnica es útil para identificar los pigmentos y otros materiales usados por el artista, informando sobre la paleta y las técnicas empleadas. (Moioli & Seccaroni, 2000).

Además, la XRF es invaluable para detectar alteraciones o intervenciones en una pintura, ya que puede diferenciar entre los materiales originales y los introducidos durante restauraciones. Por ejemplo, la presencia de elementos modernos en áreas específicas puede indicar repintes o retoques recientes, ayudando a los conservadores a planificar las intervenciones necesarias y a los historiadores del arte a comprender mejor la historia de la obra. En nuestro estudio, los datos de XRF fueron utilizados para establecer la relación entre los pigmentos utilizados en áreas de la pintura que fueron intervenidas en comparación con los pigmentos presentes en áreas prístinas originales. El instrumento utilizado en nuestro

estudio incorpora una fuente de rayos X Mini (25kV y 40 μ A) y un espectrómetro Amptek 123.

Resultados y discusión

Imagen en el espectro visible con ángulo rasante



4. Detalle del área de interés de la imagen adquirida utilizando la técnica de ángulo rasante en el visible.

Un detalle del área de interés de la imagen adquirida utilizando la técnica de ángulo rasante se muestra en la **Figura 4**. La imagen discrimina entre dos áreas distintas, una imagen cercana a los colores originales y la otra en tonos grises. En ambas áreas se encuentran regiones de contenido cromático similar. Interpretamos esta diferencia como indicativa de una diferencia en la profundidad de

las capas de pintura, es decir, el área fotografiada en tono más oscuro en la región asociada con la blusa y el borde derecho del manto es el resultado de una capa más superficial en comparación con el área fotografiada en tonos grises.

Imágenes de reflectografía en el espectro infrarrojo



5. Reflectografía en el infrarrojo de la región alterada.

La **Figura 5** muestra la imagen obtenida en el infrarrojo de la región identificada como posiblemente alterada según los resultados de la imagen de ángulo de observación rasante. La imagen revela una composición distinta a la apreciada en la imagen en el visible, pues se percibe el pecho expuesto y el pezón en la región cercana a la mejilla del niño. Igualmente se aprecian cambios en los dobleces de la blusa en esa región. Esta composición es similar en todas las representaciones conocidas de esta pintura; en particular, mostrando el pecho expuesto de la figura de la Virgen. Es interesante también notar la posible presencia de un *pentimento* en la región de los labios de la Virgen, posiblemente debido a la experimentación con la composición de los labios por parte del artista

durante la ejecución original. Los retoques en la nariz del niño y el punto en el pecho son producto de una restauración reciente.

Imágenes de fluorescencia con excitación de luz ultravioleta



6. Imagen de la fluorescencia en la región visible del espectro con excitación de luz ultravioleta de la región alterada.

La **Figura 6** muestra la imagen captada de la fluorescencia en la región visible del espectro utilizando excitación de luz ultravioleta. No se detectaron cambios en color que se puedan atribuir a barnizados con diferentes grados de oxidación asociados con intervenciones realizadas en tiempos marcadamente distintos. La marca en la nariz del niño es consecuencia de una restauración reciente que se puede percibir en la imagen de reflectografía infrarroja. Esta sirve de ejemplo del efecto que puede tener una imagen de este

tipo de intervenciones realizadas posteriormente en una pintura. Además de esta intervención, la imagen también revela “marcas de agua”, las más notables en la región debajo de la mano derecha de la Virgen. Estas marcas son consistentes con la exposición de la pintura a algún líquido.

Radiografía de rayos X



7. Imagen de la radiografía de rayos X de la región alterada.

Se obtuvo una radiografía de rayos X del área sospechosa utilizando una configuración de imágenes de rayos X clínicos. La imagen se muestra en la **Figura 7**. Manifiesta claramente la misma composición de la reflectografía en el infrarrojo mostrada en la **Figura 5**. Es importante notar que la restauración en la nariz del niño fue posterior a la radiografía.

Espectroscopía de fluorescencia de rayos X

Para identificar diferencias en los pigmentos utilizados en las áreas intervenidas y en otras áreas de la pintura con contenido cro-



8. Imagen de la región de interés con los marcadores que identifican las regiones donde se realizaron las mediciones de XRF.

mático similar, se realizó un análisis de fluorescencia de rayos X. En particular, se obtuvieron espectros en las áreas identificadas por los marcadores de la **Figura 8**. Los datos adquiridos en las regiones marcadas 1 y 2 mostraron picos dominantes asociados a plomo en ambos espectros, indicativos del uso por parte del artista del pigmento llamado albayalde o blanco de plomo [$(\text{PbCO}_3)_2 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$] en ambas zonas. Por otro lado, los espectros XRF para las áreas azules, identificados por los marcadores 3 y 4 resultaron en espectros casi idénticos, con la presencia de picos de hierro (Fe) que indican el uso del pigmento azul de Prusia ($\text{Fe}[\text{Fe}_3+\text{Fe}_2+(\text{CN})_6]_3$) en ambas áreas. También se obtuvieron espectros XRF para las áreas rojas 5 y 6. Aunque estas áreas no parecen haber sido necesariamente intervenidas en el contexto de la aparente intención principal de la alteración, la imagen del ángulo de visión rasante sugiere que una región de la capa roja sí estaba alterada. En los espectros obtenidos en estas áreas se observaron picos prominentes asociados con la presencia de mercurio (Hg) que son consistentes con el uso del pigmento *bermellón o rojo de mercurio* (HgS) en ambas áreas. El uso de los tres pigmentos identificados aquí es consistente con el uso de pigmentos de Campeche reportado anteriormente (Quigley, 1988, pp. 107-113).

Conclusiones

Hemos realizado un estudio fisicoquímico de la copia por José Campeche de la Virgen de Belén con el pecho cubierto para determinar si la composición representó la intención original del artista o es resultado de una intervención posterior. El estudio a luz visible con ángulo rasante revela una diferencia en la apariencia, indicativa de un repintado. La reflectografía en el infrarrojo muestra claramente el contorno del pecho (oculto en el visible) que la radiografía de la región confirma como un componente original de la obra. La imagen de fluorescencia con luz ultravioleta no muestra diferencias entre las áreas de pintura originales y las alteradas.

Las medidas de fluorescencia de rayos X establecen que los pigmentos utilizados en las regiones alteradas son idénticos a los pigmentos correspondientes en áreas prístinas. Esta última observación y la información derivada de la imagen de fluorescencia ultravioleta son consistentes con la conclusión de que la intervención fue realizada por Campeche o por algún miembro de su taller, temprana en términos de la ejecución original y utilizando los mismos pigmentos que utilizaba el artista.

Reconocimientos

Agradecemos el apoyo de Flavia Marichal y Chakira Santiago, directora y registradora respectivamente del Museo de Antropología, Arte y Arqueología de la Universidad de Puerto Rico quienes nos dieron acceso a las pinturas de la Virgen de Belén. También agradecemos al Dr. Edgar Colón, exdirector del Departamento de Radiología de la Escuela de Medicina de la Universidad de Puerto Rico, por hacer posible la captación de la imagen radiográfica en su clínica privada.

Bibliografía

- Dávila, A. V. (1985). *José Campeche: Exposición de óleos de José Campeche en la Sala Central del Arsenal de San Juan*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, Fundación Nacional de las Artes.
- Dávila, A. V. (1999). *José Campeche y su taller familiar (1751-1809)*. Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico.
- Delgado Mercado, O. (1994). *Historia General de las Artes Plásticas en Puerto Rico*. Edición del autor.
- Faries, M. (2005). *Scientific Examination of Art: Modern Techniques on Conservation and Analysis*. National Academies Press. <http://nap.nationalacademies.org/11413>
- Lang J. y Middleton A. (eds.). (2005). *Radiography of Cultural Material*, 2a ed., Butterworth-Heinemann.
- Lizardi Barreto R. (2010). Entrevista al Dr. Arturo V. Dávila sobre la vida de José Campeche, agosto 10, San Juan, Puerto Rico.
- Martínez, Andrea. (2000). Roban tres obras del ICP. *Nuevo Día* (San Juan, PR), 21 de diciembre, p. 26.
- Moioli, P. y Seccaroni C., (2000). Analysis of art objects using a portable x-ray fluorescence spectrometer. *Journal of X-ray Spectrometry*, 29(1), 48–52.
- Norbert Ubarri, M., coord. (2017). *Historia, arte y devoción de la Virgen de Belén de Puerto Rico. “La Santísima Compatriota”*. Angélica Cofradía de Nuestra Señora de Belén.
- Tapia y Rivera, Alejandro. (1967). *Vida del pintor puertorriqueño José Campeche*. Eds. Rumbos.
- Quigley, L. A. (1988) La restauración de la obra de Campeche / The restoration of Campeche paintings, en Taylor, R. *José Campeche y su tiempo/ José Campeche and His Time*. Museo de Arte de Ponce.

Ruth A. Lizardi Barreto es Coordinadora Curatorial del Instituto de Estudios Dominicanos, City University of New York (CUNY DSI). Estudió Historia del Arte (Universidad de Puerto Rico, Río Piedras) y Gestión de Colecciones y Exhibiciones de Arte (New York University), y realizó prácticas profesionales en Nueva York (Metropolitan Museum of Art, Jewish Museum y Museo del Barrio) y San Juan (Museo de Arte de Puerto Rico). Coordinó el proyecto digital “Historia de la Música Dominicana en Estados Unidos” financiado por el National Endowment for the Humanities.

Johnny Lugo Vega estudió química, salud ambiental aplicada al patrimonio cultural, y un doctorado en Historia Ambiental, en diferentes recintos de la Universidad de Puerto Rico (1992, 2005, 2017). De 1994 a 1997 se especializó en restauración de pinturas en el Istituto per l’Arte e il Restauro, Florencia. De 2019 a 2021 fue director/desarrollador del Programa de Innovación en Patrimonio Cultural (Fideicomiso de Ciencia, Tecnología e Investigación, PR). Actualmente es el Oficial Estatal de Medioambiente en la Guardia Nacional Aérea de Puerto Rico.

Antonio Martínez Collazo es catedrático en el Departamento de Física de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Ostenta un bachillerato en Física de la Universidad de Puerto Rico del mismo recinto y un doctorado en Física de American University, Washington D.C. con especialidad en Física de la Materia Condensada. Laboró como físico investigador en el Naval Surface Weapons Center, Silver Spring, MD del 1980 al 1991. Su área de investigación personal es la caracterización fisicoquímica del legado cultural.

Campeche de ida y vuelta: Recreaciones de la pintura de José Campeche realizadas por Rafael Trelles

Rafael Trelles¹

Resumen: El autor examina los diversos acercamientos y recreaciones pictóricas que ha realizado de la obra de José Campeche a través de los años y las motivaciones y los juegos conceptuales, muchas veces irónicos, que subyacen en estos ejercicios iconoclastas.

Summary: The author examines the different approaches to, and pictorial recreations of, the work of José Campeche that he has made over the years, as well as the motivations and conceptual-many times, ironic- strategies behind these iconoclastic exercises.

Servirse de un objeto es forzosamente interpretarlo.
—Nicolas Bourriaud, *Postproducción*

Me gusta imaginar a un jovencito José Campeche en el fondo de una de las viejas capillas de la iglesia San José, contemplando absorto la pequeña pintura flamenca conocida como la *Virgen de Belén* (**Figura 1a**). Cuántos pensamientos pasarían por su mente formada en el Puerto Rico colonial dieciochesco, católico, monárquico y esclavista, mientras escudriñaba los detalles de la composición, el color y la precisión del dibujo. No dejo de emocionarme al pensar que de ese ejercicio de contemplación activa, ejercido por un hijo mestizo de esta tierra, naciera la historia de nuestra pintura nacional (Delgado Mercado, 1957), influida estilísticamente por una estética sobria, forjada en los países del norte de Europa, tan distantes en tantos sentidos de nuestro cálido Caribe.

¹ Texto adaptado de una conferencia ofrecida el 25 de agosto de 2021 como parte del ciclo “El San Juan de Campeche”, coordinado por Teresa Tió, auspiciado por la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades (ahora Humanidades Puerto Rico) y el Museo de Las Américas (San Juan) con el apoyo del Fondo Flamboyán para las Artes.



1a. La Virgen de Belén, (siglo XV), autor flamenco desconocido.

1b. Virgen de Belén, (1790-97), obra de José Campeche.

Como nos informan sus biógrafos, Campeche nunca salió de la isla (Tapia y Rivera, 1967); perfeccionó su técnica pictórica copiando esa tabla flamenca anónima del siglo XV, atribuida a algún discípulo de la escuela de Rogier van der Weyden, además de diversos grabados y libros ilustrados que coleccionó a lo largo de su vida (Delgado Mercado, 1990). Su formación se completó gracias al inesperado encuentro con el desterrado pintor madrileño Luis Paret y Alcázar (1746-1799), quien lo inició en la retórica cromática y compositiva del rococó español (Dávila, 1971).

Campeche y sus asistentes copiaron e interpretaron varias veces la *Virgen de Belén* para cumplir encargos de sus clientes. En ese tiempo, el acto de copiar era visto como un ejercicio artesanal, necesario para suplir la demanda de imágenes religiosas. En el presente, los artistas seguimos ejerciendo la recreación y la interpretación de las obras de los maestros, pero respondiendo a otras necesidades y visiones propias del arte contemporáneo. Sobre eso trata este breve texto. Hablaré de los diversos acercamientos y recreaciones de la obra de Campeche que he realizado a través de los años, y de las motivaciones y los juegos conceptuales detrás de estos ejercicios iconoclastas.

¿Por qué un grupo diverso de artistas puertorriqueños nos hemos interesado en visitar, de ida y vuelta, la obra de Campeche? Quizás porque el arte puede servir para traer el pasado al presente y provocar reflexiones sobre lo que somos hoy y cómo llegamos a serlo. Todos reconocemos la importancia que tiene el estudio de la obra del primer pintor del país que se ocupó de retratar la sociedad puertorriqueña del siglo XVIII, incluso antes de que lo hiciera nuestra literatura, como bien lo apuntó Juan Antonio Gaya Nuño:

Mucho antes de que esa sociedad insular pueda jactarse de una literatura, autóctona, ungida con sabores natos que agregar a los importados, ello ha ocurrido ya con la pintura. (1972, p. 33)

Por medio de su pintura pionera, Campeche nos describe con nitidez no solo los personajes, escenarios y objetos, sino las relaciones de poder en la época. Esto último es uno de los aspectos que más me atraen de su obra. Me interesa rastrear en sus pinturas esas relaciones de poder y corroborar su persistencia en la actualidad, manifestada en la ideología patriarcal y religiosa, la subordinación colonial, el racismo y la división de clases. Esta exploración la he realizado desde la curiosidad y libertad del juego artístico.

En un sentido más amplio, cabe también preguntarse: ¿por qué tantos artistas en el mundo han visitado las obras de los maestros del pasado para recrearlas y alterarlas a su antojo?, ¿puede juzgarse esta práctica como plagio o falta de originalidad, o incluso como una explotación del prestigio de los grandes creadores de la historia? En el libro titulado *Postproducción*, el escritor y crítico de arte francés Nicolas Bourriaud, observa:

[U]n número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. [...] Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original. (2004, p. 7)

Bourriaud señala que los artistas de la actualidad han expandido el concepto del *ready-made* inventado por Marcel Duchamp, apli-

cándolo a una práctica amplia de apropiación, alteración y recontextualización de los productos culturales. Muchos artistas contemporáneos ya no están interesados en crear una obra *ex nihilo*, sino que la conciben como un ensamblaje cuyas piezas toman del vasto depósito de la historia del arte universal, asequible hoy día en formato digital. Para el crítico francés, el artista de la actualidad que mejor encarna esta práctica es el *disc-jockey*, o *DJ*, que no compone ni interpreta su propia música, sino que monta su espectáculo con mezclas de grabaciones de otros músicos que incluso altera y modula manipulando el disco de vinilo.

Como el *DJ*, muchos otros creadores de diversas disciplinas han practicado ese reciclaje artístico, desde Duchamp y su *Mona Lisa* con bigotes, Picasso con sus famosas interpretaciones de *Las meninas* y Francis Bacon con su versión del *Inocencio X* de Velázquez, hasta Carlos Irizarry con su recreación de *El pan nuestro* de Ramón Frade y su retrato de Campeche de 1988, por mencionar algunos conocidos. Podemos encontrar otros antecedentes históricos en el surrealismo y el situacionismo. Este último movimiento utilizó la técnica llamada “desvío artístico” para apropiarse y alterar las imágenes publicitarias con el propósito de impugnar su uso consumista. Posteriormente, buena parte del arte neoconceptual que se ha hecho a partir de los años noventa del siglo veinte ha ejercido ese canibalismo artístico como estrategia creativa principal.

Sin duda, la noción tradicional de originalidad queda cuestionada con estas prácticas. La originalidad ya no reside en la creación de un objeto artístico nuevo y único, sino que hay que buscarla en los significados frescos y provocadores que se generan del choque entre los fragmentos de las obras citadas y los nuevos contextos añadidos por los autores. Por ello, el arte contemporáneo necesita espectadores activos e informados, que puedan identificar los códigos culturales aludidos, pues la obra de arte ya no se presenta como el resultado acabado de un proceso de creación, sino como un sistema abierto y dinámico de signos y significados que hay que interpretar con inteligencia lúdica.

Los artistas puertorriqueños también hemos practicado estos ejercicios de recreación iconoclasta, bautizados por Osiris Delgado como “reprocesamiento conceptual” (Delgado Mercado, 1990, p. 8). Podemos tomar como antecedente los carteles que realizó

Lorenzo Homar a partir de la década de 1960 para el Instituto de Cultura Puertorriqueña inspirándose en la pintura de Campeche, e igualmente los que hizo recreando la obra de varios maestros europeos de la colección del Museo de Arte de Ponce. También sirve de precedente el fraternal gesto del mismo Homar y otros cartelistas de los años cincuenta, sesenta y setenta, quienes solían diseñar los carteles de las exposiciones de sus colegas interpretando las obras de estos en el medio de la serigrafía (Tió, 2003).

Sin embargo, fueron Jorge Rechany, Myrna Báez, Jorge Soto Sánchez y Carlos Irizarry quienes desde los años sesenta empezaron a citar, interpretar, alterar y recrear obras importantes de la historia del arte como la *Mona Lisa* de Da Vinci, *El velorio* de Francisco Oller o *El pan nuestro* de Ramón Frade. De hecho, Myrna Báez siguió haciendo un buen número de recreaciones a lo largo de su vida. La práctica siguió tomando auge con los trabajos de Antonio Martorell, Arnaldo Roche, Nick Quijano, Mari Mater O'Neill, Jorge Zeno, Rosa Irigoyen y el autor de estas líneas, quienes nos ocupamos de trabajar la obra de Oller, Frade, Campeche, Velázquez, Manet, Rousseau, Tiziano, Goya, Rubens, Augusto Marín, Rafael Tufiño, Carlos Raquel Rivera y la propia Báez. Más tarde se unieron otras generaciones representadas por Dafne Elvira, Garvin Sierra, Patrick McGrath Muñiz, Josué Pellot, Ana Rosa Rivera, Miguel Trelles, Abi Ruiz y el cubano-puertorriqueño Rigoberto Quintana. La lista es mucho más larga y el tema merece un estudio profundo y detallado que revise estas apreciaciones, acompañado de una gran exposición colectiva.

Años después, con la celebración de la *Campechada* —promovida desde el 2011 por el Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Museo de Arte de Puerto Rico— y las exposiciones *Lorenzo Homar, tributo gráfico puertorriqueño* y *La réplica original* en homenaje a Marcel Duchamp —patrocinadas ambas por la Universidad de Puerto Rico (2015 y 2019)—, la práctica de la recreación o paráfrasis artística fue estimulada desde el ámbito institucional.

En mi caso particular, comencé a trabajar la obra de Campeche en el año 1987 con un dibujo a carbón, tinta y collage sobre papel basado en el famoso cuadro *El niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado* (1808) (**Figura 2**). Lamentablemente, no conservo una



2. Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado, (1808), obra de José Campeche.

fotografía de la pieza en mis archivos. El dibujo de 40 pulgadas de alto y 30 de ancho mostraba al niño en una postura similar al original pero acompañado de una gran flor, recortada del estampado de una tela, a modo de ofrenda a uno de nuestros íconos nacionales.

Ese mismo año trabajé a carbón y tinta mi primer autorretrato a semejanza de Luis Paret y Alcázar (**Figura 3a**), el maestro de Campeche, titulado *El Jíbaro, homenaje a Luis Paret* (**Figura 3b**). En la base del dibujo aparece la cabeza del maestro español sosteniéndome a mí de pie y vestido de jíbaro, como se pintó Paret en su famoso autorretrato. En el lugar de los plátanos dibujé el cordeiro del escudo de Puerto Rico repetido en secuencia, mostrando su



3a. Autorretrato, (1776), obra de Luis Paret y Alcázar.

3b. El Jíbaro, homenaje a Luis Paret (1987), obra de Rafael Trelles.

degollamiento en etapas. ¿Quién degolló el cordero? ¿Acaso fue el personaje del machete? Como en una caja china, el pintor puertorriqueño se disfraza de pintor español disfrazado a su vez de jíbaro puertorriqueño. Dos pintores y dos imposturas se superponen con diferentes propósitos. El dibujo, lejos de ofrecer respuestas, abre un catálogo de preguntas para el espectador.

Cuando terminé esta pieza sabía que no había agotado el tema. La historia del autorretrato de Paret era demasiado sustanciosa como para no aprovecharla. Paret logró incidir en las decisiones de su monarca, Carlos III, utilizando para ello su pintura, de una manera muy parecida a cómo los artistas contemporáneos incidimos con nuestro arte en los terrenos de la política, la sociología, la economía, la antropología y otras disciplinas. Veinte años después, en 2007, se me ocurrió retomar el tema dándole un giro más político (**Figura 4**). Volví a pintarme como el jíbaro de Paret, pero esta vez al óleo, en gran formato y con el fondo de una calle del Río Piedras decadente y abandonado. En la nueva versión incluí dos corderos, uno degollado en el piso, como símbolo de la sumisión colonial que hay que superar, y otro triunfante y alerta, representando el



4. Autorretrato según Paret, (2007), obra de Rafael Trelles.

estado de ánimo inocente y receptivo del artista y de todos los que desean vivir en armonía con el mundo. Lo presenté a la prensa del país en la Plaza de la Convalecencia (Río Piedras). Luego de leer una breve descripción del proyecto, anuncié que enviaría al presidente Bush una carta junto con una reproducción a color de la pintura. Los periodistas me acompañaron hasta el correo a pocos pasos de la plaza. A continuación, les leeré la carta traducida al español que redacté con la asesoría del economista Argeo Quiñones:

Señor Presidente George W. Bush:

En el año 1776, casualmente también el año de la declaración de independencia de Estados Unidos, el pintor español Luis Paret y Alcázar envió desde Puerto Rico un autorretrato suyo acompañado de una súplica al rey Carlos III de España (Tapia y Rivera, 1967). En su mensaje, el artista solicitaba la indulgencia de la Corona y pedía su libertad para poder regresar a sus funciones como pintor de la corte española. El año anterior, el rey había castigado a Paret desterrándolo a Puerto Rico por haberse involucrado en líos de faldas en palacio. ¡Mire qué mal estoy, Su Alteza!, parecía decir el pintor con su autorretrato, donde se representó disfrazado de campesino pobre y descalzo. Sin duda, la pintura logró convencer al rey de que el castigo había sido suficiente, ya que tiempo después Paret logró regresar a España.

Hoy, 231 años después, yo, Rafael Trelles, pintor puertorriqueño, emulo con esta carta y con un nuevo autorretrato aquel original gesto del maestro Paret. Le escribo a usted, señor presidente, como comandante en jefe del país que desde 1898 ejerce su dominio militar y político sobre la nación puertorriqueña. Pero en esta vuelta de la historia el pintor no pide su libertad personal, sino que exige la soberanía de su patria.

¡Mire qué mal estamos, señor presidente! Luego de 109 años de colonialismo, los distintos modelos económicos impuestos por la metrópoli solo han generado dependencia y pobreza para el país. Con el régimen latifundista azucarero de principios del siglo XX, el hambre, la miseria y la marginación arparon a la mayoría de la población. Luego vino el intento de desarrollo y modernización con el Estado Libre Asociado, el cual, a pesar de la emigración masiva de compatriotas al continente, los fondos federales y la inversión externa, mantiene a los puertorriqueños en un estancamiento perenne sin visión de futuro o esperanza de cambio.

Hace más de tres décadas que nuestra economía crece muy poco y el nivel de empleo es trágicamente bajo. Mientras en su país la población empleada representa un

63% de toda la población de 16 años o más, en Puerto Rico solo alcanza el 42%. Un 48% de nuestra gente vive en la pobreza, mientras allá solo el 13%. El endeudamiento estrangula a nuestras familias trabajadoras, quienes ven sus ingresos estancados a pesar de la gran riqueza que se produce, pero que se distribuye entre pocas manos.

La inversión extranjera está abandonando rápidamente nuestro país. Los pocos empleos nuevos que se crean en su mayoría pagan cerca del salario mínimo y no ofrecen posibilidades de seguridad o desarrollo profesional. Las multinacionales norteamericanas de manufactura que aún permanecen en Puerto Rico extraen decenas de miles de millones de dólares todos los años y a cambio se reciben fondos federales que apenas dan para vivir decentemente. Las migajas de la “ayuda federal” terminan en las cajas registradoras de las mega cadenas norteamericanas donde los puertorriqueños pagan a sobreprecio las mercancías por la imposición de leyes de cabotaje que encarecen nuestras importaciones y exportaciones y mantienen el control monopolístico de nuestro comercio.

Ante la indiferencia de las autoridades locales y federales que controlan los puertos y aeropuertos, el tráfico de drogas y armas se ha convertido en una de las principales industrias del país. Todos los años más de 700 jóvenes mueren de forma violenta en la guerra por el mercado de la droga.

Señor presidente, el estancamiento económico, el mal uso de los fondos y la corrupción tienen al gobierno al borde de la quiebra y bajo amenaza de los bonistas. Los servicios de salud, la educación y la infraestructura se deterioran rápidamente. Nuestros jóvenes y adultos se educan para luego tener que emigrar por falta de oportunidades. Todo este cuadro afecta la salud mental de nuestro pueblo e impide la sana convivencia.

Sin embargo, el hecho que más afecta nuestra conciencia colectiva es saber que Puerto Rico cuenta con todos los elementos necesarios para un desarrollo pleno, justo y sostenible en esta era de la globalización y la economía del conocimiento. Por eso necesitamos romper las cadenas del colonialismo. Solo mediante el ejercicio pleno de nuestra

soberanía e independencia podremos insertarnos libremente en la economía global y desarrollar nuestro país en convivencia pacífica con todas las naciones del mundo. Señor presidente, como comandante en jefe del país que nos domina desde 1898 y por el bien común, le exigimos la liberación de nuestros presos políticos, Oscar López Rivera, Carlos Alberto Torres y Haydée Beltrán, el fin de la represión contra el movimiento independentista puertorriqueño y la soberanía de nuestra patria.

Rafael Trelles
Artista puertorriqueño

En respuesta recibí este breve mensaje que he traducido al español para este ensayo:

Estimado Sr. Trelles,

En nombre del presidente Bush, le agradezco su carta y el cartel. El presidente aprecia su reflexivo gesto y le envía sus mejores deseos.

Atentamente,

Darren K. Hipp
Asistente Especial del Presidente y Director de la Correspondencia Presidencial

Hoy, gracias a la exposición del Museo del Prado dedicada a Luis Paret en 2022, sabemos que la pintura que muy probablemente envió Paret al rey Carlos III no fue su autorretrato vestido de jíbaro, sino una melancólica autorrepresentación al óleo titulada *Autorretrato en el estudio*, de 1777 (Maurer, 2022, pp. 216-219).

Más que Paret, es Campeche quien ha provocado mi imaginación. En el año 1997 terminé el óleo titulado *El vaso de Dios* (**Figura 5b**). Aunque la obra comenzó con una mancha abstracta realizada al azar, muy pronto comencé a visualizar, a partir de unas formas semicirculares, una barca que me recordó el exvoto de Campeche titulado *Salvamento de don Ramón Power* (ca. 1790). Esta escena del rescate de nuestro futuro diputado y vicepresidente de las Cortes Constituyentes del primer gobierno constitucional



5a. El salvamento de Ramón Power, (1788-1790), exvoto obra de José Campeche.

5b. El vaso de Dios, (1997), obra de Rafael Trelles.

establecido en la historia de España la transformé en un evento de trascendencia cósmica. Ya el encargo pictórico de los padres del niño Ramón Power apuntaba a que su rescate de las frías aguas de la bahía de Vizcaya había ocurrido por intervención divina (Taylor, 1988) (**Figura 5a**). Mi obra valora la gran importancia que tendría este niño para la historia de Puerto Rico, algo que desconocía Campeche cuando realizó su pintura. Pero también hay un intento de arrastrar la imagen fuera de sus referentes históricos y llevarla al terreno ambiguo de la poesía. Por eso la titulé *El vaso de Dios* y en el dorso escribí un breve poema con el mismo título que lee como sigue:

Soy la torre
coronada por el rayo,
una columna derrumbada,
una isla hundida
en el vaso de Dios.

En *El vaso de Dios* no solo hay una referencia a la infancia de Power, sino también a la mía propia. Recuerdo que de niño disfrutaba mucho observando las pequeñas montañitas de chocolate en polvo que flotaban en mi vaso de leche; semejaban islas que poco a poco iban derrumbándose y hundiéndose como víctimas de grandes cataclismos.



6a. Gobernador D. Miguel Antonio de Ustáriz, (1792), obra de José Campeche.

6b. Todo se hace para ti, (1998), obra de Rafael Trelles.

En 1998, (**Figura 6b**) con motivo de la conmemoración del centenario de la invasión de Estados Unidos a Puerto Rico, preparé la obra *Todo se hace para ti*, basada en el retrato del *Gobernador don Miguel Antonio de Ustáriz* (ca. 1792) (**Figura 6a**) realizado por Campeche y en un poema del poeta puertorriqueño Jan Martínez, cuyo título y texto usé también para la pintura. Como hombre de la Ilustración, Ustáriz deseó ser retratado como gobernante preocupado por beneficiar a los súbditos de la Corona española (Taylor, 1988). Su mayor legado fue empedrar las calles de San Juan, trabajos que aparecen pintados en la apertura que se abre al fondo de la habitación donde Campeche ubicó a Ustáriz. El pintor representa en una misma imagen los extremos de la pirámide social: abajo los peones y esclavos ejerciendo la dura faena bajo el sol, arriba el gobernador ejerciendo su autoridad colonial en su estancia ricamente decorada y con los planos de la ciudad en mano.

En mi obra decidí aprovechar esta clara división de clases para representar las ejecutorias de diferentes gobernadores en la historia de Puerto Rico. Con este fin copié al óleo la escena y el personaje sobre una caja de madera de unos cuatro pies por cuatro pies y medio, con el detalle de que corté un hueco en el lugar del rostro y otro en la ventana del fondo. Dentro de la caja, una rueda giratoria de madera permitía al espectador cambiar el rostro del gobernador

y la escena del fondo. Como en una atracción de feria, el público puede ir hacia atrás y hacia adelante en el tiempo y ver cómo cambia el rostro de Ustáriz y la escena en la calle. Por el hueco desfilan los rostros de ocho gobernadores, cada uno acompañado de un suceso revelador de las contradicciones económicas y políticas de su tiempo. Comienzo con el primer gobernador, Juan Ponce de León, acompañado por las encomiendas y torturas a los indios taínos. El segundo es Ustáriz en el año 1792, luego el general Romualdo Palacio con el Componte del año terrible de 1887. Le sigue el general Nelson Miles con sus tropas invasoras en 1898. El siguiente es el general Blanton Winship y la masacre de Ponce en 1937. Continúo con Luis Muñoz Marín y la represión de la revuelta nacionalista en 1950, después aparece Carlos Romero Barceló con los asesinatos del Cerro Maravilla y finalizo con Pedro Rosselló y la represión contra las protestas por la venta de la Telefónica. El mensaje es claro y contundente: pasan los siglos en la colonia y la condición de subordinación política genera ciclo tras ciclo de violencia y desigualdad. El poema, que habla por sí mismo, contextualiza la obra con su lenguaje cargado de ironía y humor negro.

En 1999 pinté *El destino en el sombrero II* (**Figura 7b**) partiendo también de otra mancha abstracta creada al azar. La obra fue inspirada por la pintura de José Campeche titulada *San Emigdio de Ascoli* (ca. 1787) (**Figura 7a**), donde representa al obispo de Ascoli Piceno en Italia, santo patrono protector en los terremotos y los cataclismos. La pintura se asigna a ese año, cuando Puerto Rico sufrió un sismo que causó daños graves a las fortificaciones y edificios civiles. En mi versión pueden distinguirse la ciudad derrumbándose y el naufragio del galeón tomados directamente de la obra de Campeche. Incorporé un carrito que añade un toque de humor a la escena apocalíptica y me permitió poner un acento de color rojo que me pedía la composición.

La pintura titulada *Las hijas del gobernador* (homenaje a José Campeche) (**Figura 8b**) la terminé en el año 2004 y es un óleo sobre lienzo. El original de Campeche (*Las hijas del gobernador don Ramón de Castro*, 1797) (**Figura 8a**) me interesó por ser un retrato doble y por los elementos tropicales y atípicos que incluyó el autor, como la piña y la maraca. Estos se han interpretado como un intento sutil del autor de afirmar su identidad de criollo. En mi obra,



7a. San Emigdio, (1782-84), obra de José Campeche.
 7b. El destino en el sombrero II, (1999), obra de Rafael Trelles.



8a. Las hijas del Gobernador D. Ramón de Castro, (1797), obra de José Campeche.
 8b. Las hijas del gobernador, (2004), obra de Rafael Trelles.

la sustitución de la cabeza de la niña María del Carmen, nacida en Puerto Rico, (Taylor, 1988) por la piña me sirvió para retomar ese acto de reafirmación de la identidad y hacerlo más radical. También esa imagen es una cita de la pintura de Magritte *El hijo del hombre* (1964) que tiene una manzana que le oculta la cara. Los ojos de María del Carmen pintados en la rosa son otra cita de la famosa pintura de Francesco del Cossa titulada *Santa Lucía* (1470). Hay otros elementos surrealistas, como la maraca con rostro primitivo, la serpiente y el piso flotante, que pueden examinarse a la luz de la simbología tradicional. Sin embargo, el aspecto que más me sedujo de este trabajo fue la oportunidad de reflexionar sobre el tema de la dualidad como base del pensamiento y de todo conocimiento. La dualidad como fundamento del lenguaje. Por eso el papel en el piso con el SÍ y el NO. La dualidad como materia prima de la poesía encarnada en la forma poética por excelencia: la metáfora.



9. Yelidá, (2014), obra de Rafael Trelles.

(Figura 9) Retomé el tema de *Las hijas del gobernador don Ramón de Castro* en el año 2014 con la obra que titulé *Yelidá*, por ser también una interpretación libre del poema del mismo título

del gran poeta dominicano Tomás Hernández Franco (1942). En su poema, Yelidá era hija de una hermosa negra haitiana llamada Madam Suquí y de Erick, un joven marinero noruego rubio y de ojos azules. Además de su extraordinaria belleza, Yelidá poseía una cualidad perturbadora: un día era negra y al siguiente día era blanca. Al final del poema hay un encuentro entre los dioses noruegos y afrocaribeños en torno a la figura de Yelidá. Los primeros vienen al Caribe a través del subsuelo para rescatar la sangre noruega que corre por las venas de Yelidá, pero llegan tarde, porque ya Yelidá tuvo su primer amante y el mestizaje está asegurado en su vientre fecundado.

Para muchos, este texto es una celebración del mestizaje antillano mediante la metáfora de la niña que cada día cambia su color. Me interesó explorar los elementos mágico-religiosos del poema y la representación del mestizaje como un evento mítico y prodigioso. El retrato de las niñas de Campeche, que perdura en nuestra memoria como una plácida representación de la clase dominante blanca del periodo colonial español, queda subvertido en mi pintura con la introducción del personaje negro. Con este gesto iconoclasta, intento afirmar y celebrar la naturaleza mestiza de nuestra cultura antillana.

A continuación, comparto un fragmento del poema de Hernández Franco:

Y así vino al mundo Yelidá en un vagido de gato tierno
mientras se soltaba la leche blanca de los senos negros
de Suquí
alegre de todos sus dientes y de su forma rota
por el regalo del marido rubio
y Yelidá estaba inerme entre los trapos
con su torpeza jugosa de raíz y de sueño
pero empezó a crecer con lentitud de espiga
negra un día sí y un día no
blanca los otros
nombre de vodú y apellido de kaes
lengua de zetas
corazón de ice-berg
vientre de llama

hoja de alga flotando en el instinto
nórdico, viento preso en el subsuelo de la noche
con fogatas y lejana llamada sorda para el rito



10a. Dama a caballo, (1785), obra de José Campeche.

10b. #Me Too, (2018), obra de Rafael Trelles.

En 2018, de cara al movimiento surgido en las redes sociales con el *hashtag* *MeToo* para denunciar los abusos sexuales cometidos por el productor de cine estadounidense Harvey Weinstein, decidí intervenir la obra maestra de Campeche *Dama a caballo* (ca. 1785) (**Figura 10a**) para que el personaje, esta vez con rostro criollo, se pudiera unir simbólicamente a la protesta (**Figura 10b**). La inspiración provino también del movimiento feminista ucraniano conocido como Femen, cuyas afiliadas suelen hacer protestas pacíficas utilizando sus cuerpos desnudos pintados con consignas antipatriarcales.

El gesto realizado con esta obra de Campeche no es gratuito, pues sabemos por diferentes fuentes históricas de la extraordinaria maestría en la monta de caballos que tenían las mujeres puertorriqueñas de la época. Fray Iñigo Abbad y Lasierra nos lo cuenta:

Las mujeres van con igual o mayor desembarazo y seguridad que los hombres, sentadas de medio lado sobre las sillas a la jineta, con solo un estribo. Llevan espuelas y látigo para avivar la velocidad de los caballos. (Taylor, 1988, p. 143)

La habilidad de las amazonas puertorriqueñas llamó también la atención del botánico francés André-Pierre Ledru, quien visitó la isla como parte de una expedición científica a finales del siglo XVIII. Comparto la conocida cita en que Ledru describe las carreras de caballos que se celebraban durante unas fiestas en las calles de San Juan:

Muchas jóvenes entraron en la lid; todas se llevaron el honor de la carrera, tanto por su gracioso y seductor porte, como por la velocidad de su palafrén. Dudo que nuestras bellas de París puedan disputar con las amazonas de Puerto-Rico el arte de manejar un caballo con tanta gracia como atrevimiento. (1957, p. 33)

Mi recreación de la *Dama a caballo* de Campeche aspira a ser un tributo a esa mujer puertorriqueña que, en diferentes épocas y bajo muchas limitaciones impuestas por la sociedad patriarcal, ha sabido manifestar sus talentos y exigir con valentía espacios cada vez más amplios de participación y equidad.

(Figura 11) *Juan Pantaleón es una isla* es el título de la segunda recreación que hice de la pintura *El niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado*, en 2010. Aquí el niño, desprovisto de brazos y piernas, tiene cuerpo de isla y flota desamparado como un naufrago en su frágil camita en un mar Caribe bravo que lo corona a pesar de su indefensión. El niño inmóvil y angustiado es la metáfora del estancamiento colonial, de la sicología del colonizado que está convencido de que no puede gobernarse ni sobrevivir sin la ayuda del colonizador.

(Figura 12) Para mi recreación más reciente (2021) escogí el medio tridimensional del ensamblaje de objetos encontrados. Se titula *La noche oscura del niño Avilés* y, como indica el título, está inspirada en la conocida novela del puertorriqueño Edgardo Rodrí-



11. Juan Pantaleón es una isla, (2010), obra de Rafael Trelles.



12. La noche oscura del niño Avilés, (2021), obra de Rafael Trelles.

guez Juliá (1984). El escritor, sin duda, parte del cuadro de Campeche, pero enseguida se distancia de la fuente para entregarnos una hiperbólica y delirante representación del siglo XVIII. En su narración, el niño Avilés es un sobreviviente de un naufragio que aparece flotando en un moisés en el litoral norteño de la isla. Es justamente esa imagen la que interpreto con total libertad. Utilicé un fragmento de un santo de vestir ecuatoriano intervenido con diversos objetos, ninguno de los cuales fue creado por mí. Con estos ensamblajes pretendo insertarme en la ya longeva tradición del poema-objeto iniciada por el dadaísmo y el surrealismo y cultivada por numerosos autores hasta el presente.

Sirvan estas reflexiones para demostrar la vigencia de la obra de nuestro primer pintor de calibre, José Campeche y Jordán. A través de sus pinturas nos asomamos al teatro social del siglo XVIII puertorriqueño, y nos damos cuenta de que a pesar de los siglos que nos separan, seguimos reconociéndonos en ese espejo.

Bibliografía

- Bourriaud, N. (2004). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Dávila, A. (1971). *José Campeche 1751-1809*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Delgado Mercado, O. (1990). "José Campeche: El concepto invención y fuentes formativas de su arte". En *Cuadernos del Ateneo, Serie de Arte I*. San Juan: Ateneo Puertorriqueño.
- Delgado Mercado, O. (1957). "Sinopsis histórica de las artes plásticas en Puerto Rico". En *Ciclo de conferencias sobre historia de Puerto Rico*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Gaya Nuño, J. A. (1972). "Precisiones en torno a José Campeche", *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), 77-78.
- Hernández Franco, T. (1942). *Yelidá*. San Salvador: Ediciones Zargazo.
- Ledru, A. P. (1957). *Viaje a la isla de Puerto Rico*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña/ Universidad de Puerto Rico.

- Maurer, G., ed. (2022). *Paret*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Rodríguez Juliá, E. (1984). *La noche oscura del Niño Avilés*. San Juan, PR: Ediciones Huracán.
- Tapia y Rivera, A. (1967). *Vida del pintor José Campeche*. Barcelona: Ediciones Rumbos.
- Taylor, R. (1988). *José Campeche y su tiempo*. Ponce: Museo de Arte de Ponce.
- Tió, T. (2003). *El cartel en Puerto Rico*. México: Pearson Educación.

Rafael Trelles, pintor y artista multidisciplinario, hizo un bachillerato en artes plásticas (Universidad de Puerto Rico) y estudios posgraduados en la Academia San Carlos (Universidad Nacional Autónoma, México). Ha expuesto individual y colectivamente en Puerto Rico, Estados Unidos, América Latina y Europa, con múltiples reconocimientos. En 2019 fue electo a la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. Recientemente publicó sus cuentos *Los ojos de Juan Pantaleón* y *La tabla de la Virgen* y el poemario *Fabulaciones*.



Academia Puertorriqueña de la Historia
San Juan de Puerto Rico, 2026

academiaprhistoria.org