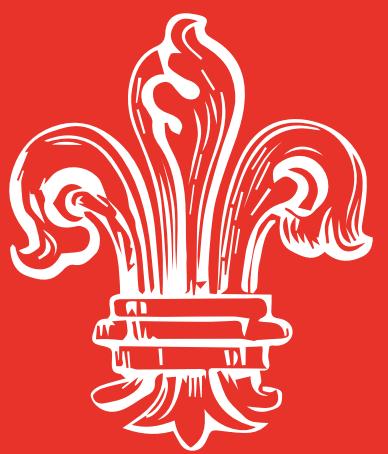


INVENTARIO Y VALORACIÓN DEL
PATRIMONIO MUEBLE EN ESPACIO
PÚBLICO EN EL CENTRO HISTÓRICO
DE CARTAGENA DE INDIAS





INVENTARIO Y VALORACIÓN DEL
PATRIMONIO MUEBLE EN ESPACIO
PÚBLICO EN EL CENTRO HISTÓRICO
DE CARTAGENA DE INDIAS

Dirección Grupo Conservar:
Salim Osta Lefranc

Coordinación del proyecto:
Mariana Carulla

Asesoría proyecto –Valoración y significación cultural:
Blanca Victoria Maldonado

Edición y corrección de estilo:
María Cristina Lamus

Apoyo técnico y logístico:
Manuel Acosta, Franklin Díaz,
Ada Jiménez, Henry Osta y Lorena Osta.

Diseño Gráfico:
Jose Antonio Ariza Aldana

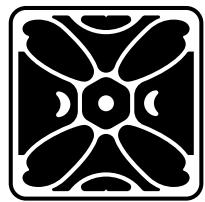
Asist. Maquetación:
Daniela Escamilla

Fotografía:
Fabián Álvarez

Cartagena de Indias, 2017

*Todos los derechos reservados ©2017.
Las opiniones contenidas en este libro son exclusivas de sus autores.
Todo el material contenido en este libro está protegido por los derechos
de autor. Usted lo puede utilizar de manera libre y gratuita; por tanto,
lo invitamos a hacer buen uso de la información ofrecida, no alterar su
contenido y citar de manera debida la fuente.*

ISBN: 978-958-58894-1-5
Impreso por: Afán Gráfico LTDA
Primera edición
Septiembre de 2017



Grupo Conservar

*Una publicación del Grupo Conservar
Cra. 4 No. 30 - 01 Cartagena de Indias.
Grupo Conservar - Por el valor de lo nuestro.
Colombia • 2017*

Con el apoyo de



INVENTARIO Y VALORACIÓN DEL
PATRIMONIO MUEBLE EN ESPACIO
PÚBLICO EN EL CENTRO HISTÓRICO
DE CARTAGENA DE INDIAS



MAR CARIBE



TABLA DE CONTENIDO

Presentación	pag. 11
01. Monumento a Don Pedro De Heredia	pág. 17
02. Monumento a Simón Bolívar	pág. 23
03. Monumento a Colón	pág. 29
04. Monumento a San Pedro Claver	pág. 35
05. Figura Reclinada	pág. 39
06. Monumento a Manuel Dávila Flórez	pág. 43
07. Monumento al Expresidente C. Lleras	pág. 47
08. Monumento a Los Alcatraces	pág. 51
09. Monumento a José Fernández Madrid	pág. 55
10. Monumento a La India Catalina	pág. 59
11. Monumento a Los Mártires de Ctg.	pag. 63
12. Conj. Monumental del P. Centenario	pág. 75
13. Monumento a Rafael Uribe Uribe	pág. 87
14. Monumento a Enrique J. Arrázola	pág. 91
15. Monumento a Lácides Segovia	pág. 95
16. Monumento a Los Pegasos	pág. 99
17. Monumento a Los Valores de Ctg.	pág. 105
18. Monumento a Blas de Lezo	pág. 109
19. Monumento a los zapatos viejos	pág. 115
20. Monumento a R. Núñez y S. Román	pág. 119
21. Monumento a Santander	pág. 125
22. Monumento a La Palenquera	pág. 129
23. Monumento a La María Mulata	pág. 133
Referencias	pág. 137



—FUNDACIÓN GRUPO CONSERVAR—

¡POR EL VALOR DE LO NUESTRO! · Al servicio del patrimonio mueble cartagenero.

El Grupo Conservar es una entidad sin ánimo de lucro que trabaja desde 1999 por el patrimonio mueble de Cartagena y el Caribe Colombiano. Nace en respuesta al abandono al que estaba sometido el patrimonio mueble de la ciudad, ya que las colecciones de muchas instituciones culturales y eclesiásticas, de gran valor para la ciudad, no tenían ningún tipo de reconocimiento y conservación y estaban en riesgo de desaparecer.

Somos un equipo interdisciplinario, con restauradores de bienes muebles, historiadores, especialistas en restauración arquitectónica, museólogos, maestros en bellas artes y técnicos en restauración. Nuestro trabajo está enmarcado en programas diseñados desde las necesidades del patrimonio de la ciudad, con la política de conservar antes que restaurar y de trabajar por la recuperación y puesta en valor de la memoria de los cartageneros.

Contamos con varios programas, desde donde se abordan todos los aspectos relacionados con el patrimonio cultural mueble:

Programa de gestión de colecciones

Este programa está enfocado a las colecciones de museos, iglesias y otras entidades que tienen a su cargo la custodia del patrimonio cultural mueble, así como colecciones privadas.

Se ha realizado el inventario de las siguientes colecciones: Zapatilla Olivella del Santuario San Pedro Claver, Museo Histórico de Cartagena, Museo Rafael Núñez, fortificaciones de Cartagena, Catedral de Cartagena, Iglesia de San Roque, Teatro Adolfo Mejía, Claustro de La Popa, en Barranquilla de la Iglesia de San Roque, San Nicolás de Tolentino, Teatro Amira de la Rosa, y en Soledad (Atlántico) la Iglesia de San Antonio de Padua.

En el área de estudios preliminares, diagnóstico e intervención, el trabajo inició con la recuperación integral de gran parte de la colección de la Catedral de Santa Catalina de Alejandría, que duró más de seis años, y del Museo Histórico de Cartagena, que permitió enriquecer la renovación museográfica de 2003. El trabajo sostenido de más de 17 años en la colección del Santuario San Pedro Claver ha permitido recuperar gran parte de su colección pictórica y escultórica. Hemos trabajado también para la

Casa Museo Rafael Núñez y el Museo de Arte Moderno, además de colecciones y obras privadas en diferentes soportes (pintura, escultura, pintura mural y pañetes antiguos).

En el campo del arte religioso devocional, hemos realizado proyectos para la Catedral de Santa Marta, Mompox, e intervención de imágenes de culto vivo en Magangué, Carmen de Bolívar y Simití.

Para los museos e iglesias de Cartagena, así como colecciones privadas hemos realizado en diversas oportunidades jornadas de mantenimiento especializado. Para el Santuario San Pedro Claver, el Centro de Convenciones, el Museo Biográfico Madre Bernarda, el Centro de Formación de la Cooperación Española y la Ermita de El Cabrero, se realiza un programa continuo desde hace varios años. Para el Museo Histórico de Cartagena y la Casa Museo Rafael Núñez se está implementando el Programa de Gestión de Colecciones.

Desde hace varios años el Grupo Conservar trabaja también en museología y museografía. Se han realizado guiones museológicos, museográficos, producción y montaje de la Sala de Arte Afrocaribeño en el Santuario San Pedro Claver, el Museo Biográfico Madre Bernarda, el Museo Comunitario de San Jacinto y la renovación de las salas de Inquisición, Derechos Humanos y Convivencia del Museo Histórico de Cartagena. Se han diseñado y producido además diversas exposiciones temporales, como "Los Rumores de la Estación. El Ferrocarril Calamar – Cartagena" en el Museo Histórico de Cartagena y "Los Secretos bajo las plazas de Mompox. Hallazgos arqueológicos recientes en las plazas Santa Bárbara y San Francisco", en Mompox, entre otros.

Este programa incluye una publicación: "Manual de manipulación, traslado y mantenimiento. Pautas de conservación preventiva. Colecciones de patrimonio mueble" (2015).

Programa de esculturas en espacio público "EL PATRIMONIO ES ASUNTO DE TODOS"

Este programa busca por medio de diferentes acciones la conservación y puesta en valor del patrimonio cultural mueble en espacio público. Hemos realizado el inventario, valoración y significación cultural de los monumentos en espacio público del centro histórico de Cartagena y el diagnóstico e intervención del Monumento a Bolívar Ecuestre, Conjunto escultórico del Camellón de los Mártires, Conjunto escultórico del Parque Centenario, Monumento a los Alcatraces y Monumento a Blas de Lezo. Además, el traslado e intervención del Monumento a Colón, el Monumento a la India Catalina, cuatro bustos del Parque Centenario y las dos fuentes que acompañan al conjunto escultórico del Camellón de los Mártires.

Por otro lado, desde el año 2000 y gracias al acompañamiento del Concurso Nacional de Belleza, el Centro de Convenciones Cartagena de Indias, en algunas oportunidades de la Sociedad de Mejoras Públicas y la Escuela Taller y en estos últimos dos años del Instituto de Patrimonio y Cultura, hemos realizado el mantenimiento periódico especializado de más de treinta esculturas del centro histórico.

Durante algunos años trabajamos también el tema de portadas en piedra de edificios históricos. Se realizó la intervención de la portada de la Iglesia de Santo Domingo, de la fachada principal y lateral de la Iglesia de San Pedro Claver, de la portada del palacio de la Inquisición, de la portada de la Boca del Puente, de la portada lateral de la Catedral, estos dos últimos de la mano de la Escuela Taller Cartagena de Indias.

En el área de divulgación, este programa incluye además una publicación: "El Camellón de los mártires. Recuperación de su patrimonio mueble" (2011).

Sentir nuestro Patrimonio

Este programa está encaminado a la sensibilización en torno al patrimonio cultural mueble, su importancia, puesta en valor y recuperación de significado, para poder garantizar la preser-

vación de los objetos en el tiempo. Se realizan conferencias y recorridos de sensibilización, talleres y seminarios y exposiciones temporales relacionadas con el tema.

En esta área, se destaca el Taller de Técnicas no invasivas en encuadernaciones antiguas (2011) que contó con un invitado internacional, y los Encuentros en Torno al Patrimonio Cultural, que se realizan periódicamente desde 2016, para discutir temas relacionados con el conocimiento y valoración del patrimonio mueble.

Nuestros Aliados:

- Concurso Nacional de Belleza
- Santuario San Pedro Claver
- Museo de Arte Moderno de Cartagena
- Casa Museo Rafael Núñez
- Museo Histórico de Cartagena
- Centro de Formación de la Cooperación Española
- Escuela Taller Cartagena de Indias
- Banco de la República - Área Cultural
- Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena
- Ministerio de Cultura - Dirección de Patrimonio



PRESENTACIÓN

Cartagena cuenta con un conjunto importante de monumentos que ocupan el espacio público y que representan un mensaje testimonial y documental. Recobrar su importancia dentro del desarrollo de la ciudad es un paso fundamental en la tarea de perpetuar nuestra memoria colectiva.

Una herramienta indispensable para la puesta en valor de estos monumentos es la realización de un inventario que permita conocer, salvaguardar y divulgar este patrimonio y cuyos resultados sirvan para definir planes concretos de acción, de acuerdo con las necesidades de cada monumento en particular.

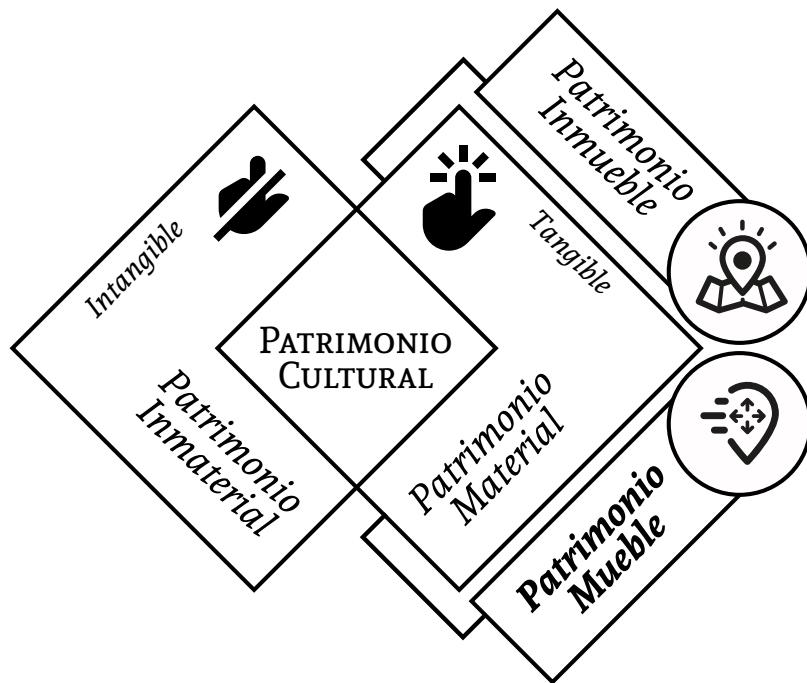
Este proyecto, una iniciativa del Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena, IPCC y su División de Patrimonio, ejecutada por el Grupo Conservar, abordó el Inventario de Patrimonio Mueble en Espacio Público en el Centro Histórico de Cartagena y sus Zonas de Influencia, tomando en cuenta las directrices de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura. El documento recoge dos etapas: la primera, desarrollada entre octubre de 2008 y febrero de 2009, y la segunda, llevada a cabo durante el primer semestre del año 2010.

Hoy, gracias a la iniciativa de la Fundación Grupo Conservar con el apoyo del Concurso Nacional de Belleza, de la Cámara de Comercio de Cartagena y del Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena, entregamos al público el Inventario y valoración del Patrimonio mueble en espacio público en el centro histórico de Cartagena de Indias, con la certeza de que este constituye un instrumento de consulta esencial para los interesados en conocer y divulgar nuestro patrimonio.

EL PATRIMONIO CULTURAL

Mientras que el patrimonio natural de un pueblo es el espacio donde este realiza sus actividades e interactúa con su entorno, transformándolo a fin de satisfacer sus necesidades, su patrimonio cultural es el resultado de las relaciones de esta comunidad a través del tiempo, aquél que la caracteriza brindándole una identidad propia, testimonio de su capacidad colectiva y de su riqueza cultural, material e inmaterial.

El concepto de patrimonio cultural, expresado claramente en la Conferencia Mundial de México sobre las Políticas Culturales (1982), “es la totalidad dinámica y viva de la creación del hombre”. Tal patrimonio es cambiante y dinámico y supone un proceso constante de creación, modificación, crecimiento y adaptación, que entrelaza el pasado con el presente y el futuro. Se puede definir entonces al patrimonio cultural como el conjunto de valores y bienes culturales que son la expresión de un pueblo. Este se manifiesta de forma material e inmaterial.



PATRIMONIO MATERIAL E INMATERIAL

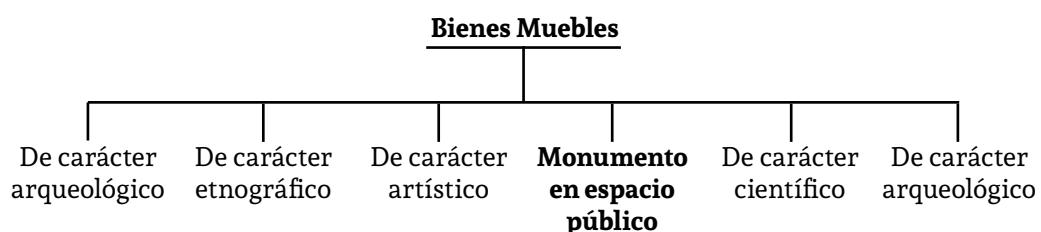
El patrimonio material agrupa los bienes muebles e inmuebles que se caracterizan porque tienen un soporte material, como lo indica su nombre, y pueden, por lo tanto, ser dimensionados y percibidos mediante los sentidos.

Los bienes inmuebles por estar fijos a la tierra no pueden ser trasladados. Los bienes muebles por sus características físicas pueden ser trasladados de un lugar a otro. Por otra parte, las manifestaciones del patrimonio inmaterial comprenden el legado de conocimientos, tradiciones, expresiones orales, rituales, actos festivos y expresiones artísticas, entre otros, que son transmitidos de generación en generación.

El patrimonio cultural mueble está estrechamente relacionado con las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial que se expresan en los espacios culturales y naturales mediante los instrumentos, objetos y artefactos que son reconocidos por el colectivo como parte de su patrimonio cultural.

BIENES MUEBLES - MATRIZ DE CLASIFICACIÓN Y REGISTRO

Los grupos que componen los bienes muebles, de acuerdo con la Matriz de Clasificación y Registro de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura son los siguientes:



PATRIMONIO MUEBLE EN ESPACIO PÚBLICO: EL MONUMENTO

El patrimonio mueble puede estar situado en espacios como museos, iglesias, casas u otros. Sin embargo, tienen una importancia relevante aquellos bienes muebles que se encuentran en el espacio público, es decir, los que se erigen en lugares abiertos, de libre acceso para la ciudadanía, como parques y plazas, escenarios en los que adquieren una dimensión particular: son monumentos, obras artísticas o conmemorativas que cumplen la función de perpetuar la memoria de un acontecimiento o personaje.

El concepto contemporáneo de monumento ya no puede desligarse de las ideas de cultura y de valor social, pues tales nociones hacen parte de este. El monumento tiene un valor testimonial y otro documental. En su obra *Fundamentos teóricos de la restauración*, Carlos Chanfón Olmos dice: “El valor testimonial y el valor documental suponen un mensaje que se debe captar y que es la verdad que delatan. El pasado histórico es el emisor; la verdad delatada es el mensaje; la sociedad contemporánea es el receptor (...). En este sentido, el monumento es un signo que la sociedad actual debe descifrar (...). El monumento, como producto de la actividad del hombre, es un momento dado del pasado, es reflejo o imagen de su cultura.”

Por ello resulta de vital importancia conocer este patrimonio. Los monumentos transmiten valores culturales importantes a la comunidad y esta debe reconocerlos. Su inventario y difusión son indispensables para lograr una valoración integral que permita su conservación para futuras generaciones.

INVENTARIO

El inventario de los bienes culturales es la primera herramienta para el conocimiento, la conservación, valoración y difusión del patrimonio cultural, pues el hecho de conocer lo que se posee hace posible diseñar herramientas para su puesta en valor. Este paso metodológico es prioritario antes de cualquier acción en sí misma sobre cada uno de los bienes.

El hecho de incluir un objeto dentro de un inventario no solamente contribuye a incrementar su conocimiento y a alimentar la documentación básica con datos específicos, fotografías y otros recursos, sino que garantiza su inserción en la memoria escrita e ilustrada de nuestra época, lo que significa un paso en torno a su protección. A partir de la documentación del inventario y de la valoración individual de los bienes o colectiva de los bienes que componen una colección, como en este caso de los bienes de patrimonio mueble en espacio público se puede obtener gradualmente una percepción muy completa del conjunto y determinar realmente las prioridades de su intervención y puesta en valor.

El Instituto Colombiano de Cultura, COLCULTURA, elaboró en 1991 el *Manual para inventario de bienes culturales muebles*, que fue actualizado por la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura en 2006 a través del Programa de Inventario y Registro de Patrimonio Cultural Colombiano. En ellos se consigna la metodología a seguir y los campos básicos que debe contener la ficha de identificación de cada bien, a la que se le agregó un campo específico para valoración y significación cultural que complementa la información que se consigna. Hace parte del manual actualizado el Instructivo para inventario del Grupo de Monumentos en Espacio Público.

VALORACIÓN CULTURAL

El reconocimiento de valores es el primer paso para definir la significación de los bienes culturales en el espacio público de Cartagena de Indias, en este caso de los monumentos ubicados en el Centro Histórico y sus zonas de influencia. Definir la significación de cada monumento implica entrar en el campo de la historia de la ciudad y del monumento como objeto material y como objeto artístico emplazado en ella, lo cual requiere una mirada que refiera la intención que dio origen a su emplazamiento y el por qué de la selección del sitio escogido para ello. Este es el espacio en el que va a permanecer, cumpliendo con la función que se le ha asignado, por lo general de carácter conmemorativo o rememorativo, y de esta manera el conjunto de monumentos y la ciudad que los contiene se convierten en un registro de la memoria.

Este registro contiene, igualmente, la intención de creación, que guarda una estrecha relación con la historia de la ciudad y del período del arte que corresponde a la época en que fue elaborado cada monumento. Se reconocen así los valores históricos, artístico-estéticos, y simbólicos, en relación con su autor, quien seleccionó una técnica de elaboración particular, que puede ser analizada y calificada cuando se toma en relación con el estado de conservación actual, condicionado por los materiales de construcción, la calidad técnica de su ejecución y las condiciones del sitio que hoy ocupa en la ciudad, entre otros.

La ciudad es una experiencia que cada uno de sus habitantes vive de manera particular, de tal manera que su arquitectura, edificaciones, plazas, parques y monumentos son textos que se superponen e interpretan a través de diferentes niveles de lectura que reconocen el valor de aquellos que se encuentran en el espacio público. Estos niveles de interpretación hacen del sistema de valores algo dinámico y variable. Por lo tanto, la apreciación y valoración de cada monumento depende de quién lo reconozca y de cómo lo interprete cada persona.

Esta interpretación no está predeterminada por los datos histórico-estéticos, iconográficos o técnicos consignados en cada ficha de valoración; simplemente estos datos sirven de base para establecer relaciones que le aportan a cada lector o intérprete elementos para comprender su valor y significado. Por lo tanto, las especificaciones propuestas en cada ficha ofrecen opciones de significados que trasmítidos y difundidos entre el colectivo le van a permitir vivir su propia experiencia de la ciudad y sus monumentos, encontrarlos reflejados en sus formas e imágenes, materiales, técnicas, autores y estética propia, y a partir de ellos podrá construir su propia significación. Esta significación es la encargada de alimentar esa gran memoria colectiva, que es en realidad la suma de experiencias y lecturas individuales del espacio de la ciudad y su contenido: *LOS MONUMENTOS*.

LEGISLACIÓN CULTURAL. INVENTARIO DE BIENES CULTURALES

Tanto la legislación nacional como la internacional han hecho énfasis en la importancia del inventario como herramienta indispensable para el conocimiento y valoración de un patrimonio determinado. El Segundo Protocolo de la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado (La Haya, 1954), redactado por la Unesco en 1999, expresa en su Capítulo 2, Artículo 5o, en el que se dictan disposiciones generales relativas a la protección, que una de las medidas preparatorias adoptadas en tiempo de paz para salvaguardar los bienes culturales contra los efectos previsibles de un conflicto armado comprenderá la preparación de inventarios.

Igualmente, en el Artículo 4o de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (París, 1972) indica que “cada uno de los Estados Partes en la presente Convención reconoce que la obligación de identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural situado en su territorio, le incumbe primordialmente”.

En cuanto a la ley colombiana, a partir de la aprobación de la Ley 1185 de 2008 que modificó la Ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura) se han hecho grandes avances en lo que se refiere a la protección y salvaguardia del Patrimonio Cultural de la Nación.

La Ley 1185 de 2008 define los bienes que integran del patrimonio cultural de la Nación Artículo 1o. Modifíquese el artículo 4o de la Ley 397 de 1997 el cual quedará, así: Este patrimonio cultural está constituido por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, filmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico.

El mismo artículo hace referencia a los objetivos de la política estatal en relación con el patrimonio cultural de la Nación, los principales, entre estos, son la salvaguardia, protección, recuperación, conservación, sostenibilidad y divulgación del mismo, con el propósito de que sirva de testimonio de la identidad cultural nacional, tanto en el presente como en el futuro.

En lo que se refiere al Inventario de bienes del patrimonio cultural. Artículo 9o. El artículo 14o de la Ley 397 de 1997 quedará así 1. Inventario de bienes del patrimonio cultural. Como componente fundamental para el conocimiento, protección y manejo del patrimonio cultural, corresponde al Ministerio de Cultura definir las herramientas y criterios para la conformación de un inventario del patrimonio cultural de la Nación, en coordinación con las entidades territoriales. Este inventario, por sí mismo, no genera ningún gravamen sobre el bien, ni carga alguna para sus propietarios, cuando los haya.



PEDRO DE HEREDIA

MONUMENTO A DON PEDRO DE HEREDIA

UBICACIÓN: PLAZA DE LOS COCHES

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1995

Figura masculina de bulto redondo, de cuero entero, representada de pie, cuya cabeza, de cabello corto y larga barba, se inclina ligeramente hacia la derecha y hacia abajo. Su brazo derecho se dobla a la altura de la cintura y sostiene en la mano un rollo; también el brazo izquierdo está flexionado, con la mano apoyada sobre la espada que lleva al cinto. Viste calzas y calzones bombachos o “greguescos”, una armadura cubre la parte superior de su cuerpo y luce una larga capa terciada sobre el hombro izquierdo y recogida sobre el antebrazo.

Reposa sobre una peana cilíndrica que a su vez se sostiene en un pedestal rectangular de mármol cuya base se ensancha, y un cuerpo en el que destacan columnas adosadas en las aristas, rematado por un entablamiento y una cornisa. La inscripción “Pedro de Heredia” se lee sobre la parte frontal del entablamiento. La escultura presenta tres escudos en tres de sus caras: en la frontal, el de Cartagena con la inscripción “Heroica”; sobre el costado derecho el del Rey Carlos I de España, y en la parte posterior el escudo de armas de Don Pedro de Heredia.

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Identificación

Título: Pedro de Heredia

Autor: Juan de Ávalos

Nacionalidad: Española

Taller: Ángel (fundidor), España

Época: Siglo XX

Año: 1963

Fechado: No

Autoría

Juan de Ávalos. A mediados del siglo XX se dio comienzo a la gestión del monumento al fundador de la ciudad Don Pedro de Heredia, aunque desde comienzos de siglo se tenía esa intención y había sido decretado, aún no se había erigido “En enero y junio del año que pasó cumplió aquella ciudad heroica cuatrocientos años. La fundó el madrileño Pedro de Heredia (y Heredia tiene un decreto de estatua)”. En 1905, se consiguió el auxilio municipal para construir el puente entre Manga y Getsemaní, y fue inaugurado una año más tarde con el nombre de H. L. Román “su estructura era de madera muy sencilla y fue cimentado sobre los sillares de piedra del tramo de muralla demolido” del Baluarte de San Antonio o Revellín de

la Media Luna, y “...se procedió a embellecer hasta donde se pudo, con unas graciosas balaustradas, este nuevo espacio público se llamó Paseo Heredia (conocido como Puente Heredia), por la intención existente de colocar ahí una estatua del fundador de la ciudad”².

Para la conmemoración del centenario del sitio de Cartagena (1915), se colocó la primera piedra del monumento, y el acontecimiento se celebró como lo ameritaba la ocasión “A las 9 a.m. partirá de la Plaza de la Proclamación de la Independencia una procesión cívica acompañada por autoridades eclesiásticas y civiles, corporaciones públicas, damas y caballeros de la sociedad cartagenera, el pueblo entusiasta y el regimiento “Sucre” número 2, hasta el Paseo de Heredia, en donde se colocará la primera piedra del monumento que allí se erigirá a don Pedro de Heredia, ilustre fundador de Cartagena³”. El puente Heredia fue reemplazado por el construido en concreto reforzado, por el arquitecto Gastón Lelarge, en un estilo de influencia romántica que hace recordar el puente parisense Alejandro III, y fue reemplazado por el construido en 1986 por Edurbe.⁴

Lo cierto es que, finalmente, siendo gobernador de Bolívar Don Hernando Lemaitre, se promulgó el Decreto 139 del 11 de marzo de 1958, por el cual se ordenó la erección de este monumento [...] y se consiguieron los fondos para dar cumplimiento a la obra. Para tal efecto, fueron llamados a concurso los escultores nacionales, pero como quiera que durante año y medio solo se recibieron cuatro propuestas que no cumplían con lo deseado, la junta decidió contactar a don Juan de Ávalos, artista español de renombre, quien envió varios bocetos. Ávalos fue contratado para realizarla y su costo fue de US\$10.000 (aproximadamente \$110.000 colombianos)⁵.

Ávalos fue el escultor del monumento del Adelantado Don Gonzalo Jiménez de Quesada ubicado en la Plazoleta del Rosario en Bogotá. El escultor fue invitado para decidir con la Academia dónde sería ubicada la obra que

Características físicas
Técnica: Bronce fundido
Dimensiones: 7.27 x 1.28 x 2.01 m.
Estado de integridad: Completo
Estado de conservación: Bueno

PEDRO DE HEREDIA



CARTAGEN

había sido donada por España a la ciudad. Fue nombrado miembro honorario de la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, y se le rindieron varios homenajes. Posee una biografía muy extensa, fue objeto de numerosas distinciones a lo largo de su trayectoria artística- en especial por sus esculturas monumentales para el espacio urbano, entre las que se destacan el Sagrado Corazón de Jesús en Guayaquil (Ecuador) y en Cuba, este último financiado por la colonia española de la isla (1958). (Se sugiere consultar su biografía)⁶

Trayectoria

Este es uno de los monumentos más recientes de la ciudad, si se tiene en cuenta que se trata de la representación de su fundador y que solo hasta 1960 Ávalos recibe el encargo del monumento a Pedro de Heredia por parte de la Municipalidad de Cartagena. La escultura en bronce fue elaborada en España, así como el pedestal en granito de Guadarrama, más varios escudos en bronce. Para su traslado, ante las dificultades de comercio con España, y gracias a los fletes concedidos por la Flota Mercante Grancolombiana, la escultura, los escudos y el pedestal se trasladaron a Francia y se embarcaron en el puerto de El Havre”.

Para su emplazamiento “la junta encargada fue partidaria desde un comienzo de que fuera ubicada “frente a la Boca del Puente (aunque el sitio está recargado monumentos?)”. El monumento se inauguró el 20 de enero de 1963. Como había sido dispuesto fue instalado en la glorieta ubicada entre la Torre del Reloj y el Camellón de los Mártires, que fue demolida en 1995, cuando se ampliaron las vías de la zona.

El monumento fue trasladado a la Plaza de los Coches, conocida a lo largo del tiempo con los nombres de plaza “del Puente, del Esclavo, de la Yerba, del Reloj”, relacionados con las actividades y el uso de su espacio, y que toma este nombre a fines del siglo XIX, cuando la Alcaldía dispuso que estos vehículos se estacionaran a lo largo del Portal de los Dulces. Su nombre no

ha cambiado, aunque desde 1919, se la renombró como Plaza del Ecuador, una vez se firmó en Cartagena el tratado de límites fronterizos entre la República de Ecuador y Colombia. Es una plaza de forma triangular enmarcada por la muralla y dos costados de edificaciones en su mayoría del período de la Colonia. Hasta principios del siglo XX permanecía en la Plaza la “picota” pública, que no era otra cosa que el “rollo” u horca de piedra que solía haber a la entrada de los lugares donde se exponían las cabezas de los ajusticiados o de los propios reos a la vergüenza pública”⁸

Apreciación estética e iconográfica

El cronista Fray Pedro Simón cuenta que Heredia fue hidalgo nacido de padres nobles y parentela conocida en la villa de Madrid... Valiente y arriscado, jamás rehuyó pelea, en una de ellas a capa y espada contra seis adversarios salió herido en las narices”⁹ y, sobre del que no quedó retrato físico alguno, salvo la descripción de sus narices amoratadas que nos dejó Don Juan de Castellanos, por lo tanto hubo que hacer más que todo un “retrato moral”¹⁰. Sin embargo, si se considera la calidad del escultor Ávalos, este muy seguramente pudo consultar imágenes de su genealogía como referencia para el rostro, aunque este mantiene el estilo de otras de sus esculturas de personajes similares a Heredia. Lo representa Ávalos con su armadura o cota y su espada, lo que permite entenderlo como un personaje que temporalmente pertenece a la época de la Conquista, y que a la vez posibilita hacer una lectura de su actividad, “da cuenta de su oficio”.

La figura pedestre está bien proporcionada anatómicamente, es una representación que reconstruye el rostro al perfilar la nariz, de buena factura y acabado, es monumental dadas sus dimensiones, relevantes si se considera que es el monumento de mayor tamaño dentro del grupo de obras en estudio, y aun si se compara con los que se encuentran en el espacio público de la ciudad, que tienen las mismas características formales.

Lleva la capa como símbolo de nobleza y en la mano derecha un rollo o pergamo que representa el escrito fundacional de la ciudad, enviado al Rey. La mano sobre la espada simboliza el poder para hacer cumplir las leyes, y la fortaleza para aplicar justicia en caso contrario, esta última está representada por el escudo de armas en el pedestal.

Técnica y estado de conservación

La escultura en bronce patinado, de dimensiones superiores al estándar que caracteriza en buena parte la obra de Ávalos, fue elaborada con la técnica de vaciado. En la ficha de inventario el dato de autoría se refiere a la inscripción registrada en la obra: Ángel, fundidor. Al parecer se puede tratar de la Casa de fundición de Ángel González Sellas, en Madrid, utilizada por el artista Emilio Campos Laíz, escultor de Don Blas de Lezo, para fundir sus proyectos. En relación directa con la valoración de los monumentos, se anota que la escultura está incluida en el Plan de mantenimiento del Grupo Conservar, y se encuentra en buen estado.

Significación

A pesar de la contemporaneidad se reconoce el valor histórico al monumento, toda vez que simboliza el origen de la ciudad representado en la figura de su fundador. Razón de más para que esta ocupe un lugar preeminente dentro del conjunto de esculturas que pertenecen al centro histórico. Su valor se ve reforzado por el hecho de que está emplazada en el espacio, donde todavía convergen quienes ingresan a la ciudad por la que fuera la puerta que daba al puente -hoy puerta del Reloj- abierta cuando la ciudad se unió a la calzada de Getsemaní, con la que la plaza "adquirió el significado de "plaza de la puerta de la ciudad"¹¹, la entrada más importante desde que fue amurallada.

Por otra parte, su autor es reconocido como uno de los artistas españoles más importantes del siglo XX, es sin duda un artista importante, cuya obra está presente en Europa, Asia y América y alcanza hoy un valor económico considerable, a la medida de la calidad artística de su trabajo y de su fama como escultor. Como valor agregado cabe anotar que existen otras esculturas de Ávalos en Bogotá y Popayán.

La imagen es simbólicamente válida puesto que fue erigida hace más de medio siglo y por consiguiente debería gozar de reconocimiento en el imaginario colectivo. Sin embargo, su valor se ve disminuido por cuanto no se observa una apropiación real de la escultura por parte de la comunidad, cuando se les pregunta a algunos transeúntes cartageneros quién es el personaje representado y no atinan a responder.

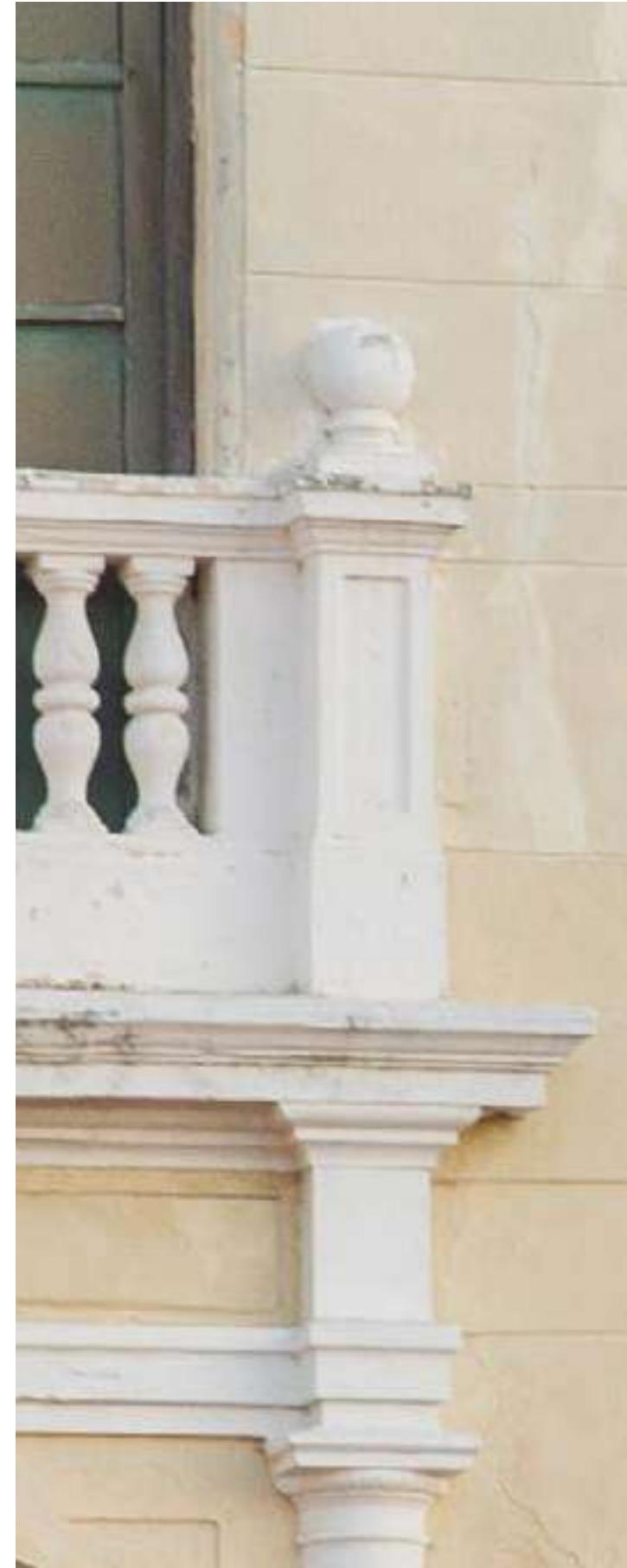
La escultura fue elaborada para ser ubicada en la glorieta donde inicialmente se emplazó, desde donde era observada a una distancia considerable. En la plaza, debido a las dimensiones de su espacio definido por su forma triangular, se dificulta apreciar en toda su magnitud los valores artísticos y estéticos por los que se destaca. Este criterio es fundamental para la apreciación de los monumentos en espacio público, de hecho para la escultura de

Ávalos de Jiménez de Quesada en Bogotá, "el maestro es invitado por la Cámara Municipal

de Bogotá y por la Junta de Mejoras y Ornato para que elija el emplazamiento donde se erigirá la figura del "Adelantado Gonzalo Giménez de Quesada"¹².

Por otra parte, la escultura apunta a la Plaza de la Aduana, donde se encuentra la de Cristóbal Colón, lo que simbólicamente relaciona a los dos personajes. Se estiman principalmente sus valores históricos en relación con la etapa fundacional de la ciudad, reconocidos por el colectivo representado por la Junta de la Gobernación que tramitó su ejecución.

Como documento para la construcción de la memoria colectiva, el monumento de Don Pedro de Heredia debe apuntar a ser un referente simbólico de su ciudad, apreciación que toma fuerza, si se considera que Plaza de los Coches por su significado merece acoger a su fundador, aunque algunos opinen que debería estar en la Plaza de la Aduana, donde se sitúa la casa que habitó el conquistador.



– MONUMENTO A DON PEDRO DE HEREDIA –





ESTATUA DEL GENERAL MIGUEL HERNÁNDEZ
ERIGIDA EN 1910
MIGUEL HERNÁNDEZ
GENERAL DE DIVISIÓN
HEROE DE LA GUERRA DE
INDEPENDENCIA DE ESPAÑA
MIGUEL HERNÁNDEZ

MONUMENTO A SIMÓN BOLÍVAR

UBICACIÓN: PARQUE BOLÍVAR

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1896

Figura masculina de bulto redondo y cuerpo entero, ecuestre, con la cabeza destocada (descubierta) y la mirada al frente. Su mano derecha, extendida hacia el lado, sostiene un sombrero bicornio, mientras que con la izquierda sujetas las riendas frente a él. Viste indumentaria militar: chaleco sobre la casaca y galones en los puños, espada al cinto a su lado izquierdo, botas a la rodilla con espuelas, afianzando los estribos. El caballo tiene la pata izquierda levantada, la cabeza hacia abajo y el hocico entreabierto.

Las dos figuras reposan sobre una peana rectangular sobre la que se leen las siguientes inscripciones: a su lado derecho: "Eloy Palacios fecit München 1895"; al izquierdo, "Geg. Von Joh. Reismüller München". El pedestal, elaborado en granito finlandés negro y piedra, tiene en su parte frontal el escudo de Colombia y en la lateral izquierda la inscripción: "La América espera su libertad i salvación de vosotros impertérritos soldados de Cartagena i de la Unión - Bolívar", mientras que en su lado derecho se inscriben las palabras: "Cartageneros, si Caracas me dio la vida vosotros me disteis gloria... ¡Salve Cartagena redentora! - Bolívar", y "Nada puede serme más lisonjero que verme colocado entre los hijos beneméritos del Estado de Cartagena - Bolívar". En la parte posterior se lee: "Al padre de la Patria. La Heroica Cartagena. 1896".

Identificación

Autor: Eloy Palacio

Nacionalidad: Venezolana

Taller de elaboración: Reismüller (fundidor),

Alemania

Época: Siglo XIX

Año: 1895

Fechado: Sí

Características físicas

Técnica: Bronce fundido

Dimensiones: 7.06 x 4.00 x 1.80 m.

Estado de integridad: Completo

Estado de conservación: Bueno

quinquenio antes de regresar a Venezuela, cumplidos ya los 20 años (1867), para visitar por unos meses a su familia. Reinstalado en Munich, prosiguió allí su perfeccionamiento en el arte escultórico hasta que, a la muerte de su padre, regresó a Venezuela. En la primera etapa de este regreso, efectuado quizá en 1872 o, a más tardar, en 1873, se reinstaló en su nativa Maturín, donde no encontró ambiente propicio para desarrollar su arte. Por ello fue introducido al presidente de la República, Antonio Guzmán Blanco, por su propio hermano, el connotado general y político guzmanista Félix Palacios. Eloy Palacios fue nombrado el 10 de noviembre de 1873 -a escasos días de haberse instalado en Caracas- director de la Escuela de Escultura, creada ese mismo día por Resolución del ministro de Fomento, Modesto Urbaneja.

Es plausible conjeturar que, carente de encargos oficiales debido al desinterés del autócrata Guzmán, disminuida su escasa clientela privada, y ante la incómoda indefensión jurídica y política frente a su poderoso hermano Félix en el litigio por la herencia paterna, Eloy Palacios no hubiera visto otra salida que refugiarse en Trinidad, probablemente a fines de 1882 o a inicios de 1883, para reinstalarse al cabo de cierto tiempo en su querida Munich. En esa ciudad germana, de tan gratos recuerdos formativos, desarrolló durante largos años una productiva trayectoria como escultor. De hecho, no regresó a Venezuela sino en 1890 -dos años después del definitivo declive del autocrático Regenerador- y solamente para entregar y montar la estatua en mármol de José María Vargas, erigida en el patio central del homónimo hospital en Caracas. Murió en Camagüey, Cuba, el 12 de diciembre de 1891.¹³

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Autoría

La estatua ecuestre del héroe fue esculpida y fundida en Munich por el escultor venezolano Eloy Palacios, pariente del Libertador. Según el escritor colombiano Diógenes Arrieta, Palacios, nacido en Maturín el 27 de junio de 1847, fue enviado a los 10 años por su padre, el rico comerciante maturinés Félix Palacios, a Munich, Alemania, donde una vez cursados sus estudios primarios se dedicó al dibujo y a la escultura. A los 15 años ingresó en la Academia de Bellas Artes muniquesa, que frecuentó durante un



Trayectoria

Fundacionalmente, el Parque de Bolívar fue denominado como Plaza de la Iglesia y más tarde Plaza Mayor, en orden a su función, como quiera que fue el espacio donde se realizaban los actos militares de la época y las corridas de toros de la ciudad, siguiendo la tradición española en torno a las celebraciones. En 1610, cuando se instaló en Cartagena de Indias el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, la plaza adoptó el mismo nombre, y lo mantuvo hasta la celebración del Centenario de la Independencia, cuando fue inaugurado el monumento al Libertador Simón Bolívar, y la plaza fue honrada con su nombre¹⁴.

La escultura fue trabajada por el maestro en Alemania, según consta en la inscripción “Eloy Palacios fecit München 1895”, llegó a Cartagena en barco y al año siguiente fue emplazada en el Parque. Su diseño estuvo a cargo Luis Felipe Jaspe quien dirigió los trabajos, y su construcción fue impulsada por Henrique L. Román¹⁵, quien estuvo vinculado a todas las obras de progreso de la ciudad. Abandonado al igual que el palacio, el parque fue recuperado y restaurado en el año 2000 por el gobernador Miguel Raad Hernández, bajo la dirección del arquitecto Fidias Álvarez Marín.¹⁶ Cuenta con zonas verdes y pavimentadas, y una de las arborizaciones más amables de la ciudad. Su mobiliario se compone de bancas y fuentes de agua. Las calles que la delimitan tienen un uso del suelo mixto de vivienda, comercio y servicios, y se destacan entre estas las edificaciones del Palacio de la Inquisición, la Catedral de Cartagena, el Palacio de la Gobernación del Departamento de Bolívar, el edificio del Banco de la República y el Museo del Oro.

Apreciación estética e iconográfica

Las esculturas ecuestres son originarias de la antigua Roma, y conmemoraban a los líderes militares y estadistas, con el objetivo de enfatizar simbólicamente el poder, que desde la fundación de la ciudad tenía la clase ecuestre, los equites o caballeros. De las numerosas esculturas ecuestres que existieron en Roma solo se conserva la de Marco Aurelio. Las re-

presentaciones ecuestres empezaron a formar parte de la iconografía de los héroes de las independencias americanas, y se puede apreciar en los monumentos de esta tipología erigidos al Libertador en el continente americano. Estas obras demuestran la importancia de quienes eran representados mediante este género artístico, y de un arte conmemorativo militar que era reconocido. En el país se destaca la escultura ecuestre de Bolívar del escultor francés Emmanuel Frémiet, elaborada en 1910, durante el gobierno de presidente Reyes para el Parque de la Independencia de Bogotá.

De acuerdo con Borrás: “En el retrato, otro de los temas básicos de la escultura exenta, hay que tener en cuenta su finalidad, en la que casi siempre se encuentra el culto a la memoria de un personaje... el retrato trasciende la mera finalidad del parecido físico o captación psicológica para convertirse en un paradigma de cualidades morales, éticas, políticas... Puede decirse que, en general, supera lo particular e individual para transformar el retratado en el símbolo de una clase social o de una ideología determinada.”¹⁷

La escultura ecuestre del *Libertador Simón Bolívar* era una de las formas clásicas más utilizadas para la representación de los próceres, y héroes de batalla. Para este caso, el Libertador entrando a Cartagena. Bolívar monta el equino, que por la posición de las patas marcha al aire de paso, que demuestra su brío y a la vez el dominio de quien lo monta. Es un caballo bien proporcionado y con movimientos armoniosos, y se reconoce como un caballo español, ya que sus características: altura a la cruz entre 155 y 165 cm, cabeza de tamaño medio y forma un poco convexa, cuello potente y arqueado, crines abundantes y largas, grupa redondeada y musculosa, pecho ancho y patas delgadas, coinciden con el representado.

El pedestal en mármol, de diseño neoclásico, sobrio, y de proporciones que le confieren solidez y magnificencia a la escultura, destaca la figura en la medida en que esta debe tener preeminencia. Sobre el corcel, el héroe se

muestra esbelto y en una posición que no es común, con el torso girado, el brazo derecho hacia atrás con el bicornio en la mano le da un aire de vencedor, triunfante en su uniforme de casaca con charreteras y bordados de coronas de laurel que simbolizan su rango y la gloria de sus batallas. Las botas a la rodilla y las polainas forman parte fundamental del atuendo militar.

La intención del monumento se aprecia en las inscripciones de las placas del pedestal, que contienen con las frases del Libertador pronunciadas en Cartagena en 1827, dirigidas al colectivo de Cartagena: “La América espera su libertad i salvación de vosotros impertérritos soldados de Cartagena i de la Unión”; “Cartageneros, si Caracas me dio la vida vosotros me disteis gloria... ¡Salve Cartagena redentora”; y “Nadapuededesme más lisonjero que verme colocado entre los hijos beneméritos del Estado de Cartagena”.

Técnica y estado de conservación

De excelente factura y acabado, el proceso de fundición estuvo a cargo de la casa alemana “Geg. Von Joh. Reismüller München”, después de ser modelada por el artista fue vaciada en bronce y patinada. El pedestal integrado por bloques rectangulares de granito finlandés negro y piedra acuerda con la tipología de los pedestales de finales del siglo XIX. Permanece en un estado de conservación excelente, una vez que cuenta con un mantenimiento periódico por parte del Grupo Conservar, y al hecho de haber sido la primera de las esculturas en bronce del espacio público que recibió mantenimiento en la ciudad.

Significación

Históricamente se reconoce su valor como una de las primeras esculturas diseñadas por encargo para ocupar un espacio predeterminado de la ciudad, y elaborada con la intención de representar al Libertador, símbolo de la Independencia y la Libertad de América. Hoy esta obra adquiere una nueva significación, por cuanto guarda una relación con la historia de la ciudad y de la nación, ya que fue en Cartagena donde se dio el primer Grito de Inde-

pendencia, suceso que se reconoce le permitió al Libertador cumplir con el objetivo de su lucha.

El monumento al Libertador rodeado por las edificaciones más importantes de la época de la Colonia y el siglo XIX- que representan el poder de la iglesia y el estado- resalta el valor fundacional del Parque, que funge como Plaza de Bolívar de los Centros Históricos del resto de ciudades del país. Estéticamente, las dimensiones del monumento se ajustan a las de su entorno, allí centrado en el espacio de la plaza se realzan los valores artísticos de la escultura, generando una experiencia estética muy agradable y positiva.

Técnicamente, la escultura aporta documentación sobre las técnicas de fundición y diseño, el gusto y la moda de finales del siglo XIX, cuando los espacios abiertos fueron decorados con esculturas neoclásicas. Es una pieza singular por su tipología ecuestre, es única en Cartagena en medio del espacio de la ciudad y no son frecuentes este tipo de obras en el país.

Representa y refuerza los valores que se le reconocen al artista en el campo de la plástica venezolana e internacional, considerado por la crítica de arte de su país el escultor pionero de los próceres venezolanos y el más importante escultor venezolano del siglo XIX.



– MONUMENTO A SIMÓN BOLÍVAR –





MONUMENTO A COLÓN

UBICACIÓN: PLAZA DE LA ADUANA

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1895

Escultura de bulto redondo en posición pedestre, cuyo personaje central muestra la mirada y la cabeza dirigidas al frente. Su cabello ondulado, de corte medio, está peinado hacia atrás. El brazo derecho se estira ligeramente hacia delante y la mano abierta muestra la palma. El izquierdo, doblado, sostiene un ancla que baja en diagonal hasta el suelo. La pierna izquierda se dirige hacia adelante, mientras que la derecha permanece atrás, recta. Viste una túnica holgada hasta arriba de las rodillas, bordada en el cuello y en el borde inferior, ajustada a la cintura con una correa delgada; abrigo de solapas y mangas anchas que va hasta abajo de las rodillas. Calza botas y lleva una espada al cinto. Del cuello pende un cordón con una medalla que presenta una cruz en la zona superior y bajo esta una moneda. El ancla donde se apoya su mano izquierda baja hasta la peana. En la zona inferior, detrás del personaje, hay un cubo con dos escudos labrados.

A la diestra del personaje central está una mujer en posición sedente, con la cabeza inclinada hacia la derecha y la mirada baja. Su cabello, recogido hacia atrás en un moño alto, remata en un tocado de plumas y luce aros medianos en las orejas. El brazo derecho está doblado a la altura del codo, el antebrazo se dirige hacia adelante y la mano permanece cerrada en forma de puño. El izquierdo, doblado hacia abajo, empuña un cuerno de la abundancia que lleva distintos frutos silvestres, entre los que se identifican una piña, granadas y bananos. Las piernas están dobladas hacia la izquierda. Viste un paño que la cubre desde la cintura hasta la zona media de los muslos, dejando su torso y sus piernas desnudos. Está sentada sobre un elemento cilíndrico con ornamentación en la tapa.

El conjunto escultórico está situado sobre una peana circular con moldura inferior de forma octogonal, bajo la cual surgen cuatro proas de carabelas intercaladas con cuatro guirnaldas de laureles. Bajo esta descansa a su vez otra peana cilíndrica, adornada con ocho estrellas de seis puntas. Continúan otras

molduras escalonadas. El pedestal es octogonal y sobresalen cuatro de sus caras, que tienen en la zona frontal una concha seguida por una ménsula rematada en un arquitrabe; más abajo, una corona de hojas y flores con una cinta que la envuelve y en la zona inferior una guirnalda de hojas de laurel con una cinta. En los laterales de estas caras un ancla envuelta a un costado por una cuerda delgada, y al otro, un pez envuelve un tridente. Por otra parte, las caras retrocedidas constan de dos placas, la superior exhibe un arco labrado y la inferior cuatro círculos en relieve. En el arco de la cara frontal aparece un globo terráqueo con la inscripción: "A Castilla y a León Nuevo Mundo dio Colón"; y en la inferior la inscripción: "A la Heroica Cartagena J.B. Mainero y T.". En el arco de la cara posterior, una carabela en relieve navega en el mar con la inscripción: "La Pinta", y en la placa inferior: "Año de 1895".

En el arco de la cara lateral derecha una carabela similar a la anterior lleva la inscripción: "La Niña", mientras que en el arco de la cara lateral izquierda otra carabela lleva la inscripción: "La Santa María". El pedestal remata en unas escalinatas y una base baja.

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Autoría

Aunque el monumento solamente registra la fecha de "1895 y su donante, y no aparece el nombre de su tallador, es interesante que esta pieza, donada a la ciudad por el inmigrante italiano Juan Mainero Trucco sea copia exacta, a excepción del pedestal, del monumento a Colón de Lorenzo Bartolini (Vernio, 1777-Florencia, 1850), que se encuentra ubicado en la Piazza Acquaverde de Génova, donde nació el navegante, erigido en 1862 por la ciudad en su memoria.¹⁸ Su ejecución tiene una carga fatídica, ya que Bartolini falleció sin concluir la figura, y otro de los escultores llamado para acabar la tarea corrió igual suerte, su pedestal terminó siendo aborda-

Identificación

Título: Cristóbal Colón
Autor: Anónimo

Nacionalidad: Desconocida

Taller de elaboración: Desconocido

Época: Siglo XIX

Año: Desconocido

Fechado: No

Características físicas

Técnica: Mármol tallado

Dimensiones: 6.36 x 2.82 x 2.82 m.

Estado de integridad: Incompleto

Faltan algunos ornamentos de las carabelas

Estado de conservación: Bueno

do por cuatro artistas diferentes, que finalmente la concluyeron. Considerando que la escultura fue donada en 1895, y habiendo muerto Bartolini en 1850 se descarta que sea su artífice.

Los numerosos monumentos a Colón emplazados en todo el continente son “muestra de la alta consideración de que fue objeto el marino genovés... Por lo general, los mismos fueron realizados por escultores italianos y españoles, con excepciones como el que el francés Charles Cordier realizó para el Paseo de la Reforma mexicano... La representación de Colón junto a la indígena fue una de las más usuales en América, se aprecia en el que se realizó en Génova... y se destaca en tal sentido la de Cartagena de Indias a finales del siglo XIX. Justamente la inaugurada en la ciudad natal del descubridor en 1862, en la que participaron varios artistas, sigue estos mismos lineamientos.

Según Gutiérrez, esta iconografía fue creada para el monumento genovés, y fue seguida por los artistas italianos, no solo en su país sino también en América [...] como el de la Plaza de la Aduana, de Cartagena de Indias [...] que fue realizado por un autor italiano cuyo nombre desconocemos. Esta obra se erige indudablemente en el más importante de los elevados en Colombia”¹⁹

Colón emprendió su viaje tras las negociaciones con la Corona, que tuvieron como resultado las Capitulaciones de Santa Fe de Granada del 17 de abril de 1492. En ellas se le concedía el título de ‘Don’, la protección y los beneficios de la Corona, los títulos de almirante en todas las tierras que descubriese o ganase en la mar Oceanía, con carácter hereditario y con el mismo rango que el Almirante de Castilla. El título de virrey (hereditario) y gobernador general en todas las islas o tierras firmes que descubriera o ganara en dichos mares, recibiendo el derecho de proponer ternas para el gobierno de cada una de ellas. Y podía usufructuarse del diezmo (diez por ciento) del producto neto de la mercadería comprada, ganada, hallada o

trocada dentro de los límites del Almirantazgo, quedando un quinto para la corona... y se le asignaban las naves y demás.²⁰

Trayectoria

En la inscripción del pedestal “A la Heroica Cartagena J.B. Mainero y T.” el nombre corresponde al de su donante don Juan Bautista Mainero y Trucco “...quien junto con don Juan Capella y don Bernardo Capurro fueron, tal vez, los comerciantes más acaudalados de Cartagena en la segunda mitad del siglo XIX. El señor Mainero y Trucco, de fuerte y compleja personalidad, poseyó más de un centenar de casas en Cartagena y más de 400 minas de oro en el departamento de Antioquia, y fundó el primer banco privado de la ciudad, el Banco de Cartagena²¹ Además de estas actividades se sabe que “desempeñó otros negocios muy singulares: fue empresario de teatro, hotelero, importador de esculturas, mausoleos, monumentos y piezas de mármol...”²²

Aunque el monumento fue traído de Europa, es posible que las diferencias en el diseño del pedestal con respecto a la escultura italiana en las dimensiones y riqueza en la talla del genovés, se deban a que la base del Colón de la Plaza de la Aduana haya sido dispuesta por el propio Mainero, ya que no solo era él quien traía las esculturas sino que, al parecer, las seleccionaba y participaba en sus emplazamientos, como lo cita Dáger Nieto “... el 90% del mármol de Cartagena fue importado por Mainero... Dueño de su propia flota naviera, ordenó que se completara la carga de las embarcaciones con figuras y esculturas en este material”.

Al igual que muchos de los próceres de la independencia, Mainero perteneció a la Respetable y Benemérita Logia Hospitalidad Granadina N.º 1, Logia Madre de Colombia: “Muchísimos fueron los II.. y PP.. HH.. Masones, Próceres de la Independencia, de la Nueva Granada y la República de Colombia, que hicieron parte de los Cuadros Logiales durante su ininterrumpida Vida Masónica, desde el año de 1833 hasta

nuestros días podemos citar entre ellos a Juan Bautista Mainero y Trucco ...”²³

Para dar cuenta de que su poder se derivaba no solo de su riqueza, Vitelli registra su adhesión a la masonería: “Él, liberal y anticlerical, tenía el cargo de “Soberano Gran Comendador del Supremo Consejo Masónico Neogranadino” la más antigua organización masónica, fundada en Cartagena en 1833, a cuya jurisdicción estaban sometidas las logias colombianas y otras logias de México, Panamá y Costa Rica. El viejo Mainero, en los primeros años del S. XX, indicaba con su ejemplo un modelo que habría sido admirado y perseguido por numerosos otros italianos.”²⁴

La plaza donde está ubicada la escultura, que en opinión de algunos “más bien debe llamarse de Heredia”, dado que el conquistador vivió en donde hoy funcionan las oficinas de la aduana, desde que se había organizado dicha Administración había tomado su nombre, y lo cambió por el de Colón cuando se emplazó el monumento. Posteriormente, después de que falleció “el ilustre pensador de El Cabrero”, el Ayuntamiento, como homenaje póstumo al ilustre cartagenero que fue cuatro veces presidente, ordenó llamarla Plaza de Rafael Núñez. Este nombre, sin embargo, no contextualiza el monumento, en la medida que permite establecer ninguna relación simbólica con Colón, solo tal vez la de una interpretación sobre la nación equiparada con un nuevo mundo-país que se alcanzaría con la Constitución del 86, que no es una lectura obvia para quien observe el monumento.

La trayectoria del monumento cobra importancia cuando se recuerda que para el siglo XIX fue el primero que apareció en el espacio público carente de un significado religioso -no así en templos conventos- para el disfrute del colectivo, y fue situado en el centro de la Plaza de la Aduana, rodeado de una verja y un jardín, cambiando la perspectiva del espacio.



En cuanto a su significación, aunque se festeja el Día de la Raza, no se celebran otros eventos alrededor del almirante, y no se corona nuevamente con laureles como los que se destacan en la base de su pedestal. Dista mucho esta actitud de la manera como se festeja en otras latitudes lo patrio, donde ante la necesidad de eventos que permitan manifestar la identidad acuden a este tipo de simbolismos que recrean el pasado, en los que el colectivo participa activamente.

Apreciación estética e iconográfica

En el monumento de la Aduana aparece Colón con el atuendo que caracteriza su iconografía y que identificaba a los navegantes de esa época, un vestuario impuesto por la moda veneciana, caracterizado por una túnica corta y sacones, y las denominadas mallas. La cruz posiblemente sea la de la Orden militar española de Santiago, y representa a los Reyes Católicos, quienes aprobaron y financiaron la expedición, y que también se colocó en la velas de las naves.

La india sedente a los pies de Colón, con el tocado de plumas y la cornucopia como símbolo de la abundancia de las nuevas tierras, aparece en actitud de sumisión y aceptación del recién llegado y la nueva Fe. Ya que para España, lo que en principio tuvo un fin económico, se convirtió -como lo anota el maestro Francisco Gil Tovar- en la más grande empresa religiosa que jamás país alguno hubiera emprendido, cuyo fin fue evangelizar a los infieles.

Porta la espada al cinto como símbolo de la justicia, que asociada a la cadena unida al cubo con los escudos -detrás de la figura- habla de una empresa emprendida por la Corona, y si se observa que su otro extremo está libre y su último eslabón o argolla está cerrado, podría significar que nada se va a unir a esa argolla, es decir, que las nuevas tierras serían la prolongación del Reino, y por lo tanto sus habitantes serían libres. Sin embargo, la espada y la mano puesta sobre el ancla, que representa la

Fe-móvil de la empresa emprendida- simbolizan la imposición de la religión aun por la fuerza, tal cual quedó consignado en el Requerimiento, documento leído a los indígenas por los conquistadores una vez tocaban tierra.

El cubo es símbolo de la concreción de las ideas, para este caso del proyecto del descubrimiento y su logro, encontrar nuevas tierras para el Reino de Castilla y Aragón, tal como se lo había prometido Colón a sus majestades Fernando e Isabel. Reinos que están representados en los escudos de una de sus caras. Uno de ellos, en orden a que a los Reyes les había sido concedido el título de "Reyes de Sicilia", parece ser el de la isla italiana. Los círculos en altorrelieve en la cara opuesta a la frontal con el nombre del Mainero -bajo el arco- representan los 4 continentes Asia, África y Europa, se incluye América ya descubierta, y el arco la entrada al nuevo mundo.²⁵ Las coronas de laurel encintadas representan la gloria, tanto de Colón como de España, que se convirtió en la nación más poderosa de Europa a raíz de su descubrimiento.

Por las molduras escalonadas, ya que cada una significa los pasos necesarios para alcanzar el objetivo, se llega al pedestal donde las cuatro conchas de las caras que sobresalen simbolizan cada una, la certificación de que Colón hizo cuatro viajes, como se hacía con la Compostela. Esta era la acreditación que certificaba que se había realizado la peregrinación a Santiago, en sus inicios se entregaba solo la venera o concha de vieira pero ante la falsificación se estipuló que fuera una certificación escrita. El ancla con una cuerda delgada que la envuelve y el pez envolviendo un tridente -en las caras laterales- es el símbolo mitológico del dios de los mares, Neptuno o Poseidón, con otros contenidos en la iconografía cristiana, para este caso relacionados con la doctrina católica y sus dogmas.²⁶

En la base octogonal cada lado representa: lo material e inmaterial, el cielo y la tierra, la

realidad y las ideas, la concreción y la totalidad del descubrimiento al Nuevo Mundo. El conjunto escultórico está situado sobre una peana circular, cuya moldura inferior, también octogonal, deja ver cuatro proas de carabelas intercaladas con cuatro guirnaldas de laureles. Las cuatro carabelas pueden aparecer para lograr la simetría decorativa, o representar -como las conchas- sus cuatro viajes, y los laureles el reconocimiento del triunfo al encontrar el nuevo continente.

Por otra parte, las caras retrocedidas constan de dos placas, la superior con un arco labrado y la inferior con cuatro círculos en relieve. En el arco de la cara frontal un globo terráqueo con la imagen de América, y la inscripción: "A Castilla y a León Nuevo Mundo dio Colón"; en la placa inferior la inscripción: "A la Heroica Cartagena J.B. Mainero y T.". En el arco de la cara posterior, una carabela en relieve navega en el mar con la inscripción: "La Pinta". Se registran también "La Niña y La Santamaría". En la placa inferior, la inscripción: "Año de 1895", completa las que dan cuenta de la intención del monumento.

Las ocho estrellas de seis puntas -bajo la peana cilíndrica- posiblemente tuvieron una razón consciente, sin embargo no se establece ninguna relación con el evento del descubrimiento. Si bien, desde el Medioevo las estrellas formaron parte del repertorio de los artistas y se usaron tanto en pintura como en escultura, y para la época las decoraciones derivadas del arte musulmán utilizaban las estrellas profusamente, no se puede desconocer que lo común es que cada cultura use las formas propias, y asuma el uso de imágenes arquetípicas que sobrepasan los marcos geográficos e históricos y viven en diferentes espacios y tiempos²⁷. Estás imágenes a pesar de que se usen solo son entendidas, y por lo tanto utilizadas como simbolismos con un sentido particular por el colectivo que las crea.

Técnica y estado de conservación

Tallada en mármol por extracción de material, la talla fue trabajada en tres bloques: el de las figuras y sus atributos y el de su base, y el del pedestal con sus elementos decorativos. En cuanto a su estado la escultura cuenta con el programa de mantenimiento periódico del Plan del Grupo Conservar, y por su riqueza ornamental requiere un programa de cuidado continuo.

Significación

Se le reconoce su valor histórico al estar emplazado en el Centro Histórico de la ciudad amurallada compendio de su historia, donde rememora y conmemora al descubridor de América, y como el primer monumento del siglo XIX en el espacio público de la ciudad, en una de sus plazas más importantes, considerada la "...depositaria de los significados del comercio de ultramar, los mismos que expresaron la actividad principal de la ciudad y su identidad en la estructura colonial."²⁸

Se reconoce su valor simbólico, puesto que su temática relata el hecho del descubrimiento del nuevo continente, y aunque hoy se registran incursiones anteriores a la fecha en que Colón emprendió su viaje, y al parecer el almirante tenía conocimiento de la cartografía tentativa de las nuevas tierras, fue, sin lugar a dudas, el evento más importante del Renacimiento, que le dio a España brillo ante las cortes europeas y gran poderío debido a la posesión de las colonias como un capital cultural y económico.

Estéticamente se destaca por su valor artístico y excelente factura, y como copia que es de la emplazada en Génova, Italia, sustenta su procedencia y elaboración europea. En cuanto a su composición y apreciación de la calidad del buen trabajo escultórico realizado por su autor, aunque se desconozca su identidad, documenta el arte del XIX, las técnicas utilizadas por los artistas y la llegada del arte extranjero, que sirvió de modelo para que nuestros artistas aprendieran el oficio y desarrollaran su propio estilo.

La donación de Don Juan Mainero y Trucco documenta la llegada de las colonias europeas a nuestro territorio, y su notoria influencia y participación en el desarrollo de la ciudad y el país. Analizada hoy, muestra cómo muchas de las familias cartageneras prestantes tuvieron su origen en esta migración.

Simbólicamente, la temática del monumento contenida en sus elementos iconográficos, representa el cambio radical, producto del encuentro, choque y fusión de dos culturas, y las implicaciones que tuvo la unificación bajo un mismo lenguaje y una nueva fe de los habitantes prehispánicos asentados en los territorios descubiertos.

Denota, por su parte, la posición de la iglesia para ese entonces, que permitió el emplazamiento de una imagen sin un mensaje religioso directo, pero que tangencialmente daba cuenta de su llegada y presencia en el Nuevo Mundo, puesto que las comunidades religiosas, así como el arte, llegaron de la mano de los conquistadores, antecedidos por Colón.

España tuvo el mismo objetivo evangelizador en todas sus colonias de ultramar, en América comparten como característica común el catolicismo, que sigue siendo la religión principal en Latinoamérica, y el español, la tercera lengua más hablada hoy en el mundo. Además, hay una base común en las tradiciones que se conservan, árabes y españolas, que en Cartagena todavía forman parte de las prácticas sociales y cotidianas, y que se reflejan, por ejemplo, en su gastronomía.



MONUMENTO A SAN PEDRO CLAVER

UBICACIÓN: PLAZA DE SAN PEDRO

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 2001

Conjunto de dos esculturas de bulto redondo, de cuerpo entero, que caminan en actitud de conversación. Al lado izquierdo, la cabeza de San Pedro Claver mira la figura del esclavo mientras que su cuerpo gira un poco hacia la izquierda; lleva barba. Su brazo izquierdo está levemente levantado, y su mano se posa sobre el hombro derecho del esclavo. El brazo derecho está doblado a la altura de la cintura, y su mano levantada. El pie izquierdo marca el paso atrás, mientras que el derecho sobresale bajo la sotana, prenda que viste, ajustada por un cinturón, además de una capa larga, anudada al cuello, sobre sus hombros, y un crucifijo en el pecho. A su izquierda aparece la figura del esclavo, levemente girado hacia su derecha, con la mirada al frente y la boca entreabierta, los brazos flexionados a la altura del codo y las manos extendidas al frente. Está descalzo y su pie derecho, hacia atrás, se apoya sobre los dedos. Viste un paño ajustado en la cintura, un brazalete en el brazo izquierdo y lleva un grillete en el tobillo del pie derecho.

No tiene peana ni base; las figuras están a la altura del espectador. Al lado derecho de estas, una placa en el suelo dice: "A San Pedro Claver S. J. "Esclavo de los esclavos" y a sus compañeros el Padre Alonso de Sandoval S. J. y el Hermano Nicolás González S. J. en reconocimiento de cuanto hicieron en defensa de los derechos humanos. Cartagena agradecida. 9 de septiembre de 2001."

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Autoría

Su autor es el pintor y escultor cartagenero Enrique Grau, fallecido en 2004, uno de los grandes artistas colombianos, ampliamente reconocido por la crítica nacional y extranjera, cuyas obras reposan hoy en museos, galerías y colecciones particulares. Nacido en Panamá, Grau se trasladó muy joven a la ciudad de Cartagena, donde inició su carrera a los 10 años.

A los 20 participó en el I Salón Anual de Artistas Colombianos (1940), donde obtuvo la primera mención honorífica. Posteriormente se hizo acreedor al primer premio en pintura y dibujo en los Salones Nacionales X y XI (1957-1958), y al Premio Ministerio de Educación en el Salón de 1962²⁹. Los salones, según el crítico de arte

Germán Rubiano Caballero, eran eventos muy importantes, una vez que se consideraban como plataforma de lanzamiento y reconocimiento para los artistas jóvenes que conformarían la generación moderna, entre ellos pintores de renombre internacional como Obregón, Botero y Widemann, entre otros, y por supuesto el mismo Grau. Como docente, fue profesor de dibujo de las universidades de Los Andes y Nacional, y en esta última asumió también la cátedra de Artes Gráficas. Su producción pictórica es mucho más numerosa que la escultórica o de pintura mural, en la que también incursionó y dejó evidencia en Cartagena. Da cuenta de su actividad artística la participación en cerca de 80 exposiciones individuales y más de 190 exposiciones colectivas. Desempeñó el cargo de Presidente del Museo de Arte Moderno de Cartagena de 1972 a 1992.³⁰

Trayectoria

La escultura ha estado ubicada en el Centro Histórico de la ciudad desde el año 2001, en la Plaza de San Pedro Claver, que lleva el nombre de la iglesia y del convento que fuera por 38 años la residencia del santo, cuyo nombre completo era Pedro Claver Corberó. El monasterio fue fundado por los jesuitas en la primera mitad de siglo XVII con el nombre de San Ignacio de Loyola.

La iniciativa de acometer la obra escultórica, ubicada frente al convento, se inició en 1980, con motivo de la celebración de la comunidad jesuita del cuarto centenario del nacimiento del Santo. En cabeza del Sacerdote Juan Valtierra- quien buscó el apoyo de personajes importantes de Cartagena, se gestó la propuesta de erigir un monumento al santo que había

Identificación

Título: San Pedro Claver y Esclavo

Autor: Enrique Grau

Nacionalidad: Colombiana

Taller de elaboración: Fundición Escultórica

Rafael

Época: Siglo XX

Año: 2001

Fechado: Sí

Características físicas

Técnica: Bronce fundido

Dimensiones: 2.10 x 1.71 x 1.33 m.

Estado de integridad: Completo

Estado de conservación: Bueno

dedicado su vida al servicio de los esclavizados, como parte de la celebración.

En respuesta el Congreso de la República sancionó la ley 95 del 18 de noviembre de 1985, firmada por el Presidente de Colombia, Belisario Betancur, en la que aprueba el monumento el ARTÍCULO 5º.- El Congreso Nacional construirá en la ciudad de Cartagena de Indias, una escultura en homenaje a los Derechos Humanos, en donde estén representados San Pedro Claver, el sacerdote Alonso de Sandoval y el Hermano Nicolás González, como precursores del alivio y defensa de los oprimidos en América." La ley no se ejecutó en su momento, y el proyecto fue retomado en 1994 por Alberto Samudio de la Ossa, y la Nación contó con los recursos necesarios para adelantarla y concluirla, en 1998.³¹

Lo dispuesto en la ley está contenido en la placa que la acompaña: "A San Pedro Claver S. J. "Esclavo de los esclavos" y a sus compañeros el Padre Alonso de Sandoval S. J. y el Hermano Nicolás González S. J. en reconocimiento de cuanto hicieron en defensa de los derechos humanos. Cartagena agradecida. 9 de septiembre de 2001.

Apreciación estética e iconográfica

Identifica al santo su fisonomía -que el artista trabajó con el estilo reconocible y que siempre lo caracterizó- coincidente con las imágenes de pinturas y esculturas que otros artistas hicieron del santo, y complementa su identificación el hábito de la Compañía de Jesús. El esclavizado viste un paño que deja su torso descubierto, y representa a los esclavizados liberados, una vez que lleva un grillete sin cadenas en su tobillo.

Las dos esculturas, exentas e individuales, se proporcionan una a la otra al conformar una unidad, que el maestro Grau logra al presentar al santo apoyando su mano izquierda en el hombro de la figura del esclavizado de manera que el observador percibe la cercanía del santo a este último, lo que a la vez simboliza su apos-

tolado, dedicación y labor de servicio y defensa de los mismos.

Técnica y estado de conservación

Modelada por el maestro Grau, vaciada en bronce y patinada, el fundidor del proyecto fue la Fundición Escultórica Rafael. La escultura ha perdido parte de la pátina debido al desgaste en las áreas que son tocadas por los transeúntes, como sucede con todas las obras en espacio público al alcance del observador. A excepción de este desgaste, la escultura permanece en buen estado y forma parte del Plan de mantenimiento del Grupo Conservar.

Significación

Como quiera que se trata de una escultura de factura contemporánea su historia podría considerarse corta, sin embargo, sus características formales la insertaron en la historia de la Plaza de San Pedro Claver, un espacio de la ciudad que se ha transformado para convertirse en lugar de encuentro y reunión alrededor del templo y del Museo de Arte Moderno. Allí, el monumento cumple con la intención con la cual fue proyectado: conmemorar al Santo y a su apostolado y representar a los esclavizados liberados.

Su significación la ha ido construyendo el colectivo, en tanto que le permite hacer una relectura de las actividades que se realizaban en la plaza, y que están en relación con la carga histórica que se le reconoce a San Pedro Claver por su papel en el marco de la Cartagena de Indias de la Colonia, que están resumidas en la placa conmemorativa. En la que se valora el reconocimiento del colectivo que exalta y recupera para la memoria de la ciudad la importancia de la Compañía de Jesús y la del padre Alonso de Sandoval S. J., y el hermano Nicolás González S. J., por su labor conjunta con el Santo, en aras de la defensa de los derechos humanos.

Igualmente, se valora a Enrique Grau, por el reconocimiento de su producción a nivel nacional e internacional, y se considera un valor

agregado el hecho de que la obra sea el producto de un artista local que siempre se preocupó por su ciudad, a la que le legó buena parte de su producción artística, siempre acorde y representativa de su entorno.

Estéticamente se valora su tipología, ya que se trata de una escultura sin pedestal, situada a ras del piso, característica que no es común en la producción escultórica de la plástica nacional, y en virtud de la composición, en la que Santo y esclavo, a pesar de ser dos figuras, adquieren el valor de una unidad, y el hecho de que están representados a escala natural se convierte en una característica formal que genera la sensación de que son dos transeúntes más que recorren el espacio de la Plaza.

Fue producida por el maestro conociendo perfectamente el espacio que se le había asignado para su emplazamiento y el público receptor. Estos aspectos, tomados en cuenta para su creación, unidos a la intención conmemorativa, le confieren el valor artístico que hoy se le reconoce a esta obra, una de las últimas invenciones de Grau.

Puede calificarse, entonces, la escultura como singular, única, y que adquiere un valor agregado por cuanto la obra del maestro Grau, ya fallecido, se reduce a la existente y circulante en el mercado, y lo que de él quedó es único e irrepetible.

- MONUMENTO A SAN PEDRO CLAVER -

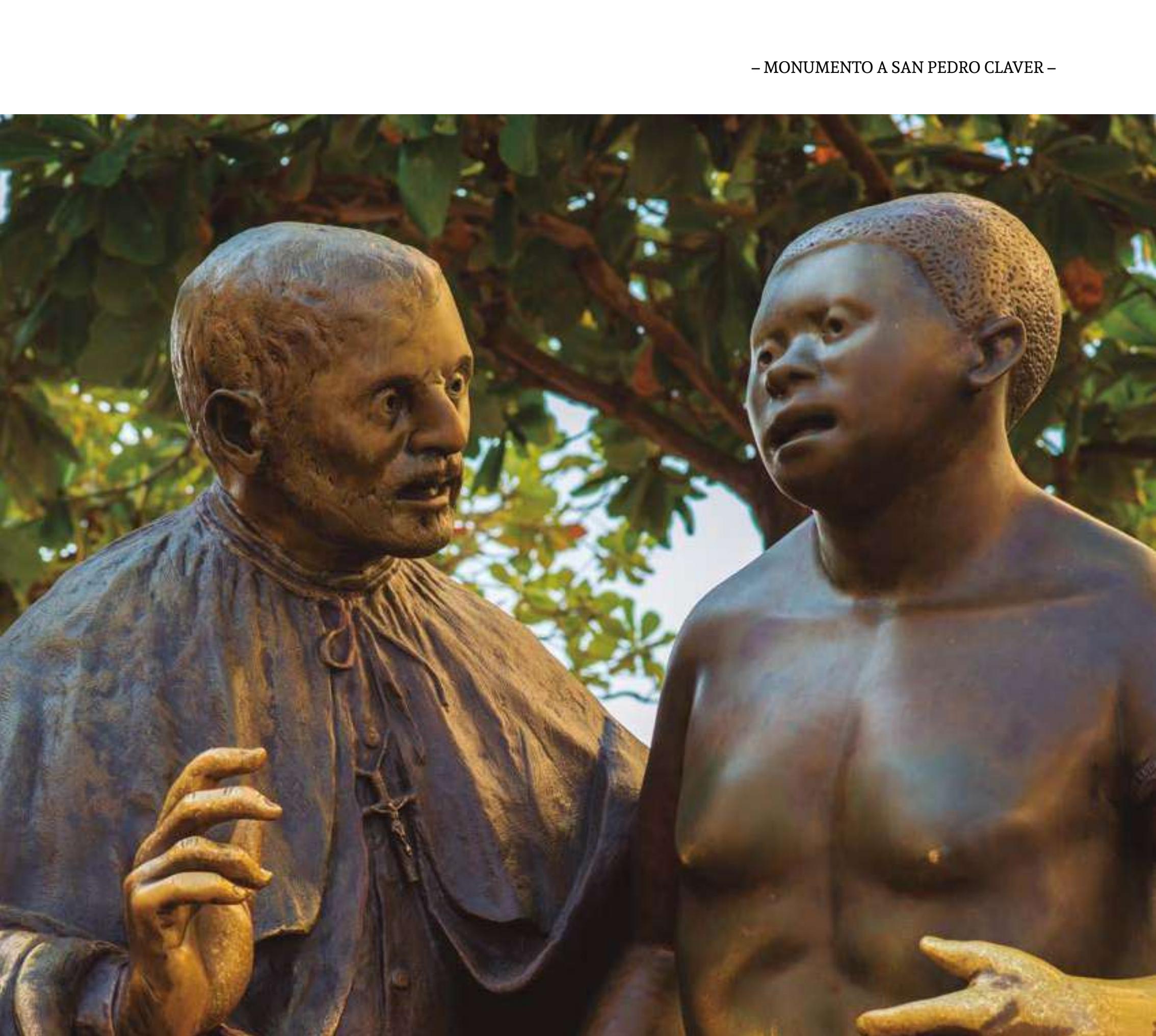




FIGURA RECLINADA

UBICACIÓN: PLAZA DE SANTO DOMINGO

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 2000

Figura femenina desnuda, de bulto redondo y de cuerpo entero, reclinada sobre su lado derecho y apoyada en el antebrazo. Su cabeza está levemente levantada, lleva el cabello recogido y mira al frente, con una sonrisa en los labios. El brazo izquierdo, levantado, está flexionado a la altura del codo y la mano descansa detrás de la cabeza. La pierna derecha está extendida y la izquierda doblada levemente hacia atrás.

Reposa sobre una peana rectangular de bronce que lleva la inscripción “Botero 3/3”, y ésta a su vez descansa sobre un pedestal elaborado en piedra coralina. En el costado izquierdo, sobre la peana de bronce, exhibe una pequeña placa con la inscripción: “Figura reclinada 92” Donación del Maestro Fernando Botero a la ciudad, durante la administración de la Dra. Gina Benedetti de Vélez, Alcalde Mayor de Cartagena de Indias D. T. y C. 14 de abril de 2000”.

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Autoría

Fernando Botero. Escultor antioqueño, artista autodidacta, reconocido actualmente por la crítica de arte como el pintor colombiano más afamado internacionalmente. Botero es plenamente latinoamericano, como el mismo lo expresa: “Soy el más colombiano de los artistas colombianos, aun cuando he vivido fuera de Colombia por tanto tiempo”³².

Trayectoria

La escultura o “Gorda” de Botero, como se la conoce vox populi o como respondió el maestro alguna vez que le preguntaron por ella, “es Gertrudis”³³, fue elaborada en 1992. Donada por el maestro, llegó a la Plaza el 14 de abril del año 2000. En cuanto a la Plaza de Santo Domingo, esta toma su nombre del templo dominico y ha sufrido un cambio significativo en su función. Inicialmente era un espacio abierto, delimitado por las construcciones que hoy se observan y que servían de casas de habitación. La co-

munidad dominica convocaba a los servicios religiosos y para los habitantes del sector este espacio, parte de su entorno, mediaaba entre sus ocupaciones diarias, el uso y disfrute de la plaza y su religiosidad.

Hoy esta se ha convertido en un espacio de recreación turística que poco a poco ha ido transformado la relación con la función que le confería el templo que allí permanece, y que ha sido conservado justamente en aras de mantener la tradición. La escultura, observada en relación con el templo, una vez que está a pocos metros de su entrada, se convierte en un elemento llamativo que se destaca dejando al templo retraído de su función y simbología. Como bien lo anota Dáger, la escultura está “casi sirviendo de guardacantón a la desembocadura de las calles de los Esteribos y de Santo Domingo”. Posiblemente la instalación en el espacio seleccionado por el maestro tenga sentido si se contempla cómo se califica su arte: “una crítica sarcástica a la sociedad actual”.

Apreciación estética e iconográfica

La iconografía boteriana está representada en figuras de grandes dimensiones, monumentales o colosales, como se denomina su estilo de volúmenes agrandados que constituyen un aspecto que, si bien en sus inicios se consideró “grotesco”, en la actualidad le confiere parte fundamental del valor que se le reconoce al artista y a su obra, un patrimonio artístico que hoy recorre el mundo y ocupa lugares destacados en ciudades, museos y colecciones particulares.

Sus figuras, al igual que la expresión “soy el más colombiano de los artistas colombianos”, poseen la característica de representar lo regional, raramente honrado en el medio. Las obras de Botero han adquirido el poder de traspasar fronteras e indiscutiblemente nos identifican en el extranjero.

De acuerdo con la crítica, y en virtud de sus valores artísticos y estéticos, la apreciación de su pintura se traslada a la escultura: “En su pintura se pueden rastrear las influencias

Identificación

Título: Figura Reclinada
Autor: Fernando Botero

Nacionalidad: Colombiana

Taller de elaboración: Fondería Mariani, Italia

Época: Siglo XX

Año: 1992

Fechado: Sí

Características físicas

Técnica: Bronce fundido

Dimensiones: 3.53 x 2.57 x 1.00 m.

Estado de integridad: Completo

Estado de conservación: Bueno

de su etapa florentina, especialmente en el recurso a modelos de inspiración renacentista. Mucho más acorde con su carácter y sus raíces, hay también en su obra una fuerte presencia de la pintura colonial y popular de la Colombia del siglo XIX, además de la influencia de la escuela muralista. En el esmero preciosista de su técnica pictórica se encuentra la presencia de los grandes pintores del barroco español y la fuerte personalidad de Goya.”

Pero su iconografía comienza con sus temáticas que “siempre han tenido la presencia del país. Cuando no pinta a Colombia de manera física (pueblos, montañas, banderas y bares) o cultural (vírgenes, santos, presidentes, prostitutas, monjas o militares), se la puede intuir incluso dentro de sus versiones de las grandes obras de la pintura universal.”

Técnica y estado de conservación

Fundición en bronce, fue terminada con la aplicación de la pátina que caracteriza su obra, al parecer fundida como una sola pieza. El maestro tiene su propia fundición en Italia, el Taller Mariani, y él mismo supervisa el vaciado de sus esculturas. La pátina aparece desgastada en las partes que son tocadas constantemente por el público.

Con respecto a la producción escultórica de Botero, esta se inicia partir de 1975 en Pietrasanta, Italia, donde según lo anota Ana María Escallón, crítica de arte, “parecía como si todo ese universo de figuras monumentales que fue desarrollando en la pintura hubieran encontrado total eco en la tridimensionalidad. Hoy en día, la una alimenta a la otra. Gran parte de la riqueza imaginativa viene de la pintura, que le da ideas, soluciones, posibilidades... Botero desarticula la estructura pictórica para sintetizar la forma en una unidad escultórica”.

Esto logrado a través del dominio técnico que es evidente en la calidad de los acabados y la presentación impecable de su obra. La prueba de ello es la exposición de sus bronces en el

Grand Palais de París. “Tras cuatro decenios de labor ininterrumpida, su reconocimiento en el campo escultórico se hizo también universal. Apoteósica fue la exposición de sus enormes esculturas en los Campos Elíseos de París durante el verano de 1992, y en el año siguiente en la Quinta Avenida de Nueva York, en Buenos Aires y en Madrid”.

Significación

Las obras de Fernando Botero son universalmente reconocidas. Basta leer su biografía, recorrer su cronología y adentrarse en su obra para dimensionar que su valor se imbrica con lo histórico, lo regional, con la realidad del país y el arte local, nacional y extranjero.

Técnicamente cristaliza aquella sentencia que sostiene que “al buen pintor se le reconoce en la buena técnica”, y la técnica es un oficio que hay que aprender. Botero lleva más de cuarenta años dedicado al oficio y merece que se le llame ‘maestro’: “Conjugando gigantismo y humor, sus monstruos sobrealmendrados, de vientres hinchados y actitudes rígidas, son una crítica sarcástica a la sociedad actual, pero tiene la bondad de que esta representación de lo feo se combine con un gran virtuosismo técnico”.

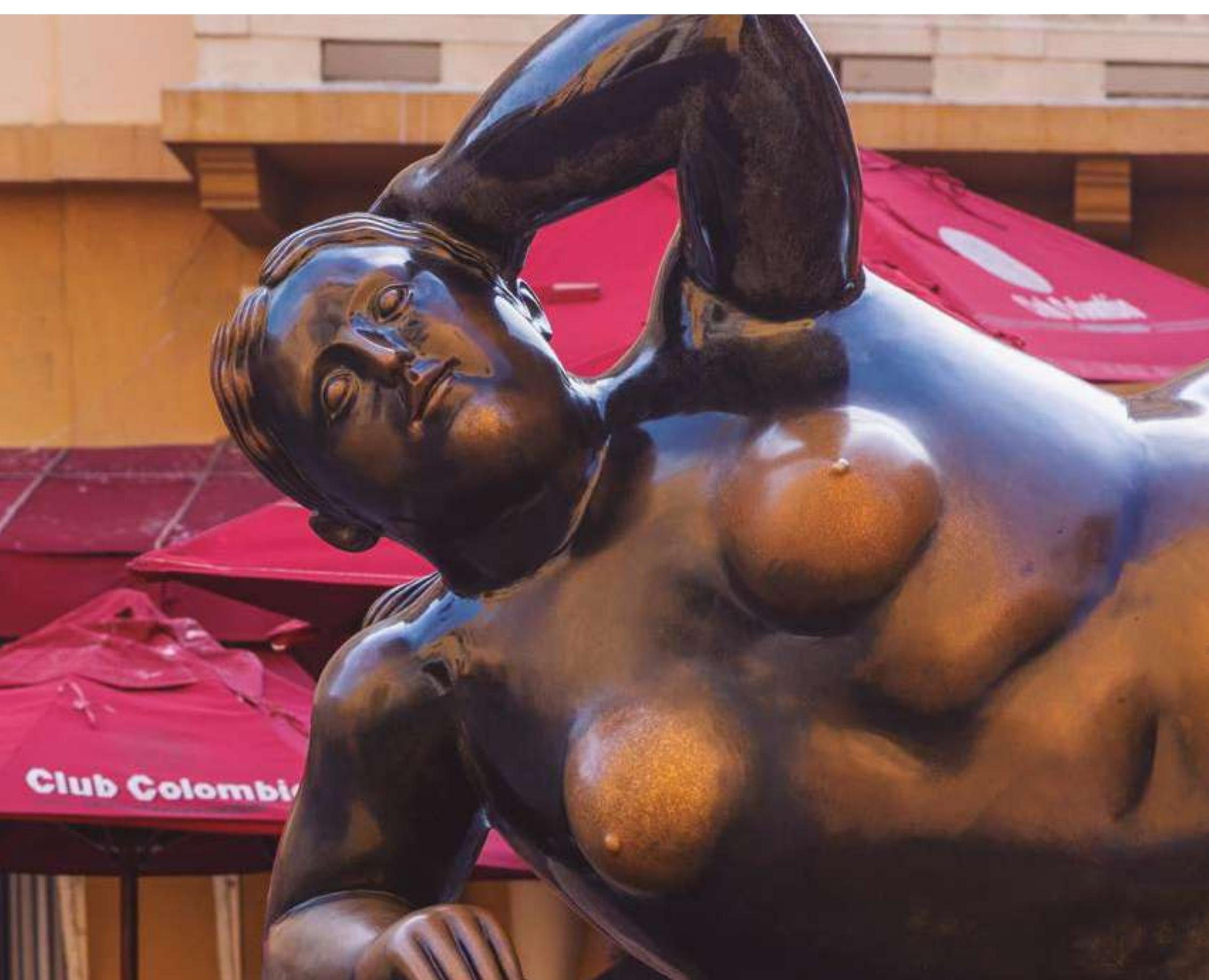
El valor iconográfico de sus obras se define en la relación espacio-figura que establece cada observador, cada vez que una de sus obras llega a un lugar. Al insertarse en el entorno cotidiano de la ciudad lo cambia y da la posibilidad de múltiples lecturas, y se puede hablar de una iconografía que cada receptor elabora a partir de lo que experimenta frente a la obra, diferente de la experiencia estética, más como lectura de lo que la imagen le quiere relatar.

Fernando Botero sin duda tiene ya un lugar en la historia, el artista y su obra se significan recíprocamente, su obra habla por sí sola, ha adquirido un lugar y desempeña un papel significativo en el imaginario colectivo, en el listado de íconos de memoria en el espacio público. Su magnífica y voluminosa producción, aquella

que reposa en los museos, en el espacio público y en las colecciones particulares es considerada un legado patrimonial representativo. En el campo cultural el maestro Botero ha alcanzado un lugar de reconocimiento que pocas veces alcanza un artista en vida.

“Botero es un auténtico representante del arte latinoamericano —escribe Ana María Escallón— no solo por sus temas sino por su realismo mágico”.

- FIGURA RECLINADA -





MONUMENTO A MANUEL DÁVILA FLÓREZ

UBICACIÓN: PLAZA DE LOS ESTUDIANTES

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1924

Busto masculino cuya cabeza, de frente despejada y cabello peinado hacia atrás, mira al frente. Sus rasgos denotan unos ojos pequeños y hundidos, de cejas pobladas, nariz recta, boca cerrada y un bigote grande. Viste indumentaria de camisa, chaleco, saco y corbatín.

El busto está situado sobre un pedestal rectangular que lleva en la parte superior la inscripción “Manuel Dávila Flórez”. En la cara frontal del pedestal sobresale una escultura adosada de la divinidad griega Palas Atenea, diosa de la sabiduría. Tiene la cabeza y la mirada giradas hacia la izquierda, ojos almendrados, nariz recta y boca cerrada. Lleva sobre la cabeza un casco de guerra ovalado y coronado por un pequeño león. La cabellera, larga y ondulada, cae sobre el hombro izquierdo y la espalda. El brazo derecho está elevado y levemente flexionado en el codo; la mano, cerrada, empuña lo que debería ser una antorcha. El brazo izquierdo se dirige hacia abajo, flexionado y separado un poco del cuerpo, con la mano girada hacia dentro en forma de puño. Un escudo va sujetado a este brazo mediante dos tiras gruesas, en el antebrazo y en la muñeca. El pie derecho, hacia atrás, aparece levemente levantado, mientras que el izquierdo da un paso adelante. Viste una túnica griega de cuello redondo, pechina de mangas cortas decorada con volutas, y en el centro la cara de Medusa. Más abajo, una cartela lleva la inscripción: “La juventud de Bolívar Homenaje al Maestro”. La zona baja del pedestal tiene al frente la inscripción: “Primera Asamblea de Estudiantes de Bolívar. 1924”.

Identificación

Título: Manuel Dávila Flórez

Autor: Anónimo

Nacionalidad: Por determinar

Época: Comienzos del Siglo XX

Año: No

Fechado: No

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Características físicas

Técnica: Mármol tallado

Dimensiones: 3.95 x 1.40 x 1.40 m.

Estado de integridad: Incompleto

Estado de conservación: Regular

Autoría

Desconocida; tanto el busto como el pedestal carecen de firma o de una inscripción que identifique al artífice tallador. Tan solo la fecha de emplazamiento con la que se cuenta, 1924, no permite definir su procedencia o quién lo elaboró. Puede ser una obra traída de Europa

o de fabricación local, que sigue el modelo de las representaciones neoclásicas en el pedestal y el busto, y que se rige por los cánones de la escultura rememorativa de la primera mitad del siglo XX.

Trayectoria

La pieza inicia su trayectoria cuando se erige en la Plaza de los Estudiantes al ser donada por la Primera Convención de Estudiantes de Bolívar. Durante el gobierno del General Francisco de Paula Santander en 1828, se instaló en la edificación del antiguo Templo de San Agustín la Universidad del Istmo y Magdalena, más tarde Universidad de Cartagena, y la Plaza cambió el nombre del Santo por el de Plaza de la Universidad, desde 1922 el Consejo Municipal dispuso llamarla Plaza de los Estudiantes, como se la conoce hoy.”

La intención original de la obra de rendirle homenaje a Manuel Dávila Flórez, como maestro, determinó el aspecto formal, la selección del tema y la iconografía de la obra. De allí la importancia de que todavía permanezca en su emplazamiento original.

Dávila Flórez terminó sus estudios de Jurisprudencia en el Colegio del Estado Soberano de Bolívar. Es reconocido como parlamentario, eminente hombre de estado y estadista; y además, fue miembro fundador de la Academia de la Historia de Cartagena de Indias; para el año de 1916 aparece en el acta del 20 de octubre designado como vicepresidente de la misma “y de ella salieron favorecidos los Académicos D. Luis Patrón Rosano, como Presidente, el Dr. Manuel Dávila Flórez como Vicepresidente, y el Dr. Miguel Gómez Fernández como Secretario”.³⁴

Como educador fue director de Instrucción Pública del Estado Soberano de Bolívar en 1886; estando en este cargo normalizó el uso de los textos de enseñanza primaria y el Reglamento de la Instrucción Pública Primaria en el Estado de Bolívar. Asumió la rectoría de la Universidad de Bolívar por primera vez, entre

diciembre de 1887 y agosto de 1891, y después de terminar su segundo periodo en el Senado -cuando fue nombrado rector por el gobernador de Bolívar Ramón Rodríguez Diago (1914 – 1917) hasta un año antes de su muerte.

Como político tuvo una vida intensa en las filas del conservatismo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, su mayor contribución a este partido precisamente la hizo desde la educación; entre sus aportes se destaca la propuesta de modernizar la Universidad de Cartagena, a la que le dedicó los últimos años de su vida”³⁵

Dávila Flórez fue testigo de momentos críticos para el país, durante la dictadura del gobierno de Rafael Reyes (1904-1909). Dávila Flórez y Joaquín Vélez a quien había derrotado Reyes en las elecciones- eran considerados los líderes del conservatismo, cuando este asume el poder del país “arrauinado por la Guerra de los Mil Días, y por las consecuencias de la separación de Panamá”. Aunque le imprimió al gobierno su talante progresista, condensado en sus lemas “Paz, concordia y trabajo” y “Menos política, más administración”, sus políticas generaron también una fuerte oposición y el presidente empezó a actuar de manera dictatorial. Reyes buscaba reanudar los tratados con Estados Unidos para recuperar a Panamá. El 5 de enero de 1909 se firmó un tratado en el que Colombia reconocía la independencia de Panamá, Estados Unidos reconocía a Colombia una modesta indemnización por Panamá y recibía autorización para que sus barcos usaran los puertos nacionales. Lo anterior dio inicio a las primeras protestas y manifestaciones estudiantiles que se desataron en la capital y otras ciudades, entre ellas Cartagena.

Cuando Reyes abandonó el poder y asumió la presidencia provisional Valencia (1909-1910), Dávila Flórez fue nombrado Ministro de Instrucción Pública. Participó activamente en política hasta 1919, año en que Marco Fidel Suárez visitó la Costa Atlántica, con el objeti-

vo de buscar un mejor entendimiento con los departamentos que habían formado la Liga Costeña. Entre los proyectos de Suárez para lograr su propósito estaba la importación de trigo, con la que Dávila no estuvo de acuerdo y presentó su renuncia.

“A principios de 1924, Dávila viaja a Roma, donde muere sin cumplir los planes de las reformas universitarias que había propuesto, que fue su proyecto más importante, que fueron retomadas por los líderes estudiantiles y directivos de la universidad, quienes en agradecimiento a su gestión y liderazgo le rinden un homenaje póstumo el 11 de septiembre de ese mismo año. Durante la ceremonia se dispone un busto suyo en la recién inaugurada Plaza de los Estudiantes... Y Se institucionaliza con su nombre esta histórica plaza.”

Apreciación estética e iconográfica

La talla escultórica representa al personaje siguiendo las pautas del género del retrato y el modelo del busto neoclásico. Vestido formalmente, la talla es Dávila Flórez no acusa ningún detalle excepcional, aunque su busto se califica como una obra de buena factura y calidad plástica. El pedestal tiene una carga iconográfica representativa que hace alusión al personaje en cuanto a sus cualidades, su profesión y su talante.

La escultura adosada al pedestal de la divinidad griega Palas Atenea, en el Panteón Griego, o a Minerva, en el Romano, representa a quien fuera la hija de Júpiter y Metis. Por consejo de Gea -la tierra- Júpiter se tragó a Metis, ya que se había predicho que sería un hijo varón el que lo destronaría. Al tragársela surgió de la cabeza jupiteriana Atenea, armada de pies a cabeza, con casco y escudo, que la caracterizan como una guerrera. Siendo Júpiter el padre de los dioses, Atenea era la más sagaz de las diosas, reunía la máxima fuerza y sabiduría. Protectora de los Estados, les transmitía el ímpetu y la prosperidad. Diosa relacionada con la agricultura -representa la fecundidad, la tierra que

se ara y produce fruto- e inventora del olivo, símbolo de la paz. Madre de las artes útiles y las bellas artes, mantenía la autoridad de las leyes y el orden en los tribunales y las assembleas populares.

Representada por el artista con la túnica de las diosas del Olimpo, que lleva la cabeza de Medusa que petrificaba todo lo que miraba, simboliza el dominio sobre los contendores. El león que corona el casco simboliza el valor, la fuerza y la prudencia, la valentía y el temor, como virtudes en oposición que otorgan la ecuanimidad y la prudencia. El atributo de Atenea que falta, la antorcha, representaría la luz del conocimiento, del saber, la sabiduría en esencia como único camino para la libertad.³⁶

La obra asocia estos atributos con Dávila, en cuanto pretende significar que las virtudes de Atenea están presentes en su persona y se asocian con sus profesiones y su cargo en la rectoría de universidad. El busto de Dávila Flórez aplica a las artes útiles, definidas como aquellas que produjeron objetos de utilidad; en este caso se asocia con su vocación de maestro al buscar mejorar la educación aportando un nuevo método de estudio que significara la abolición de estudiar por “dictados” y su sustitución por unos libros de texto para cada asignatura, entre ellos el texto del sistema métrico de su autoría —que debía usarse en las escuelas del Estado, incluidas el Colegio de la Esperanza de Cartagena y el Colegio Pinillos de Mompos”.

Técnica y estado de conservación

Tallados en mármol tanto el pedestal como la escultura, ambas piezas fueron trabajadas siguiendo la técnica tradicional de las primeras décadas del siglo XX. De acuerdo con la ficha de Inventario, la escultura está en mejor condición que el pedestal, que ha perdido fragmentos de mármol y las juntas están en mal estado. Lo anterior y la falta de uno de los atributos de Atenea demerita sus valores estéticos.

Significación

El personaje, en sí mismo, le aporta el significado a la obra si se repasan los datos relacionados con su biografía. En relación con el monumento, es determinante reconocer que el valor histórico de la obra descansa en la labor educativa de Dávila Flórez, reconocida por la población estudiantil, hecho que simboliza su fructífero desempeño como maestro en este campo, y de manera indirecta representa a dicho colectivo en particular, que le rinde homenaje en la Plaza de los Estudiantes, en perfecta relación con el monumento.

Es preciso reconocerle a este monumento valores artísticos que concuerdan con aquel momento de comienzos del siglo XX en el que Cartagena trataba de recuperar parte de la solidez que la caracterizó en la Colonia, a través de la transformación del espacio público mediante esculturas que rememoraran a los personajes relacionados con el proceso de consolidación de la nación, en este caso en el terreno de la educación, y de esta manera dar cumplimiento a uno de los propósitos de la Independencia, el de constituirse en uno de los pilares de la Nueva República.

Igualmente, la obra ofrece el valor agregado de su permanencia en el sitio desde que se emplazó, circunstancia que le permite al transeúnte percibir, aunque no conozca el contenido textual del monumento, que este se halla en un lugar histórico y celebra la memoria de un personaje ilustre dentro del ámbito educativo y cultural de la ciudad.

Es, por lo demás, un monumento valioso para la Universidad de Cartagena, una de las Instituciones más prestigiosas del país, en continuo desarrollo, como fundamento de sus antecedentes históricos.





LA SOCIEDAD DE MEJORAS PÚBLICAS DE CARTAGENA

AL

DOCTOR CARLOS LLERAS RESTREPO COMO TESTIMONIO HEREDERO
DE FRATILLO Y RECONOCIMIENTO A SUS INVALUABLES APORTES
PARA EL RESCATE Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO MONUMEN-
TAL DE CARTAGENA DE INDIAS.

CARTAGENA DE INDIAS, 21 DE SEPTIEMBRE DE 1974

MONUMENTO AL EXPRESIDENTE CARLOS LLERAS RESTREPO

UBICACIÓN: PLAYA DE LA ARTILLERÍA

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1996

Cabeza masculina con la mirada hacia el frente. De forma redonda, muestra calvicie en la zona superior y deja ver el pelo a los lados y en la zona posterior. De nariz recta y labios cerrados, el personaje lleva anteojos. El busto remata, como únicas prendas, en el cuello de la camisa y el nudo de la corbata.

La obra descansa sobre un pedestal rectangular encapado en piedra coralina. En la zona superior una placa de piedra lleva la inscripción: “Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena. La Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena al doctor Carlos Lleras Restrepo como testimonio perenne de gratitud y reconocimiento a sus invalubles aportes para el rescate y conservación del patrimonio monumental de Cartagena de Indias. Cartagena de Indias 24 de septiembre de 1996”.

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Autoría

Eladio Gil Zambrana. Nacido en Pruna, provincia de Sevilla, España, el 7 de abril de 1929, se traslada con su familia a Jerez de la Frontera, donde reside hasta 1952, luego regresa a Sevilla donde estudia en la Escuela Superior de Bellas Artes, terminando su carrera en 1958. En 1955 ganó el premio de Andalucía por el busto en terracota de la señorita Elena Castelló. Llega a Colombia en 1961 e ingresa a la Escuela de Bellas Artes de Cartagena de Indias como profesor de escultura, allí permanece 27 años y se titula como profesor. Su primera exposición en Colombia fue una colectiva en el Salón de ICETEX, en Barranquilla. Expuso algunas obras en cerámica en el Instituto Nacional de Cultura de Bogotá (1972), participó en la Exposición colectiva de pintores de la Costa en Cartagena (1977) y en la Exposición Nacional de Artes Plásticas de Colombia, (1980), entre otras, además de varias exposiciones en el extranjero. En 1993 expone

individualmente una colección de pinturas y esculturas en la Casa de España de Cartagena con el título de *Dos Mundos, un Destino*.

Según Dáger Nieto “Podemos decir de este escultor y pintor que vino a reverdecer el amor por la Escultura en Cartagena desde su cátedra, donde deja muchos seguidores entre sus estudiantes, que ha servido de puente a las ideas históricas en una escultura que fue posible cada vez que el mecenazgo se lo permitió, deja obras de gran comunicación visual y exaltación heroica”. Son de su autoría los monumentos de Carlos Lleras Restrepo, Los alcatraces y La india Catalina

Trayectoria

La escultura se encuentra emplazada en la Plaza de la Artillería desde 1996. Esta plaza toma su nombre de la edificación que en el siglo XVII fuera el Cuartel de Artilleros. “... solo se tienen noticias testimoniales de este en el padrón o censo de moradores y edificaciones ordenado por Su Majestad en 1777, el cual fue llevado a cabo para lograr un mayor control administrativo sobre las colonias, en los testimonios aparece con el nombre de “Casa Quartel de la Brigada de Artillería”, adscrita al “Regimiento Fijo” de la plaza, en 1790, año en que es reedificado el edificio del Cuartel del Regimiento Fijo... fue cedido a Su Majestad por el Cabildo Secular de Cartagena”.

Así la edificación da el nombre a la calle donde se encuentra ubicado, que en sus inicios no tenía esta categoría sino la de “playa”, y va desde la esquina de la Calle de Baloco hasta el final de la Calle de la Factoría. A una sección de esta playa se le denominó en algún momento “Playa de las Ballestas”, por el baluarte de igual nombre, entre los de Santa Cruz y la Merced; cortina de este baluarte es la famosa “Murallita del Diablo”, llamada así por la dificultad que existe al caminar por ella, dado que solo mide 60 cm de anchura y es, además, inclinada”.

Identificación

Título: Carlos Lleras Restrepo
Autor: Eladio Gil Zambrana

Nacionalidad: Española

Época: Siglo XX

Año: 1993

Fechado: Sí

Características físicas

Técnica: Bronce fundido

Dimensiones: 1.80 x 0.69 x 0.48 m.

Estado de integridad: Incompleto

Estado de conservación: Regular

La cabeza del expresidente Lleras Restrepo se instaló en esta plaza en 1996, y la inscripción en la placa adosada al pedestal permite conocer la intención con la que fue elaborada: "... Al doctor Carlos Lleras Restrepo como testimonio perenne de gratitud y reconocimiento a sus invaluables aportes para el rescate y conservación del patrimonio monumental de Cartagena de Indias."

El doctor Carlos Lleras Restrepo fue uno de los cuatro presidentes que formaron parte del Frente Nacional (1958-1974), a quienes se les reconoce la inclusión de proyectos relacionados con la cultura en sus planes de gobierno.

El Frente Nacional desarrolló lo que podría denominarse una "política cultural", cuyo momento culminante fue la creación, en 1968, mediante el decreto-ley 3154, del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, durante el gobierno de Lleras Restrepo. Como propuesta institucional y desde su organización como instituto del Ministerio de Educación, Colcultura significó la posibilidad de "definir e impulsar políticas culturales y agrupar instituciones del Estado que estaban dispersas en diversos organismos", la mayoría dependencias del Ministerio de Educación Nacional que durante tantos años habían estado congregadas en Bellas Artes o Extensión Cultural, como fueron los nombres que tradicionalmente se usaron. A partir de entonces existió un interés por "nombrar" las políticas culturales en forma más directa. En 1974 se elaboró un Plan de Cultura, cuando estaba a la cabeza de Colcultura el poeta Jorge Rojas.³⁷

En Cartagena, las políticas culturales se aplicaron durante el período de la presidencia del doctor Lleras a partir de los años sesenta como lo anota Samudio "...las entidades gubernamentales y la empresa privada habían iniciado las primeras acciones para recuperar algunos inmuebles de interés patrimonial, acondicionándolos para el funcionamiento de sus propias sedes. Por su parte, la Dirección Nacional de Inmuebles del Ministerio de Obras

Públicas destinó importantes partidas que canalizaba a través de la Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena para la restauración y el mantenimiento de las fortificaciones de la ciudad y su bahía."³⁸

Apreciación estética e iconográfica

El personaje está representado de la manera más cercana posible a lo que fue su fisonomía, que Gil define o concreta con rasgos y elementos propios como el cabello escaso, la cara redonda y los anteojos, al tiempo que busca con el gesto de la boca captar la esencia que realmente lo definía. El material y la pátina lo enriquecen, dándole un toque diferente al de otras esculturas que, como esta, se asimilan al género del retrato. Se puede tomar como un ejemplo tipológico de los monumentos conmemorativos modernos, puesto que permite apreciar la evolución del busto en la escultura, si se observa que el volumen del torso se disminuye para dar preeminencia a la cabeza, que posteriormente adquiere grandes proporciones, cuya dimensión es responsable de la fuerza de la representación.

En este sentido, la apreciación estética y la capacidad de la imagen de traer a la memoria al personaje en su dimensión de hombre público concuerda con la de Dáger Nieto cuando afirma: "En cuanto a su obra como escultor, se muestra más afortunado en sus esculturas y conjuntos escultóricos de gran tamaño que en sus obras de formato pequeño, donde los bustos, por ejemplo, si bien son retratos identificables en los rasgos, son de factura muy regular en cuanto a la sicolología del retratado. En cambio es más sólida y comunicativa su escultura monumental, en primer lugar porque el detalle se puede obviar en ella y porque Gil Zambrana añade en esos trabajos colosales su carácter y temperamento de cierta viril tosqueda y su reconocida y amplia imaginación."³⁹

Técnica y estado de conservación

Es una pieza de fundición en bronce patinado, en la que el trabajo de la talla del modelado

previo a este proceso, se observa, fundamentalmente, en el tratamiento del cabello en la parte posterior de la cabeza y en el detalle de las gafas. En la actualidad, la placa es ilegible a causa de la pérdida del color que destaca la inscripción, y la imagen se observa un deterioro generalizado a nivel estético, que altera la unidad de la representación, e impide que sus valores artísticos sean apreciados por el observador. Lo anterior evidencia la falta de un plan de mantenimiento periódico.

En cuanto al estado del monumento el principal factor que afecta la escultura se debe a la falta de valoración del mismo. Su inscripción que rememora al doctor Lleras por el rescate y conservación del patrimonio monumental de la ciudad, en particular de las edificaciones, preguntarse durante cuántos años los monumentos han estado simplemente ocupando un espacio físico, y si han perdido reconocimiento o realmente han carecido de este en el imaginario colectivo. Hoy, de no ser por esta placa conmemorativa, posiblemente la comunidad no recordaría en memoria de quién fue erigido y su razón. De allí la importancia de dotar a todos los monumentos de la ciudad de un elemento que le permita a cada uno relatar su propia historia, y de mantener en el mejor estado posible los existentes.

Significación

Representa a uno de los hombres más ilustres de la nación, líder del partido liberal y antepenúltimo presidente del Frente Nacional. Su plan de gobierno favoreció el desarrollo y la recuperación del país, y pasó a la historia calificado como uno de los mejores presidentes que ha tenido la nación por haber ejercido un período de mandato en el que se logró que el Estado avanzara en todos los órdenes, en especial en el campo educativo y cultural.

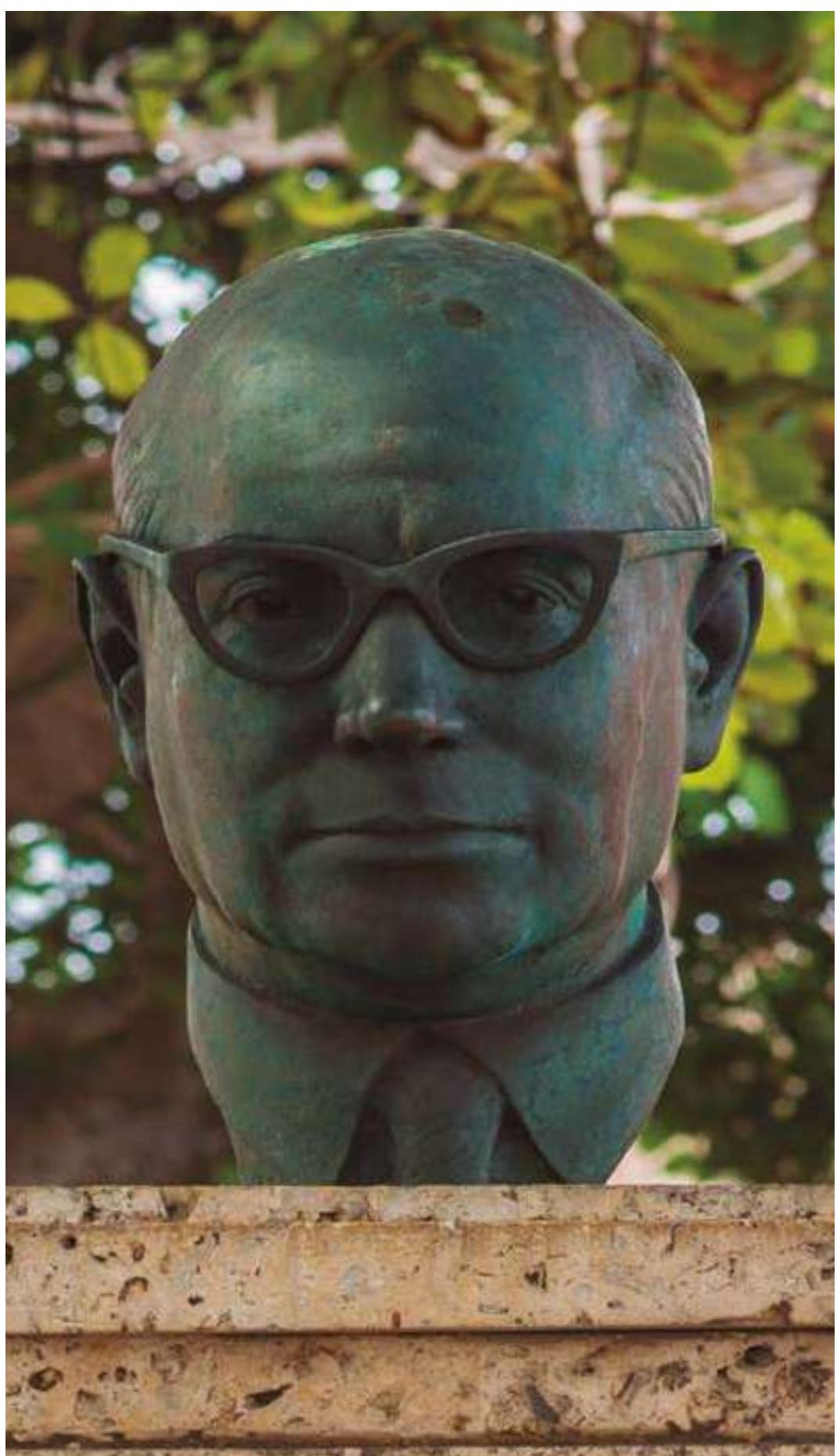
Su valor para la historia local está enunciado en la placa conmemorativa, una vez que fue erigido como reconocimiento al apoyo del doctor Lleras Restrepo a la ciudad y a la región.

El hecho de que fuera una donación de la Sociedad de Mejoras Públicas de la ciudad también tiene la virtud de demostrar la gratitud del colectivo a través del Estado, a uno de sus más insignes mandatarios, importante y significativo para la historia política del país.

El escultor Gil Zambrana, radicado por muchos años en Cartagena, representa los valores del arte local que él mismo impulsó desde su cátedra en la Escuela de bellas Artes, y hoy cuenta con el reconocimiento que se les debe a los artistas extranjeros destacados por su aporte al arte del país.

Valga traer a colación la siguiente cita de César Bertel, que habla por sí sola y refleja la situación de las obras que los artistas han dejado en el espacio público de su ciudad, y que menciona al maestro Gil: “Todo es efímero, porque el *performance* de la ciudad se presta para el desfile de estrellas y personajes de todas partes del país y del mundo y todo el tiempo los personajes de la ciudad juegan ese juego para mantenerse en la cresta de la ola de lo mediático, de lo esnobista, y la duración de lo fundamental en lo artístico y en lo cultural no puede durar más de 24 horas porque ya hay otro evento y otro acto que lo reemplace indefectiblemente; por eso ha desaparecido por completo la obra de Hernando Lemaitre, la imagen de Grau, el gran aporte de Obregón, Darío Morales, Eladio Gil, Heriberto Cogollo y otros artistas que hacen su aporte en el silencio y el olvido de la ciudad más deseada de Colombia.”⁴⁰

Si a lo anterior se agrega que el estado de conservación de muchas de las obras de estos artistas no es el mejor, como sucede con este monumento a Carlos Lleras Restrepo, al olvido se le suma formalmente la incapacidad de demostrarle al observador lo que valen las obras y los artífices que se han dedicado a recrear en el espacio público, la vida y el devenir de la ciudad, y del tiempo de sus moradores, y así los valores histórico-artísticos y la significación de estas obras se desvirtúan.





MONUMENTO A LOS ALCATRACES

UBICACIÓN: AVENIDA SANTANDER

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: DESCONOCIDA

Escultura de bulto, de formato rectangular, horizontal. Representa a un grupo de alcatraces que vuelan en bandada, entrelazándose unos con otros. Algunos de ellos llevan el pico elevado hacia el cielo y las alas extendidas, mientras que otros lo tienen hacia delante y las alas hacia atrás. Frente al grupo, y en un pedestal rectangular independiente, un alcatraz alza el vuelo.

La obra se posa sobre un basamento cuadrado, alto e inclinado hacia un lado, elaborado en piedra coralina. En una de sus caras se adosa una placa con la siguiente inscripción: “Monumento a los Alcatraces Homenaje del Movimiento Cívico Hechos y no Palabras a Daniel Lemaitre. Escultor: Eladio Gil Zambrana.”

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Autoría

Ver Semblanza de Eladio Gil Zambrana en la página 47

Trayectoria

La escultura está instalada en el malecón. Se referencia en los artículos sobre la ciudad como una obra elaborada por el maestro en homenaje a *Los alcatraces*, para exaltar la fauna de la región. De este estudio solo se encontró un comentario del médico Ramón Franco Reins, en el que anota: “fue ordenada su ejecución por mi padre, Joaquín Franco Burgos, y toma el nombre del poema homónimo de Daniel Lemaitre”⁴¹: “... Llega cuando el invierno empaña el día/y, heraldo de la recia tribunada/bate por la quietud de la ensenada/el remo gris de su melancolía... /Después, el viejo filósofo conforme,/como si nada hubiera sucedido,/se deja columpiar por la marea.”

En la autobiografía Franco Burgos dice que estudió en el Colegio de la Esperanza, bajo la rectoría del doctor Antonio María de Irisarri y como vicerrector don Julio H. Espinosa González,

con profesores de la talla de José Egel, Raimundo Emiliani Román, José Manuel Guerrero, Fidel Pérez Calvo, José ‘Pepe’ Badel, Tiberio Trespalacios, Antonio Dáger Gerala, Gregorio Espinosa, etc.⁴² Abogado y exparlamentario, uno de los proyectos que puso en marcha en la Costa se denominó “Hechos y no palabras”.

Recientemente recibió la Orden Rafael Núñez, considerada la más importante condecoración que otorga el departamento de Bolívar, acto comentado por los medios como “merecidísima la condecoración... Su labor no tiene comparación en el servicio público. La ciudad está en mora de hacerle un gran homenaje. Su esfuerzo ha sido fecundo en bienes para la región y para las gentes que la habitan. Aplausos y gratitud.”⁴³

Apreciación estética e iconográfica

La escultura de metal, de grandes dimensiones, representa a una bandada de alcatraces. En un costado, otro pedestal muestra a un alcatraz solitario que espera alzar el vuelo para unirse a las demás aves. Representa la clase pájaros marinos característicos de la fauna de la Costa, es una obra poco usual en el medio, por su temática, no en Cartagena “donde tenemos sendas estatuas al Cangrejo, a la mariamulata y esta al Alcatraz”⁴⁴. Su estilo es similar al que siguieron en sus diseños escultores contemporáneos como el maestro Arenas Betancourt, pautas que mantiene el estilo del maestro Gil Zambrana en su pintura y que según la crítica traslada este último a la escultura.

Respecto a la composición de la obra, los alcatraces están dispuestos y formados en punta de lanza; esta es una postura de las bandadas de aves que ha sido analizada y representa una especie de lección iconográfica, que se maneja a nivel educativo y en proyectos comunitarios. Si bien no se puede saber si el maestro Gil tuvo en cuenta esta connotación, o si el proyecto se desarrolló con base en ella, hoy se puede asumir como una parte de su simbología que sería importante que el colectivo conociera. Se toma

Identificación

Título: Alcatraces
Autor: Eladio Gil Zambrana
Nacionalidad: Española
Época: Siglo XX
Año: 1974
Fechado: Sí

Características físicas

Técnica: Bronce fundido
Dimensiones: 6.20 x 4.30 x 10.70 m.
Estado de integridad: Incompleto
Estado de conservación: Regular

el modelo del Proyecto Antioqueño Comunitario Alcatraz, que explica su significado:

“Hecho 1: Cada alcatraz crea con su aleteo un plano de sustentación para las aves que vuelan detrás. La formación en “v” permite aumentar la autonomía de vuelo en un 71% para toda la bandada, con respecto a lo que lograría cada ave si volara sola. Lección: Las personas que tienen un derrotero común lo alcanzan con mayor facilidad y en menor tiempo ayudadas por el impulso y la cooperación de los demás. En el entorno laboral es además una oportunidad para evaluar si todos al interior de un equipo tienen claridad de la Misión y Visión de la empresa.

Hecho 2: Cuando un alcatraz se sale de la formación, inmediatamente siente el arrastre y la resistencia del aire. Entonces regresará rápidamente a la formación para aprovechar el aire de sustentación generado por el ave que está inmediatamente adelante. Lección: Si tenemos tanto sentido común como los alcatraces, nos mantendremos en formación con las personas que van en la misma dirección hacia la que nos dirigimos, y estaremos dispuestos a aceptar su ayuda y a ayudar a los demás, es la oportunidad para evaluar la importancia del trabajo en equipo y aportar para que la organización sea más productiva y competitiva.

Hecho 3: Cuando el líder de la bandada se cansa, pasa a la parte de atrás de la formación y otro lo reemplaza en la punta. Lección: Vale la pena turnarse para hacer las tareas difíciles y asumir el liderazgo. Las personas, lo mismo que los alcatraces, dependen de sus mutuas destrezas y capacidades, talentos y recursos, y del apoyo de los miembros del equipo. Esta lección permite evaluar a nivel personal la forma como los integrantes del equipo asumen el liderazgo y si este liderazgo es compartido.

Hecho 4: Los alcatraces que van en la formación “gritan” para alentar a los que van adelante, para mantener la velocidad. Lección:

Debemos cerciorarnos de que nuestras voces sean de aliento, esto posibilita la buena comunicación al interior de un equipo, así como el reconocimiento y el estímulo entre sus integrantes, donde se practican estas actitudes la producción es mucho mayor.

Hecho 5: Cuando uno de los alcatraces se enferma, sufre una herida o es derribado por un proyectil, dos de sus compañeros abandonan la formación para seguirlo a tierra y protegerlo. Permanecen a su lado hasta que pueda volar o muera. Después se unen a otra formación o alcanzan a la bandada. Lección: Si tenemos el sentido común de los alcatraces, debemos apoyarnos mutuamente tanto en los buenos como en los momentos difíciles.⁴⁵ Como se aprecia, esta es una simbología que da pie para una reflexión amplia sobre los valores de solidaridad y comunitarios, y sobre el valor del trabajo en equipo para lograr las metas y los retos que cada quien se propone, y que bien pueden equipararse con los que presenta la conservación del patrimonio cultural mueble de la ciudad.

Técnica y estado de conservación

La escultura fue fundida en bronce y el pedestal es en piedra coralina. De acuerdo con la información del médico Ramón Franco, “don Eladio (el artista) diseñó él mismo los hornos con que habría de fundir la escultura, ya que los fundidores habituales le decían que era imposible fundirla como él lo planteaba. Don Eladio no quería varillas por fuera de los Alcatraces, así que se dio a la tarea de hacer los hornos en el patio de su casa, fundir los moldes y luego la escultura⁴⁶.

La escultura por el carácter metálico del soporte y su ubicación en el malecón requiere de un mantenimiento constante como única garantía para su conservación, de la que está a cargo el Grupo Conservar, que restauró las esculturas y los pedestales en el 2011.

Significación

A partir de su intención original se le reconoce indirectamente el valor de honrar al escritor y literato cartagenero Eduardo Lemaitre y a su poema *Los alcatraces*, que sirvieron de inspiración al escultor.

Su valor representativo estriba en que es una obra con la que se encuentra el visitante que ingresa por la Avenida Santander a Cartagena; es la imagen de entrada a la ciudad y posiblemente esta fue la intención al seleccionar el espacio del malecón en el que se sitúa. En cuanto a la temática de la escultura que determinó sus dimensiones, está en estrecha relación con el hecho de que Cartagena es, por excelencia, uno de los hábitat de la especie representada⁴⁷, y es una de las razones para que se destaque entre el conjunto de esculturas contemporáneas del Centro Histórico de la ciudad.

Por otra parte, el artista Eladio Gil Zambrana es reconocido por la ciudad como un extranjero radicado en el país, a quien la ciudad de Cartagena le debe el que haya participado en la formación de muchos artistas de las nuevas generaciones que representan el desarrollo del arte local, y de los que la representaron en su momento en el panorama artístico nacional.

- MONUMENTO A LOS ALCATRACES





A
JOSE FERNANDEZ
DE MADRID
LA PATRIA AGRADECIDA

MONUMENTO A JOSÉ FERNÁNDEZ MADRID

UBICACIÓN: PLAZA FERNÁNDEZ MADRID

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1889

Figura masculina de bulto redondo, de cuero entero, en posición pedestre. La cabeza, levemente dirigida hacia su derecha, muestra un cabello ondulado que remata en patillas. El brazo derecho se extiende hacia delante y la palma de la mano hacia arriba, en actitud oratoria. El brazo izquierdo, pegado a su cuerpo, se flexiona sosteniendo un sombrero, y la mano sujetá un manuscrito. La pierna izquierda está levemente adelantada mientras que la derecha permanece recta. Viste uniforme militar: cascaca, pantalones, botas y una banda que cruza el pecho de derecha a izquierda. En el suelo, detrás de su figura, hay cuatro libros, uno sobre otro, un arpa, un manuscrito enrollado, una rama de hojas de laurel y un bastón.

El pedestal rectangular, en mármol, tiene sobre el costado derecho, en la parte superior, la inscripción “Vittorio Montarsolo, Genova”. En la parte frontal de la estatua aparece la inscripción: “A José Fernández Madrid la Patria agradecida”. En la zona inferior del pedestal hay dos escalones.

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Autoría

En el pedestal se registra el nombre de Vittorio Montarsolo. Fue esculpida por este escultor italiano para ser inaugurada el 19 de febrero de 1889, en la conmemoración del centenario del nacimiento de Don José Fernández Madrid. Del mismo escultor se conserva en la parte central del jardín de la Quinta de San Pedro Alejandrino, en Santa Marta, una escultura pedestre del Libertador en mármol de Carrara, hecha en Italia “por el profesor genovés Pedro Montarsolo Vittorio; fue un regalo del departamento del Magdalena y se instaló el 2 de febrero de 1891”.⁴⁸

Acerca del nombre del artista, este se registra con diferente grafía en el documento del

Ministerio de Cultura sobre la Catedral, que cita como fuente al Padre Tilio Aristizábal, quien lo referencia como Montároslo: “... El carácter principesco del arzobispo Brioschi lo llevó a planear, a lo Julio II, su pomposo mausoleo, que en lógica tenía que ser, para abundar, de mármol. Y logró realizarlo, al mismo tiempo que recordaba, con otro, a su venerado maestro y antecesor en la mitra, el obispo Eugenio Biffi. Son dos hermosas tumbas, ejecutadas por el artista genovés *Vittorio Montároslo*, el mismo que hizo el altar de la iglesia de San Pedro Claver. Con alegorías de la caridad en la de Biffi, representada por el prelado acogiendo bondadoso a dos niños y un anciano pobres, y de la fe en la suya propia, en figura de un ángel, con la inscripción: “Pedro Adán Brioschi, primer arzobispo de Cartagena, aquí convertido en polvo, espera la resurrección de los muertos. 13 de noviembre de 1943”. Ambas adornaban una de las capillas laterales de la catedral. Sutil repunte de vanidad, que se le perdona por lo mucho muy bueno que hizo a favor de los necesitados y de los indigentes. Ellas pueden cerrar esta breve monografía de la iglesia madre de Cartagena, testigo de tantas hazañas y relicario de abundantes tesoros históricos.”⁴⁹ También lo referencia Dáger Nieto como realizado en el taller de Vittorio Montároslo.

Fernández Madrid nació en Cartagena el 19 de febrero de 1789. Fue médico, poeta, escritor, periodista y un patriota. Fundó en Cartagena el informativo *Argos americano*, que también dirigió en Tunja, Santafé y La Habana. Presidente de la Confederación de las Provincias Unidas de la Nueva Granada, debió capitular ante el Pacificador Pablo Morillo. Firmante del Acta de Independencia de Cartagena, apoyó el proceso y perteneció al Taller de las tres virtudes teologales, adscrito a la Serenísima Gran Logia Masónica de Cartagena. Fue partidario de las ideas absolutistas de Bolívar, a quien sirvió de embajador en Gran Bretaña. Murió de tuberculosis pulmonar el 28 de junio de 1829 en Barnes, población cercana a Londres.

Identificación

Título: José Fernández Madrid
Autor: Pedro Montarsolo Vittorio
Nacionalidad: Italiana
Época: Siglo XIX
Año: No
Fechado: No

Características físicas

Técnica: Mármol tallado
Dimensiones: 5.54 x 1.86 x 1.84 m.
Estado de integridad: Incompleto
Estado de conservación: Regular

Trayectoria

Fue la primera escultura conmemorativa emplazada en el siglo XIX en el espacio público de la ciudad, se colocó en el Parque construido en la antigua plaza de los Jagüeyes⁵⁰. Bajo la administración de José Manuel Goenaga fue encargada con la intención de conmemorar los cien años del nacimiento del prócer cartagenero: “Su inauguración se realizó el 19 de febrero de 1889, día en que se develó la estatua de José Fernández Madrid en presencia del presidente Rafael Núñez y en medio de grandes festejos populares.”⁵¹.

La Plaza llamada inicialmente en 1572 de los Jagüeyes en razón de que el gobernador de la ciudad, Bahamón de Lugo, ordena dotarla con ellos para que abrevaran los animales del poblado, cambia su nombre cuando se concluye el templo de Santo Toribio en 1763, tomando el nombre del Santo. Posteriormente, para 1842, el Cabildo da la orden de llamarla del General Francisco de Paula Santander, y finalmente cuando se emplaza el monumento se denomina como el ilustre personaje. Tanto el diseño del Parque, el pedestal y la escultura se le deben a Luis Felipe Jaspe. Posiblemente fue esculpida en Génova de acuerdo con Dáger Nieto: “... el proyecto del monumento a José Fernández de Madrid fue realizado en Génova (Italia) en el taller de Vittorio Montároslo, en 1889”.

Apreciación estética e iconográfica

Formalmente representa con fidelidad al personaje, del que se tenían imágenes en los grabados y pinturas de la época, y muy seguramente Jaspe las utilizó para bocetar la figura. El artista lo esculpió vestido con su uniforme militar, cruzado con la banda de becario o colegial del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario de Bogotá, donde se graduó en Jurisprudencia Canónica y Doctor en Medicina. La figura va acompañada de elementos alegóricos que refieren su vida, oficio y cualidades, además de cómo era visto por quienes compartían su entorno.

La talla es proporcionada y el escultor logra el volumen necesario para otorgarle las cualidades

que se apreciarían en un retrato que permite conocer al personaje. Iconográficamente lo identifica su uniforme militar, tal y como en una ocasión lo menciona Lemaitre: “Prevista la fecha del 4 de febrero de 1811 para el golpe, los patriotas comisionaron urgentemente a Fernández Madrid para que su tío, Antonio de Narváez (también padrino de bautismo) accediera a imponer su autoridad sobre los militares. Sin saber a ciencia cierta que se le engañaba, pues era realista y leal a España, salió de su casa, uniformado con todas sus galas militares, y se presentó al frente de las tropas, haciéndose reconocer de los oficiales y sargentos. Luego tomó el mando del Regimiento y bajo pena de muerte, condujo a las tropas a sus cuarteles. De esta manera, Cartagena siguió en manos de los patriotas.” (Lemaitre, 1983, t. III, 7-18).

Todos los elementos de su indumentaria corresponden al estilo impuesto por los generales franceses: el largo de la casaca, que lleva las solapas abiertas, era usado por los mariscales de campo; el doble galón en el puño identificaba a los generales y el laurel representaba la gloria eterna por su color verde. El bicorno, por lo general confeccionado en terciopelo con plumas de avestruz, era un accesorio común usado por los militares de alto rango en batalla, y se llevaba en algunas circunstancias representativas, en este caso, sobre el brazo, como símbolo de respeto ante los demás al llevar la cabeza destocada.

Lo acompañan como elementos alegóricos un arpa con sus cuerdas templadas, que simboliza un carácter suave como la música pero templado como sus cuerdas; el bastón es a la vez símbolo de poder y constancia, también puede asumirse como el emblema de Esculapio y atributo de la medicina. A sus pies, el rollo es el emblema de las leyes, que lo representa como jurista. Los cuatro libros detrás de la figura representan el conocimiento y la perfección, y constituyen una posible representación de la Historia, la Fama, la Sabiduría y la Prudencia tributo de la Verdad, virtudes que enaltecen a

los personajes importantes. El pergamo en la mano izquierda lo caracteriza como firmante del Acta que sella la Independencia de la ciudad.

La cabeza ligeramente inclinada habla sobre su condición de pensador y la posición de la mano derecha acerca de sus virtudes de gran orador. El pie izquierdo adelantado obedece no solo al equilibrio necesario de la figura, toca el suelo, por lo que simboliza la humildad y la servidumbre voluntaria.

Técnica y estado de conservación

En cuanto a la técnica, documenta el quehacer del escultor en el siglo XIX, especialmente en el conocimiento y manejo del mármol. Por esta razón era común que los artistas se desplazaran a Italia para aprender o perfeccionar lo que se consideraba el arte de la talla: “... el manejo del mármol pide un arte particular en todo diferente del modelo... sería, pues, necesario que después de los estudios preparativos se ordenase a los escultores copiar algunas cosas en mármol, y hacer otras de su invención, porque así se vería el verdadero talento de cada uno.”⁵² En este caso Montároslo, formado en la Academia italiana, contaba con las cualidades para que se le encargara su ejecución, además de que se mantenía la tradición de la época de contratar escultores extranjeros y realizar las fundiciones en bronce en talleres europeos.

Al comparar el Bolívar de Montároslo que reposa en San Pedro Alejandrino, elaborada dos años después, con la escultura de Fernández Madrid, se aprecian los mismos cánones formales y estilísticos “... la obra del Libertador de Montároslo pertenece a los conceptos neoclásicos, se retiraba material (piedra), para tallar la figura, y su temática estaba ligada a los procesos de luchas políticas y libertadoras como evento, referencia o testimonio de la época.” De este modo es muy probable que esta fuera la técnica usada por el artista para ambas esculturas y la intención de su representación.

El espacio del Parque y el pedestal no conservan las características originales; el pedestal ha sido remodelado en varias ocasiones. En cuanto a la escultura, esta fue restaurada por el Grupo Conservar en el 2009. Fue intervenida de nuevo en el 2015.

Significación

Los valores del monumento se estiman en relación con la historia, en primer lugar en concordancia con Fernández Madrid, quien fue reconocido, desde ese entonces, como un personaje significativo para la ciudad: letrado, militar, hombre de leyes, médico y patriota. En segunda instancia, en el contexto urbano de Cartagena, como quiera que este fue el primer monumento conmemorativo del siglo XIX que se conserva. Por último, de cara a la memoria del proceso de Independencia y la liberación de Cartagena, hecho que para ese momento de conformación de la nación era indispensable rememorar, para que el colectivo fuera consciente de su recorrido histórico y de los valores que debían mantenerse vigentes, ser recordados día a día al observar el monumento, como si se tratase de un texto didáctico.

Como bien lo dijo el presidente Núñez en el discurso de la inauguración del monumento, exaltando su memoria “...uno de los pre-excellos videntes que el del 11 de noviembre de 1811 proclamaron en esta histórica ciudad -Nueva Jerusalén, según el calificativo de un ilustre colombiano cuyo espíritu vive ya en la eterna gloria- fue Fernández Madrid, repito uno de los que proclamaron en la fecha dicha independencia en esta sección del Virreinato”. Igualmente, habla sobre su función en el futuro: “... La estatua que hemos levantado no es un adorno, sino un glorioso recuerdo y una lección. Que sea así mismo faro que ilumine los rumbos del deber severo, si vuelve por desgracia a cubrirse con tinieblas el cielo de Colombia. He dicho.”⁵³

Los valores artísticos y estéticos de la escultura se fundamentan en el reconocimiento de la maestría de su escultor, de quien se conser-

van otras obras importantes en la ciudad. La producción que dejó en Cartagena Montároslo permite hacer acopio de mayor información sobre este fenómeno artístico y definir el carácter de la influencia del arte europeo en el momento en que este se vio reflejado en la producción artística local y nacional. La obra confirma, por otra parte, la costumbre de hacer este tipo de encargos a artistas extranjeros durante el período citado.

Iconográficamente el monumento es valioso como documento que aporta conocimiento sobre la indumentaria, la moda, la influencia francesa en los atuendos militares de la provincia, y que a su vez destaca la importancia de los atributos analizados que alegóricamente relatan la vida y acciones del personaje representado.

El monumento a Fernández Madrid, como todos los que ocupan las plazas de la ciudad y que hoy cumplen una función que complementa la original, cual es la de realzar y significar los espacios públicos, hace que la Plaza sea percibida de entrada como un espacio histórico destacado dentro del contexto urbano. Este reconocimiento es el primer paso en la labor de recuperación y resignificación del espacio público y sus monumentos.



MONUMENTO A LA INDIA CATALINA

UBICACIÓN: PLAZOLETA INDIA CATALINA-SECTOR PUERTO DURO
FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 2011

Figura femenina de bulto redondo, de cuerpo entero, en posición pedestre. La cabeza, levemente levantada, lleva un tocado con una pluma sobre la frente y el cabello recogido, formando dos trenzas que caen sobre la parte superior del pecho. Los brazos descansan a lado y lado del cuerpo, las piernas están juntas y los pies de puntillas. Viste un taparrabo adornado con plumas en la parte frontal y posterior.

La estatua reposa sobre una peana en forma de semicírculo achatado, en la que se lee la inscripción: “Eladio Gil, 1974”. El pedestal es cilíndrico y su base de forma piramidal, ambos elaborados en piedra coralina.

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Autoría

Ver Semblanza de Eladio Gil Zambrana en la página 47.

Trayectoria

El escultor español Eladio Gil Zambrana tomó como modelo la estatuilla de la India Catalina diseñada por el maestro ‘Tito’ Lombana emulando los premios Oscar americanos, con la que se premia desde 1960 a los ganadores del Festival Internacional de Cine que se realiza en Cartagena. La escultura, que se conoce con el mismo nombre, fue destinada a una de las glorietas de la ciudad.

Inaugurada el 9 de marzo de 1974, *La india Catalina* permaneció ubicada al final de la avenida Pedro de Heredia, en uno de los vértices de la urbanización La Matuna, hasta septiembre de 2006, cuando se dio inicio al proyecto de construcción de Transcaribe, el sistema masivo de transporte público de la ciudad, y la escultura fue trasladada a doce metros de su sitio original.

En su momento, la alcaldesa Judith Pinedo explicó que el propósito de este traslado era “buscarle urbanísticamente un mejor ángulo,

que acompañe todo un proceso de renovación sobre un deprimido sector como Puerto Duro, que hoy es objeto de un desorden vial, de espacio público y con graves problemas sanitarios, como también de inseguridad. La zona sufrirá una gran transformación que beneficiará a todos los cartageneros, el lugar tendrá una importante inversión... además de que el pedestal de la mujer indígena también sufrirá cambios para permitirle a los cartageneros y visitantes un mayor acercamiento con la escultura, que no presente ningún riesgo y que pueda ser visitada con más frecuencia y con mayor comodidad, pues en la actualidad su base es triangular y no deja fácil acceso para conocerla mejor”.⁵⁴

Su trayectoria se inició cuando el director del festival de cine de Cartagena le encomendó al escultor Héctor Lombana una estatuilla que fuera como “un oscar”... El escultor relata que la imagen le sobrevino de inmediato cuando descubrió, en el escudo del mercado de la ciudad, a una india sentada con las piernas cruzadas debajo de una palmera. Por iniciativa del historiador Nicolás del Castillo Mathieu, consultó las Leyendas y tradiciones de Cartagena, de Camilo S. Delgado, y se encontró la historia de la india Catalina, y decidieron que ese sería el nombre de la estatuilla.

En 1974 el artista Eladio Gil hizo la escultura en homenaje a la india Catalina. La modelo fue Judith Arrieta, una joven de San Juan Nepomuceno. A esta primera modelo la complementó otra, profesional de la Escuela de Bellas Artes de Cartagena, una joven de apellido Espitia que posó desnuda después de una mediación familiar.”⁵⁵

La estatuilla del artista Héctor Lombana y la de *La India Catalina* del maestro Gil fueron el inicio de una leyenda que todavía se relata sin variaciones cuando se invita a los turistas a visitar el monumento, y se presenta como el símbolo de la “raza nativa.”

La historia de la india Catalina, que se relata, se inicia con su llegada a Cartagena con don

Identificación

Título: India Catalina
Autor: Eladio Gil Zambrana
Nacionalidad: Española
Época: Siglo XX
Año: 1974
Fechado: Sí

Características físicas

Técnica: Bronce fundido
Dimensiones: 10.30 X 8.14 m. X 22.80 m.
Estado de integridad: Completo
Estado de conservación: Bueno

Pedro de Heredia en calidad de intérprete, puesto que después de ser raptada de la población indígena de Galerazamba aprendió bien el español, circunstancia que la convirtió en una colaboradora en la fundación y conquista del territorio. Según Cunin, la India Catalina se conoce más que todo como la intermediaria pacificadora entre las tropas españolas y las poblaciones indígenas y como la “India lengua” o simplemente “lengua⁵⁶”.

Al respecto, el historiador Urbina Joiro decidió investigar sobre la India Catalina en los archivos de Colombia y España, y logró reubicarla históricamente, aclarando que su existencia no tiene ningún parecido con la Malinche mexicana. Y aportó un documento en el que la india Catalina declara en contra de Pedro de Heredia durante el primer juicio de residencia, en 1536. Como resultado de su investigación encuentra que la historia dice que Catalina era “una india inteligente y de bonitas facciones. Su trato era simpático y tenía maneras distinguidas. Contrajo matrimonio con Alonso Montañez, sobrino de Heredia, y se trasladó a la ciudad de Sevilla, España”.

Apreciación estética e iconográfica

Estéticamente, de acuerdo con lo que el maestro Gil cuenta acerca de su momento de creación y su intención, fue modelada como el prototipo de la belleza femenina: “A mí me pusieron a que hiciera como monumento la estatuilla que daban en el Festival Internacional de Cine de Cartagena, que es una estatuilla de Héctor Lombana. Y entonces yo dije que yo no hacía eso, exactamente no. Yo haría una escultura que tuviera algunos rasgos de la estatuilla del Festival de Cine, y que yo hacía una escultura de mujer (...) Hasta me sacaron un papel que tenían, que lo había mandado Héctor Lombana, y yo dije que no hacía eso, que yo era lo suficientemente escultor para modelar otra cosa.” En realidad, el artista tomó algunos rasgos de la estatuilla de Lombana modelada a partir de la indígena del escudo de Cartagena, no afirmó que fuera la representación de la mujer calamarí. La proble-

mática surge del nombre de la obra que de inmediato remite a los pobladores del territorio”.

Técnica y estado de conservación

El maestro Gil Zambrana la modeló a escala, fue vaciada en bronce y finalmente patinada, luce un buen acabado y para muchos es una figura femenina realmente bella. El fundidor del proyecto fue Orlando Montoya Avendaño. La pieza se encuentra en buen estado de conservación, y está incluida en el plan de mantenimiento del Grupo Conservar.

Significación

Cartagena, al igual que la gran mayoría de las ciudades del país, presenta las mismas condiciones y dificultades en su centro y sitios históricos, y por consiguiente en relación con los monumentos. Estos últimos, por lo general, llevan un tiempo considerable ocupando el espacio público y son sometidos a desplazamientos, alteraciones y mutilaciones de las áreas que ocupan, además de que se ven afectados por las reconstrucciones e intervenciones de las edificaciones que los delimitan, descontando aquellas ocasionadas sobre los monumentos en sí mismos debido a intervenciones desacertadas, realizadas por personas sin la formación adecuada para llevarlas a cabo. Muchas veces se les causan a estos bienes daños irreversibles por decisiones equivocadas o por el empeño en privilegiar proyectos ideales. Con frecuencia se sacrifica el monumento o se pone en riesgo debido a los costos económicos que implican otras soluciones más complejas, más aun por cuanto en ello entran en juego intereses de todo carácter.

En el caso del monumento a la india Catalina, la decisión de su desplazamiento y el cambio del pedestal causaron “inconformidad entre varios de los habitantes de la ciudad, incluyendo al mismo Eladio Gil, escultor de la estatua, quienes realizaron una marcha y protestas debido a este traslado”. Si se reconsidera que la significación de los monumentos está en relación con la intención del artista y

la función- rememorativa o conmemorativa, y con el sitio seleccionado como espacio en el que va a permanecer, y que le permite cumplir con la misma, la protesta de su traslado que se gestó en parte por el cambio del pedestal, si se hubiera consultado al artista de tal manera que esta fuera una decisión consensuada, que involucrara al colectivo al que en teoría le pertenece el patrimonio en el espacio público, sobre cuál era la solución más acertada -que podría ser incluso la misma- la hubiera evitado y habría sido quizás mucho más efectivo y didáctico.

Para el turismo, el monumento se promociona continuamente entre los sitios de interés y en los folletos se reseña como un homenaje a la mujer cartagenera y un símbolo de la ciudad, declarada Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad.

Sin embargo, hay opiniones encontradas al respecto, conclusiones que surgen al tenor de debates contemporáneos que critican la abstracción de la figura de la indígena: “En otras palabras, la única figura indígena que tiene derecho a los honores de la ciudad, ayer y hoy, es la de la mujer pacífica, dócil, al servicio de la dominación española... Ahora, La india Catalina aparece únicamente como una estatua de formas perfectas, como si la etnidad indígena -de la cual se convirtió en un símbolo- no solo fuera sumisa, de la civilización.”⁵⁷

En el 2006 en el marco del simposio que invitaba a reflexionar sobre si la India Catalina era un símbolo apto para la ciudad. Entre las apreciaciones de la mesa frente al mensaje implícito en la imagen, la siguiente complementa este análisis: “Cada uno de estos relatos trae claves para entender no solo las condiciones en medio de las cuales se crearon tanto la estatuilla como la estatua, sino también los objetivos que cada una pretendía alcanzar. Lo que queda claro es que primero hicieron la estatuilla y después le buscaron personaje y nombre, y que uno de los mensajes fundamentales fue el de transmitir

una forma particular de concebir la belleza femenina y su relación con el género y la raza.”

De otro lado, Urbina Joiro es el autor del primer libro sobre la historia verídica de la india Catalina, luego de diez años de investigaciones. Según la crítica *Entre las huellas de la india Catalina*, publicado en julio de 2006 por la Academia de la Historia de Cartagena, este “reúne en sus 182 páginas una documentación coherente y organizada sobre la vida del personaje, y aporta nuevas lecturas de interpretación de los orígenes de la india Catalina, más allá de la deificación y la fantasía que ha surgido después de la estatuilla y el monumento en el imaginario de los cartageneros”⁵⁷. Sobre su contenido, la historiadora española Carmen Gómez Pérez, profesora de Historia de la Universidad de Sevilla anota que “La historia de Cartagena tiene ahora un nuevo aporte destacado, pues a pesar de que esta obra es fundamentalmente un ensayo, el autor revisa documentos del Archivo de Indias, datos de los cronistas y hace continuas referencias a un buen listado bibliográfico”⁵⁸.

Sumar otros significados a los anteriormente anotados engrosa el listado de razones para aceptar o negar a *La india Catalina* como un símbolo que puede o no identificarla con la ciudad, la mujer, la indígena, la belleza, entre otras. Pero la significación de una obra que presenta este tipo de controversias deja claro que los significados y los valores no son inmutables ni homogéneos, se construyen colectivamente y dependen de quién o quiénes los asignen y desde qué punto de vista sean reconocidos.

Por lo tanto, los valores artísticos de este monumento son independientes de la polémica y reconocidos, así como se acepta que en esencia la india Catalina es un personaje ligado a la historia, que ha dejado de ser una leyenda o una fantasía. Aquí lo más importante es la necesidad de difundir entre quienes relatan su historia la verdadera, para que a partir de lo que esta encierra se construya un significado que la articule al relato de la memoria histórica de la ciudad.





MONUMENTO A LOS MÁRTIRES DE CARTAGENA

UBICACIÓN: CAMELLÓN DE LOS MÁRTIRES

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: BUSTOS DE LOS MÁRTIRES: 1886 / NOLI ME TANGERE: 1911 /

FUENTE NIÑO CON PEZ Y FUENTE NIÑOS CON PEZ: 2007

Identificación

Título: Conjunto escultórico del Camellón de los Mártires

Bustos de los Mártires.

Antonio José de Ayos, Manuel del Castillo y Rada, Pantaleón Germán Ribón, José María García de Toledo, Manuel Rodríguez Torices, Santiago Stuart, José Martín Portocarrero, Martín Amador, Manuel de Anguiano Arjona, Miguel Díaz Granados.
Autor: Felipe Moratilla
Nacionalidad: Italiana
Época: Siglo XIX
Año: desconocido
Fechado: No

Noli me tangere
Autor: Anónimo
Nacionalidad: desconocida
Época: Siglo XX
Año: desconocido
Fechado: No

Fuente Niño con pez Fuente Niños con pez

Autor: anónimo
Nacionalidad: Italiana
Época: Siglo XIX
Año: desconocido
Fechado: No

Características físicas

Técnica: Mármol tallado

Dimensiones:

Bustos de los mártires: 0.71 X 2.84 X 0.57 m.

Noli me tangere: 739 X 6.98 X 7.48 m.

Fuente Niño con pez: 3.18 X 2.40 X 3.18 m.

Fuente Niños con pez: 3.30 X 2.60 X 3.30 m.

Estado de integridad: Completo

Estado de conservación: Bueno

Noli me tangere: Figura femenina de bulto redondo, de cuerpo entero, en posición pedestre. Su cabeza mira al frente; tiene cabello largo, ondulado y abundante. Porta una corona sobre la cabeza y una cinta sobre la frente. Viste una túnica y un manto terciado sobre el hombro derecho; en el pecho luce un broche con cabeza de león y calza sandalias. Su brazo derecho, extendido hacia delante, muestra la palma de la mano; el brazo izquierdo, hacia abajo, sostiene en la mano un escudo de Cartagena que a su vez se apoya en el suelo y lleva la inscripción: "Estado de Cartagena de Indias". La figura está sobre un cañón, del cual se observan únicamente la punta y la parte posterior.

El pedestal se compone de cuatro tramos: Una zona inferior de forma lobular, con tramos de decoraciones acanaladas en cada una de sus caras. Una zona media que se inicia en un brocal o toro y termina en una cenefa de hojas de laurel y cintas; en la cara frontal enseña una cartela con la inscripción: "A Cartagena Heroica 1811-1911 Sus Hijas". La siguiente zona remata en una cenefa de arabescos de forma geométrica y en el centro de la cara frontal muestra un escudo redondo conformado por una cruz con dos leones encarados, rematados por una corona cerrada, y lleva una cartela en la parte inferior: "XXIII Diciembre 1574". El último tramo remata en una cornisa con la inscripción en la parte frontal: "*Noli me tangere*".

Antonio José de Ayos: Busto masculino con la cabeza y la mirada hacia el frente, cabello ondulado, peinado hacia atrás, y abundantes patillas. Viste una camisa de cuello alto con chorrera (adorno de encaje) y corbata de lazo, chaqueta de cuello alto, lo mismo que la camisa, que es abierta en 'v' y está decorada en los bordes con lazos entrecruzados.

Manuel del Castillo y Rada: Busto masculino con la cabeza levemente levantada, de forma alargada, que mira al frente y enseña una ligera papada como rasgo distintivo. El cabello es

corto y las sienes y la frente están despejadas. Viste una camisa de cuello alto y una guerrera de charreteras y pechera con adornos de botones y cintas de hojas de laurel a cada lado.

Pantaleón Germán Ribón: Busto masculino con la cabeza y la mirada hacia el frente, patillas largas y abundantes y pómulos salientes. Viste una camisa de cuello alto y guerrera de solapa ancha, ambas abiertas en el pecho, con charreteras y un botón a cada lado.

José María García de Toledo: Busto masculino con la cabeza y la mirada hacia el frente, cabello abundante, ondulado, con copete sobre la frente. Viste una camisa de cuello alto y volantes o chorrera sobre el pecho, y corbata de lazo; lleva chaqueta de cuello alto y chaquetón de solapa angosta abotonado sobre el pecho.

Manuel Rodríguez Torices: Busto masculino con la cabeza y la mirada hacia el frente, el cabello peinado hacia delante y abundantes patillas. Viste camisa de cuello alto con chorrera y corbata de lazo, chaqueta abierta, de cuello alto y abotonada, chaquetón de solapa ancha, de cuello alto, con un ojal a cada lado y un adorno de frondas y cordón en el borde. Al lado izquierdo de su pecho, sobre la chaqueta, lleva una estrella de cinco puntas con la letra 'T' en su interior.

Santiago Stuart: Busto masculino con la cabeza y la mirada hacia el frente, patillas abundantes que cubren la parte inferior de sus mejillas y frente amplia. Viste una guerrera de cuello alto con decoraciones y charreteras, abotonada.

José Martín Portocarrero: Busto masculino con la cabeza y la mirada hacia el frente, cabello ondulado, peinado hacia la frente y copete; las patillas largas se extienden hacia delante. Viste una camisa de cuello alto con chorreras y un cuello de lazo, este último girado ligeramente hacia la izquierda, chaqueta de cuello alto y chaquetón de solapa ancha con un botón a cada lado.

Martín Amador: Busto masculino con la cabeza y la mirada hacia el frente, cabello corto y frente ancha. Viste una camisa de cuello alto, chorrera y corbata de lazo; chaleco y chaqueta de solapa ancha, abierta.

Manuel de Anguiano Arjona: Busto masculino con la cabeza y la mirada hacia el frente, cabello ondulado peinado hacia la izquierda, patillas largas y bigote. Viste una camisa de cuello alto, una guerrera de charreteras, abotonada y de cuello alto, con adornos en los bordes y en la parte frontal.

Miguel Díaz Granados: Busto masculino con la cabeza y la mirada hacia el frente y los ojos entreabiertos; el cabello corto va peinado hacia delante. Viste una camisa de cuello de pajarita y chorrera, y una chaqueta de solapa ancha con tres ojales a cada lado.

En todos los casos los bustos presentan una peana circular y un pedestal rectangular, de base escalonada, cuerpo o dado liso con molduras en los extremos y capitel en la parte superior. En la parte frontal del pedestal aparece el nombre del mártir y el año en que fue fusilado, por ejemplo: "Antonio José de Ayos, fusilado en 1816 por patriota". Solo en el caso de Manuel Rodríguez Torices, que fue ahorcado, la inscripción cambia: "Manuel Rodríguez Torices, ahorcado en 1816 por patriota".

Fuente Niño con pez: Figura de niño (o "putto") de bulto redondo y cuerpo entero, en posición sedente. Lleva el cabello sobre la frente, la cabeza levemente girada hacia su derecha, mira hacia abajo y sostiene un pez entre sus brazos. El pez, en posición vertical, tiene la cabeza hacia arriba y la boca abierta; de esta última surge una abertura por donde sale el agua de la fuente. El niño está sentado sobre una piedra y esta sobre una base de planta circular, de la misma textura de la piedra.

Fuente Niños con pez: Conjunto de dos niños (o "puttis"), uno al lado del otro. El de la izquierda, de cuerpo entero, está de pie sobre el cuerpo de un pez alado. Tiene la cabeza hacia atrás, los brazos levantados y flexionados a la altura de la cabeza y en sus manos sostiene un caracol que coloca sobre su boca. Lleva el torso desnudo y un paño lo envuelve a la altura de sus caderas. La figura de la derecha, de cuerpo entero, desnuda e inclinada, lleva las manos al frente sosteniendo la cabeza del pez. Las tres figuras descansan sobre una venera o concha.

La base tiene forma de cono invertido, cortado, de ocho caras, con molduras en forma de talón inverso en sus bordes, que la dividen en tres secciones y enmarcan sus decoraciones; la inferior tiene forma de cintas de cadenas; la parte central exhibe decoraciones en forma de arabescos y la superior en forma de volutas.

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

"La educación era un gran crimen a los ojos de Morillo, quien trataba de extirpar en Venezuela y la Nueva Granada a todos aquellos cuyas mentes habían sido cultivadas, sabiendo que la ignorancia y la superstición eran los más firmes sostenes de la tiranía española.⁵⁹

Antecedentes

El Camellón de los Mártires, inaugurado en 1886 durante la presidencia del doctor Rafael Núñez, se le debe a Francisco Balmaseda⁶⁰ y toma su nombre de la propuesta de honrar la memoria de los patriotas fusilados el 24 de febrero de 1816, bajo el régimen del Pacificador Pablo Morillo, en lo que hoy es La Matuna.

En el llamado paseo público de la ciudad, fueron inicialmente emplazados 10 monumentos esculpidos en honor a los diez mártires de la independencia: Manuel de Anguiano, Miguel Díaz Granados, Santiago Stuart, Pantaleón Germán Ribón, José María Portocarrero,

Antonio José de Ayos, Martín Amador, José María García de Toledo, Manuel del Castillo y Rada y José Manuel Rodríguez Torices, "este último, aunque fue fusilado, ahorcado y después decapitado en Santafé como cartagenero, fue incluido por la Asamblea Legislativa del Estado Soberano de Bolívar al considerar que la ciudad les debía su libertad".

Desde el 11 de noviembre de 1911 permanece en el Camellón la escultura denominada *Noli me tangere* (del latín "No me toques"), donada por las mujeres de Cartagena, y se destaca por sus dimensiones aun en el espacio actual, que para la época era un terreno de dimensiones considerables, ya que "Después del sitio de Morillo fueron derribados los locales de comercio y el espacio del paseo, que estaba demarcado por la Bahía de las Ánimas y la calzada de unión entre la plaza fuerte y Getsemaní, y se extendía hasta el Caño de San Anastasio y permaneció así hasta que se inició su trasformación en 1904, cuando se construyó el mercado público".

El espacio del Camellón, como se aprecia en la actualidad, es el resultado de la disminución de su área y de los cambios de imagen del sector, pues parte de este terreno fue tomado, en 1907, para levantar el Parque del Centenario, y luego, en 1982, se edificó allí el Centro de Convenciones de Cartagena de Indias. A lo anterior se suma que el área fue destinada a la adecuación de las vías que recorren sus cuatro costados, entre estas las que sirven de acceso al sector de Getsemaní.

Desde sus inicios fue el espacio de recreación y reunión de los cartageneros, sobre todo en las noches de verano cuando en el Parque Bolívar no soplabla la brisa, lo que hacía que la tertulia se desplazara allí. En el *Papel periódico ilustrado* hay relatos de los viajeros que tomaban en el Muelle de Los Pegasos la embarcación que los llevaría a su destino, y que describen y alaban el sitio como un lugar excepcional.





a. Antonio José de Ayos
b. Pantaleón Germán Ribón
c. Manuel Rodríguez Torices
d. Manuel del Castillo y Rada
e. José María García de Toledo

- f. José Martín Portocarrero
g. Miguel Díaz Granados
h. Santiago Stuart
i. Martín Amador
j. Manuel de Anguiano A.



LOS BUSTOS DE LOS MÁRTIRES

En esos relatos siempre tenía cabida el recuerdo del sitio de Morillo que condujo al fusilamiento de los nueve cartageneros, y que los bustos traían a su memoria.

Las múltiples intervenciones y transformaciones del Camellón de los Mártires están registradas en el material que se conserva en la Fototeca Histórica de Cartagena. En estas imágenes se ve cómo un espacio tranquilo y sosegado, que para 1922 tenía un kiosco para oír y disfrutar de las retretas e invitaba a recorrerlo, se ha convertido en uno de los puntos neurálgicos de la ciudad por la gran congestión vehicular de la zona y los cambios y problemas de La Matuna.

Pero a pesar de las transformaciones, el Camellón sigue siendo por excelencia el escenario de la Independencia, su eje central. Una vez se rellenó el caño de San Anastasio y se levantó La Matuna, el espacio del Parque de la Independencia- al que se integraba el Camellón perdió su apertura espacial. Hoy el Camellón es el elemento que conecta visualmente a la Puerta del Reloj con Getsemaní y le permite proyectarse hasta el sector amurallado sin que exista ningún elemento de contaminación visual que lo impida.

La valoración del Camellón comprende el conjunto escultórico configurado por las 10 esculturas de los mártires, la *Noli me tangere*, y las dos fuentes recientemente emplazadas que fueron recuperadas durante el último proyecto de intervención para ser trasladadas a su espacio desde los parques de Manga y San Diego.

Autoría

El escultor a cargo de los bustos, Felipe Moratilla, era hijo de Don Francisco Moratilla, platero de S. M. en la época de Isabel II, quien también era artista. Desarrolló la escultura en Madrid y en Roma, realizando obras religiosas y por encargo: "Se formó en Roma como pensionado de la Academia de San Fernando, desde 1855, y donde pasó gran parte de su vida, ya que en 1874 fue nombrado académico correspondiente y allí continuaba cuando Ossorio redactó su galería. Se conoce obra suya, de un clasicismo correcto, de raíces italianizantes, en las colecciones del Museo del Prado y de la Academia de San Fernando"⁶¹. Las figuras modelo de los diez mártires fueron diseñadas por el arquitecto y pintor Luis Felipe Jaspe a partir de las descripciones escritas, grabados y pinturas boceta sus dibujos, manteniendo las características físicas de cada uno de ellos.

Apreciación estética e iconográfica

Jaspe ya había pintado la más renombrada de sus obras, *El fusilamiento de los mártires de Cartagena*, para los mártires del Camellón. Para el diseño de las esculturas dibujó el retrato de cada mártir y siguió el modelo del busto francés neoclásico, y los vistió con trajes de la época, que los distinguían según los cargos que ocupaban o el oficio al que se dedicaban. De ellos, cuatro eran militares, pues llevan charreteras, mientras que los seis restantes tienen diferentes atuendos: casacas de cuello alto, solapas delgadas y anchas, chalecos, camisas de cuello alto con chorreras o gorgueras, y corbatas de lazo. En general, los próceres en todo el territorio dejan entrever, tanto en las costumbres como en la forma de vestir, cómo la moda española fue cambiada primero por la inglesa y luego por el llamado "afrancesamiento", ya iniciado para ese momento y que marcó las costumbres de la Nueva Granada durante la segunda mitad del siglo, después de la Independencia, que al igual que en el resto del mundo, aparece impregnada de un romanticismo que se refleja de forma clara en cómo se vive a la zaga de los héroes en todo el territorio.

Trayectoria

En noviembre de 1882, para cumplir con los decretos expedidos en el Palacio del Congreso General, en Villa del Rosario de Cúcuta el 11 de octubre de 1821, firmados por el Presidente Santander a fin de rendir honores y guardar para la posteridad la memoria de aquellos que habían dado la vida por la patria, la Asamblea Legislativa del Estado de Bolívar, bajo el título de Honores dispuso:

"Artículo I. Autorízase al P. E. para que acepte y cumpla el contrato celebrado en Roma por el Sr. Dr. Eugenio Baena, con el Sr. Felipe Moratilla, escultor, por el cual debe este hacer nueve bustos de mármol blanco de Carrara, de los mártires del 24 de febrero de 1816, y uno del señor Manuel Rodríguez Torices, víctima también de su amor a la Patria.

"Artículo 2. Los bustos expresados en el artículo anterior serán colocados en sus respectivos pedestales, á uno y otro lado, en el paseo público de esta capital.⁶² Dada en Cartagena, á 28 de noviembre de 1882... Decláranse Mártires de la Patria á los egregios ciudadanos Manuel del Castillo, Martín Amador, Pantaleón Germán Ribón, José María Portocarrero, Santiago Stuart, Antonio José de Ayos, José María García de Toledo, Miguel Díaz Granados y Manuel Anguiano... y la Plaza del Matadero, donde algunos de ellos fueron sacrificados el nefasto día 24 de febrero de 1816, se denominará en lo sucesivo Plaza de la Independencia, y en ella se levantará una columna ática..."⁶³

Llegados los bustos de Europa, y una vez la junta hizo los preparativos para el festejo, solicitó una contribución a los personajes y familias más pudientes de la ciudad, puesto que se celebraría con toda la pompa que ameritaba la ocasión: "El Dr. Eugenio Baena, Presidente del Estado, tomó gran interés en que la celebración de aquel aniversario del 11 de noviembre de 1811 fuera lo más suntuosa posible; por tal razón, la Junta directiva de las fiestas esmeróse en organizar variados espectáculos, y uno de

ellos fue la exposición en uno de los extremos del Paseo público de un gran Cuadro al temple, que representaba los mártires del 24 de febrero de 1816 en el momento de marchar al cadalso. En primer término aparecen, desde luego, en la pintura, los Mártires, vestidos de blanco, a excepción de Anguiano, entre una escolta de soldados, y en actitud de marcha hacia los patíbulos que están colocados á la derecha del Cuadro á lo largo del Caño. Este cuadro, obra del artista cartagenero Señor Luis F. Jaspe, fue mandado pintar por el Sr. Dn. Carlos Jiménez, natural de Cartagena para exhibirlo el 6 de agosto de 1874, en Momox.” Ordenó que los bustos fueran colocados en sendas filas, cinco a cada lado sobre los tramos longitudinales, sobre pedestales de mármol con sus correspondientes inscripciones, y cubiertos con velos blancos que

caerían en el momento de ser descubiertos por un grupo de señoritas, mientras las niñas regaban pétalos de rosas a su alrededor.⁶⁴ Se acompañó de pólvora, discursos, poemas, retreta, cantos y vivas a la patria y sus héroes”¹

Técnica y estado de conservación

Los monumentos fueron tallados en mármol de Carrara, y si bien se desconoce la forma exacta de ejecución, al parecer Moratilla extrajo material pasando los puntos del modelo al bloque de mármol. Esta técnica permite que, aun siendo iguales en su concepción y composición, se diferencien entre sí por las características que su diseñador, Luis Felipe Jaspe, dejó plasmadas en los dibujos, que consideró contenían en esencia su personalidad y que el artista mantuvo y detalló en cada caso.

El camellón no solo ha sido objeto de cambios, es un espacio que se ha intervenido en varias ocasiones, la última de ellas en 2007 cuando se recuperaron las fuentes. El conjunto de esculturas está incluido en el plan de mantenimiento del Grupo Conservar, se les reconoce a estas el buen estado en que se encuentran.

Sin embargo, debe anotarse que este monumento requiere un cuidado continuo y una revisión del recurso paisajístico en cuanto a la vegetación se refiere. Es lamentable que las Fuentes no permanezcan en funcionamiento, si así fuera harían posible reforzar y recrear la función original del Camellón, y además fomentarían el respeto del colectivo y la apropiación patrimonial de este espacio.

NOLI ME TANGERE Y LAS DOS FUENTES

La *Noli me tangere*, representado por una figura femenina, se emplaza en el Camellón de los Mártires el día en que se inaugura el Parque del Centenario. Se referencia como donado por la mujeres cartageneras, como aporte a la celebración de la libertad, de lo patrio. La frase está tomada del pasaje de la Biblia, del evangelio de San Juan, 20.17. Los evangelios lo ponen en boca de Jesús cuando María Magdalena descubre el sepulcro vacío y ve al Cristo resucitado. Y aunque el evangelista no lo dice, lleva a pensar que María se había precipitado a tocar el cuerpo de su querido Maestro, al que creía muerto y desaparecido, que puede afirmarse cuando la frase se traduce como “deja de tocarme”, “deja ya de tocarme” “No me toques o no me toquéis”. Ese primer encuentro de la Magdalena con el Maestro resucitado, forma parte del repertorio iconográfico de la Magdalena, creado y recogido por la mayoría de los pintores europeos reconocidos como maestros, siguiendo fielmente el texto evangélico: al lado del sepulcro abierto, en un paisaje que sugiere un huerto con árboles, aparece María postrada intentando abrazar los pies de un Jesús envuel-

to en una brillante aureola, pero, curiosamente, en figura de hortelano, con una azada o una pala en la mano”.⁶⁵

Apreciación estética e iconográfica

La figura femenina lleva su pelo al aire como símbolo de la libertad; el broche con cabeza de león, a la altura del pecho, es símbolo del poder y la fuerza, y es preciso resaltar la cinta sobre la frente, como se explica enseguida. Iconográficamente la figura se asocia con la libertad, en virtud de los atributos con que fue diseñada. La figura femenina con la túnica posee un acentuado movimiento, tanto esta como la larga cabellera parecen ondinar al viento. La figura del león en la túnica, sobre el pecho, significa tanto la fuerza como el deseo de mantener a quienes la poseían -para este caso los héroes convertidos en mártires- muy cerca del corazón. Esto significa que porta el ideal de la liberación como una ley grabada en el corazón, lo que permite la inclusión de la mujer en el ideario de la Independencia, puesto que se identifica con el mismo. Al ser reconocida la mujer como un elemento participante y activo en la lucha

se valida y exalta el papel que ella desempeñó durante todo el proceso de la independencia.

Lo anterior se evidencia cuando se revisa el repertorio de heroínas presentes en el territorio, que no estuvieron ocultas, eran identificadas para la época de la Independencia, al igual que a los patriotas, porque llevaban sobre su cabeza una especie de pañuelo, que cubría parte de la frente.⁶⁶ En el monumento este pañuelo se asocia a la cinta en la frente, como portadora de la pertenencia al colectivo de los hombres libres o de los que luchaban por esa libertad, en este caso -como una abstracción que reproducía en la cinta- a la Marianne francesa⁶⁷ -quien también la llevaba en la frente- como símbolo de la democracia y de la Madre Patria de donde muy seguramente surgió el uso del pañuelo patriota. En la *Noli me tangere*, la heroína pone su pie sobre el cañón como símbolo de la victoria obtenida en la batalla librada contra la opresión. La expresión “No me toquéis” guardaría estrecha relación con la decisión de no permitir jamás un nuevo vasallaje, pues la libertad era intocable una vez instituida la democracia,



y ¡ay de aquel que osará atentar contra ella!, toda vez que su mensaje era divino, pues provenía del libro sagrado de la *Biblia*.

Pero también se plantea la posible relación simbólica del monumento con algunos escritos sobre el Movimiento Propagandístico Filipino, como se expone en el siguiente relato acerca de esta corriente reformista:

“Restaurado al trono el monarca español... el gobernador general de Filipinas, Izquierdo, suprimió las reformas liberales iniciadas por su predecesor y ordenó la detención y deportación de muchos reformistas filipinos. Algunos se fueron voluntariamente a otros países para evitar el arresto. La mayoría de los reformistas, que pertenecían a la clase media o a familias acomodadas, intentaban llamar la atención de la corona y otras autoridades españolas sobre el desamparo de los filipinos a través de escritos y discursos difundidos en las ciudades de España y otras colonias españolas... Estos documentos, datados entre 1880 y 1895, eran el resultado de un fenómeno que sería denominado el Movimiento Propagandístico. Los propagandistas se aliaban con los masones, intelectuales, políticos liberales y otros españoles que se hacían solidarios con Filipinas... creían que Filipinas debería convertirse en una provincia de España y los filipinos deberían tener los mismos privilegios de los súbditos españoles.

“El movimiento propagandístico se limitaba en España a los artículos en la prensa y al intento de ejercer presiones políticas en Madrid... En diciembre de 1888 se fundó el diario *La solidaridad*, en Barcelona, en el que escribían el doctor José Protasio Rizal Mercado, héroe nacional filipino, y otros patriotas... Rizal era uno de los principales promotores del movimiento propagandístico. A través de sus artículos en *La solidaridad* y de dos novelas, “*Noli me tangere*” (*No me toques*) y *El filibusterismo* (*El subversivo*), publicadas en 1887 y 1891, respectivamente, Rizal exponía los abusos de algunos miembros del gobierno colonial, así como del clero

español, y abogaba por la justicia social y las reformas políticas.

“El contenido de la novela “*Noli me tangere*” era una representación astuta de las condiciones sociales y políticas en Filipinas durante el periodo colonial español. Era definitivamente una condena del dominio colonial de España sobre las islas, plagado de la corrupción y los excesos de algunos frailes y funcionarios del Estado, y a la vez una crítica a la apatía de sus compatriotas frente a los descarados abusos. Rizal abordaba profundamente estos problemas nacionales, que para él eran como un cáncer social. En *El filibusterismo* exploraba los temas de la reforma y la revolución como posibles soluciones a los problemas del país. “Rizal fue desterrado y posteriormente ejecutado, en 1892. La revolución contra España estalló en 1896... los dos lados firmaron en diciembre de 1897 un acuerdo de paz, y declararon la independencia el 12 de junio de 1898.”⁶⁸

Ante el monumento *Noli me tangere*, que es símbolo de la libertad y se sabe que fue donado por las mujeres de Cartagena cuya participación en la lucha es reconocida, se plantea, al igual que para los monumentos del Parque del Centenario, una vez se conoce la existencia de los escritos mencionados, que la *Noli me tangere* fue posiblemente inspirada en los escritos mencionados y que de allí procede su nombre. En consecuencia, tácitamente representa la unidad tanto de la opresión española como del sublevamiento de las colonias ante las peticiones no escuchadas, y reafirmaría que la Independencia fue producto del cansancio causado por la repetición continuada y cada vez más cruel de los abusos de los españoles.

Técnica y estado de conservación

Elaborada en mármol de Carrara, como los monumentos de los Mártires, fue diseñada por Jaspe. Su factura se equipara con la de las esculturas del Parque del Centenario, e igual que en los casos de *La Libertad*, *La República* y *El Trabajo*, se desconoce su artífice o tallador y se aduce

su procedencia europea, ya que se corresponde con el conjunto del Parque y fue emplazada allí en la misma fecha.

Las fuentes

El análisis del conjunto del Camellón finaliza con las dos fuentes y los niños, conocidos como “puttis o amorcillos”, comúnmente representados en diversas posiciones, acompañados de peces y conchas, símbolos del agua su elemento fundamental puesto que representa la vida, la fuente de la juventud.

Las fuentes hacían parte del mobiliario de los paseos, jardines y parques como complemento de los entornos naturales. En el Camellón fueron reinstaladas en su lugar original, una en cada extremo como era usual, renovando el espacio y complementando el conjunto escultórico. Ambas fuentes fueron diseñadas con una base circular baja, y la fuente centrada en la que están representados los niños.

Los niños o “puttis” tienen su origen en el Barroco siciliano, donde aparecen como una forma distintiva de la arquitectura barroca que se desarrolló en la isla, al sur de las costas de Italia, durante los siglos XVII y XVIII. “... El estilo se reconoce no solo por sus típicas curvas y florituras barrocas, sino también por sus máscaras sonrientes, conchas, veneras y “puttis”, con la particular extravagancia que le ha dado a Sicilia una identidad arquitectónica única... que reflejó perfectamente el orden social de la isla en una época en que -dominada nominalmente por España- fue gobernada de hecho por una aristocracia hedonista y extravagante... Estas figuras son abundantes en el Renacimiento y el Barroco italianos, y su representación se extiende por Europa, como parte de la recuperación de motivos clásicos típica de la época.”⁶⁹

Como el resto de esculturas de la zona su fabricación es europea, y es posible que fueran traídas por Don Juan Mainero a la ciudad desde Génova, Italia. Tallados en mármol, su apreciación estética e iconografía guardan estrecha relación con los motivos ornamentales que

representan el deleite, lo lúdico de los espacios al aire libre y la connotación de haber sido diseñados para la recreación. En cuanto al estado de conservación se califica de bueno.

Significación

El Camellón de los Mártires, la *Noli me tangere* y las fuentes son reflejos decimonónicos entre los que se puede incluir el Parque del Centenario, aun a pesar de que este se empezó a construir siete años después de que el siglo tocara a su fin, puesto que, como bien lo decían los europeos de los cambios de siglo: “no se acuesta uno en el XIX y se levanta en el XX”, expresión que muy bien recoge la frase “hoy vienen, que no duermen juntos, los nueve mártires de Cartagena a la sombra del obelisco que para ellos alzó la ‘República Redimida...’” La delimitación es netamente cronológica, para demarcar etapas históricas que faciliten su estudio y caracterización, pero no para señalar grandes cambios urbanos o socio culturales.

Por lo tanto sus valores históricos, estéticos, técnicos y simbólicos, además de la antigüedad, son reconocidos cuando se considera que cuentan con más de un siglo de vida durante el cual han tratado de mantener entre sí la unidad inicial de sus valores, ya no espacial porque es imposible, pero sí la histórica y simbólica que contienen. Todo esto a pesar de que las constantes transformaciones han alcanzado a alterar su concepción original, y aun la adquirida a lo largo del tiempo.

Como espacio público la zona representa la carga histórica y de representación del proceso independentista iniciado aquel 11 de noviembre de 1811, por lo tanto los bustos de los mártires, la *Noli me tangere* y las fuentes se valoran de manera individual y en conjunto, como contenedores de una sola historia: la de la ciudad heroica, la que a su vez se convierte en depositaria de esos valores y que por lo tanto debe ser conservada al máximo en sus manifestaciones culturales fundacionales, edilicias y espaciales, incluidos sus monumentos, para que cada

habitante aporte su experiencia individual y se construya colectivamente su significado como ciudad que proyecte su imagen histórica.

En tal sentido, al Estado y las entidades a cargo de la protección del patrimonio de la nación, así como a las instituciones del departamento y de la ciudad, y al colectivo les corresponde asumir el reto de mantener vivos los espacios culturales como lugares de memoria, y emprender programas pedagógicos y didácticos que conduzcan al reconocimiento y apropiación del colectivo de su significado. Todo ello a fin de actuar en conjunto, salvaguardando toda manifestación, en este caso, de los monumentos en el espacio público como elementos del texto urbano que es preciso proteger para que tomen cada vez mayor fuerza en su imaginario.



– MONUMENTO A LOS MÁRTIRES DE CARTAGENA –





CONJUNTO MONUMENTAL DEL PARQUE CENTENARIO

UBICACIÓN: PARQUE CENTENARIO

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1911

Obelisco: Conjunto arquitectónico y escultórico compuesto por un obelisco, su base, una plataforma de acceso y cinco esculturas. El obelisco, en forma de pilastra y de planta cuadrada, tiene cuatro caras trapezoidales iguales, ligeramente convergentes, y está dividido verticalmente en tres secciones. La primera está rematada por la escultura de un cóndor con las alas abiertas, apoyado sobre un globo terráqueo, y una cornisa en la parte inferior. La segunda sección está enmarcada por dos cornisas y una corona de hojas de laurel en el centro de tres caras; en la cara principal se ve el escudo de Cartagena de Indias, bajo el cual hay cuatro lanzas y dos cañones cruzados. La tercera sección presenta una escultura en cada cara, así:

Cara frontal: Figura femenina de cuerpo entero, en posición sedente y con la mirada al frente. Lleva el cabello recogido y una cinta sobre la frente, además de un tocado con decoración de hojas de laurel. El brazo izquierdo, flexionado, sostiene en la mano una tabla que apoya sobre su costado. El brazo derecho se extiende a su lado y la mano está flexionada hacia arriba, entreabierta. Viste una túnica decorada en sus bordes y con un broche con cabeza de león a la altura del pecho; calza sandalias.

Al lado izquierdo: Figura femenina de cuerpo entero y bulto redondo, de pie, mirando al frente. Lleva el cabello largo, suelto, una corona de laureles sobre la cabeza y en la frente una cinta con una estrella de cinco puntas. Su brazo derecho está levantado y ligeramente flexionado hacia arriba, con el puño cerrado y un grillete en la muñeca. El izquierdo se extiende hacia abajo, muestra el puño cerrado y en la muñeca un grillete con una cadena rota colgando. Viste una túnica con un broche y la cara de un león en el pecho, debajo de este un cinturón con hebilla y un manto sobre los hombros con decoraciones en sus bordes. Lleva sandalias.

Al lado derecho: Figura femenina alada, de cuerpo entero, de pie. El brazo derecho está levantado y la mano sostiene una trompeta en su boca; el brazo izquierdo se extiende al lado de su cuerpo y la mano sostiene las *fascies* (haz de lictores). Viste una túnica con broche y una cabeza de león en el pecho, el manto está sujeto a la altura de la cintura, con decoraciones en sus bordes. Lleva una corona de laureles sobre su cabeza.

Cara posterior: Figura femenina de cuerpo entero, adosada. La cabeza mira hacia el frente y la mirada se dirige levemente hacia arriba. Lleva el cabello suelto y sobre la cabeza un tocado de hojas de laurel. Los brazos están flexionados a la altura del pecho y sostiene en sus manos un rollo abierto. Viste una túnica y una capa sobre los hombros, cerrada con un broche de cabeza de león sobre el pecho; lleva un cinturón que cae hacia el frente y una espada al cinto al costado izquierdo.

La base se divide en tres secciones. La primera, compuesta por una cornisa con canes y decorada con círculos y hojas de laurel en el entablamiento; en sus caras muestra una decoración de hojas de palma. En la cara principal tiene una tarja (lámina) con la inscripción: "Ignacio Cavero - Juan de Dios Amador - José M^a García De Toledo - Ramón Ripoll - José De Casamayor - Domingo Granados - José M^a Del Real - Germán Gutiérrez De Piñeres - Eusebio M^a Canabal - José M^a Del Castillo - Basilio Del Toro De Mendoza - Manuel José Canabal - Ignacio De Narváez y Latorre - Santiago De Lacuna - José M^a De La Terga - Manuel Rodríguez Torices - Juan De Arias - Anselmo José De Urreta - José Fernández De Madrid - José M^a Benito Revollo". En la parte posterior, otra tarja lleva la inscripción: "Cartagena agradecida levanta este monumento para perpetuar la memoria de los egregios varones que el 11 de noviembre de

Identificación

Título: Obelisco, El Trabajo, La República, La Libertad

Autor: Anónimo

Nacionalidad: Italiana

Época: Siglo XX

Fechado: No

Características físicas

Técnica: Mármol tallado
Dimensiones:

La Libertad: 4.80 X 8.89 X 1.90 m.

La República: 4.80 X 9.50 X 1.90 m.

El Trabajo: 4.80 X 8.03 X 1.90 m.

Estado de integridad: Completo

Estado de conservación: Bueno

1811 firmaron el Acta de Independencia de la antigua Provincia de Cartagena de Indias. 11 de noviembre de 1911”.

La sección central no lleva decoración alguna. La inferior, de mayor profundidad, sobresale de las anteriores y forma un remate inclinado. Todo el conjunto está ubicado sobre una plataforma con cuatro accesos de escaleras, de cuatro peldaños cada una y con balaustrada alrededor. El elemento arquitectónico es el eje del Parque Centenario.

El Trabajo: Figura de cuerpo entero con la cabeza inclinada hacia abajo y el brazo derecho levantado, que sostiene un martillo en la mano; el brazo izquierdo se extiende hacia delante, a la altura de la cintura, y sujetando en la mano unas tenazas que a su vez agarran un trozo de metal apoyado sobre un yunque que reposa sobre una piedra. Viste un delantal largo anudado al cuello, que se prolonga hasta debajo de las rodillas y que cubre parcialmente su torso; lleva los pies descalzos. A los pies del personaje hay un compás, unos trozos largos de metal y un cincel y dos clavos unidos por una cinta clavada a la piedra. La peana es redonda y al frente tiene la inscripción “Trabajo”.

La base, de cemento, tiene forma de semiesfera achatada. La escultura está ubicada sobre la portada derecha del costado del parque que colinda con el Camellón de los Mártires.

La República: Figura femenina de cuerpo entero, levemente girado hacia la derecha. El cabello va recogido en la parte posterior de la cabeza y lleva una corona de hojas de laurel. El brazo derecho está levantado y sostiene una antorcha en la mano. El brazo izquierdo hacia abajo, al costado del cuerpo, sujetando con la mano las *fasces* (haz de lictores). Viste una túnica ceñida al cuerpo con un cinturón, y un manto se desprende de los hombros. La figura está montada

sobre la esfera del mundo, sostenido por cuatro leones sedentes con anillos en sus bocas.

La base es de cemento, en forma de semiesfera achatada. La escultura está ubicada sobre la portada izquierda del costado del parque que colinda con el Camellón de los Mártires.

La Libertad: Conjunto de dos esculturas, de cuerpo entero, una detrás de la otra. La primera es una figura masculina de pie, de frente, con la cabeza girada hacia su derecha, el cabello abundante y ondulado y la mirada dirigida hacia la diestra, señalando la figura femenina. El brazo derecho, cruzado por delante del abdomen, sujetando la empuñadura de la espada, atada al cinto del lado izquierdo. El brazo izquierdo, al costado del cuerpo, sostiene con la mano el fuste de la espada. Viste un paño sostenido con una cinta a la cintura, lleva el torso desnudo y los pies descalzos.

Detrás de este, figura femenina de pie, el cuerpo inclinado hacia la derecha, mirando a la figura masculina. El brazo derecho, extendido al costado, señala hacia delante con el índice de la mano; el brazo izquierdo, hacia arriba, sostiene una bandera enrollada. Viste un traje ceñido al cuerpo en la parte superior, con mangas a medio brazo, anchas, de pliegue y justas en el borde; la falda ancha lleva grandes pliegues. Muestra los pies descalzos y extiende levemente hacia atrás el derecho. A sus pies reposa el escudo de Colombia. En la parte inferior de las figuras aparece la inscripción: “La juventud se apresta a defender la patria”.

La base es de cemento, en forma de semiesfera achatada. La escultura está ubicada sobre la portada central del costado del parque que colinda con el Camellón de los Mártires.

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Antecedentes

A raíz de la legislación emitida en 1821 por el Congreso de Cúcuta sobre la memoria de los muertos de la patria, surgió en el territorio nacional lo que se pudiera denominar el inicio de la invasión del espacio público, con el fin de asentar la primera piedra de la memoria colectiva en el proceso de construcción de la identidad nacional tomando como base el imaginario patriótico. Así, en 1911 y con motivo del primer centenario de las independencias, Cartagena se sumó al proceso nacional de conmemorar, recordar, reconocer y exaltar los eventos y personajes que forjaron nuestra historia antes y después de la Independencia y, ya que ostentaba el noble título de Heroica, benemérita y varias veces centenaria, se lanzó a la plaza pública con esculturas, placas y relieves de sus próceres, reclamando el lugar “heroico” que le correspondía en el proceso de la construcción de imaginarios de identidad nacional.

El *locus* (lugar) de la memoria colectiva bien puede estar emplazado o desplazado, según sea el caso, es decir ¿qué se quiere recordar y qué no? Hoy en día la apropiación del espacio público como referente de la memoria histórica se ha perdido, la lectura iconográfica se ha desvanecido en la memoria y la mayoría de las personas que deambulan por calles, plazas y parques no están suficientemente familiarizadas con los mensajes que transmiten dichos espacios y aquellos signos que los ocupan. En el caso del Parque Centenario en Cartagena, ¿cuál es el mensaje qué se quiere transmitir? La mayoría de los monumentos pasan inadvertidos, así como los elementos arquitectónicos y su disposición espacial.

- CONJUNTO MONUMENTAL DEL PARQUE CENTENARIO -



Sin embargo, la riqueza de su significación es mucha, esta aproximación iconográfica a su contenido, tomando como referencia algunos detalles significativos, busca contextualizarlo y entenderlo un poco más para valorarlo en su dimensión real y, si fuere posible, encontrar la respuesta a la pregunta formulada en el párrafo anterior.

Lo que conocemos hoy como Parque Centenario era la Plaza de Nuestra Señora del Camino. Desde fines del siglo XVI y hasta 1815 funcionó allí el matadero municipal y por tal razón se le conoció como la Plaza del Matadero hasta 1907, cuando comenzaron las obras del actual parque, que se inauguró el 11 de noviembre de 1911, cuando aún no había sido concluido.

Un parque de estilo inglés

“En unos terrenos ocupados anteriormente por manglar, el 23 de febrero de 1909, por medio del Decreto N.º 158 del gobierno departamental, se dispuso la construcción de un parque. Con este fin se creó una junta especial y se convocó a un concurso para escoger el “mejor croquis” que se premiaría con \$20 Oro. Se presentaron seis propuestas y resultó ganadora la del ingeniero departamental Pedro Malabet, quien decidió adelantar el proyecto con su socio, Luis Felipe Jaspe. El proyecto ganador fue descrito en su momento como “un parque de estilo inglés, por sus avenidas de 8, 10 y 15 metros de ancho, su plazoleta para recreo de los niños, su hermoso kiosco para la banda de los músicos, que en noches de retreta podrá ser divisada desde cualquier punto del parque.”⁷⁰

En 1911 se ubicó en el centro del mismo un obelisco destinado “a honrar la memoria” de los patriotas que firmaron el acta de independencia y una fuente de bronce obsequiada por la colonia siria, que ya no existe y cuyo paradero se desconoce. Es un parque cerrado y radial, en cuyo centro se ubica el mencionado obelisco, apoyado sobre una plataforma a la cual se accede a través de cuatro escalinatas que corresponden a los ejes centrales, que conducen a las puertas de

acceso ubicadas en medio de sus lados. Cuenta también con puertas de acceso en cada una de sus cuatro esquinas. Estas, diseñadas a manera de arcos triunfales, están coronadas por esculturas de gran tamaño denominadas *La República, La Libertad y El Trabajo*. Dos pares de columnas de orden jónico sostienen el arco de medio punto y sobre estas aparece un dintel en cuyo centro destaca la clave del arco central. El parque está delimitado por una verja de hierro, enmarcada y sostenida por pináculos que se apoyan sobre los basamentos sobresalientes de un muro bajo.

Origen del parque público inglés

La carencia de zonas verdes a inicios del siglo XIX en Inglaterra y el profundo cambio generado por la revolución industrial hasta mediados del mismo siglo, permitió ver la devastación causada por el desarrollo incontrastado de las ciudades. Los dirigentes ingleses comenzaron a establecer el parque público para tratar de contener una situación social explosiva. Es así como nacieron los jardines urbanos, con el fin introducir espacios de esparcimiento para las concentraciones de obreros, proporcionando una alternativa al ambiente degradado de los malsanos barrios urbanos donde vivían los trabajadores, y de paso propiciar el encuentro de las clases sociales, pues en este ámbito el proletariado tendría la posibilidad de asimilar códigos de comportamiento basados en modelos burgueses. El parque adquirió entonces una fuerte connotación social, se convirtió en la imagen de la compensación de las clases populares, un lugar donde descansar después de una ardua jornada laboral, permitiendo experimentar facetas sociales y de entretenimiento, ya que antes de la construcción de espacios públicos solo existían lugares de distracción privados a los cuales los trabajadores no tenían acceso. El diseño del parque público se basa en el modelo del parque paisajístico, del jardín de placer y del jardín botánico.

Apreciación iconográfica

El Parque se diseñó bajo la premisa de que constituye un sitio para el placer donde se encuentra tranquilidad y sosiego, en el que se celebra el tiempo de ocio, y en su interior jamás faltan el agua, las esculturas, los senderos que lo atraviesan y que conforman su estructura geométrica. El parque rememora, a manera de jardín del Edén, el esplendor del Estado, que para el siglo XIX se convierte en el emblema de un nuevo sistema político liberal. Es el resultado de la yuxtaposición de materiales frente a un momento en el que se vivía en continua mutación; es también el reflejo del gusto y el sentido estético de una época.

El Parque Centenario conmemora a los próceres que actuaron en la emancipación del territorio, quienes en su gran mayoría fueron masones, así que los elementos que lo conforman reflejan los ideales masónicos de “Libertad, igualdad, fraternidad”, promulgados por Antonio Nariño en Santafé de Bogotá. Todo en él, su trazado radiado, la planimetría y el diseño, buscaba que los monumentos allí emplazados transmitieran un mensaje particular, invitaban a los paseantes a recorrer la historia. Los monumentos ubicados en la periferia, una vez se observan, obligan a volver al centro donde está la evidencia, la comprobación del hecho histórico mismo: la Firma del Acta de la Independencia, representada por los nombres de quienes estamparon su grafía en ella, so pena de lo que sabían podría suceder. Los nombres de las esculturas: *El Trabajo, La Libertad, La República*, hablan por sí mismos del papel en el relato que tienen que contar. Y en el centro mismo, como elemento simbólico, está un obelisco que, como se verá por su simbología, ha sido seleccionado y aparece representado en múltiples monumentos que requieren destacar su mensaje.

El obelisco es la forma simbólica arquitectónica más antigua de Egipto. Por lo general se erigían para rendir culto a Ra, dios del Sol. Su denominación viene del griego *obeliskos*, que



significa daga, lanza, punta de espada. Como dios, Ra es eterno, por tanto representa la estabilidad, la permanencia, la fuerza de creación.⁷¹ Sus dimensiones replican por lo general en la altura la medida de la base de 9 a 10 veces. En sus caras se tallan el nombre y los títulos de quien lo levanta, y la narración del hecho político o histórico que conmemora y da origen a su creación, ya que por su forma parece surgir de las entrañas de la tierra.

En el Obelisco del Parque Centenario sus constructores dejaron el mensaje plasmado en su iconografía y en los monumentos, cargados de múltiples elementos que aunque parecen únicamente decorativos son vehículos que transportan el tesoro de su patrimonio intangible, su memoria a través de los siglos. Por lo tanto, para descifrar ese, su universo simbólico, en el que está contenido el relato, más allá del que las palabras cuentan, es decir más allá de los acontecimientos, se parte del Obelisco como eje temático del Parque, que de acuerdo con lo que simboliza -se eleva como una espada hacia el cielo y permanece incólume sin que nada la desestabilice- la lucha por la Independencia como un hecho que, por haber sido un ideal, toma forma en el Obelisco, se crea, se concreta, se hace realidad. Enclavado en un cuadrado que representa la perfección y es a la vez es símbolo de la madre tierra, los dos se unen para representar al nuevo hombre creado después del suceso, pero no es un hombre cualquiera, es un hombre libre, gestado por aquellos que pueden considerarse sus progenitores: los héroes de la patria, cuyos nombres se encuentran inscritos en el monumento, algunos como firmantes del acta de Independencia.

Continuando con la descripción del Obelisco, en su extremo superior se aprecia un cóndor, ave endémica de los Andes, que reemplazó al águila del imperio español y que representa la sabiduría que abarca la verdad; es el símbolo del nuevo orden, de la libertad, única verdad del momento, aquella que por fin se había alcanzado. De ahí que en el Escudo de la Re-

pública el cóndor porte en su pico la filacteria con las palabras “Libertad y Orden”. El cóndor, apoyado sobre el globo terráqueo y con sus alas extendidas, cubre el orbe simbolizando el carácter universal de la libertad basada en la igualdad, principio propagado por Nariño en su traducción de la “Declaración de los Derechos del Hombre”, legado la revolución Francesa.

El mundo se asienta sobre el piramidón o remate del obelisco, que con su altura y conformado por cuatro lados que rematan en punta, tiene la forma de una gigantesca llama. En el centro del obelisco, sobre su cara principal, una corona de laurel representa la gloria y el triunfo, en este caso sobre el opresor. Un recuerdo que debe perdurar, alimentado por la llama de la Libertad, que una vez que permanece encendida en la memoria, permite rememorar constantemente los hechos con solo observar estos emblemas descritos. Esto buscaba el Parque, recordar el evento al pasar a diario por el sitio o al ingresar. Más abajo, sobre la misma cara, el escudo de Cartagena evoca el lugar donde se desarrolla el hecho relatado, y se representa con su escudo, que contiene los símbolos seleccionados en reemplazo de los leones rampantes, la cruz y el timbre de la Corona Española, que ya sin lambrequines que lo adornaran, la identifican: una india sentada bajo una palma de coco, con su carcaj a la espalda, sostiene una granada abierta en su mano derecha, de la cual se alimenta un ave. En la mano izquierda tiene un trozo de cadena rota, cuya otra mitad está en el suelo. Al fondo se nota el cerro de La Popa. En este conjunto de imágenes la india representa a América, como aparece en múltiples pinturas y esculturas de la época cuando se quiere relatar la gesta de la independencia, y aun hasta bien entrado el siglo XIX, cuando se vive su zaga. Las primeras monedas acuñadas después de 1810 tenían su imagen.

La palmera que, esbelta, se eleva el cielo, simboliza la capacidad de rebelión para romper las cadenas que la oprimían, y que ya aparecen rotas, como lo escribe Núñez en el Himno Na-

cional, y son símbolo de la libertad alcanzada, como quiera que Cartagena fuera la primera ciudad donde se logró hacer realidad el sueño de dejar atrás la tiranía. El carcaj a la espalda de la indígena indica su capacidad para la guerra, y la granada, como en nuestro escudo, la riqueza del territorio que acababa de ser devuelto a aquellos a quienes pertenecía. Pero simbólicamente, el haber adquirido el derecho de gobernar esa tierra y de contar con la abundancia representa nuestra condición de ser autosuficientes, de no depender del abastecimiento de la corona. El territorio ha dejado ser, no la extensión del reino como se había dicho, sino una colonia al servicio del otro. Y el pájaro es el elemento final necesario, sería el mensajero que volaría sobre el territorio llevando el mensaje de libertad y orden a todos sus habitantes, quienes desde ese momento estarían a cargo de su propio destino, una vez que eran libres de escogerlo. Bajo el escudo hay cuatro lanzas y dos cañones cruzados, símbolo de una defensa que siempre había estado presente, tanto ante la conquista y más adelante -de la ciudad como fortaleza militar- ante cualquier invasor. A partir de aquí, y rodeando el obelisco por sus cuatro costados, se encuentran cuatro figuras femeninas que representan el Norte, el Sur, el Este y el Oeste, para simbolizar que a los cuatro vientos habría de propagarse el nuevo orden.

La primera figura puede ser Cartagena, puesto que se encuentra debajo de su escudo. La tabla que sostiene representa las leyes, y el broche con cabeza de león a la altura del pecho, el poder y la fuerza necesarios para aplicarlas y lograr una nación justa y equilibrada. En virtud de estas leyes se mantendría el principio de igualdad y se alcanzaría la fraternidad, todo el colectivo permanecería en igualdad de condiciones, incluido bajo los principios del nuevo orden. El laurel y el olivo que la coronan son el emblema de la victoria, que estaría al alcance gracias al logro de conformar la nación bajo los principios mencionados y lograr su construcción, enmarcada en los ideales que habían sido establecidos para ella, la nueva república.



A la izquierda de la figura femenina es preciso resaltar la estrella de cinco puntas sobre la frente, que representa la sabiduría, y cada punta a su vez una condición: Fuerza, Belleza, Sabiduría, Virtud, y Caridad. Misteriosa, esta estrella es emblema de la fuerza que impulsa a las grandes acciones, en este caso la lucha para alcanzar la libertad, representada por la cadena rota, que a su vez simboliza la opresión moral y política que los próceres juraron combatir, aun a costa de someterse al martirio. La cadena rota significa que para combatir la opresión se debe ser portador de la Fuerza, buscar la Belleza como fin último -principio filosófico de la vida que desde Platón se consideraba el objetivo de la existencia-; perseguir la Sabiduría para alcanzar el equilibrio y conocer el camino. La Virtud, por su parte, entraña las cualidades necesarias para la lucha y, por último, la Caridad es sinónimo de apoyo y tolerancia, de solidaridad y entrega.

La figura de la derecha, alada, mitológica, representa la Victoria, en este caso sobre el enemigo; el clarín simboliza la voz del pueblo que anuncia la verdad difundiendo una nueva autoridad, el haz de bastos o palos representa la unidad y la fuerza del pueblo, y como no lleva hacha indica el poder limitado, que castiga pero no quita la vida. Es el símbolo de la victoria de la revolución.

En la parte posterior, otra figura femenina victoriosa aparece coronada con hojas de laurel, con las que ella misma se representa; se destaca el rollo que representa el Acta de la Independencia, símbolo de la nueva soberanía, y la espada como símbolo de la justicia, es decir, una nueva administración o, mejor, una nueva forma de administrar justicia.

Una de las esculturas más bellas emplazadas en el parque corresponde a la alegoría del trabajo, la palabra "Trabajo" inscrita al frente indica que en el pensamiento está la fuerza, y que las ideas y las acciones se complementan para formar un hombre íntegro, con el cono-

cimiento necesario para permanecer libre de toda atadura generada por la ignorancia, que es la que le permite actuar al opresor.

De abajo hacia arriba encontramos una piedra salida de la cantera. La figura ataviada para el trabajo se dispone a laborar sobre esta para tallarla, idea que se puede asociar a la construcción de la nación, una nación que requiere pulir todas sus aristas, tanto las que devienen de las épocas anteriores como las imperfecciones, para lograr la imagen que se quería proyectar de la joven y nueva República. Para este trabajo se necesita el cincel, una herramienta que simboliza la educación necesaria para que los nuevos hombres libres se formen y tengan las capacidades suficientes para forjar la nación. Los clavos representan la unión, ya que se usan para unir las partes de una construcción; en este caso se trata de la cohesión social, así como en el Parque Apolo, de una sociedad libre e incluyente, universal. Las barras de hierro representan la dificultad del trabajo, pues la nación y sus hombres deberían forjarse a golpe de martillo, no se obtienen beneficios si no se insiste en el proceso, es decir, hay que mantener los ideales y no abusar de la libertad, las ideas deberían corresponder con los actos para alcanzar y mantener lo promulgado: "Libertad, fraternidad e igualdad" para todos, fruto del ideal de la independencia.

Al lado de las barras, el compás, signo de las matemáticas y la geometría, simboliza la medida perfecta para mantener la libertad y el orden, la extensión o límite de los derechos y de los deberes, que no es otra que la Ley. La circunferencia que se puede trazar con el compás señala el límite de los derechos ya reconocidos. En consecuencia, el respeto sería la base de la escala de valores morales, éticos y de conducta necesarios para que funcione el nuevo orden y la nación avance, permanezca y progrese, tan estable como lo anuncia el Obelisco.

Mientras que la figura del hombre desnudo representa a los hijos de la patria, la escuadra

sugiere el recto obrar, la rectitud pero con conciencia, toda vez que el nombre del trabajo está en la frente y simboliza un obrar guiado por el derecho, la razón y la justicia. En general, el trabajo es señalado como el deber principal de la vida, que significa al hombre y le permite progresar. Trabajo equivale a libertad, es la razón de la existencia.

La escultura de *La República* carece de uno de sus atributos, la antorcha flameante que debería portar y que sería la expresión amplia de la libertad como el conocimiento que permite salir de la ignorancia. La joven República avanza sobre el mundo, impulsada por los hijos de la patria, sus héroes, que serían el fuego que enciende la antorcha, por eso deberían ser recordados y su labor no debería caer en el olvido.

Los leones yacentes simbolizan la autoridad de la República, basada en la constitución y el proceso de emancipación que se gestó en secreto, de ahí los anillos -símbolo del compromiso- que cierran sus fauces. Entre las atribuciones de este animal se encuentran la fuerza, el corazón, la valentía, el temor, la severidad y la justicia que deberían poseer aquellos que en secreto habían gestado la república, por algo eran héroes.

Para terminar, "La juventud se apresta a defender la patria". Aquí la juventud está representada por un hombre desnudo que simboliza la libertad y que porta como único elemento una espada, símbolo de la justicia y arma que permite su ejercicio. El joven representa a una nueva generación de muchachos libres y cubre su sexo con una parte del vestido de la patria, lo que indica que, aunque todavía inmaduro, está protegido por esa entidad. Esta se eleva por encima de la juventud y señala hacia delante, hacia el futuro, meta hacia donde debe marchar ese nuevo colectivo. Sostiene en su mano una bandera como símbolo distintivo de nacionalidad, lo mismo que el escudo patrio que se encuentra a sus pies.

El Parque Centenario se distingue por su trazado en forma de diamante, símbolo real (del francés *losange*: rombo), en el que todos sus senderos conducen, a manera de caminos, al centro, formando triángulos. El parque aloja este conjunto escultórico y arquitectónico compuesto por emblemas, alegorías y símbolos, y a la vez mensajes sencillos cuya explicación está al alcance de todos, una vez que se refiere a un relato histórico basado en lo heroico.

El relato se inicia con un recorrido señalado por el Arco Real, que invita al visitante a pasar por debajo para ingresar a la nueva vida, una vida libre, y caminar hasta llegar al centro, donde está ubicado el obelisco como una llama encendida que alumbría y rememora a los firmantes del acta de Independencia, a aquellos próceres y héroes sabios y fuertes, que comprendieron cuál era el trabajo que les correspondía para liberar al pueblo de la opresión y alcanzar la libertad, para avanzar seguros hacia el futuro y conformar una república independiente y fortalecida.

Las cuatro columnas y el arco indican que el parque debe ser recorrido necesariamente cuatro veces, cifra que corresponde al número de esculturas situadas en sus inmediaciones, es decir, dentro de sus contornos hay cuatro mensajes que una vez leídos sirven para comprender la totalidad del relato histórico de la gesta de Independencia. Los recorridos se hacen siempre en relación al centro del lugar, donde está el Obelisco que representa la Independencia misma, la llama significa que esta permanece viva, que es un hecho, y los arcos de las entradas principales invitan a ingresar por cada una de estas, por cuanto cada escultura contiene una parte del relato, así que hay que interpretar su significado para comprender el todo. El primer recorrido y la lectura de la escultura de *El Trabajo* ayuda a entender la magnitud del esfuerzo a emprender, lo que implicaba comprometerse con el ideal. El segundo camino lleva a *La República*, que encierra en su concepto aquello que se va a obtener mediante

la realización de un buen trabajo, por lo tanto define cuáles eran las condiciones del mismo, sus requisitos. El tercero conduce a *La Libertad* como único camino, tanto para alentar a quien decide asumir el trabajo como para significar que es el primer paso, indispensable para constituir la Nación con la que se sueña.

Como bien lo muestran los triángulos que dan forma a los senderos del parque, figuras que representan la unidad, solo alcanzando la libertad sería posible lograr la unidad, representada por una Nación indisoluble. Igualmente se exalta la libertad lograda con la independencia y representada por el Obelisco, ya que el monumento está contenido o delimitado por el diamante del trazado, como ya se anotó, símbolo perfecto de la joya más preciada -por algo la talla del diamante en *losange* es tan valiosa- aquella que nunca se debería perder pues significa la gran riqueza forjada y trabajada a través de la lucha.

Por esta razón, todos los senderos conducen al centro del parque, donde el visitante encuentra el final del relato, que a su vez lo contiene todo, ya que como centro del trazado del diamante externo que representa a Cartagena -como espacio físico del suceso histórico- en cada elemento se encuentra la respuesta acerca de cómo se gestó la independencia, dónde sucedió, cómo se desarrolló, quiénes participaron, qué lograron, de qué herramientas se valieron para mantenerla. Allí están estas y otras respuestas, y cada visitante puede ir más allá en el relato.

A su vez, el Obelisco tiene la magia de la continuidad, observándolo se puede reiniciar el recorrido por la historia para releerla cuantas veces se quiera, pues por cualquiera de los senderos el visitante vuelve a la periferia, y en cada vuelta se convierte en portador del conocimiento adquirido, gracias a una vivencia que lo une indisolublemente a los héroes de la independencia y lo hace consciente del coraje que se necesita para defender la patria.

Autoría

Con respecto a la procedencia de las esculturas, estas fueron diseñadas por Luis Felipe Jaspe. Lo que es claro es que debieron ser encargadas y transportadas desde Europa, probablemente de Italia, como muchas que ocupan otros espacios de la ciudad, inclusive los templos, aunque su carácter sea totalmente diferente. De hecho las esculturas del Caimán de los Mártires, anteriores a estas, fueron encargadas y traídas de Italia. El cóndor del obelisco fue fundido en Estados Unidos por G.B Calegari, y según Dáger Nieto fue construido por un ingeniero inglés de apellido español, Mister Infante. El trazado del parque fue efectuado por el arquitecto catalán Pedro Malabet, de quien quedan algunas obras en Barranquilla.

Apreciación estética, técnica y estado de conservación

Los valores artísticos de las esculturas se evidencian cuando se repasa su contenido iconográfico. Poseedoras de una factura excelente se admira la calidad artística de la talla del mármol de las esculturas y el Obelisco, estas han permanecido durante más de un siglo transmitiendo su belleza. Cada escultura es valiosa en sí misma como obra artística, pero el conjunto adquiere un valor monumental que permite aquilatarlo a la par de cualquiera de los que hoy se encuentran en el territorio, que haya sido reconocido y calificado como único, singular o representativo.

Se han conservado en buen estado, además de su buena factura, más en el caso de las esculturas que en el de los elementos arquitectónicos, gracias a las intervenciones y el mantenimiento que se les ha realizado de manera intermitente. La primera de estas intervenciones, fue realizada por el Grupo Conservar, en el 2007, labor decisiva por cuanto las recuperó del estado de abandono al que habían llegado.

En cuanto al espacio del parque como contenedor del conjunto escultórico que cumple con una función que supera las demás, cual es

la de constituir un símbolo cultural histórico, este ha sufrido transformaciones significativas de su trazado original a lo largo del tiempo, y la pérdida de elementos patrimoniales como la fuente donada por la colonia Siria. A su vez, contiene elementos que por su función no le corresponden, y carece de la vegetación suficiente que lo enriquezca como recurso paisajístico, y de mobiliario adecuado, lo que de hecho afecta el contexto de los monumentos y por ende sus valores.

Significación

La significación del conjunto escultórico está contenida en cada monumento que valida y conforma el parque en si como espacio público: su naturaleza, trazado, los elementos arquitectónicos con las esculturas adosadas a ellos y, el Obelisco como eje del conjunto: que narran o celebran la Independencia 100 años después de la ruptura de la estructura colonial.

El conjunto escultórico del Parque del Centenario conmemora la firma del acta de independencia de la ciudad de Cartagena, fue construido con el objetivo de perpetuar la memoria del hecho y de los personajes que en él intervinieron.

El parque y sus esculturas son la expresión del arte republicano producido a partir de la declaración de independencia, está inmerso en el movimiento artístico del neoclasicismo que expresaba los ideales de la ilustración, de la revolución francesa y de la burguesía liberal.







HOMENAJE DEL LIBERALISMO
BOLIVARENSE AL GRAL.
RAFAEL URIBE URIBE

MONUMENTO A RAFAEL URIBE URIBE

UBICACIÓN: PARQUE CENTENARIO

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1921

Busto masculino con la cabeza y la mirada levantadas y dirigidas ligeramente hacia la izquierda. De nariz recta, tiene los pómulos marcados, la boca cerrada y un bigote con las puntas hacia arriba. La frente y las sienes están despejadas, el pelo va hacia atrás de la cabeza. Viste camisa de cuello alto, corbatín y saco cruzado en el pecho estilo levita, de solapa ancha y cuatro botones.

El busto se encuentra sobre una peana cuadrada escalonada, y esta a su vez sobre un pedestal de mármol rectangular, formado por tres partes: una base cuadrada escalonada, una zona central conformada por un dado ligeramente convergente, enmarcado por molduras en forma de bocel o toro, y una inscripción en la cara principal que dice: "Homenaje del liberalismo bolivarense al Gral. Rafael Uribe Uribe. 15 oct. 1921". Sobre esta, una cornisa y entablamento decorado con dos ramas de laurel. La zona superior está constituida por una base con moldura de bocel o toro y sobre su cara principal un escudo con un libro cerrado en el centro, y detrás de este una espada y una pluma, todo enmarcado por dos ramas de laurel unidas en sus extremos.

En el costado lateral derecho se observa la inscripción: "La fuerza de los partidos se muestra mejor en la adversidad que en el buen tiempo y la energía de las convicciones necesita pasar por la prueba de la desgracia. Uribe Uribe". En el costado lateral izquierdo dice: "Divisiones políticas fundadas en divergencias religiosas no son buenas ni para la política ni para la religión ni para la patria. Uribe Uribe". En la parte posterior, a la misma altura de las anteriores, aparece otra inscripción: "Mantengamos intacta la unidad geográfica de nuestro país. Solamente conservemos abierta la entra- da para las emigraciones humanas que quieran llegar a compartir con nosotros los bienes de la naturaleza y vivir bajo la sombra de nuestro pabellón. Uribe Uribe".

Alrededor de la escultura se observan cuatro elementos de forma rectangular donde al parecer colgaban cadenas para rodear el monumento.

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Personaje representado

Rafael Uribe Uribe nació en la hacienda de El Palmar, municipio de Valparaíso (Antioquia), el 12 de abril de 1859 y murió en Bogotá, asesinado por Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, el 15 de octubre de 1914. Hizo sus estudios secundarios en el Liceo de la Universidad de Antioquia. En 1882 obtuvo el título de doctor en Derecho y Ciencias Políticas en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario de Bogotá. En 1883 fue nombrado profesor de Economía Política y Educación Física en la Universidad de Antioquia, y por la misma época ejerció su profesión de abogado en Medellín, y fundó entonces el periódico *El Trabajo*. Ejerció transitoriamente el cargo de Procurador General del Estado de Antioquia y el de Fiscal en el poder judicial. Participó en las guerras civiles de 1876, 1886, 1895 y 1899, primero como soldado y luego como oficial. Publicista, orador y jefe político, Uribe Uribe alcanzó uno de los más altos prestigios públicos que se han presentado en la historia de Colombia. Miembro del Congreso Nacional en los períodos de paz, ejerció también el periodismo y desempeñó transitoriamente cargos diplomáticos. Fundó el diario *El Liberal* y colaboró en *El Autonomista*.

En 1895 tuvo que empuñar las armas durante la breve guerra civil de ese año y fue derrotado en la batalla de La Tribuna por el general Rafael Reyes. Huyó por el río Magdalena y fue capturado en Mompós y luego trasladado a la cárcel de San Diego en Cartagena de Indias. Indultado, fue posteriormente diputado a la Cámara de Representantes, denunciando los excesos de la Regeneración, lo cual le valió numerosos adversarios.

Identificación

Título: Rafael Uribe Uribe
Autor: J. M. Agudelo

Nacionalidad: Colombiana

Época: Siglo XX

Fechado: 1921

Características físicas

Técnica: Bronce fundido.

Peana en mármol tallado

Dimensiones: 4.26 x 0.99 x 0.99 m.

Estado de integridad: Completo

Estado de conservación: Bueno

Desde *El Autonomista* inició una fuerte campaña en contra del gobierno conservador. Desde allí también fustigó a los líderes de su partido, especialmente al doctor Aquileo Parra. Su posición intransigente lo convirtió en cabeza de la facción guerrerista del partido liberal y en tal calidad participó activamente de la planeación del alzamiento del 20 de octubre de 1899, que sería el génesis de la Guerra de los Mil Días. Entre octubre de 1899 y agosto de 1900 tuvo una activa participación en la campaña de Santander. Durante el gobierno del General Rafael Reyes, cuya labor de reconciliación política apoyó, representó a Colombia ante los gobiernos de Argentina, Brasil y Chile y asistió a la Conferencia Panamericana de 1906. Fue uno de los más destacados jefes del Partido Liberal Colombiano y uno de sus más importantes ideólogos.⁷²

Apreciación del monumento

En cuanto al autor, registrado en la ficha de Inventario como J. M. Agudelo, su nombre completo es José María Agudelo, antioqueño que ejecutó varias obras en espacio público. Elaboró la escultura de Uribe Uribe en mármol, en 1927. El busto es un retrato neoclásico de buena calidad plástica, su pedestal no presenta ninguna característica relevante, exceptuando las frases de la mano de Uribe Uribe, que permiten conocer algo de su pensamiento y acercan por un instante al observador al personaje, pero que requieren un conocimiento amplio de su historia para contextualizarlas.

Significación

El busto cumple con la función conmemorativa y de honores que le rinde el partido liberal a uno de sus miembros, destacado político e ideólogo, y un hombre brillante en opinión de muchos. Al oponerse a Rafael Núñez tuvo innumerables adversarios. Aun después de muerto despertó en sus enemigos actos como el que aquí se relata: “En el parque de El Centenario estaba erigido un busto al líder Rafael Uribe Uribe. El 15 de octubre, aniversario de su asesinato, algunos instigadores, al amparo de

la noche, derribaron el mármol y lo sumergieron en el fondo de una pileta”⁷³.

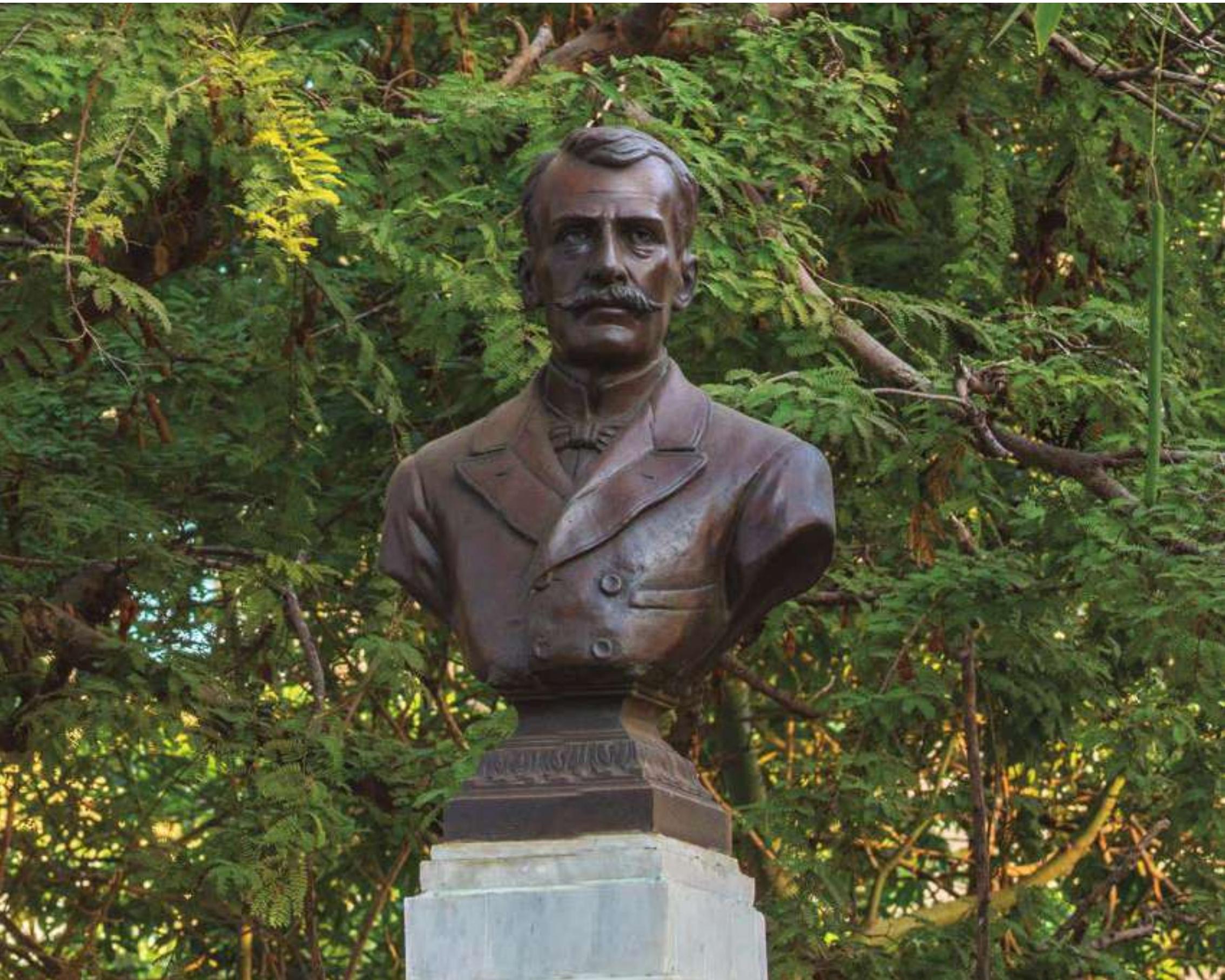
Se infiere que se trataba del monumento que aun permanece. El significado cultural del monumento está determinado por la relación de Uribe Uribe con la historia política del país. Su participación en la Guerra de los Mil Días le permite ser reconocido en otras regiones del país, que lo rememoran de formas diferentes. Entre otras, en Ocaña, donde reposa el pañuelo ensangrentado del día del atentado en las escalinatas del Capitolio Nacional que causó su muerte, algunas fotografías y el gorro de su iniciación masónica que se exponen en uno de sus museos.

En Antioquia se le rinde homenaje de muchas formas, en Medellín en la Plazuela Uribe Uribe está emplazada una escultura que parece haber sido fundida usando el mismo molde de este monumento⁷⁴.

En Bogotá, en el Parque Nacional, construido durante el gobierno de Olaya Herrera, se encuentra uno de los monumentos más bellos de la ciudad, compuesto por la fuente y la escultura al líder liberal Rafael Uribe Uribe, “elaborado con un gusto excepcional por el escultor italiano Vittorio Macho en 1940 y acompañado por obras más recientes, convirtiendo a este escenario en un arbóreo museo al aire libre”⁷⁵. Lo anterior como una muestra de su importancia a nivel nacional.



- MONUMENTO A RAFAEL URIBE URIBE -





ENRIQUE J. ARRAZOLA

CONSEJO MUNICIPAL

1927 - 1929

MONUMENTO A ENRIQUE J. ARRÁZOLA

UBICACIÓN: PARQUE CENTENARIO

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1930

Busto masculino con la cabeza y la mirada levemente dirigidas hacia la derecha, fisonomía de nariz recta y respingada, labios cerrados y bigote pequeño. El cabello, peinado hacia la izquierda, deja ver la frente despejada. Viste una indumentaria de camisa, chaleco, saco y corbata; lleva un pañuelo en el bolsillo izquierdo del saco.

El busto se encuentra sobre una peana cuadrada, escalonada, y esta a su vez sobre un pedestal rectangular de mármol, de base escalonada. El dado es liso, con decoración incisa en sus bordes y detalles florales. En la cara principal se observa el escudo de Cartagena de Indias y bajo este la inscripción: "Enrique J. Arrázola Consejo Municipal 1927-1929". La parte superior está conformada por una cornisa y un entablamento adornado con canes.

El pedestal está enmarcado por unas barandas en forma de semicírculo, con columnas bajas de fuste liso y remate en forma de pináculo.

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Personaje representado

Se registra el emplazamiento de este busto en la nota publicada por *El Heraldo de Antioquia*: "Homenajes póstumos - 1930. Título: Inauguración de un busto al Dr. Arrázola en Cartagena. Nota general: Dr. Enrique J. Arrázola, cuya memoria honrará la ciudad de Cartagena con un busto que se inaugurará en el día de mañana" ⁷⁶

Enrique J. Arrázola quien fuera Presidente de la junta directiva del Banco de la República Sucursal Cartagena, de 1923 a 1926, nació en Calamar, Bolívar, el 4 de febrero de 1879; hijo de José Arrázola Malo y Helena Ahumada. A los treinta años inició su carrera en la vida pública: en 1909 ocupó la Secretaría del Tribunal de lo Contencioso Administrativo de Cartagena, y luego, en 1913, fue elegido como Diputado a la Asamblea Departamental.

Los primeros años de la Agencia de Cartagena giraron en torno a su gerencia, considerado uno de los personajes de mayor reconocimiento en la región Caribe y en el país. Arrázola fue el primer Agente en dirección unipersonal, primer Director de Agencia y primer Gerente del Banco de la República Sucursal Cartagena.⁷⁷ Entre 1914 y 1917 se desempeñó como Subsecretario y Secretario de la Gobernación de Bolívar, y después ejerció como Gobernador del departamento.⁷⁸

Luego de su paso por la Gobernación de Bolívar, fue elegido a la Cámara de Representantes, siendo su Presidente en 1923. En ese año fue nombrado Agente y Gerente de la Agencia en Cartagena. Durante el período se organizó contabilidad propia en la oficina de Cartagena, la Agencia se convirtió en Sucursal a partir de marzo de 1926 y la totalidad de los bancos del departamento se hicieron accionistas del Banco de la República.

Al ser elegido Representante a la Cámara para el período 1925-1926, a partir de julio de 1926 el Representante Arrázola solicitó una licencia con el fin de cumplir con sus funciones en el Congreso de la República, y luego otra para desempeñarse por segunda vez como Gobernador de Bolívar. En noviembre de ese año renunció a la gerencia de la sucursal Cartagena.⁷⁹ Se desempeñó como gobernador entre noviembre de 1926 y febrero de 1928, y su Secretario de Gobierno fue Fulgencio Lequerica Vélez. En 1928 el Presidente de la República, Miguel Abadía Méndez, lo nombró Ministro de Gobierno y a Fulgencio Lequerica gobernador de Bolívar. Arrázola falleció en abril de 1929.

Apreciación del monumento

Se desconoce el autor de la escultura de mármol, elaborada en 1927 y que, de acuerdo con la nota de prensa, fue emplazada en 1930. Sigue los cánones del género del retrato, que deviene del neoclásico. De buena calidad plástica, su pedestal no presenta ninguna característica en relación con la talla que valga la pena resaltar, excepto su forma en herradura, poco tradicional,

Identificación

Título: Enrique J. Arrázola
Autor: Anónimo

Nacionalidad: Desconocida

Época: Siglo XX
Fechado: 1927

Características físicas

Técnica: Mármol tallado
Dimensiones: 4.76 x 2.18 x 1.25 m.
Estado de integridad: Completo
Estado de conservación: Bueno

como un pequeño elemento arquitectónico que se destaca entre los monumentos que conmemoran a los demás personajes.

Significación

El busto cumple con su función conmemorativa y de homenaje póstumo. Cuando fallece, un diario cartagenero tituló: "Ha muerto con él uno de los futuros Presidentes de Colombia".

Sin duda alguna, Enrique J. Arrázola fue un personaje importante para la región y la localidad "marcó a toda una generación de administradores y políticos costeños que se formaron bajo su orientación. Para solo citar el ejemplo del Banco de la República de Cartagena, se recuerdan nombres como los de Fulgencio Lequerica, Víctor Gutiérrez de Piñeres, Domingo V. De la Espriella y José C. Calvo, todos hombres de confianza de Enrique J. Arrázola"⁸⁰.

El significado cultural del monumento está determinado fundamentalmente por la historia de este personaje, en primer término vinculada al Banco de la República en Cartagena, y por el hecho de hacer parte del devenir político, económico y comercial de la ciudad, como uno de los personajes de mayor reconocimiento en la región Caribe y en el país. Se reconoce su importancia para la memoria local.



– MONUMENTO A ENRIQUE J. ARRÁZOLA –





LACIDES SEGOVIA

RECUERDO DE LA ASAMBLEA
DEPARTAMENTAL
Y DE LA
GOBERNACION DE BOLIVAR
AL MERITORIO HIJO
DE
CARTAGENA
POR SU ACENDRADO AMOR
A LA PATRIA
Y SUS AQUILATADAS
VIRTUDES CIVICAS
— 1926 —

MONUMENTO A LÁCIDES SEGOVIA

UBICACIÓN: PARQUE CENTENARIO

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1926

Busto masculino con la cabeza y la mirada dirigidas levemente hacia la izquierda, y rasgos de cejas pobladas, nariz recta, boca cerrada y bigote. El pelo peinado hacia atrás despeja la frente. Viste una camisa de cuello alto, chaleco, saco y corbata.

El torso se encuentra sobre una peana cuadrada, escalonada, y lleva en la cara frontal la inscripción: "Lácides Segovia". Esta descansa a su vez sobre un pedestal formado por una base cuadrada y escalonada, dado liso con molduras y una decoración tallada de hojas de acanto en la parte superior, que tiene forma de copa invertida donde reposa la peana con su busto. El pedestal tiene adosadas en la parte frontal dos placas rectangulares separadas por una decoración en forma de cinta de follaje, la de abajo carente de inscripciones y decoraciones, y la de arriba rematada en semicírculo, con una inscripción que dice: "Recuerdo de la Asamblea Departamental y de la Gobernación de Bolívar al meritorio hijo de Cartagena por su ascendido amor a la Patria y sus aquilatadas virtudes cívicas. 1926".

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Personaje representado

Oriundo de Cartagena. De origen humilde y huérfano a temprana edad, trabajó duro para salir adelante. Antes de cumplir los 20 años se desempeñó como portero de la Secretaría de Hacienda del Estado de Bolívar; incursionó en política ganándose el aprecio de la dirigencia del conservatismo en cabeza de Joaquín F. Vélez y Manuel Dávila Flórez, cuyos bustos se encuentran en el Centro Histórico, Plaza del Tejadillo y del Estudiante, respectivamente. Ocupó varios cargos públicos, y cuando su partido cayó en desgracia, después de la guerra de 1876, al quedar cesante tuvo que acudir a la imprenta Araújo en la que comenzó a ejercitarse como encuadernador y allí trabajó este oficio durante 5 años. En dicho taller también aprendió el oficio de la tipografía.⁸¹

Identificación

Título: Lácides Segovia

Autor: Anónimo

Nacionalidad: Desconocida

Época: Siglo XX

Fechado: 1926

Características físicas

Técnica: Mármol tallado

Dimensiones: 3.70 x 0,96 x 0.90 m.

Estado de integridad: Completo

Estado de conservación: Bueno

Como hechos políticos importantes que lo relacionan con la ciudad se menciona cómo durante su época de actividad política, después de que Joaquín F. Vélez perdiera las elecciones frente a Rafael Reyes, asunto denominado como el "Registro de Padilla", que relata cómo sin incluir los votos de los departamentos de la Costa Atlántica la candidatura del general Vélez triunfaba sobre la de Reyes por el amplio margen de 150 votos. La estrategia resultó y Reyes fue electo con solo 24 votos de ventaja. La Costa le había dado el triunfo.

"Y como desde la la Costa, años más tarde, se prepararía la caída de la dictadura de Reyes, cuando Carlos E. Restrepo mira hacia el litoral Atlántico para preparar la Unión Republicana. Allí encuentra el apoyo, entre otros, de los generales Lácides Segovia y Francisco Burgos Rubio. Ambos habían sufrido confinamientos durante el mandato de Reyes. El uno había sido destinado a Orocué por haber suscrito, en compañía de otros opositores -entre ellos Ramón P. de Hoyos y Manuel Dávila Flórez- un documento en diciembre de 1904, documento que incitaba a la rebelión, en consideración del gobierno. El otro fue enviado a Mocoa en 1906, acusado de estar preparando un movimiento separatista en la Costa Atlántica.

Una vez triunfante la Unión Republicana, el General Lácides Segovia, oriundo de Cartagena, tomándose la vocería de la Costa, reafirma su apoyo a Carlos E. Restrepo e incita a sus amigos de la región a seguir similar actitud: "Bogotá, julio 20 de 1910. Rodríguez, Jaspes, Luna, Orozco, Gómez, Padilla, Ortiz, "Nueva Era", Carrasquilla, Vélez, Serrano, Peña, Grau, Guerrero, etc. etc. y demás amigos. /Cartagena./ En virtud de que de muchos lugares de la Costa se han dirigido a mí pidiéndome opinión sobre línea conducta deba observarse, motivo elección presidente, hago extensiva mi respuesta a otros lugares por si quisieran tener en cuenta mi manera de pensar: opino conservadores republicanos deben apoyar con decisión nuevo magistrado..." /"La Costa Atlántica no tiene por qué pagar con su estancamiento la estrechez de criterio de los

economistas adocenados que desconocen aquello sobre lo que ponen a legislar." / Hay otras manifestaciones que permiten seguir pensando en la existencia de una concepción unitaria de la Costa Atlántica durante las tres primeras décadas del presente siglo. Julio H. Palacio, quien dirigía el periódico *El Día*, se opone a la candidatura de Pedro Nel Ospina aduciendo claras razones de carácter regionalista: *El Día* no es ospinista porque su director considera que si el General Ospina llega a ser Presidente de la República, los grandes intereses de la Costa Atlántica se verán gravemente amenazados".⁸²

Aparece rememorado el día sábado 5 de diciembre de 1959, cuando fue honrada su memoria: "Conmovedor homenaje tributó Cartagena a la memoria de Lárides Segovia ayer: Como estaba anunciado, la ciudadanía cartagenera rindió ayer en la tarde un emocionado homenaje a la memoria del general Lárides Segovia, en actos que comprendieron un solemne Te Deum en la Basílica Menor y una peregrinación al busto erigido en su honor en el Parque del Centenario ante el cual se depositó una ofrenda floral. La ceremonia religiosa se inició a las cuatro de la tarde y fue oficiada por su Excelencia Reverendísimo Monseñor José Ignacio López Umaña, Arzobispo de Cartagena."⁸³.

Apreciación del monumento

Se desconoce quién fue el autor de la escultura de mármol. Elaborada en 1926, se rige por los cánones neoclásicos. Ni el busto ni el pedestal presentan una característica que los haga destacables entre el grupo de esculturas posteriores a las del Parque en sus inicios.

Significación

El busto del General Segovia en el Parque Centenario cumple con la función de mantener la memoria y hace parte, como los monumentos erigidos en memoria de Rafael Uribe Uribe y Enrique J. Arrázola de los emplazados después del Centenario de la Independencia que cuenta de la historia posterior, el monumento da cuenta de los honores anteriormente descritos durante el homenaje que se le rindió a Segovia en diciembre de 1959. El significado del monumento está contenido en la inscripción del pedestal que de hecho resume los valores que se le reconocen de manera justa.



- MONUMENTO A LÁCIDES SEGOVIA -





Castillo
San Felipe

Plaza de los Héroes
Calle 10 entre 11 y 12
Col. Centro
C.P. 84000
Campeche, México

MONUMENTO A LOS PEGASOS

UBICACIÓN: MUELLE DE LOS PEGASOS

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1992

Conjunto escultórico compuesto por tres pegasos, dos grandes y uno pequeño. Uno de los grandes se encuentra solo, sobre un pedestal, el otro reposa junto al más pequeño, sobre otra base. Los dos grandes tienen la cabeza en alto, los ojos grandes, la boca abierta, crin abundante y ondulada. Sus patas delanteras están levantadas y se sostienen en las traseras. La cola es larga, espesa, y cae sobre el zócalo del pedestal. Sobresalen del lomo dos grandes alas en posición de levantar el vuelo. El pequeño tiene la cabeza y la mirada giradas hacia la izquierda y la boca cerrada. La crin es espesa y ondulada, al igual que la cola, que se levanta. La pata delantera derecha toca el piso con la rodilla un poco dobrada y la izquierda está levantada. Las patas traseras permanecen apoyadas y la derecha está recta, atrás de la izquierda. Sobre su lomo lleva dos alas en posición de vuelo.

Los dos pedestales son cuadrados, de concreto, están enchapados en piedra coralina y enmarcados por molduras, la superior de color verde y la inferior amarilla. Tres placas complementan el pedestal donde reposa el pegaso solo, la primera al frente con la inscripción: "Estado de Cartagena de Indias Muelle de los Pegasos. Fue reconstruido siendo Alcalde de Cartagena Carlos Díaz Redondo con recursos del F. N. R. Ingeniero director Enrique Chartuni G. Interventoría Edurbe S. A. Cartagena enero de 2003". Al lado derecho otra placa dice: "Los Pegasos donación del escultor cartagenero Héctor Lombana Piñeres a la ciudad de Cartagena en la primera administración del Alcalde Dr. Nicolás Curi Vergara Cartagena junio de 1992". En la parte posterior del grupo escultórico una de cerámica de colores azul, blanco y amarillo identifica: "Muelle de Los Pegasos". El segundo pedestal tiene dos placas: una al frente, de cerámica, lleva la misma leyenda que la anterior; la otra, sobre el lado derecho, es del mismo material e inscripción que la del lado derecho del primer pedestal.

Identificación

Título: Los Pegasos
Autor: Héctor Lombana
Nacionalidad: Colombiana
Época: Siglo XX
Fechado: 1992

Características físicas

Técnica: Fibra de vidrio
Dimensiones: 5.90 x 3.18 x 4.80 m.
Estado de integridad: Completo
Estado de conservación: Bueno

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Autoría

El conjunto escultórico, compuesto por tres pegasos dispuestos en dos bases, fue donado por el artista Héctor Lombana Piñeres a la ciudad de Cartagena, como lo registra la inscripción de las placas adosadas a sus pedestales. El maestro los dona⁸⁴ y recupera así para el imaginario colectivo la presencia de los antiguos Pegasos de J. Caballero, cuyo paradero se desconoce, y que pertenecían al muelle.

Héctor Lombana Piñeres. Nace en Riofrío (Magdalena, Colombia), en 1930. Con aptitudes artísticas desde niño, apenas terminando la secundaria, a los 16 años gana el primer premio del Noveno Salón de Arte Nacional de Cartagena, y viaja a estudiar en la Academia de San Fernando en Madrid, escultura y la pintura. Terminada su formación en la Academia regresa Cartagena e inicia su carrera artística, y su numerosa producción de esculturas. Las obras de Lombana, también de grandes volúmenes, al igual que las de Fernando Botero y Édgar Negret, considerados entre los escultores representativos del país, están en manos de coleccionistas particulares, ocupan el espacio público y se exhiben en los museos del país, europeos y norteamericanos. En Cartagena son de autoría, además del monumento a *Los Pegasos*, el de *Cervantes* de la Plaza del Reloj, la estatuilla de la India Catalina entregada por el Festival de cine que sirvió de modelo para el Monumento a la india Catalina elaborado por Eladio Gil, y *Los zapatos viejos*. Cuando estaba a punto de inaugurar su última obra, *Homenaje a la etnia Tayrona*, fallece en 2008.⁸⁵



Trayectoria

“La ciudad era virtualmente mar abierto, al Este por caños y lagunas y al Sur por un lodo pantanoso (la península de una pequeña isla rodeada al Noroeste por Bocagrande) y por una bahía interior (de las Ánimas), que se abre sobre una segunda bahía mucho más amplia (la bahía de Cartagena), con una isla en la mitad (Tierrabomba)”. Sobre la bahía interior o de las Ánimas se ubica el Muelle de Los Pegasos, donde atracan las embarcaciones menores o “cartageneras” que transportan mercancía o pasajeros. Allí está ubicado el embarcadero turístico.

Aunque la valoración que aquí se da versa sobre el Conjunto escultórico de Los Pegasos, este se considera una unidad con el Muelle que le da su nombre y es identificado de esta manera por los cartageneros y turistas, y con las construcciones y zonas del espacio público que lo circundan. Reconocer su valor como un elemento aislado, teniendo en cuenta lo anterior, carecería de sentido. Por lo tanto, hay que partir de los antecedentes del Muelle para comprender su significación actual y lo que representa en el espacio urbano, cuyo contenido se hace cada vez más complejo, no tanto por la superposición de las manifestaciones de épocas anteriores como por los cambios y transformaciones iniciadas en el siglo XX con la destrucción de parte de la muralla.

Y es que en Cartagena no solo han cambiado los espacios de las plazas, parques y edificaciones, los cuerpos de agua se han visto igualmente involucrados en estos, aun desde la Colonia.

Según Pérgolis: “Cartagena es una de las pocas ciudades colombianas que no definió una plaza para el funcionamiento del mercado. Si bien las tareas del matadero se desarrollaban en un gran espacio en Getsemaní y la Plaza de los Coches albergó las ventas de hierbas y la carnicería, recién el comercio organizado aparece sobre la calzada de unión entre la plazafuerte y Getsemaní, como puede verse en el plano de Anguiano de 1808. Como lo define Bossa Herazo, este “premercado público” es de-

molido en 1815 por orden del jefe militar Pablo Morillo, después de la gesta independentista de 1811. Así, durante todo el siglo XIX no existió un sitio o plaza de comercio propiamente dicho, hasta que en 1904 fue inaugurado el mercado, vecino al Puerto de los Pegasos y enfrentado al Camellón de los Mártires, el lugar que ocuparon los treinta y tres comercios demolidos en 1815, articulado años más tarde con el Parque Centenario, excelente ejemplo de tratamiento del espacio público republicano, ya no la plaza, sino la nueva imagen del parque arborizado, ornamentado y con equipamiento para el esparcimiento y embellecimiento de la ciudad “

Cada uno de los componentes espaciales mencionados, Camellón, Parque, Muelle y CCCI, con su función y significación propias y un papel individual y de conjunto, así como el recinto amurallado que ha permanecido por más de cuatro siglos -si se parte de la fecha fundacional, a pesar de las constantes transformaciones que han llevado una mutilación, si así puede llamarse, de su concepción simbólica e histórica, no solo de origen sino obtenida a través del tiempo, han tratado de amoldarse el uno al otro para permanecer, aunque no siempre de forma afortunada.

Después del Mercado, la gran transformación de la zona se dio con El Camellón de los Mártires, que se levantó con dos objetivos: honrar a los hijos de la ciudad, que al dar su vida dieron paso a la libertad, y propiciar un lugar de encuentro y esparcimiento a los habitantes de la ciudad que, hasta las dos últimas décadas siglo XVIII, contaba básicamente solo con las plazas herencia de la Colonia construidas con un sentido y un fin muy diferente al de los espacios que hoy vemos, en lo que fue la antigua Plaza de la Independencia. Eran zonas duras conformadas por un gran espacio abierto, desprovistas de equipamiento para el descanso o la recreación. Por tanto, siendo el Camellón un lugar de reunión se adecúa el muelle y se emplazan Los Pegasos originales de J. Caballero, cuyo paradero se desconoce, como ya se dijo y sobre los que Dáger Nieto anota:

“... arruinados por los malos materiales y la salinidad del mar... entraron, al fin, en la ruina más vergonzosa y fueron eliminados del paisaje urbano... debieron desaparecer hacia el medio siglo veinte, poco más o menos.”

El parque Centenario el espacio histórico y ecológico más importante de la ciudad, el barrio de Getsemaní, San Francisco y las numerosas edificaciones como los Teatros, la Puerta del Reloj, el CCCI, etc., son parte de entorno del Muelle lo rodean como un anillo y lo contextualizan.

Apreciación estética e iconográfica

Aunque estéticamente no se puede comparar el acabado final de *Los Pegasos*, con el de una escultura en bronce, el incursionar y experimentar con nuevos materiales siempre ha sido el quehacer del artista, que por norma transgrede la ortodoxia en la búsqueda de su propio estilo y la necesidad de expresar la realidad a su manera. La obra del maestro Lombana muestra en su producción escultórica el uso de nuevos materiales, y el manejo compositivo de conjuntos monumentales y figuras de gran formato. En el conjunto de Los Pegasos mantiene las dimensiones del pegaso mitológico, con las alas emplumadas, en posición para alzar el vuelo, con crines y colas de gran volumen. Se reconoce como una obra de arte singular de un artista reconocido en el medio artístico regional y nacional.

El pegaso representa al caballo blanco con alas de la mitología griega y es a su vez una de las constelaciones celestes cuyo borde sur se observa rozando el plano del Ecuador. Está rodeado por las constelaciones de Andrómeda, Acuario y el Cisne, entre otras. De ellas, la estrella Alfa de Andrómeda forma el gran cuadrilátero que delinea la constelación y permite observarla en el cielo. La constelación Pegaso aparecía ya en las monedas de la antigua Grecia, unos quinientos años a. C., y al pegaso se le atribuye el poder de hacer brotar agua donde pisa y deja su huella.

En cuanto a su simbología, el pegaso se diferencia del unicornio que representa la pureza, y solo permite ser tocado por una doncella virgen. Según la mitología griega Pegaso nace de Medusa cuando es poseída por Neptuno en forma de caballo o de pájaro; de la sangre de su cuello surgen Criador y Pegaso, este último aparece muy cerca del origen de todo, el agua del océano. De inmediato vuela al Olimpo donde Zeus le otorga el rayo y el relámpago, y le da el poder de conducir el carro de la Aurora. Las Musas cabalgaban en Pegaso, Belerofonte fue el único que logró domarlo para luchar contra la Quimera, animal mitológico monstruoso que vomitaba fuego, tan fuerte que hacía hervir el agua del Océano.

Los pegasos tienen la forma y el tamaño de un caballo árabe y unas enormes alas emplumadas, son considerados seres bondadosos y nobles, pero en cuanto se sienten atacados aprovechan la velocidad que los caracteriza para cansar y distraer al enemigo, y luego atacarlo en picada con los cascos y con los dientes.⁸⁶

En relación con lo anterior, no es gratuito que *Los Pegasos* estén ubicados en la Bahía de la Ánimas y le confieran el nombre al Muelle, y se instalaron como guardianes de la misma, considerada desde la conquista uno de los puntos de la ciudad que debían ser protegidos. Desde que la ciudad nació, al igual que Pegaso, su actividad estuvo relacionada con el océano; Cartagena de Indias era el puerto más importante del territorio, de allí su dotación como fortaleza militar. La presencia de *Los Pegasos* es un amuleto que garantiza la permanencia del agua; sus poderes, el trueno y el rayo, se corresponden con el lugar en que se emplazan, como fenómenos naturales que alimentan las tormentas frecuentes en las marinas, y todos los días se encargan de viajar desde el Oriente, pasando por la Bahía, para traer la Aurora como la luz que trae la verdad y el conocimiento. Las musas, hijas de la memoria entendida como conciencia o verdad, y la Quimera, caracterizada como la imaginación, como lo que

podría ser posible o verdadero pero no lo es, son enemigas. Y Pegaso, montado por Belerofonte, ataca a la Quimera con sus patas y dientes, y al matarla acaba con todo aquello que, rotundamente, se opone a la verdad de la memoria.

Qué mejor función que la que cumplen *Los Pegasos*, cual es la de constituirse en guardianes del caudal de memoria que encierra el espacio del Muelle con estos y los demás monumentos. Sería ideal que al menos se enfrentaran de nuevo a la “quimera” de descuido, falta de mantenimiento y reconocimiento en la que los hemos sumido desde hace ya bastante tiempo todos aquellos que debemos ser conscientes del valor y el simbolismo que guardan.

Técnica y estado de conservación

Por lo demás, el material de que fueron hechos, una fibra de vidrio recubierta con plombagina, plumbagina o grafito, guarda en su color la virtud de dar la sensación de un bronce patinado y envejecido. Para el año en que se elaboró la escultura (1992) muchos de los artistas incursionaron en el uso de materiales sintéticos y experimentaron la aplicación de las técnicas tradicionales utilizando estos materiales. En particular se dio este uso en lo que toca a los artistas regionales, cuyas obras se conservan en los museos locales, que se equiparan para este caso.

El mal estado de conservación en que se encuentran los pegasos y sus pedestales es notorio. Además del deterioro propio del material con el que están elaborados y el causado por las condiciones medio ambientales, el principal factor que los afecta se debe a las intervenciones inadecuadas realizadas sin un criterio acertado.

Significación

Se devela a partir de su origen, desde la ciudad Antigua que comprende dos conjuntos: el interior del recinto amurallado y Getsemaní, parcialmente afuera, en pinza sobre el puerto”. La ciudad amurallada le sirvió de escenario a la Colonia con el esplendor que la caracterizó,

y conserva parte de sus bienes inmuebles y muebles, entre ellos los monumentos como manifestaciones culturales que hoy la dinamizan y sustentan, y que hacen parte de la razón por la que la ciudad amurallada fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, y es visitada por miles de turistas anualmente, ya no como la Ciudad Heroica (nombre que la honraba y no debería dejarse en el olvido) sino como Distrito Turístico.

De este mismo modo la zona entre la Torre del Reloj y Getsemaní, el Parque Centenario y el Muelle de los Pegasos -si se equipara con lo que encierra entre sus murallas- fue el escenario que le correspondió al siglo XX y su preludio para llegar también a la Cartagena actual, con sus aciertos y desaciertos en cuanto a su proyección y a lo que ha conservado de sus zonas, espacios públicos, edificaciones y demás componentes del texto urbano, que contienen su memoria y en el que se lee su historia, y, por lo tanto debe ser tratado desde esta premisa.

Comprender la concepción del crecimiento de la ciudad conlleva a la protección de los puntos neurálgicos de su historia. De no hacerse esta reflexión se rompe la cohesión histórica que deben mantener las manifestaciones materiales en el espacio público, ante la necesidad de que actúen como referentes de lugares y espacios reconocidos consciente o inconscientemente- que por sentido común y, en especial, por respeto histórico, son intocables y deben ser protegidos para que cumplan su función.

La carga histórica de la zona remite al fusilamiento de los mártires cuya muerte no fue en vano, pues permitió culminar el proceso independentista iniciado aquel 11 de noviembre de 1811. Por decreto de la Asamblea de Bolívar y la legislación del Congreso de Cúcuta, estos patriotas se hicieron dignos acreedores de un homenaje perpetuo. Este evento se rememoró y conmemoró 100 años después con la entrega del Parque a la ciudad. Desde este sitio se observaba la urbe, que conservaba las huellas de

su expansión hacia el exterior en razón de que, como lo relatan las crónicas, empezó a sentirse encerrada entre las murallas.

En este escenario el Muelle con sus Pegasos desempeña el papel de recordarle a la ciudad su carácter de puerto que lo caracterizó como plazafuerte, al tiempo que le permite a la bahía mantener su función original como punto de comercio y abastecimiento y mantiene vivo el relato iconográfico que le da sentido a la presencia de los Pegasos en este espacio. El maestro Lombana no solamente recuperó la imagen de los Pegasos sino que, además, le devolvió al puerto su emblema, y el hecho de que no sean réplicas exactas de los originales sirve igualmente para recordarle al colectivo que debe proteger su patrimonio cultural y la memoria contenida en los monumentos que se asientan en el espacio público.

El conjunto de todos los elementos que reúne la zona, como fue propuesto inicialmente, debe ser valorado como un *unicum* en la medida en que su relatos individuales se unen para contar una historia, que está integrada por lo que cada habitante percibe y lee en la imagen que proyecta la ciudad. Y en esa lectura que hace cada cual, vale la pena anotar, valorando esta vez exclusivamente el conjunto escultórico, que quien escogiera mucho tiempo atrás para la representación los corceles alados y emplumados, tenía muy claro que este debía ser un monumento que, a la vez que le diera sentido al muelle, tomara en consideración que a los mártires y símbolos de la Nación solo podía acompañarlos una figura alegórica, mitológica, porque ante lo que representan los patriotas y los símbolos patrios cualquier otro tema histórico, rememorativo o conmemorativo que se eligiera quedaría por fuera de la unidad de la historia y no lograría integrarse al conjunto y articularse a la memoria.

Y para cerrar esta reflexión, viene muy a propósito un fragmento de la columna de opinión “Un domingo de delirio”, de Gabriel García

Márquez en el diario *El País* de Cali (1981). El Nobel alertó desde su realismo mágico acerca de que lo que había sucedido con el Mercado y se repitió con el Muelle y sus Pegasos originales, no debería volver a pasar: “Para mí, el rincón más nostálgico de Cartagena de Indias es el muelle de la Bahía de las Ánimas, donde estuve hasta hace poco el fragoroso mercado central. Durante el día, aquella era una fiesta de gritos y colores, una parranda multitudinaria como recuerdo pocas en el ámbito del Caribe. De noche, era el mejor comedero de borrachos y periodistas. Allí estaban, frente a las mesas de comida al aire libre, las goletas que zarpaban al amanecer cargadas de marimondas y guineo verde, cargadas de remesas de putas *biches* para los hmeles⁸⁷ de vidrio de Curazao, para Guantánamo, para Santiago de los Caballeros, que ni siquiera tenía mar para llegar, para las islas más bellas y más tristes del mundo. Uno se sentaba a conversar bajo las estrellas de la madrugada, mientras los cocineros maricas, que eran deslenguados y simpáticos y tenían siempre un clavel en la oreja, preparaban con mano maestra el plato de resistencia de la cocina local: filete de carne con grandes anillos de cebolla y tajadas fritas de plátano verde. Con lo que allí escuchábamos mientras comíamos, hacíamos el periódico del día siguiente.

Mi amigo editor recordaba muy bien el lugar, porque lo conoció descrito en *El otoño del patriarca*, como el remanso nocturno donde monseñor Demetrio Aldus, auditor de la Sagrada Congregación del Rito y promotor y postulador de la fe, se peleaba a trompadas con los marineros. Lo recordaba, digo, pero no lo reconoció cuando lo llevé a conocerlo en la realidad, porque el mercado público fue demolido, y el muelle fue desmantelado, y en su lugar se construye un esperpento descomunal, que será todo lo contrario de la ciudad: el edificio más feo del mundo.⁸⁸



MONUMENTO A LOS VALORES DE CARTAGENA

UBICACIÓN: GETSEMANÍ, CARRERA 8. FRENTE A LA ENTRADA PRINCIPAL DEL CENTRO DE CONVENCIONES
FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1981

Conjunto escultórico compuesto por dos figuras masculinas de bulbo redondo, de cuerpo entero. La de la izquierda tiene el cuerpo arqueado hacia atrás, el brazo izquierdo extendido hacia lo alto, con la palma hacia arriba, y en el derecho sostiene una red que cae a su lado. Las piernas están separadas, la de la izquierda ligeramente doblada, la derecha recta. La otra figura tiene el cuerpo doblado, agachado, a la altura de las caderas. Sus brazos se extienden levemente a la derecha y se apoyan, hacia abajo, sobre el pedestal; las piernas están separadas.

Reposan sobre un pedestal encapado en piedra coralina, de formas irregulares, en el centro de una fuente. En la parte posterior una placa lleva la inscripción: "Nombre: Valores de Cartagena Autor: Salvador Arango Saar Año: 1981 Técnica: Bronce/piedra coralina".

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Autoría

Salvador Arango. Nace en Itagüí, Antioquia, en 1944; desde el año de 1964 firma sus obras con el seudónimo SAAR. Escultor autodidacta, ha incursionado en múltiples técnicas escultóricas, en especial en las usadas para trabajar los metales hierro, bronce, acero y aluminio. La gran mayoría de su producción artística es fundida en bronce. El artista adelantó su formación secundaria en el Instituto Nocturno de la Universidad de Antioquia y realizó estudios académicos de Pintura, Dibujo e Historia del Arte en el Instituto de Artes Plásticas en la ciudad de Medellín. En su campo es considerado un experto, pues en estas técnicas ha elaborado monumentales esculturas para espacio público en las más importantes ciudades del país, y obras a menor escala para colecciones privadas, incluso en el exterior.⁸⁹

Características físicas

Técnica: Bronce fundido
Dimensiones: 8.43 x 6.80 x 6.80 m.
Estado de integridad: Completo
Estado de conservación: Bueno

Trayectoria

La escultura permanece en el sitio actual

desde el año de 1981, como se registra en la placa adosada a la base de piedra que la soporta, de la que se desconoce si fue diseñada por el artista. En cuanto a su elaboración, en ese año fue aceptada por el Banco de la República su propuesta para realizar conjuntamente con los maestros Alejandro Obregón, Enrique Grau y Augusto Rivera, cada quien en su área, las obras monumentales para el Centro de Convenciones de Cartagena de Indias.⁹⁰ Es así que Alejandro Obregón pintó la atmósfera zoológico-pictórica caribeña; Enrique Grau pintó las anécdotas de la historia cartagenera, ángeles indígenas, aculturizadores españoles, militares e inquisidores evangelistas, y defensores de esclavos, y reinas; y Augusto Rivera también pintó la historia de Cartagena, pero con más imaginación y más estallidos de formas, colores y monstruos.⁹¹

Apreciación estética e iconográfica

Aunque varíe la temática y la posición de los personajes, Arango tiene un estilo inconfundible que ha mantenido a través del tiempo. Sus figuras verticales, se estructuran en planos que les confieren una sensación de angulosidad que se suaviza cuando se elongan y asumen escorzos que las hacen parecer maleables, muy dúctiles, como queriendo darle continuidad a su proyección.

Para la crítica de arte, caracteriza su obra: "un neoclasicismo figurativo y dentro de un lento y dispendioso proceso racional y consciente ha ido penetrando en la simplificación geométrica de sus figuras, hasta lograr un lenguaje claro, personal y contundente. Este concepto geométrico conceptual se refleja en el desplazamiento infinito de sus líneas y la prolongación continua de sus planos, en elementos básicos de gran energía, vitalidad y sutileza, que buscan conjugar armoniosamente espacio-forma y movimiento en verdaderas soluciones constructivas, cargadas de luz y humanidad."⁹²

El monumento representa una escena de pesca, como una de las formas de sustento comunes a las regiones que están a la orilla del mar.

Se aprecian dos pescadores, uno de ellos sostiene con una mano la red, la otra con la palma de la mano hacia arriba y el brazo completamente extendido parece querer tocar el cielo, simbolizando la conexión con el creador, que a través de la naturaleza proporciona al hombre su energía, materializada en el sustento que le entrega el mar, que es a su vez contenedor de agua y fuente de vida.

En su obra se puede también hablar de una iconografía representada en el estilo inconfundible que le imprime a sus figuras y en la técnica que ha mantenido a través de sus distintas etapas, porque su producción, aunque sea escultórica, mantiene la línea que dibuja los volúmenes, el color con el que juega moviéndose en la gama del blanco al gris de la piedra y los metales puros, la policromía de las aleaciones y los colores propios de la madera.

Técnica y estado de conservación

El autor refiere cómo la cera, en su calidad de material dúctil y resistente, ha sido el elemento por excelencia para el modelado de sus esculturas en pequeño formato y para la realización de proyectos monumentales, en la medida en que le evita pasos innecesarios para llegar más directamente al vaciado en bronce a través del proceso de la cera perdida: "Esta técnica milenaria, utilizada por las culturas precolombinas para la ejecución de maravillosas piezas de orfebrería, ha sido un elemento de gran valor para mis realizaciones, complementada con otros métodos para el desarrollo de la fundición en obras monumentales."

Para el artista moderno y contemporáneo es imprescindible conocer cuál es el concepto o cómo define la técnica, que según explica Arango "es decisiva para el hallazgo del lenguaje propio de un escultor; la búsqueda de un lenguaje plástico va paralela a la del material adecuado para aquello que se quiere expresar... las enormes cualidades del bronce para lograr con otros materiales, conjuntos de técnica mixta es de gran interés, pues se complementa

maravillosamente con el mármol, la piedra, el hierro, etc. Su nobleza permite numerosas alternativas para efectos de textura y para una mejor respuesta en los contrastes de luz y sombra a nivel composicional, como también en la aplicación de pátinas a través de procesos químicos por oxidación."

De acuerdo con sus propias palabras, la pasión por los metales y especialmente por el bronce, material de *Los valores de Cartagena*, nació como necesidad de encontrar una técnica que se ajustara mejor al resultado plástico de sus obras con el fin de obtener los espacios requeridos en sus composiciones, y la resistencia adecuada en figuras de gran formato, pero a la vez muy sutiles.

Significación

El artista es valorado en la medida en que su producción escultórica poseedora de un acento particular y contemporáneo ocupa un lugar en el espacio público de algunas de las principales ciudades del país, donde se la reconoce por su estilo propio e inconfundible, calificado de sólido y sutil por la crítica de arte que lo cataloga como un escultor figurativo, aspecto importante en relación con el estilo.

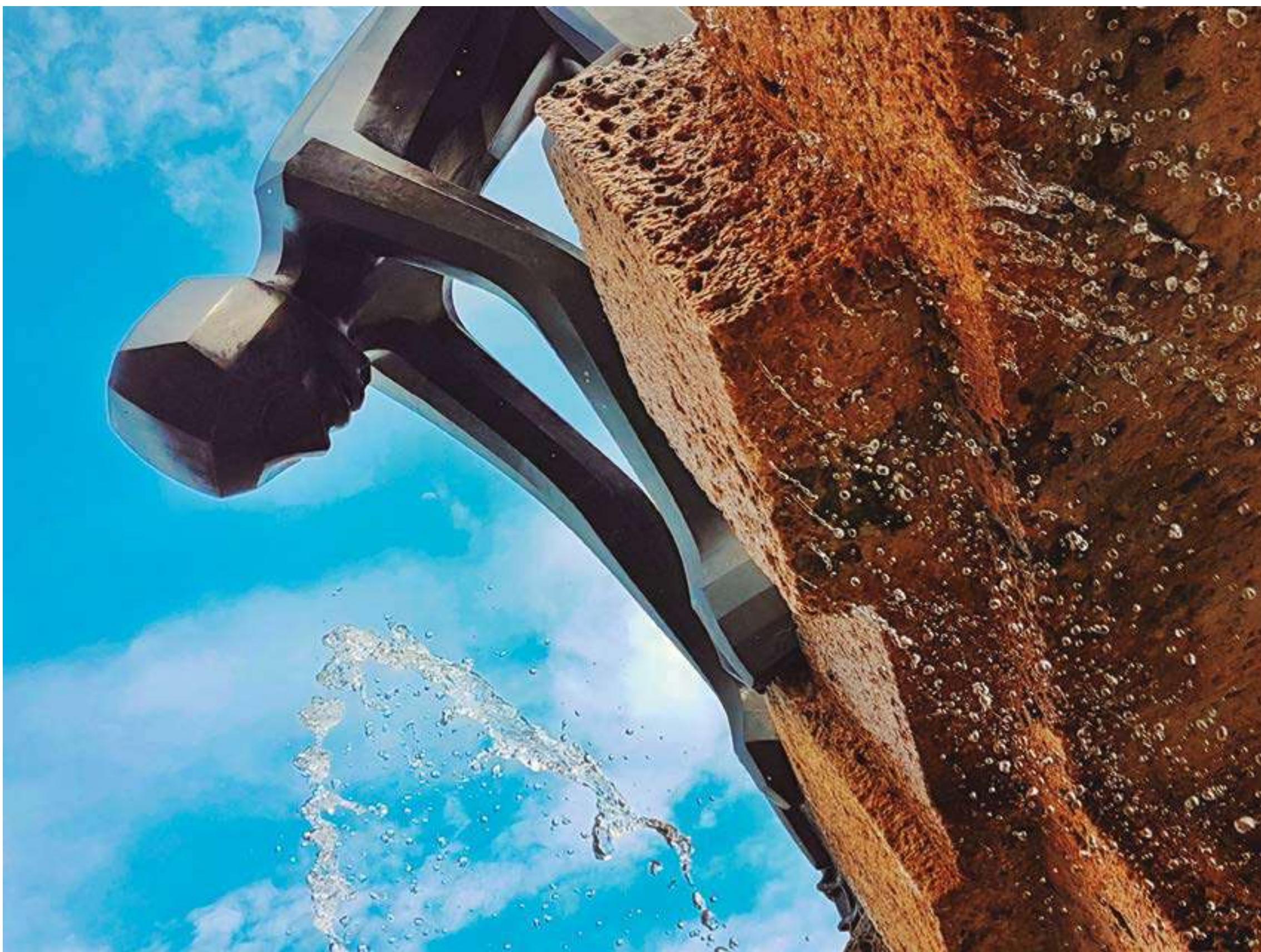
Que su obra se emplace desde el año de 1981 en el área del Centro de Convenciones, lugar que ha ido adquiriendo un espacio en el imaginario colectivo como uno de los referentes simbólicos de la ciudad, documenta el reconocimiento del artista para la década de los ochenta, cuando fue seleccionado para participar junto con un grupo de colegas ya fallecidos que se consideraba destacado por la crítica de arte del momento, representada por Marta Traba, y este hecho consolida su valor actual, que ha permanecido desde entonces y confirma el valor artístico y estético de sus obras.

Por otra parte, a Arango se lo califica como un investigador incansable de la técnica, aspecto en el cual se le reconoce el manejo y dominio de aquellos métodos en los que ha incursionado

y en la exploración y aplicación de los mismos a múltiples materiales: piedra, mármol, madera, hierro, acero, aluminio y bronce, entre otros. Lo anterior permite calificarlo como un maestro, pues es claro su dominio de la técnica si se observa el buen estado que presenta el monumento.

Se autodefine como un dilectante cuando afirma que "es válido resaltar dentro de los procesos de ejecución de la escultura, las numerosas dificultades con que solemos tropezar los escultores para la realización de las obras; es así como el artista se ve sometido a enfrentar el conocimiento de variados oficios para poder resolver su problema, oficios que van desde el sencillo albañil, alfarero, carpintero, técnico metal-mecánico, modisto, terminando en el de arquitecto calculista, ingeniero, paisajista, etc."

Arango se reconoce a través del renombre que ha obtenido dentro del ámbito de la plástica nacional, y como un artista dedicado a una profesión como él mismo afirma que "nunca se termina de aprender"





MONUMENTO A BLAS DE LEZO

UBICACIÓN: PLAZOLETA FRENTE AL CASTILLO DE SAN FELIPE
FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1956

Figura masculina de bulto redondo, de cueroentero, en posición pedestre. Tiene la cabeza levemente levantada y la boca entreabierta, el cabello largo y un parche en el ojo izquierdo. Mano de su brazo derecho, el izquierdo se extiende hacia el costado y hacia arriba, sosteniendo en su mano una espada. Con la pierna derecha da un paso al frente, y la izquierda es de madera. Viste una camisa con corbata de lazo, chaleco, casaca decorada en sus bordes con flores de lis, pantalón a media pierna y un zapato en el pie derecho. A sus pies hay un sombrero tricornio.

Descansa sobre un pedestal rectangular de concreto, enchapado en piedra coralina. Al frente se ve el escudo de armas de Cartagena de Indias de la época colonial, de bronce; en el costado izquierdo, una medalla con dos hombres, uno arrodillado frente al otro, y la inscripción: "The Spanish Pride Pulled Down by Admiral Vernon-Don Blas"; en la parte posterior se adosa una placa de bronce con la inscripción: "Laiz Campos Escultor España (Madrid) 1956"; y en el costado izquierdo otra medalla con un altorrelieve que representa 5 barcos y la inscripción: "True British Heroes Took Carthagena April 1747".

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Identificación

Título: Blas de Lezo
Autor: Emilio Laiz Campos
Nacionalidad: Española
Época: Siglo XX
Fechado: 1956

Características físicas

Técnica: Bronce fundido
Dimensiones: 6.78 x 2.30 x 2.28 m.
Estado de integridad: Completo
Estado de conservación: Bueno

Autoría

Emilio Laiz Campos. Nace el 27 de diciembre de 1917 y fallece el 23 de septiembre de 1983 en Madrid, España. Fue alumno de don Federico Coullaut Valera. En 1943 se presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Participó, en 1951, en la I Bienal Hispanoamericana, en Barcelona; en el año de 1954 presentó su obra en la II Bienal Hispanoamericana, en La Habana. Expuso igualmente en la III Bienal Hispanoamericana, en Barcelona, que se celebró en el año de 1955. Está catalogado entre los últimos realistas militantes de la escultura española contemporánea. Autodidacta, trabaja primero la piedra y pasa de la escultura enmarcada en

los cánones clásicos a la talla moderna, manteniendo sus cualidades plásticas y demostrando gran habilidad para que las facciones de sus personajes transmitan una fuerza inusual "... recoge la forma humana en movimiento dentro de la expresión más robusta y correcta". Se le reconoce por las dotes de retratista para captar la esencia y el estado anímico del representado, es así como su escultura es calificada como "realista"⁹³. Entre sus obras más características -para las que utilizó el bronce, la piedra, la madera y todos los materiales posibles- están... "la de *Blas de Lezo*, de la colombiana Cartagena de Indias..."⁹⁴ Se destacan las esculturas de *Bolívar* en Madrid, Cádiz y Sevilla. Cabe anotar que también se vio atraído por la imaginería religiosa de la que dejó varias tallas, se dedicó durante 15 años (1940-1955) al difícil arte del entonces retoque del color.⁹⁵

Trayectoria

La escultura está ubicada en la Plaza del Castillo de San Felipe, que toma el nombre del Castillo desde el año de 1956, según se aprecia en una de las cuatro placas del pedestal, pero la entrega simbólica a la ciudad se llevó a cabo como se referencia en esta cita: "El 12 de noviembre de 1955 [...] se efectuó un doble homenaje. En Pasajes de San Pedro se descubrió [...] una lápida en la casa solar de los Lezo, del escultor Emilio Laiz Campos. Con la misma fecha se inauguraba en Cartagena de Indias la entrega simbólica de la estatua que España regalaba al pueblo colombiano."⁹⁶

Apreciación estética e iconográfica

La lectura iconográfica lleva al conocimiento histórico de la intención y significación de cada elemento presente en el monumento. De buena factura, si se tiene en cuenta la calidad del trabajo que se le reconoce a Laiz, aunque en ocasiones no se aprecia de ese modo pues su estilo es poco usual y muy diferente a los que se habían empleado en Cartagena hasta ese momento.

Representa el artista al General de la Armada española Blas de Lezo, quien bajo el mando del



Virrey Eslava defendió a Cartagena del ataque del Almirante inglés Edward Vernon. Hay que recordar que en su aspecto físico Lezo presentaba las huellas de los combates en los que había participado: “De su larga carrera naval tenía como experiencia el haber estado en el combate de Vélez-Málaga (donde perdió por un golpe de bala de cañón una pierna, el 24 de agosto de 1704), sostenido contra la escuadra anglo-holandesa del almirante Rooke; también estuvo en Tolón, donde perdió el ojo izquierdo por un fragmento de metralla luchando contra el duque de Saboya en 1707; el brazo derecho lo había perdido en el sitio de Barcelona en 1714”⁹⁷. Con base en lo anterior, y siguiendo la línea escultórica realista, lo representa en detalle el artista.

La iconografía del monumento reposa en los elementos del pedestal y en las características del personaje. El artista lo modela en su aspecto formal “tuerto, cojo y manco”, condición que permite su plena identificación, con su indumentaria militar, símbolo de su cargo de Almirante, y la espada como accesorio que representa el oficio de las armas, que aparece extendida en actitud presta a la defensa-ataque y apunta hacia donde se libró el combate, atributos que de alguna manera definen a la vez la composición, la posición de la figura y la esencia de la representación.

El escudo colonial de Cartagena de Indias, adosado a la cara frontal del pedestal, representa la ciudad y el territorio como prolongación del Reino, que por lo tanto le pertenecía al Monarca Español, quien le otorgó el título de “Ciudad” desde el año de 1574 e igualmente, el 6 de marzo de 1575, la renombró como “La muy noble y muy leal ciudad”. El rey le asignó el escudo de armas en un campo de oro, con una cruz verde coronada y dos leones rojos rampantes, como los que aparecen en el caso del Reino de Castilla y León. Los leones parecen sostener la corona, que timbra la cruz de la victoria, cuyo color verde significa la esperanza puesta sobre la nueva tierra descubierta, y al timbrarlo refuerza el carácter monárquico del estado.

Esta insignia representa la importancia del puerto como fortaleza de defensa de todo el territorio, llamada en tiempos coloniales la “Llave del Reino de la Nueva Granada”, uno de los mejores puertos de la corona española en América. Consideración en base a la cual el “El cabildo de Cartagena de Indias solicitó que el virrey radicara en la ciudad para facilitar la protección del puerto y la costa... En 1740, por el mes de abril, el virrey Eslava llegó a Cartagena, desde donde ejerció el gobierno hasta el final de su período sin llegar a conocer el interior del país. Reparó el castillo de Bocachica y los fuertes; en el castillo de San Lázaro fabricó cureñas y explanadas; compuso las armas y aprovisió municiones para defender a Cartagena... La real cédula de agosto 20 era suficientemente clara: “Y habiéndose experimentado después mayor decadencia en aquellos preciosos dominios, que va cada día en aumento, como me lo han representado varias comunidades de su distrito, suplicándome vuelva a erigir el Virreinato (...) y logre aquel gobierno el mejor orden con que los desmayados ánimos de aquellos vasallos se esfuerzen y apliquen al cultivo de sus preciosos minerales y abundantes frutos, y se eviten que lo que actualmente fructifica pase a manos de extranjeros, como está sucediendo en grave perjuicio de la Corona lo he tenido por bien, y he erigido el referido virreinato”. Se estableció así su jurisdicción: “Panamá, con el territorio de su capitánía general y audiencia, a saber: las de Portobelo, Veragua y el Darién; las del Chocó, Reino de Quito, Popayán y Guayaquil. Provincias de Cartagena, Río del Hacha, Maracaibo, Caracas, Cumaná, Antioquia, Guayaná y río Orinoco, islas de Trinidad y Margarita”⁹⁸. En otras palabras, Cartagena se convirtió en el centro del poder durante casi 10 años.

La frase “True Heroes Took Carthagena April 1747”, inscrita en el costado opuesto del pedestal, les reconoce a los ingleses su valor aunque no alcanzaron su propósito, pues no solo perdieron la batalla sino que la pérdida real fue la de las vidas de quienes participaron: “Por la cuenta honesta tuvimos 18.000 hom-

bres muertos, y según un soldado español que capturamos, ellos perdieron a lo sumo 200. El Almirante Una Pierna con su excelente mando y fuego mató a 9.000 de nuestros hombres, la fiebre general mató un número parecido. Cuando eché la última mirada al puerto de Cartagena, su superficie era gris con los cuerpos putrefactos de nuestros hombres, que murieron tan rápidamente que nosotros no podíamos enterrarlos. De los agricultores pobres y débiles de nuestras colonias norteamericanas murieron cuatro hombres de cada cinco”⁹⁹.

Esta pérdida era totalmente inesperada, si se recuerda que cuando la noticia sobre la inminente toma de la plaza llegó a la capital británica “se dispararon salvas desde la Torre de Londres, las campanas de las iglesias se echaron a volar y la victoria fue celebrada con iluminación general y fuegos artificiales... Incluso el Parlamento mandó acuñar monedas conmemorativas, en algunas se representaba a Lezo arrodillado (con ambos ojos, brazos y piernas sanos) entregando su espada al almirante inglés, y en las que rezaba la siguiente inscripción: “el orgullo español humillado por Vernon”.¹⁰⁰

Los cinco barcos representados están en el lugar de algunos de los navíos de guerra de los que disponía la ciudad: el San Felipe, el San Carlos, el África, el Dragón y el Conquistador, y simbolizan la desventaja militar frente a la escuadra inglesa, conformada por “180 embarcaciones, 23.600 combatientes y unas 3.000 piezas artilladas, aunque los datos varían en la bibliografía”¹⁰¹.

Técnica y estado de conservación

La escultura elaborada en bronce fue fundida en la Casa González I. C., que en los datos referidos al artista se referencia como Ángel González Sellas, Madrid, Casa sobre la que no se han encontrado otros datos. Su soporte en bronce patinado tiene buena resistencia a las condiciones del entorno en que se encuentra, siempre y cuando cuente con un mantenimiento periódico, la idoneidad del artista,

que garantiza la buena factura, y que reciba mantenimiento periódico al estar incluida en el Plan de Mantenimiento de Conservar, que además la restauró en 2006, son razones para que permanezca en buenas condiciones y permite el reconocimiento de sus valores.

Significación

La memoria de Don Blas de Lezo ha sido honrada por la Armada Española, donde su nombre se recuerda con el mayor honor que puede rendirse a un marino español, al punto de que existe la costumbre de bautizar siempre un navío de la Armada con su nombre. Igualmente, una placa en su honor se asienta en el Panteón de Marinos Ilustres en San Fernando (Cádiz), donde reposan los héroes de la Real Armada Española. Así mismo, la Heroica le rinde homenaje como quiera que llevan su nombre uno de sus barrios populares y una avenida de la ciudad, y vela por conservar su memoria a través de esta escultura conmemorativa.

Su valor histórico se da en relación con el hecho de la defensa de una fortaleza calificada históricamente como mal dotada con respecto a la armada inglesa, como era Cartagena en el momento del ataque. Representa la decisión de Don Blas de Lezo de mantener la lealtad a su majestad, e indirectamente recae esta virtud en el personaje. Significa el poderío de España frente a sus adversarios, y su afianzamiento en las colonias, que gracias a la estrategia y a la victoria de Lezo se extendió por más de medio siglo.

Hoy se valora a partir de resignificar lo anterior, puesto que contrariamente a lo que sucedió durante la Conquista y la Colonia, los papeles se cambian; es España la que hace entrega del como un acto de carácter político, una vez la fecha de entrega y emplazamiento coincide con el periodo 1940-1960¹⁰², que enmarca la preocupación del gobierno franquista por consolidar el “hispanoamericanismo” en las viejas colonias.¹⁰³ Uno de los antecedentes más significativos es la donación de la escultura, que denota la medida exacta del valor que

se le debe a Don Blas de Lezo. En cuanto a los valores artístico-estéticos, Laiz Campos, como se puede apreciar a través de la crítica, es uno de los escultores del arte español del siglo XX que goza de un reconocimiento como artista destacado. La escultura de corte moderno y realista que lo caracteriza alcanza hoy precios económicos significativos. Sus esculturas ocupan los espacios de ciudades y museos. Se considera que “relevó a Victorio Macho en la proyección monumentalista plástica en América”¹⁰⁴, afirmación suficiente para catalogar al monumento como una obra de arte de valores plásticos importantes.

A medida que se escudriña en otras historias, cobra vida la importancia de actores cuyos valores han tardado en ser reconocidos y es claro que la ciudad ha ido admitiendo la importancia de mantener la memoria de Don Blas de Lezo: “Desde el pasado día 5 de noviembre de 2009, en la ciudad de Cartagena de Indias se ha cumplido el deseo del valiente Blas de Lezo, ya que este pedía en su testamento que un grupo de españoles pusiera una placa para no olvidar aquella victoria. En ella hoy se puede leer “Aquí España derrotó a Inglaterra y sus colonias. Con solo 3.000 hombres y su ingenio, Lezo derrotó una armada de unos 25.000 hombres, más 4.000 hombres traídos de Virginia por el medio hermano de George Washington.”

Así mismo, el 21 de noviembre de 2009 se descubrió en su memoria una placa en la Calle Larga N.º 70 de la localidad del Puerto de Santa María, lugar donde residió D. Blas de Lezo antes de librarse la Batalla de Cartagena. En dicho acto se estrenó por primera vez la marcha militar “Almirante Blas de Lezo”, original de Joaquín Drake García, compuesta para la Armada e interpretada por la Banda de Música del Tercio Sur (Infantería de Marina), presidiendo el acto el Almirante de la Flota, el Alcalde y la presidencia del Club de Mar de la Localidad.

En la placa se puede leer: “En 1736 vivió junto a su familia, el Teniente General de la Armada

D. Blas de Lezo y Olavarrieta, insigne e invencible marino, héroe de la Batalla de Cartagena de Indias en la que la flota inglesa sufrió una humillante derrota en el año 1741. La Ciudad del Puerto de Santa María en homenaje a su memoria. 21 de noviembre de 2009”¹⁰⁵





MONUMENTO A LOS ZAPATOS VIEJOS

UBICACIÓN: PLAZOLETA FRENTE AL CASTILLO DE SAN FELIPE
FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1995

Escultura compuesta por dos zapatos estilo bota de media caña, cada una con cuatro ojetes que se inician en la zona delantera y terminan a la altura de los tobillos; los cordones están amarrados en forma de cruz. La suela de la bota de la derecha, en posición vertical, se apoya sobre el piso; la de la izquierda, en posición horizontal, cae sobre su lado izquierdo dejando la suela al descubierto. En la zona superior del tacón hay dos inscripciones incisas: "Lombana 94" y "Héctor Lombana P. Escultor Donatello. Fundición Artística Hernando Fonseca 1994".

La peana, en forma de semiesfera achatada, está enchapada en piedras pequeñas. Frente a las botas, una placa de piedra en forma de cartela lleva la inscripción: "A mi ciudad nativa, noble rincón de mis abuelos, nada como evocar, cruzando callejuelas, los tiempos de la cruz y de la espada, del ahumado candil y las pavelas, pues ya pasó ciudad amurallada tu edad de folletín, las carabelas se fueron para siempre de tu rada, ya no viene el aceite en botijuelas, fuiste heroica en tiempos coloniales, cuando tus hijos, águilas caudales, no eran una caterva de vencejos, mas hoy, plena de rancio desaliño, bien puedes inspirar ese cariño, que uno le tiene a sus zapatos viejos. Luis Carlos López. Para Cartagena. Colegio Eucarístico 1996".

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Identificación

Título: Los Zapatos Viejos
Autor: Héctor Lombana
Nacionalidad: Colombiana
Época: Siglo XX
Fechado: 1994

Características físicas

Técnica: Bronce fundido
Dimensiones: 1.93 x 9.70 x 9.70 m.
Estado de integridad: Completo
Estado de conservación: Bueno

Autoría

El monumento tiene una doble historia que involucra a Óscar 'Tito' Lombana y a su hermano, el también escultor Héctor Lombana, recientemente fallecido, autor de *Los Pegasos*, la estatuilla de *La india Catalina* entregada por el Festival de Cine, que sirvió de modelo para el Monumento a *La india Catalina*. El artista, Óscar Lombana, es el autor de la primera representación de *Los zapatos viejos*, y posteriormente su hermano Héctor -como se explicará en el aparte referido a la trayectoria de este monumento esculpió la obra que en la actualidad se encuentra en el espacio público.

Óscar Lombana nació en 1932 y falleció en 1998. Estudió escultura en la Escuela de Bellas Artes de Cartagena. En 1952 obtuvo el primer premio en escultura en el IX Salón Nacional de Artistas de Colombia, a raíz del cual le fue otorgada una beca de cuatro años para estudiar en Europa. Vivió en Madrid, donde estudió escultura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y culminó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Florencia, Italia. En 1960 hizo una exposición individual en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, presentó seis obras cinceladas de gran valor estético, en mármol blanco de Carrara y mármoles rojos de Callemandino y Levanto. La temática de esta exposición se basó en los animales marinos¹⁰⁶.

Su hermano, Héctor Lombana, nació en Riofrío (Magdalena-Colombia), en marzo de 1930. A los 16 años ganó el primer premio del Noveno Salón de Arte Nacional de Cartagena, y se hizo acreedor a una beca en la Academia de San Fernando, España, donde se nutrió de la teoría y práctica, la escultura y la pintura antes de regresar a Cartagena. Las obras del artista, al igual que las de Fernando Botero y Édgar Negret, catalogados entre los escultores más representativos del país, están en manos de colecciónistas particulares, ocupan el espacio público y se exhiben en museos del país, así como europeos y norteamericanos. Con una amplia producción de esculturas para espacio público, estaba a punto de inaugurar su última obra, *Homenaje a la etnia Tayrona*, cuando falleció.¹⁰⁷

Trayectoria

La obra se emplaza en la parte trasera del Castillo de San Felipe. En enero de 1957, Óscar Lombana proyectó y realizó el monumento que representaba un par de botas viejas, aludiendo al soneto *A mi ciudad nativa*, del poeta Luis Carlos 'El Tuerto' López, quien escribió poemas sobre su natal Cartagena de Indias, sus personajes y facetas comunes: el cura, el juez, el barbero, el bollo limpio, la batea, su abuela, la tía... lo mismo que acerca de la flora de la ciudad: el matarratón, la guanábana, el mango, entre otros, todo ello contemplado y descrito a través

de la ironía, en descripciones perfectamente pictóricas de pueblos o de su misma ciudad, vistos con un aire irónico de ilustración.

La intención del maestro Óscar ‘Tito’ Lombana fue rendirle un homenaje al poeta, quien pertenece cronológicamente a la llamada Generación del Centenario, surgida a partir de 1910, aunque su estética bien puede inscribirse dentro del posmodernismo. Su biografía permite conocer el carácter de su poesía: entre sus varios oficios estuvieron los de boticario, comerciante, diputado y cónsul. Respecto a su poética, “algunos rasgos de su obra ponen en evidencia su reacción contra el cosmopolitismo y el esteticismo modernistas. A la retórica modernista enfrentó el verso desnudo, sencillo, pero con una carga de ironía y de prosaísmo con las que criticó la apatía de una sociedad provinciana y decadente”. Luis Carlos López se puso al frente de los negocios heredados de su padre, que compaginó con la famosa tertulia “El Bodegón”, improvisada en el traspatio de su tienda. Fue cónsul de Colombia en Munich y director de la Biblioteca Fernández Madrid de Cartagena de Indias. Participó en la política, defendiendo las ideas liberales del asesinado General Uribe. Reeditado en varias ocasiones, entre 1956 y 1985, la Biblioteca Ayacucho recogió posteriormente la totalidad de su obra poética (1994).

El monumento permaneció durante 37 años frente a la calle de la Media Luna, se decidió su traslado para darle paso al nuevo Puente Heredia ante la imposibilidad del traslado de la escultura a otro lugar, el hermano de Tito, Héctor Lombana, procedió a demoler la obra que estaba elaborada en concreto con una pátina de plombagina, y a ejecutar una igual. No se han encontrado datos acerca de si Héctor modeló de nuevo las botas o existía un molde de las anteriores y lo reutilizó. De acuerdo con los datos de la obra existentes en las biografías de ambos artistas, se habla de una imitación, lo que permite suponer que Héctor Lombana partió de su propio modelo antes de hacer la fundición.

Técnica y estado de conservación

Se trata de un bronce fundido y patinado, que presenta buen estado por las características del material y su corta trayectoria (1994). Está incluida en el Plan de mantenimiento del Grupo Conservar.

Significación

La primera aclaración surge en relación con la doble historia de la obra, hecho que encierra, igualmente, una doble valoración. Las dos obras se consideran originales, pues es claro que al ser demolida la primera y una vez ejecutada la segunda, esta última es una “nueva obra”, poseedora de valores plásticos propios. No obstante, en este caso, dada la relación de los artistas y el hecho de que Héctor Lombana hubiera realizado una imitación o copia de la primera obra ejecutada por su hermano, la intención original que definió la temática, la carga iconográfica, el aspecto formal y el mensaje de la primera obra, que constituyan la esencia de la original, permanecen en la segunda obra de Héctor Lombana que hoy está en el espacio público, que por lo tanto debe ser valorada bajo dos componentes: desde el punto de vista del objeto creado que artísticamente se cualifica, y como objeto cultural simbólico para el cual prevalece -aunque ya no exista la obra- el construido por Óscar Lombana, en razón de que su intención original de rendirle homenaje al poeta permanece.

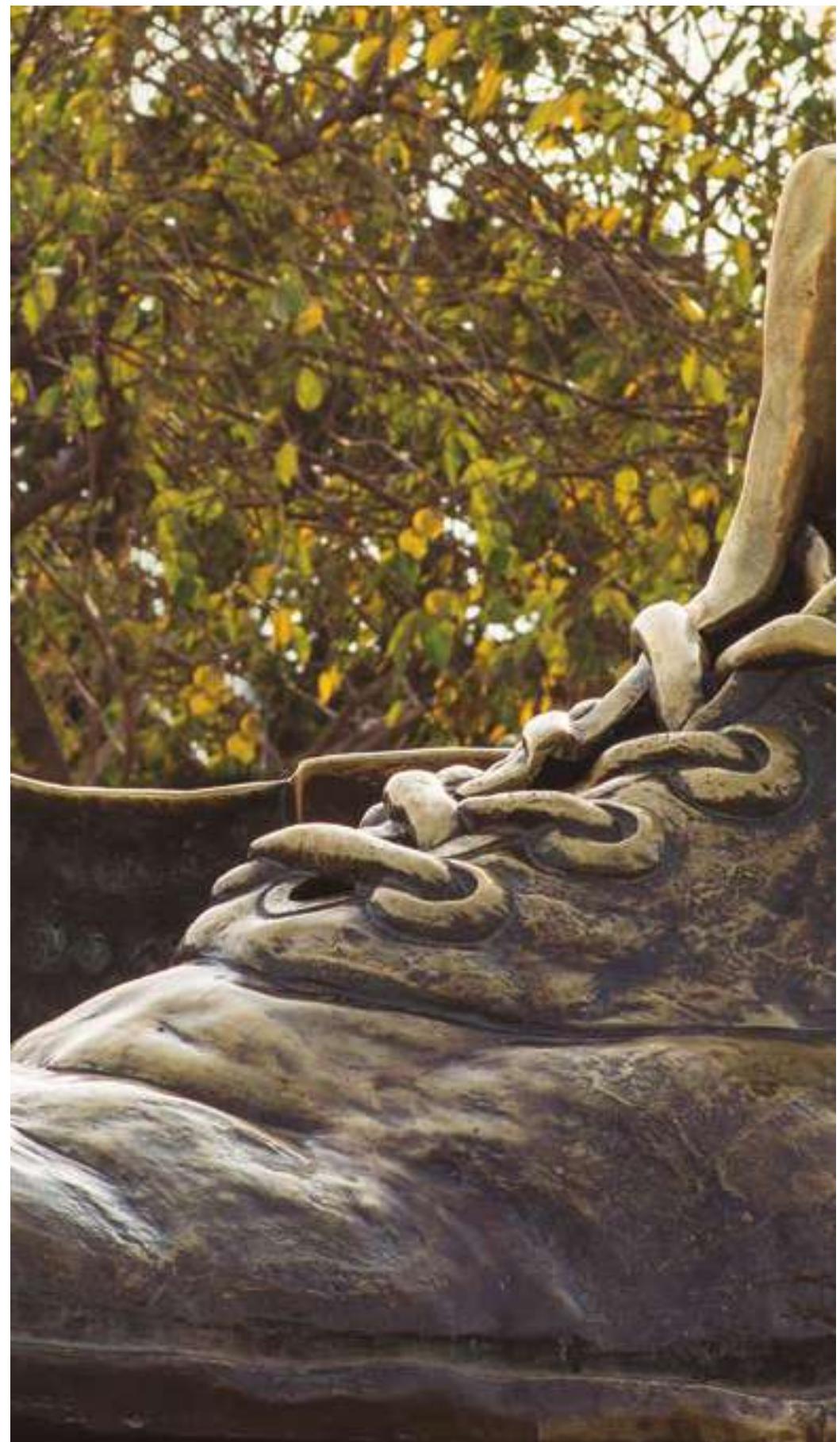
De este modo se pondera como una obra con una carga simbólica particular, que refleja la personalidad del poeta, calificada y descrita en innumerables ocasiones, en términos como los que aquí se transcriben: “La inclinación escéptica de López le permitió confeccionar una obra irreverente, a veces anticlerical, siempre realista y sonora, poblada de un alegre grotesco, plena de ironías, retratos psicológicos y paisajes que muestran el provincialismo colombiano de su tiempo¹⁰⁸”. Para este caso, se puede decir que todos los calificativos- valga la redundancia- califican a las botas viejas.

En razón de que la intención original de esta obra fue homenajear al poeta, indirectamente se valora en ella al bardo cartagenero, reconocido por su amplia producción acerca de los temas cotidianos y los personajes de la ciudad que despertaban su inspiración, es decir, que se trata de una obra con un acentuado sentido regional. Admirado y querido por la comunidad, es manifiesto el valor del ‘Tuerto’ López en el hecho de que fue reeditada su obra completa, a la que se le reconocen virtudes que demuestran la riqueza y variedad de la literatura colombiana. Y aunque se considera la amplitud del universo de manifestaciones que revisten valor para el colectivo, ya que es común destacar obras de arquitectura, pintura y escultura, no lo es el hecho de que la poesía “se vuelva materia y color para ser leída y valorada de otra forma”.

Por lo tanto, y sobre todo, hay que reconocerle a esta escultura su singularidad y originalidad, tanto en cuanto al artista como a la obra y su capacidad de representación, pues no era fácil lograr que un par de botas reflejaran el amor por la ciudad, aquello que representa parte de su identidad, además de que se podría afirmar que es poco probable encontrar en el repertorio del arte escultórico una obra de estas características.

Estética y técnicamente, a la pieza actual se le reconoce su valor artístico como un trabajo plástico producto de la recuperación de la parte intangible de las botas viejas que desde sus inicios calificó al espacio en que fue emplazada, y que hoy sigue siendo uno de los íconos y un referente espacial de la ciudad. Se puede equiparar -guardadas la proporciones- con la imagen de *La india Catalina*, sin que *Los zapatos viejos* den pie a los cuestionamientos simbólicos que ha generado esta última.

Visitados recurrentemente por los turistas, *Los zapatos viejos* están incluidos siempre en los recorridos por la ciudad y entre los sitios que hay que ver, pero se muestran más como algo curioso que como una obra de arte, que hace parte del imaginario colectivo y es reconocida como un elemento cotidiano guardado en la memoria, incorporado al día a día, visible. Si *Los zapatos viejos* desaparecieran del espacio de la ciudad, numerosos colectivos los echarían de menos y se quejarían de su ausencia.





MONUMENTO A RAFAEL NÚÑEZ Y SOLEDAD ROMÁN

UBICACIÓN: PARQUE APOLÓ

FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: NUÑEZ: 1922 / SOLEDAD ROMÁN: 1993

Rafael Núñez: Escultura pedestre de bulto redondo, de cuerpo entero. La cabeza y la mirada giran ligeramente hacia la izquierda. Rasgos caracterizados por ojos pequeños y almendrados, nariz recta y boca cerrada, cejas levemente levantadas, barba y bigote. Un mechón de pelo ondulado, hacia la izquierda, despeja la frente. El brazo derecho se extiende hacia abajo, la mano está abierta con la palma hacia dentro y los dedos ligeramente estirados; el brazo izquierdo se levanta y se dobla hacia el pecho, y empuña en la mano unos escritos. La pierna derecha se dirige hacia delante, con la rodilla ligeramente dobrada, mientras que la izquierda se encuentra un paso más atrás y totalmente estirada. Viste una camisa de cuello alto, chaleco, pantalón y un abrigo que llega un poco más abajo de las rodillas.

La escultura está situada sobre un pedestal alto en forma de columna estriada y anillada en la zona central del fuste, donde se lee en relieve y en letra cursiva: "R Núñez".

Soledad Román: Busto femenino ligeramente inclinado hacia atrás, con la cabeza y la mirada levemente levantadas; nariz recta y labios cerrados. La frente está despejada y el cabello ondulado se divide en dos largas trenzas que caen, una en la espalda y la otra sobre el lado izquierdo. Viste un traje de cuello alto, capa hasta la altura del pecho rematada con flores, y una estola que se anuda en el pecho con un broche en forma de estrella. El busto está ubicado sobre una peana del mismo material.

La obra descansa sobre un pedestal cuadrado. Al frente, en la zona media, se adosa una placa de mármol con la inscripción: "A doña Soledad Román de Núñez 1835-1924 "egeria hermana amiga más que amante" R . N. In memoriam 1993". En la zona izquierda del pedestal, en el medio, se halla otra placa de mármol con la inscripción: "Durante una agitada carrera pública compartió triunfos y derrotas con su esposo el

doctor Rafael Núñez". En la parte posterior del mismo, en otra placa de mismo material está inscrito: "Derramó a raudales sobre la pobreza de Cartagena el bálsamo de su caridad inextinguible". En la zona derecha del pedestal, una cuarta placa de iguales características reza: "Fundó el barrio de El Cabrero, erigió y donó a sus moradores la Ermita de Nuestra Señora de las Mercedes 1888".

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Antecedentes

La creación del Parque Apolo ubicado en la zona de influencia del Cabrero involucra actores, edificaciones y espacios que registran diferentes fragmentos temporales de la memoria historial de Cartagena. En el año de 1991 siendo presidente el doctor Ernesto Samper Pizano, la Universidad Rafael Núñez aportó 200 millones de pesos para revitalizar el Parque Apolo, que está ubicado frente a la Casa Museo, que lleva su nombre, en el terreno de lo que anteriormente fuera el caserío del que tomó el nombre la zona. Para la conmemoración del Centenario de la Muerte de Núñez se reinauguró, bajo sus auspicios, el Parque donde se levantó "la estatua del Regenerador y brillan ahora las testas de otras figuras cartageneras y varios de sus más cercanos colaboradores".

Se construye con la intención de rendirle homenaje a la Constitución de 1886 del Doctor Rafael Núñez, que ejerció cuatro mandatos, buena parte de ellos desde la Casa del Cabrero, en cuyo espacio compartió la vida con su segunda esposa Doña Soledad Román quien jugó un papel fundamental en la vida del Regenerador.

La capilla de la Ermita del Cabrero donde reposan los restos del Doctor Núñez, y el espacio que hoy ocupa el Parque se le deben a ella, y el Parque tiene sus orígenes en este antecedente

Identificación

Título: Rafael Núñez/Soledad Román
Autor: Luis Cano/C. Lighinaluus. Fundidor: Orlando Montoya.

Nacionalidad: Colombiana/Desconocida
Época: Siglo XX
Fechado: 1922/No

Características físicas

Técnica: Bronce fundido
Dimensiones: 7.08 x 4.00 x 4.00 m. /
1.81 x 0.63 x 0.61 m.

Estado de integridad: Completo
Estado de conservación: Bueno

“...allí, al borde de un entrante de la laguna del Cabrero, se construyó una cabaña de palmas para solaz de los moradores de la Casa. Con el tiempo se fue rellenando el terreno adyacente donde la esposa de Núñez, doña Soledad Román, sembró un coqueto jardín que se regaba con agua del aljibe de la muralla. Más tarde se erigió un kiosco y finalmente, en lo que era ya un pequeño parque privado, se colocó un esbelto Apolo¹⁰⁹ (hoy en el patio central de la Casa Museo) [...] Muerta ella, el parque, enmarcado por la Ermita, la Casa y el camino del Cabrero fue cayendo en ruinas...”. Construido con recursos propios de doña Soledad Román de Núñez, servía de sitio de reunión para las familias que vivían en el “caserío” de El Cabrero; cuando la habitaba Rafael Núñez era muy concurrido en las noches de los domingos, porque era en ese punto donde la banda musical tocaba las retretas.

Para Eduardo Lemaitre, en esa época Director de la Academia de la Historia de Cartagena, recuperar la Casa del Cabrero para convertirla en Museo y construir el Parque fueron dos de sus sueños, en la medida que Rafael Núñez fue “el personaje que mayores desvelos y más admiración le suscitó en la vida.”

Autoría

El monumento a Núñez fue modelado por el escultor, pintor y dibujante Francisco Antonio Cano, quien cultivó todos los géneros: paisajismo y retrato, y la escultura, y es reconocido como uno de los artistas del siglo XIX que ocupa un lugar destacado en la plástica nacional.

Nació en 1865 en Yarumal, Antioquia. Con su padre, un hábil artesano, aprendió dibujo, modelado, grabado al buril y fundición a la cera perdida: El mismo se consideraba un artista autodidacta, que perfeccionó su técnica, cuando recibe una beca del Gobierno Nacional y viaja a París a estudiar en la Academia Julian. Al regresar a Colombia se estableció en Medellín y publicó la revista Lectura y arte en compañía de Enrique Vidal, Marco Tobón Mejía y Antonio J. Cano; en esa época empezó

a trabajar sus primeras esculturas. En el año 1912, el maestro Cano fue nombrado por el presidente de la República, Carlos E. Restrepo, Director de la Imprenta Nacional, Profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes y Director de la Casa de la Moneda. Se cumplían de este modo algunas de sus mayores aspiraciones: establecerse en Bogotá y vincularse a la Escuela de Bellas Artes, la cual había sido fundada ya hacía 26 años y, por lo tanto, contaba con cierta tradición en el medio.

Un año después de que ganara el concurso para elaborar la escultura del presidente Núñez del Capitolio Nacional en Bogotá fue nombrado rector de la Escuela de Bellas Artes¹¹⁰. Formó parte del grupo de artistas del I Salón de Artistas Colombianos. Se reconoce como pintor y escultor de temas históricos. Falleció en Bogotá en 1935. Entre sus retratos cabe mencionar el de Núñez, que reposa en el Palacio de la Gobernación de Antioquia. Como pintor de temas históricos se destaca su tríptico *Juramento de Nariño*, de la colección del Museo Nacional de Colombia, y *Paso de vencedores*, en la Escuela Militar de Bogotá, ciudad donde murió Cano en 1935.¹¹¹

Respecto al busto de Doña Soledad Román, la indagación sobre el autor, Lighinalws, C., que no arrojó resultado alguno, lleva a pensar si realmente se trata de la firma del autor o del nombre de la casa que fundió el proyecto, o es semejante a la grafía “Canol” del maestro Cano en la escultura de Núñez.

Algunos datos para contextualizar al Presidente Rafael Núñez en el espacio de Cartagena de Indias, su lugar de nacimiento, el 28 de septiembre de 1825, para recordarlo como estadista y escritor que vivió para el país y para los grandes cambios que suscitó el ejercicio del poder durante sus cuatro cargos de gobierno, pero que también debe ser contemplado en su naturaleza de filósofo y poeta, y desde otro ángulo, como compositor de la letra de nuestro Himno Nacional que se canta por primera vez en Cartagena el 11 de noviembre de 1987, después de

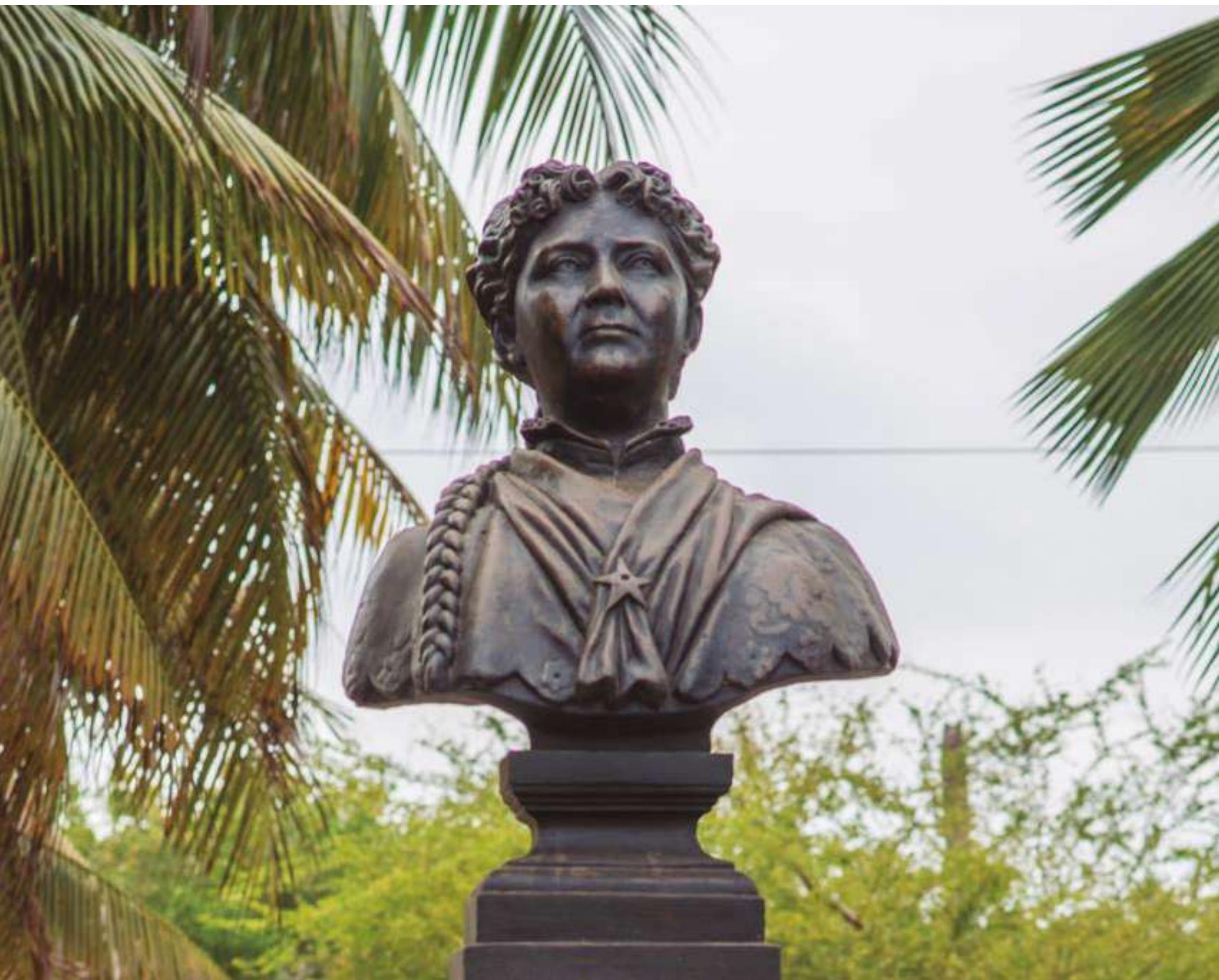
que Oreste Sindici le diera vida con sus notas. Núñez el 18 de septiembre de 1894, acompañado de un cortejo fúnebre, multitudinario para la época, se dirige a la Ermita del Cabrero donde se celebraron sus exequias, y el pueblo cartagenero acompañó a su viuda: mujer de carácter, de quien se dice tomó muchas de las decisiones de Estado, aspecto que la caracterizó -aun desde antes de conocer a Núñez- como ella misma lo relata en sus Recuerdos:¹¹² “... mi padre, importuno en sus quehaceres de la botica, me gritaba desde abajo: “Señora presidenta de la República, aquí la buscan...” y que fue reconocida por sus calidades humanas que la llevaron siempre a beneficiar a los más necesitados.

Trayectoria-apreciación estética e iconográfica

Las esculturas se emplazan en el Parque Apolo, la de Núñez desde que Cano la modeló en 1922, para el sitio que ocupa desde entonces en el centro del parque, mientras la de Doña Soledad comienza a su lado, al parecer desde 1993- fecha de la placa del pedestal con la inscripción “In memoriam 1993”, que coincide con el periodo que media entre el proyecto de revitalización del parque que se inicia en 1991, y su reinauguración para la conmemoración del Centenario de la muerte del doctor Núñez, en 1894.

Siguiendo los parámetros de la Academia, Cano, quien había trabajado varias obras escultóricas y pinturas del Doctor Núñez, ganó el concurso del proyecto de Rafael Núñez con una escultura que fue enviada a París y fundida en bronce por el escultor colombiano Marco Tobón Mejía en 1922, que corresponde a la que actualmente se encuentra en el patio sur del Capitolio Nacional, en Bogotá. A pesar de que la obra del Capitolio le generó al artista severas críticas por parte de sus copartidarios liberales, manteniendo el modelo esculpió la de Núñez.

- MONUMENTO A RAFAEL NÚÑEZ Y SOLEDAD ROMÁN -



Compositivamente es una escultura que se sale de los cánones rigurosamente seguidos por los academicistas. El artista trató de restarle rigidez a la figura modelando la levita en la parte inferior, ligeramente ondulada, un recurso compositivo que, además del pie adelantado, logró hasta cierto punto el efecto de darle a la figura un aire de naturalidad, como si Núñez hubiera posado para el artista.

La iconografía es la que fuera tradicional en lo relativo al personaje, que por lo general aparece con vestido formal. Sus características faciales, de rasgos angulosos y delgados, con cierto aire de preocupación o melancolía, lo muestran cabizbajo mirando a la Casa Museo. Las facciones bien logradas confirman que el artista captó la esencia del enigmático personaje, y vale retomar aquí la descripción de Liévano Aguirre cuando refiere su primer encuentro con Soledad Román "... Su rostro es una historia, la de su trágica lucha en la vida, la de las íntimas contradicciones de su existencia, la de sus deseos de paz y sus trágicos combates, la de sus anhelos de ternura y de la continua trepidación de sus grandes odios, la de su necesidad de fe y de su invencible escepticismo, todo esto lo adivinó ella en su primera mirada".

Su atributo no podía ser otro que aquel que representa la Constitución de 1886, su gran logro. Aunque se puede pensar que es plausible que el artista hubiese pretendido que los documentos que Núñez porta en sus manos, sobre el pecho, lo acercaran a Santander, como un segundo Hombre de Las leyes, ya que su constitución, aunque precedida por otras, fue la segunda que transformó al país. La base del monumento es una columna estriada en mármol que lo caracteriza como pilar del cambio que se requería para el país, además de que está acorde con el estilo de la figura y aporta al carácter del monumento.

Doña Soledad se asemeja a aquella que representara Sighinolfi en la escultura que se conserva en la Casa Museo Núñez, su pelo recogido en trenza, las facciones de una mujer hermosa, ataviada con una estola y un broche, elemento que la caracterizaba, como lo corrobora un botón que de ella se conserva en el Mu-

seo de El Cabrero y que al parecer era uno de sus accesorios predilectos. Es esta la imagen de quien fuera la compañera de Núñez a lo largo de su vida política. Con el paso del tiempo fue perdiendo su vitalidad, y a los 30 años después de la muerte de su esposo, en razón de haber renunciado a la pensión que le debía entregar el Estado colombiano después del deceso del presidente y una vez que había perdido todos sus bienes, murió a los 84 años de edad en una situación económica lamentable.

Técnica y estado de conservación

Las dos esculturas son de bronce fundido patinado y de acabados bien logrados, de ellas la de Núñez fue fundida por Orlando Montoya Avendaño. El estado de conservación de las esculturas es mejor que aquel en que se encuentran otros monumentos de la ciudad, sin embargo requieren un programa de conservación integral que garantice su permanencia a futuro.

Significación

Se propone, en principio, dar una mirada a las *Biografías: Rafael Núñez*, del escritor Indalecio Liévano Aguirre, que busca equilibrar la historia del hombre "más controvertido, amado y odiado por sus congéneres en la época en que rigió los destinos de este país, biografía que muestra a Núñez como hombre, esposo y ciudadano, político, y gobernante, y en la que Liévano analiza cuál fue el verdadero significado de su frase "Regeneración o catástrofe, el por qué del Concordato" y por qué se le llamó "el ilustre pensador de El Cabrero", apreciaciones que integran el significado del monumento y el de su presencia en el espacio del Parque.

Allí Rafael Núñez es la figura central, el hilo conductor del relato histórico que se ha querido transmitir a los observadores temporales y a los habitantes de la ciudad, intención que incluye a Doña Soledad, a quien se le deben con sobrados merecimientos el nombre y el espacio que hoy ocupa, como ya se expuso en los antecedentes acerca de este sitio conmemorativo.

Al observar hoy las esculturas es claro que la selección del conjunto de esculturas del Parque logró plasmar la intención inicial de erigir un monumento conmemorativo que relatara y

de alguna forma encadenara los antecedentes históricos para ser contemplados en la formulación de la constitución del 86. Antecedentes que, como eslabones de este relato, lo resincificarían para evitar cometer los errores históricos detectados a través del recorrido por la memoria, una vez fueran analizados y sopesados.

Estéticamente se le reconocen valores artísticos y de autoría a las esculturas del Pensador y Doña Soledad, de cerca de un siglo de antigüedad, y a pesar de la diferencia en cuanto al estilo se reconoce a ambos artistas, en especial a Cano por su trayectoria artística y como formador de una generación de pintores y escultores antioqueños del siglo XX.

Cada escultura manifiesta formalmente la esencia del personaje representado, en relación con los hechos históricos y con la intención conmemorativa del Parque, y como protagonistas y testigos del relato que narra el parque, sus valores se articulan a los del conjunto de monumentos que adquieren una unidad de significado.

Para finalizar, los valores del conjunto, incluso los artísticos, pero sobre todo los simbólicos, los representativos, deben ser trabajados para lograr una construcción sólida y fuerte en la memoria colectiva. ¿Cómo lograrlo? La historia que encierran debe ser difundida, transmitida de una manera lúdica que invite al espectador, al transeúnte, a recrearse con ella y a recrearla. Es necesaria una apropiación por parte de la comunidad, independientemente de la calificación que se le otorgue al Parque. De este modo se retroalimenta el patrimonio intangible de la ciudad, toda vez que, como Distrito Turístico y Cultural debe cuidar muy bien su identidad, antes de que se diluya entre la de aquellos que solo la visitan por un día.

- MONUMENTO A RAFAEL NÚÑEZ Y SOLEDAD ROMÁN -





MONUMENTO A SANTANDER

UBICACIÓN: GLORIETA DE ENTRADA AL BARRIO BOCA GRANDE
FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1940

Escultura de bulto redondo, de cuerpo entero, en posición pedestre. La cabeza y la mirada están levemente giradas hacia la izquierda, tiene la frente despejada, el pelo ondulado, peinado hacia atrás, con un mechón que cae hacia delante; los ojos pequeños y hundidos, nariz recta y boca cerrada, cejas largas, bigote pequeño y perfilado. El brazo derecho se extiende hacia abajo, un poco separado del cuerpo, con la mano abierta hacia el interior; el izquierdo se dobla hacia delante, a la altura del pecho, y en esa mano empuña un pergaminio enrollado. Las piernas permanecen firmes sobre el piso, la izquierda hacia delante con la rodilla un poco flexionada, la derecha hacia atrás, totalmente recta. Viste una camisa de cuello alto con corbatín, chaleco de cuatro botones a lado y lado, pantalón y frac; calza botines. En su hombro izquierdo lleva colgado un abrigo que se sostiene en el antebrazo del mismo lado.

La escultura está situada sobre una peana cuadrada y pequeña de bronce. El pedestal es rectangular, alto, de piedra, con forma hiperboloidal en su base.

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Identificación

Título: Francisco de Paula Santander
Autor: Bernardo Vieco Ortiz y Luis Pinto Maldonado
Nacionalidad: Colombiana
Época: Siglo XX
Fechado: 1940

Características físicas

Técnica: Bronce fundido
Dimensiones: 7.99 x 3.80 x 3.80 m.
Estado de integridad: Completo
Estado de conservación: Bueno

Autoría

Bernardo Vieco B. y Luis Pinto Maldonado. La primera característica de la obra es la autoría conjunta de Pinto Maldonado como escultor y Vieco Ortiz como fundidor del proyecto. A Vieco se lo referencia como un ornamentador para quien la escultura era su pasión. En las primeras décadas del siglo XX, en los talleres de los ferrocarriles de Medellín, sin contar con elementos para la fundición ni haber trabajado nunca en ese ramo, Vieco logró fundir una escultura del maestro Cano y fue de su autoría el *Monumento al obrero*, obra que entraña todo el proceso que mantuvo a lo largo de su producción artística, dentro de la cual la fundición se convirtió en una de las fortalezas de su trabajo artístico.

En 1940 el presidente de la República, Eduardo Santos, nombró una junta presidida por Fabio Lozano y Lozano para organizar los homenajes correspondientes al primer centenario de la muerte del general Francisco de Paula Santander (Villa del Rosario de Cúcuta, 2.4.1792-Bogotá, 6.5.1840). Fue elegido el proyecto presentado por el escultor Luis Pinto Maldonado y de este se hicieron tres estatuas que fueron instaladas en Roma, Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Colombia en su sede de Bogotá. Esta misma junta le solicitó al escultor la ejecución de 10 bustos del general Santander en traje militar, para ser ubicados en las principales ciudades del país, y otros 15 en traje de civil, uno de los cuales es el que se conserva en el Museo Nacional. Esta copia, sin embargo, está firmada por Bernardo Vieco, escultor y fundidor antioqueño, en cuyo taller Pinto Maldonado realizó el busto en arcilla y el modelo de la estatua que luego se fundió en Europa¹¹³.

Aclaraba el mismo Pinto en un artículo de *El Tiempo* del 14 de abril de 1940, referido a las esculturas, que “serán inauguradas en diferentes ciudades del país con motivo de su centenario”. Se refiere al centenario de la muerte de Santander que se cumplía, justamente, el 6 de abril de ese año. Pinto dice que fueron modeladas por los dos: “... hago la aclaración en honor a la verdad y como una explicación a Vieco... por lo tanto el valor artístico corresponde a una iniciativa conjunta, y no solo mía. Según Pinto, Vieco modela 18 en traje de civil, y 7 en traje de militar, y concluye reconociendo “... el indiscutible mérito artístico de la obras de don Bernardo Vieco, cuya reputación es bien conocida y admirada por todos los colombianos.”¹¹⁴. La de Cartagena pertenece a esta serie: “Una réplica de la escultura se encuentra actualmente en la Ciudad Universitaria, en la Plaza Santander de Cartagena, en Quibdó y en la Plazoleta San Ignacio de Medellín.”¹¹⁵

Bernardo Vieco Ortiz nació en Medellín en 1886, en el seno de una familia de artistas plásticos y músicos. Desde muy joven tomó

lecciones con el maestro Francisco Antonio Cano, quien lo orientó hacia la escultura. Trabajó durante dieciséis años como contador. Comenzó a fabricar obras de decoración arquitectónica en cemento vaciado, convirtiéndose en pionero del Art deco en el país. En la medida en que crecía su reputación abandonó su trabajo como contador y se dedicó por entero a la ejecución de relieves decorativos y eventualmente a la escultura. Después de viajar por Europa, donde hizo estudios más serios de escultura y aprendió el arte de la fundición, regresó a Bogotá en 1936 y abrió un taller de escultura en el que tuvo varios discípulos, entre ellos Rodrigo Arenas Betancur.

Bernardo Vieco ha sido catalogado como el primer fundidor de Colombia. Gracias a un procedimiento que él originó le fue posible hacer fundiciones en Bogotá, en donde debido a la altura se dificulta extraordinariamente este proceso. Sin embargo Carolina Vergara, en un estudio sobre Dionisio Cortés, demuestra cómo ya en 1896 este artista se dedicaba a este tipo de arte. Sus esculturas fueron cuidadosamente estudiadas. Dibujante impecable, fue un excelente retratista, expresivo y clásico en el manejo del modelado y las proporciones, que terminaron imprimiéndole un toque elegante y sobrio a sus obras. Murió en Medellín el 4 de marzo de 1956.¹¹⁶

Pinto Maldonado nació en Bogotá en 1912 y desde 1914 vivió en Bucaramanga. Se dio a conocer como escultor autodidacta desde muy joven, entró a formar parte del taller del maestro Francisco Antonio Cano y estudió en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá bajo la dirección de Roberto Pizano y destacados profesores en el campo del arte. Participó en la Exposición de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y obtuvo un premio de dibujo. En 1930 participó en la exposición organizada por Alfonso Mejía Robledo con el tema del busto de José Asunción Silva, y obtuvo un diploma de primera clase. En 1934, en la Exposición Nacional de Palmira, organizada por Jorge Quiñones Pardo, ganó un diploma de

primera clase con medalla de oro por un busto del Maestro Francisco Antonio Cano. En 1946 fue premiado de nuevo en el VII Salón de Artistas Colombianos y obtuvo el segundo premio de Cabezas con la de Eduardo Carranza.

“Se destaca como parte de su arte en relación con sus dotes de escultor la práctica -que se ha perdido en el mundo, salvo en Alemania- de realizar mascarillas mortuorias útiles para poder mantener el recuerdo de personajes importantes... Con base en estos rasgos y en el conocimiento que el artista adquiría de la obra y vida del personaje, se dedicaba a trabajar en el bronce sus expresiones, de manera que no se limitaba a un retrato en dos dimensiones sino que realizaba obras de arte que hablaban de la esencia y la filosofía de cada uno de ellos.”¹¹⁷ Esta maestría en el oficio se refleja en la totalidad de su trabajo escultórico.¹¹⁸

Son muchos de los bustos y estatuas de héroes, poetas y próceres de Pinto Maldonado que permanecen en las plazas y lugares públicos, tarea a la que dedicó su vida el escultor que “más que un artista fue un coleccionista de gestos”. En cuanto a Vieco, se lo considera el continuador de los trabajos de sus maestros y amigos Francisco Antonio Cano y Marco Tobón Mejía, precursores del arte en nuestro medio, y maestro de una generación de reconocidos artistas y escultores cuando se radicó en Bogotá y dictó la cátedra de Escultura en la Escuela de Bellas Artes.

Trayectoria

La escultura está ubicada en un pedestal de altura considerable, en la glorieta de la Avenida Santander que da paso al barrio de Bocagrande. Es un monumento notorio que se observa desde todos los ángulos, sin embargo, debido a su altura y a las condiciones de la glorieta, que mantiene un continuo tráfico vehicular, se dificulta detallarla de cerca.

La escultura fue modelada para el centenario de la muerte de Santander, corresponde a una de

las 18 modeladas en traje de civil, y permanece en su emplazamiento desde 1940.

Apreciación estética e iconográfica

La crítica de arte considera que la obra de Pinto Maldonado se enmarca dentro del estilo académico, con alguna influencia simbolista, y lo destaca... “entre otros artistas que en los treinta y cuarenta apelaron a la reivindicación de lo nacional ... se destacaron los discípulos de Francisco Antonio Cano: José Domingo Rodríguez, Gustavo Arcila Uribe y Luis Pinto Maldonado, quienes más que desarrollar una obra de temática indigenista se enfocaron en la escultura conmemorativa de carácter nacionista y en algunas escenas costumbristas. Los tres en escultura más que en pintura y usando el dibujo como medio no como fin”.¹¹⁹

Respecto a Bernardo Vieco, que seguía la misma línea, se afirma que su obra debe ser entendida como “un aporte a la comprensión de la cultura colombiana, no solamente desde el punto de vista rígido de la historia del arte, sino desde el quehacer de un artista quien, a partir de una formación humilde y autodidacta, logra encontrar un lenguaje propio para expresar el sentir de una sociedad ávida de representaciones simbólicas”.¹²⁰ Sus esculturas fueron cuidadosamente estudiadas y puso especial atención en la expresión de los rostros.

Iconográficamente Santander es representado con vestido formal de gala y lleva en la mano, como atributo, un pergamo enrollado, símbolo de la ley, que por supuesto evoca y hace referencia al título que le ha conferido la historia y que lo identifica como “El Hombre de las Leyes”.

Técnica y estado de conservación

Elaborada en bronce fundido patinado, esta imagen fue recreada por ambos escultores muchas veces; de hecho la nota de *El Tiempo* del 14 de abril de 1940 menciona 18 modelos en traje de civil, del total de los 25 modelados para el proyecto conjunto elaborado para celebrar el centenario del prócer. De acuerdo con la Ficha de Inventario presenta buen estado, y está incluida en el Plan de Conservar.

Técnicamente es una obra ornamental y documental de la época durante la que se le reconoce a la escultura su relación con la arquitectura en la medida en que “da cuenta de la importancia de los procesos entre arquitectos, escultores y artesanos en la construcción de una identidad urbana -años veinte a cincuenta- presente en las ornamentaciones y esculturas, que tratan de sobrevivir al avance arrollador de la mal llamada renovación urbana”.

Ambos escultores, como ya se anotó, aprendieron del maestro Francisco Antonio Cano y tuvieron contacto con Victorio Macho, calificado por la crítica como el representante de la plástica de carácter monumental en América. Vieco trabajó con Macho la obra de Rafael Uribe del Parque Nacional de Bogotá, y participó en los bocetos y la fundición respectiva. Victorio Macho desarrolló una amplia producción de esculturas de gran calidad técnica, y muy seguramente los tres artistas compartieron los secretos de este arte.

Significación

Pinto Maldonado es valorado como un artista reconocido por la crítica, su trabajo fue premiado en varias oportunidades, aunque reprobado por un exceso de clasicismo -el VII Salón Anual de Artistas Colombianos rechazó su obra *Leda* por esta razón. No obstante, la calidad de su obra logró que este tipo de arte fuera reconocido como arte conmemorativo y como un ejemplo del uso político de la imagen.

Estas virtudes le han sido igualmente reconocidas por la Academia donde se formó: la Universidad Nacional de Colombia, la Facultad de Artes, el Instituto de Creación y el Museo de Arquitectura le rindieron homenaje al maestro con el lanzamiento del libro y de la exposición Santander en la escultura de Pinto Maldonado “... en reconocimiento a su trayectoria y a su contribución con el acervo de la universidad y del país. Aseverando que sin temor a equivocarse se podría llamar “Escultor de Estado”, puesto que desde su taller ejecutó, por orden de sus gobernantes, un sinnúmero de estatuas y bustos de los personajes más importantes de la historia de Colombia que se pueden contemplar en el espacio público de nuestro territorio nacional y fuera de él.”

En la medida en que la escultura del General Santander podría ser una de las copias acerca de las cuales Pinto Maldonado aclaró públicamente que fueron un proyecto conjunto, reconociendo que Vieco modeló las figuras de Santander vestido de civil, el valor artístico de la escultura recae sobre ambos autores, a cual más reconocidos, sin hacer una diferenciación tajante entre el artista y el fundidor.

Por su parte, Vieco representa el alto nivel alcanzado por el arte en Antioquia, como quiera que es considerado precursor de la escultura en espacio público, y reconocido por el dominio técnico que logró desde los inicios de su producción escultórica, al incursionar en la fundición y los acabados, como los que hoy se aprecian en su obra y en aquellas trabajadas en conjunto, valoradas como representativas de las décadas de los cuarenta y cincuenta en el país.

Se estima que esta escultura es representativa de la historia del General Francisco José de Paula Santander, unida a la de la independencia de Colombia, la fundación de la república, la creación de las universidades y colegios públicos del país y del Museo Nacional.

Finalmente, es preciso justipreciar a los dos escultores, Pinto y Vieco, como constructores de la memoria de figuras representativas de nuestra historia e identidad. Además, la escultura de Santander como Hombre de las Leyes pone de presente -aunque no se exponga como tal- la relevancia del personaje en los procesos del país, pero fundamentalmente se resalta en esta ocasión su estrecha relación con el departamento y la ciudad, entre otras como fundador de la primera Universidad, lo que representa su aporte al campo de la educación, evidentemente un valor agregado.



MONUMENTO

EXALTA
MAMMA PESSINA

MONUMENTO A LA PALENQUERA

UBICACIÓN: COSTADO OCCIDENTAL, AVENIDA DEL MALECÓN, ENTRADA A BOCA GRANDE
FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 2003

Figura femenina de bullo redondo en posición pedestre. Con la cabeza dirigida hacia su derecha, mira al frente y muestra sus rasgos de nariz y labios anchos. El cabello, peinado hacia atrás, va recogido en una cola de caballo por encima del cuello. Sobre la cabeza se posa una palangana. El brazo izquierdo, levantado, se flexiona en el codo y la mano abierta sostiene con los dedos la palangana. El derecho se extiende hacia abajo, con el codo flexionado y la palma de la mano abierta sobre su cadera. Las piernas están ligeramente abiertas, la derecha un poco inclinada con el talón del pie levantado, mientras que el pie izquierdo se apoya sobre el piso. Lleva un collar y pulseras en las muñecas. Viste una blusa de tirantes delgados, el derecho cae sobre su brazo y el izquierdo se sostiene en el hombro; la falda llega un poco más arriba de las rodillas, lleva el delantal amarrado a la cintura con los bordes plisados y bolsillos en la zona central. Calza sandalias de suela plana con dos tiras.

La obra se encuentra sobre un pedestal de piedra en forma de pirámide plana. En la cara frontal se hallan dos placas, la superior, de mayor tamaño, tiene forma rectangular, vertical, y lleva la inscripción: “Monumento a las palenqueras” (el resto del texto es ilegible). Más abajo, otra placa, más pequeña, rectangular, horizontal, dice: “Escultor Hernando Pereira B.”

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Autoría

Hernando Pereira Brieva nació en San Jacinto, Bolívar, el 6 de noviembre de 1955. Inició sus estudios de Arte en Cartagena, de 1972 a 1973. Viajó a Bogotá, donde estudió Arquitectura y Arte Publicitario en la Universidad Javeriana, y formó parte del taller de David Manzur durante 5 años. Recibió el grado de Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Escuela Superior de Bellas Artes de Cartagena en 2007. Se dedicó

a la docencia en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Fundación CIDCA de Bogotá. Durante seis años fue maestro de serigrafía en su propio taller, técnica en la que fue premiado como ganador del Primer Seminario de la Serigrafía en Colombia, patrocinado por la casa Screen y la ZBF Suiza. De nuevo en Cartagena, en la Universidad Rafael Núñez y en la Escuela Superior de Bellas Artes fue nombrado Director de Programa (decano) de la Facultad de Artes Plásticas, y Director del Programa de Convenios con la Universidad del Atlántico y la Universidad Distrital de Bogotá. Actualmente trabaja en su taller en Cartagena y continúa ejerciendo como maestro en la Escuela Superior de Bellas Artes. Representa al Presidente de la República en el Consejo Directivo de esta institución. Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas dentro y fuera del país. Entre su obra destacada en el espacio público está el busto en bronce del Padre Javier Cirujano Arjona, en la Plaza de San Jacinto, Bolívar, y en Jaraiz de la Vera, España (su ciudad natal), y la escultura en bronce y piedra africana *Hombre y energía*, de 5 metros de altura, frente al edificio inteligente Chambacú-Cartagena.¹²¹

Trayectoria

La palenquera fue elaborada y donada en el año 2003 por el artista y por la fundación Paz por Colombia, de Estados Unidos. Emplazada a la entrada del barrio Bocagrande, forma parte de las esculturas contemporáneas de la ciudad.

Los palenques devienen de la época de la Colonia; Domingo a Benkos Biohó, antiguo rey africano llegó en el siglo XVI y participó en la construcción de la ciudad, al igual que otros tantos. Es el caudillo y héroe de la lucha de los cimarrones por su libertad, a los que el Rey de España, como se relata, trató “infructuosamente de doblegar a aquellos negros rebeldes, pero más pudo la fuerza y el coraje de los palenqueros”. Es así que les concedió la independencia “por allá en 1713, según una historia que hasta hoy era legendaria pero que cada vez se amplía,

Identificación

Título: Palenquera
Autor: Hernando Pereira
Nacionalidad: Colombiana
Época: Siglo XX
Fechado: 2003

Características físicas

Técnica: Bronce fundido
Dimensiones: 3.30 x 0.98 x 0.88 m.
Estado de integridad: Completo
Estado de conservación: Bueno

y a la que se le reconoce el verdadero valor para el relato de la Conquista en la memoria del colectivo nacional".¹²²

En el año 2005, el espacio cultural de San Basilio de Palenque comparte honores con la ciudad al ser declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Fue aceptado por La UNESCO por las excepcionales características de la cultura palenquera, representada en danzas, músicas, una lengua propia, ritos fúnebres y tradiciones orales que se ven amenazadas por el desplazamiento de sus habitantes y por las difíciles condiciones en que esta se desenvuelve. Para la UNESCO no solamente fue importante la condición de excepcionalidad de las expresiones candidatizadas, sino el hecho de que estuvieran en peligro de desaparecer.

En su propio relato se reconocen como portadores de una identidad que ha permanecido intacta y que fue uno de los factores para su declaratoria: "Traemos una cultura muy fuerte y representativa... y decidimos explotar nosotros mismos nuestra identidad y no que otras personas ajenas a la comunidad lo hicieran..." En este sentido la identidad que representa a la palenquera se asocia a su tradición culinaria. Hoy la comunidad del palenque se ha asociado, y más de 200 de sus integrantes se dedican a dar a conocer a toda Colombia y a otros países sus costumbres y tradiciones, buscando, entre otros, ser reconocidos por ser los creadores, productores y comercializadores de las cocadas, enyucados, alegrías y caballitos, nombres de algunos de sus dulces más famosos.^{123"}

Apreciación estética e iconográfica

La obra refleja la esencia de la mujer palenquera en cuanto a su constitución física y a los rasgos de la mujer africana de cierta edad. Es una figura proporcionada, de buen modelado inicial, y una buena fundición. Se le reconoce, así mismo, un trabajo de ejecución considerable que comprendió el diseño y la elaboración de la figura, además de la parte superior de la palangana y sus frutas.

En su iconografía la palenquera es representada con su vestido de dos piezas de colores vivos, aretes, collares y pañoletas; la mayoría de ellas tiene formas bien definidas, y lleva sobre su cabeza la palangana -tal y como se presentan en las guías de turismo- en medio de su escenario característico, las calles del centro histórico y como telón de fondo el tono de las construcciones, sobre el que resalta su imagen como una explosión más de color que se complementa con el de las frutas del trópico y el brillo del azúcar de sus dulces.

Técnica y estado de conservación

La siguiente información fue suministrada por el artista: "la obra fue elaborada en bronce, con la técnica de fundición a la cera perdida". De esta técnica Salvador Arango, artista de *Los valores de Cartagena*, anota: "... la cera como material dúctil y resistente ha sido el material por excelencia para el modelado de sus esculturas en pequeño formato y para la realización de proyectos monumentales, en la medida que le evita pasos innecesarios para llegar más directamente al vaciado en bronce a través del proceso con esta técnica..."

Este método, herencia y patrimonio legado por nuestros orfebres precolombinos, permite alcanzar un excelente acabado y una riqueza única en los detalles. En este caso, las zonas texturadas de la obra son especialmente el cabello y el atuendo en particular la falda, como lo eran las frutas, su principal atributo, pero lamentablemente estas desaparecieron, fueron mutiladas con una segueta en un acto vandálico. *La palenquera* mide con el pedestal 2,5 metros de altura y aunque pesa 1.000 kg, su tamaño se cataloga como mediano, lo que hace que la figura esté mucho más cerca del observador que otra gran cantidad de obras emplazadas dentro de la ciudad, sin que permanezca a ras de piso, aspecto que seguramente propició y facilitó la desaparición de las frutas de su palangana. La escultura forma parte del Plan del Grupo Conservar; se encuentra en regular estado, posiblemente por su cercanía al male-

cón, y al igual que *Los alcatraces* de Eladio Gil requiere mantenimiento periódico y continuado y amerita una revisión en orden a recuperar las frutas desaparecidas que hacen que la obra se vea incompleta y alterada.

Significación

Se relacionan tres componentes básicos a partir de los cuales se puede construir su significado: la escultura como obra de arte, la mujer del Palenque como símbolo al que se traslada el valor de este como espacio cultural al que ella pertenece y representa. De esta manera, los valores que se le reconocen a cada uno de ellos se reconocen en el monumento. En el estudio "La ciudad multicultural y pluriétnica: del imaginario turístico al imaginario popular en Cartagena"¹²⁴, en un primer análisis, Elizabeth Cunin, define para la palenquera un significado de raza y género, que representa hoy la tierra africana en la Costa Caribe colombiana.

Se valora la representación cultural de la imagen de la palenquera como símbolo de la tradición africana mantenida durante cuatro largos siglos. Por lo general se asocia a la mujer con su papel como protectora de determinados aspectos de una tradición que ella entrega a sus hijas, de modo que esta pasa de generación en generación. Lo anterior no significa que el colectivo masculino no participe de esta construcción de memoria.

Imbricados los palenques con la historia de la Conquista, representan la raza negra, que es a su vez símbolo del sometimiento de los africanos traídos al territorio por su gran resistencia física para levantarlos, pero también representa la libertad, la palenquera representa el primer grito de Independencia, que puede decirse se dio en los palenques como San Basilio, que hoy es un testigo vivo que los valida, y que permite conocer la riqueza de sus historias, mitos, leyendas y narrativas, su música, creencias y gastronomía, para solo mencionar algunos aspectos que, junto con las prácticas llegadas de España y las que permanecieron de

nuestros pueblos indígenas, forman parte hoy de nuestras manifestaciones culturales, que cada vez deben ser más incluyentes. Entre todos estos aspectos, sus valores se enmarcan en los valores los reconocidos en declaratoria de la UNESCO a San Basilio de Palenque no solo como parte de nuestro legado sino como Patrimonio de la Humanidad.

Se reconoce al artista a través de la trayectoria que ha tenido dentro de la plástica nacional y los premios recibidos, y un valor agregado es el representar el arte local. El maestro Pereira, nacido en el departamento y docente, desde la academia contribuye a la formación de los jóvenes artistas, futuros representantes del arte cartagenero. Su valor simbólico se ve afectado por la falta de las frutas de la palangana que la identifica, y en lo que el maestro está de acuerdo, su recuperación es fundamental, por lo que tiene en mente su reposición.¹²⁵

Los valores de los monumentos de la zona de Bocagrande de los maestros Grau y Negret representan el arte colombiano de la segunda mitad del siglo XX, y *La palenquera* el de comienzos del presente. Comparativamente, cuando se ingresa al espacio del Centro Histórico, el Camellón de los Mártires o el Parque Centenario, entre otros, su historia apoya y complementa la significación de los monumentos que se emplazan dentro de su entorno. No obstante, no ocurre así en el caso de las obras recientemente mencionadas, que ingresan en el terreno que genera la diferencia entre las imágenes que proyecta la ciudad cultural y la imagen turística en su construcción simbólica, lo que hasta cierto punto hace que *La palenquera* pertenezca al grupo de representaciones como la de la India Catalina, en las que la respuesta a la pregunta sobre cuál de los significados construidos es el válido se convierte, justamente, en uno de ellos.





JOSEPH HIRSHBERG
COMMISSIONER OF THE NEW YORK CITY
DEPARTMENT OF PARKS AND RECREATION

MONUMENTO A LA MARÍA MULATA

UBICACIÓN: PARQUE DE ENTRADA AL BARRIO BOCAGRANDE
FECHA DE EMPLAZAMIENTO EN EL LUGAR ACTUAL: 1997

Figura de ave, de cuerpo negro y ojos amarillos. La cabeza, elevada hacia el cielo, enseña el pico abierto y el pecho hinchado, la cola y las alas están levemente levantadas y las dos patas semiabiertas sobre el pedestal.

El pedestal es de concreto, de forma piramidal. En la parte frontal una placa de piedra lleva la inscripción: "María mulata cartagenera. Enrique Grau. Patrocinadores Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena, Enrique Grau, Galería Fernando Quintana. Cartagena, 1997".

VALORACIÓN Y SIGNIFICACIÓN CULTURAL

Autoría

Su autor es el pintor y escultor cartagenero Enrique Grau, fallecido en 2004. Uno de los grandes pintores de Colombia, es ampliamente reconocido por la crítica de arte nacional y extranjera, sus obras se encuentran hoy en varios museos, galerías, y en manos de coleccionistas particulares. Nacido en Panamá, muy joven se traslada a la ciudad de Cartagena, inicia su carrera a los 10 años y a los 20 participa en el I Salón Anual de Artistas donde obtiene la Primera mención honorífica. Posteriormente se hará acreedor al primer premio en pintura y dibujo en los Salones Nacionales X y XI (1957-1958), y al Premio Ministerio de Educación en el Salón de 1962¹²⁶. Los salones, según Rubiano Caballero eran eventos muy importantes, una vez se consideraban como plataforma de lanzamiento y reconocimiento para los artistas jóvenes que conformarían la generación moderna, con pintores de renombre internacional como Obregón, Botero, Widemann, entre otros, y por supuesto el mismo maestro Grau. Dedicado a la docencia, fue profesor de dibujo de las universidades de Los Andes y Nacional, en esta última también asumió la cátedra de Artes Gráficas Es su producción de pintura mucho más numerosa que la producción escultórica o de pintura mural, en la que también incursionó y dejó evidencia en la ciudad. Da cuenta de su actividad artística la participación en cerca

de 80 exposiciones individuales y más de 190 exposiciones colectivas, y desempeñar el cargo de Presidente del Museo de Arte Moderno de Cartagena de 1972 a 1992.¹²⁷

Trayectoria

La trayectoria de esta obra se inició en 1997, cuando fue colocada en su emplazamiento actual. Donada por la Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena, posiblemente adquirida en la Galería Fernando Quintana, de acuerdo con la inscripción de la placa adosada al pedestal, está ubicada a la entrada del barrio Bocagrande, en el sector turístico de la ciudad, por lo tanto es vista, entre otros, por el colectivo particular de los turistas que se alojan en la zona y que no tardan en entender el significado de la escultura, ya que las mariamulatas son habituales en el sector, y posiblemente se enteran de que el ave es el emblema de la ciudad, aspecto no muy promocionado.

Apreciación estética e iconográfica

Artísticamente es un obra que representa la abstracción del espécimen que se referencia como parte de la fauna de la región Caribe, como son "los monos colorados aulladores,erezos, murciélagos, zorras, conejos silvestres, ardillas, pájaros, iguanas, lagartos, serpientes, insectos y otros invertebrados"¹²⁸ y el ave representativa de la ciudad que es la mariamulata (*Quiscalus mexicanus*), habitante de las costas y los manglares.

Los antecedentes de la temática de la escultura se gestan cuando la obra de Grau "deriva hacia la contemplación ecológica gracias a un viaje a la Galápagos de donde emerge una excelente serie y regresa a Cartagena para estudiar las mariamulatas, pájaros de plumaje negro azulado que conviven con sus habitantes, descubriendolos ante ellos mismos"¹²⁹

En los comentarios sobre la obra pictórica y escultórica de Grau, se encuentra la cita del crítico de arte Antonio Montaña, que resume la esencia de la temática del monumento: "... El carnaval avanza. Allí vienen en desorden

Identificación

Título: María Mulata Cartagenera
Autor: Enrique Grau
Nacionalidad: Colombiana
Época: Siglo XX
Fechado: 1997

Características físicas

Técnica: hierro ensamblado y policromado
Dimensiones: 8.00 x 1.97 x 4.90 m.
Estado de integridad: Completo
Estado de conservación: Bueno

retratos que son homenajes amistosos a rostros conocidos, murales; aguatintas, telones de boca, gente dibujada, ofrendas, manos, ofreciendo bouquets, tempestades de telas en papeles u óleos: animales simbólicos, o vecinos diarios como las mariamulatas.”¹³⁰

Técnica y estado de conservación

El hierro ensamblado y policromado es una técnica en la que incursionó el artista, de la que quedan pocas obras. Grau, al igual que Negret y Ramírez Villamizar, entre otros, trabajaron en este tipo de representación, el ensamblaje de los sesenta. El material, carente de textura y de color acerado, se presta para la representación. Garantiza su estado de conservación que pertenezca al Programa del Grupo Conservar. No obstante, vale anotar que la placa presenta un denominador común a muchas de las esculturas objeto de valoración: el problema señalado en la Ficha de Inventario como “falta de color en el texto o ilegible”, debido a que las placas son parte del apoyo para el reconocimiento del monumento y sus valores, aun para el colectivo que pertenece a la ciudad y mucho más en el caso de Cartagena como Distrito Turístico y Cultural, donde el visitante no está familiarizado con el espacio público y sus monumentos.

Significación

La crítica e historiadora de arte Ana María Lozano reunió 150 obras del gran artista cartagenero con el propósito de presentar la enorme riqueza de su trabajo, las diferentes técnicas que desarrolló a lo largo de su vida artística, así como sus dibujos de los años cincuenta, sus esculturas y la obra gráfica. Su crítica resume el valor del maestro y de su arte. Para Lozano “Grau, junto con Alejandro Obregón, Fernando Botero, Édgar Negret, Guillermo Widemann y Eduardo Ramírez Villamizar, introdujo nuevos paradigmas en la manera de hacer y de pensar el arte en Colombia. Es un artista versátil y experimentado, que no se queda con hallazgos ni encuentros exitosos que tengan buena recepción. Todo lo contrario, siempre emprende

nuevas experiencias plásticas, que son de un valor incalculable para el arte nacional”.¹³¹

Por ser una escultura de factura relativamente reciente -contemporánea- su historia se inicia cuando se inserta en el texto urbano y su significación se deriva de la representación misma del ave, una temática que no necesita ser construida, toda vez que es un elemento que convive con los especímenes vivos que comparten espacio con el monumento. Como obra del maestro se le reconocen valores estéticos a la par de cualquiera de sus obras, y se mantiene el valor de la autoría por encima de otras consideraciones.

Estéticamente es la representación de la realidad, una realidad que recoge a la vez lo que el maestro Grau fue en cuanto a su estilo, trayectoria, amor a su ciudad y dedicación a su oficio, y a pesar de su abstracción condensa la percepción del artista, ayudada por la textura del material que utilizó y su color. Se integra al paisaje como si estuviera posada esperando alzarse el vuelo o descender hasta el piso para iniciar su picoteo tradicional.

Como valor agregado se le reconoce la pertenencia a la última etapa de producción del maestro, que falleció 6 años después, evento que conduce al argumentado en la Ficha de *San Pedro Claver y el Esclavo* de su autoría, respecto al valor que adquirió una vez que el maestro falleció, pues su obra se reduce a la existente y circulante en el mercado y por lo tanto se puede afirmar que lo que se conserva de su producción artística es único e irrepetible.

Se le reconoce, finalmente, el valor de la representación de una identidad particular; Grau no es el único artista que asume en Cartagena la representación de la fauna, cosa que no es frecuente en otras regiones, lo que da cuenta de la importancia que le daba el artista a todo aquello que lo rodeaba, a la realidad, incluida la fauna, que plasmaba según su propia interpretación. La obra entraña en sí misma un concepto de identidad, al considerar que la mariamulata es un emblema de la ciudad.



- MONUMENTO A LA MARÍA MULATA -







—REFERENCIAS—

- 1 MESANZA, FR. Andrés. Cerca de Puerto Colombia 2 de enero de 1934. Boletín Historial, Academia de la Historia de Cartagena de Indias N.º112, enero de 1952
- 2 ÁLVAREZ MARÍN, Fidias. Otro desacuerdo urbano en Cartagena, el nuevo Puente Heredia. Boletín Historial, Academia de Historia de Cartagena de Indias Historia N.º 163, Vol.72, feb. 1992.
- 3 Primer Centenario del sitio de Cartagena en 1815. Boletín Historial, Academia de Historia de Cartagena de Indias, N° 8, Año I, diciembre de 1915.
- 4 La Arquitectura Republicana de Cartagena (37). En: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/arca/arca03ax.htm>
- 5 Cómo se erigió la estatua de Don Pedro de Heredia. Boletín Historial, Academia de Historia de Cartagena de Indias. N.º157. ene-dic. 1984. pp.33-36.
- 6 Fundación Juan de Ávalos. Biografía. En: <http://www.fundacionjuandeavalos.com/biografia.htm>
- 7 Cita a pie de letra del texto.
- 8 Centro Virtual Cervantes © Instituto Cervantes, 1997-2017. Plaza de los Coches.
En: http://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/cartagena_indias/paseo/pz_coches.htm
- 9 DÁGER NIETO, Juan. Pedro de Heredia. *Diccionario de personajes históricos de Cartagena*. p.56. En http://www.delagracia.de/dager_cartagena.html
- 10 Cómo se erigió la estatua de Don Pedro de Heredia.
- 11 PÉRGOLIS, Juan Carlos. Tres plazas públicas de Cartagena. *Revista credencial Historia* N.º 97. En <http://www.banrepultural.org/revista-45>
- 12 Fundación Juan de Ávalos.
- 13 SALVADOR, José María, Trayectoria del escultor Eloy Palacios hasta 1883, Argos, 38, julio 2003. pp. 113-147.
<http://argos.dsm.usb.ve/archivo/38/5.pdf>
- 14 JASPE, Jeneroso, El antiguo coliseo y el moderno teatro municipal, Boletín historial, Academia de Historia de Cartagena de Indias N.º 4, Año I, agosto de 1915. p.118.
- 15 La Arquitectura Republicana de Cartagena (19). En: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/arca/arca03ax.htm>
- 16 El proyecto de recuperación del parque incluyó la restauración del monumento que estuvo a cargo del restaurador Salim Osta Lefranc.
- 17 cfr. BORRÁS GUALIS, Gonzalo, Introducción general al arte (II. Escultura) ITS MO, Madrid, 1996. p.184-189.

En: <https://books.google.com.co/books?isbn=8470901079>

- 18 Peter van der Krog. Miembro de la Real Sociedad Colombina Onubense de España. *Columbus Monuments Pages*. En: <http://vanderkrogt.net/columbus/index.php>
- 19 cfr. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, Los monumentos a Cristóbal Colón, Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica. p.181. En: <http://www.ugr.es/~rgutierrez/PDF2/LIB%20011.pdf>
- 20 cfr. Cristóbal Colón. Las capitulaciones de Santa Fe. En: <http://www.cardenalbelluga.es/milenio1/cristobal-colon.html>
- 21 DÁGER NIETO, Juan. *Diccionario de Personajes Históricos de Cartagena*. p.44. En: <http://www.delagracia.de/Diccionario.pdf>
- 22 cfr. Molina, Luis Fernando. "El viejo Mainero" Actividad empresarial de Juan Bautista Mainero y Trucco en Bolívar, Chocó, Antioquia y Cundinamarca 1860 – 1918. En: https://publicaciones.banrepultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2749/2829
- 23 175 años de la Logia Madre de Colombia Hospitalidad Granadina N°1. Acta, Folio 180.Tenida del día 16 de Julio de 1866. En: <http://www.hospitalidadgranadina.org>.
- 24 CAPPELLI, Vittorio. Traducción: Anna Maria Splendiani. Entre "Macondo" y Barranquilla. Los italianos en la Colombia caribeña. De finales del Siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial. *Revista Memoria & Sociedad*, N.º 2, Vol.10, enero - junio de 2006. En: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/viewFile/8120/6457>
- 25 Oceanía fue descubierta por Magallanes en el siglo XVI.
- 26 La función del delfín o pez, como criatura del Cristo combatiente, enroscándose en un tridente, representa a Cristo atravesando su martirio en la cruz, y representa el dogma de Fe de la Resurrección fundamento de la religión católica.
- 27 Iconografía de la geometría musulmana. La Yama'a Islámica de Al-Andalus - Liga Morisca. En: <http://www.islamyal-andalus.es/2/index.php/cultura/7593-iconografia-de-la-geometria-musulmana>
- 28 PÉRGOLIS, Juan Carlos. Tres plazas públicas de Cartagena de indias. *Revista Credencial Historia*. N.º 97. En: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/arca/arca03ax.htm>
- 29 Algunos de los premios otorgados al maestro: 1940, Primera Mención Honorífica Salón Anual de Artistas Colombianos; 1957 Primer premio de pintura X Salón de Artistas Colombianos; 1958: Primer premio de dibujo XI Salón de Artistas Nacionales; Premio Ministerio de Educación XIV Salón de Artistas Colombianos.
- 30 Enrique Grau, pintor y escultor. Recuento. COLARTE Patrimonio Cultural Colombiano. En: <http://www.colarte.arts.co/recuentos/G/GrauEnrique/critica2.htm>
- 31 Ley 95 del 18 de noviembre de 1985. En: <http://www.defensoria.gov.co/attachment/153/LEY%2095%20DE%201985.pdf>.
- 32 Biografía y vidas. Fernando Botero, su obra y reportajes. En: http://www.biografiasyvidas.com/reportaje/fernando_botero/
- 33 DAGER, Nieto, Juan. *Diccionario Artístico y Arquitectónico de Cartagena de Indias*. p.57. En: <http://www.delagracia.de/Diccionario.pdf>

- 
- 34 AMADOR Y CORTÉS, Alejandro. Bodas de Oro de la Academia de la Historia de Cartagena de Indias. Cartagena, 27 de octubre de 1961.
- 35 PIÑERES DE LA OSSA, Dora., SIERRA MERLANO, Rita., y SIMANCAS MENDOZA, Estela. Los intelectuales del Caribe colombiano: Manuel Dávila Flórez y Rafael Calvo en defensa de la Universidad de Cartagena. pp. 313-314. En: *Los_intelectuales_del_Caribe_colombiano.pdf*
- 36 cfr. SAINZ DE ROBLES, Federico. *Diccionario Mitológico Universal*. 2^{da} ed. Madrid, Aguilar.1958.
- 37 Ministerio de Cultura. Compendio de Políticas Culturales. BRAVO, Marta Elena. El Frente Nacional (1958-1974). Documento de discusión. 2009. p.47. En:www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/Despacho/CompendioPoliticasCulturales_web.pdf
- 38 SAMUDIO TRALLERO, Alberto. Cartagena veintiún años después de ser declarada patrimonio mundial. *Revista Memorias*, Año 3, N° 6, Uninorte, Barranquilla, Colombia, Noviembre de 2006. En: http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/memorias/memorias_6/articulos/asamudio.pdf
- 39 DÁGER NIETO, Juan. *Diccionario artístico y arquitectónico de Cartagena de Indias*. p.65-66. En: http://www.delagracia.de/dáger_cartagena.html
- 40 TATIS GUERRA, Gustavo Entrevista al pintor César Bertel: “El artista, un guardián de la selva”. *El Universal, Cartagena*, 22 de Noviembre de 2009 12:01 am.
- 41 Ramón Franco Reins, Bellos recuerdos (26 de mayo a las 13:55). En: <https://www.facebook.com/Eladio-Gil-166863745197/>
- 42 Joaquín Franco Burgos. Autobiografía. En: [rhttp://myslide.es/documents/autobiografia-joaquin-franco-burgos.html](http://myslide.es/documents/autobiografia-joaquin-franco-burgos.html)
- 43 BELTRÁN PAREJA, Augusto. Polarización *EL UNIVERSAL*, Cartagena, 29 de Mayo de 2010.
- 44 DAGER Nieto, Juan. *Diccionario artístico y arquitectónico de Cartagena de Indias*. p.54. En: <http://www.delagracia.de/Diccionario.pdf>
- 45 cfr. Caja de Compensación Familiar de Antioquia – COMFAMA. Alcatraz. Giraldo, Luz Elena En: FUNLIBRE <http://www.redcreacion.org/documentos/congreso7/LGiraldo.html>
- 46 Ramón Franco Reins Bellos recuerdos. (26 de mayo de 2009 a las 14:31) <http://www.facebook.com/album.php?aid=242637&id=166863745197&ref=mf>
- 47 DUGAND, Armando. Aves marinas de las costas e Islas Colombianas. *Revista CALDASIA*, N.º9, vol. IV, 19 Mayo 30, 1947. p.38.
- 48 Quinta de San Pedro Alejandrino. Patrimonio Cultural. En: <http://www.colparques.net/quinta.htm>
- 49 Ministerio de Cultura. Catedral de Cartagena. Fuente(s) Autor: Tulio Aristizábal Giraldo. Centro de Documentación: 726.5 / A74.
- 50 *Jagiüey* es voz taína (Arauca) y significa en español “aguadas”.
- 51 La Arquitectura republicana de Cartagena (22). En: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/arca/arca03bk.htm>
- 52 Archivo General de Simancas, Correspondencia de José Nicolás de Azara, carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca,

del 13 de febrero de 1788.

- 53 NUÑEZ, Rafael. Discurso pronunciado en la inauguración de la estatua de José Fernández Madrid. Boletín Historial, Academia de Historia de Cartagena de Indias, N.º76, Nov de 1889. pp.151:44-48.
- 54 La india Catalina cambiara de morada en Cartagena. CARACOL RADIO, 18/12/2009. En: <http://www.caracol.com.co/nota.aspx?id=926769>
A la fecha de esta publicación, el monumento fue trasladado en el 2011 al Parque del sector de Puerto Duro del Centro Histórico, por el Grupo Conservar
- 55 La información de los artistas Lombana y Gil Zambrana sobre la intención y el momento de creación de sus obras se extrajo de la publicación:
La India Catalina: ¿Un símbolo apto para Cartagena? En: VI Simposio sobre la Historia de Cartagena. La ciudad en el Siglo XVI.
- 56 CUNIN, Elisabetth. La ciudad multicultural y pluriétnica: del imaginario turístico al imaginario popular en Cartagena. Colombia. IRD – ICANH – Observatorio del Caribe Colombiano. En: <https://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/La%20ciudad%20multicultural%20y%20pluriétnica.pdf>
- 57 Alfonso López Michelsen. Entre las huellas de la India catalina. Crítica.
En:<http://www.hernan-urbina-joiro.com/20061216/cr%C3%ADtica-al-libro-entre-las-huellas-de-la-india-catalina>
- 58 Hernán Urbina Joiro. La India Catalina. En:<http://blog.hernan-urbina-joiro.com/entre-las-huellas-de-la-india-catalina>.
- 59 Gobernador Eduardo B. Gerlein. Camellón de los Mártires. Boletín historial, Academia de Historia de Cartagena de Indias. N.º3, Año 1, julio de 1915. p.80.
- 60 (Remedios, Las Villas (31.3.1823-La Habana,17.2.1907) Complicado en la revolución de 1868, fue detenido y enviado directamente a La Cabaña y más tarde a Fernando Poo (1869). Logró escapar de la cárcel y se trasladó a Nueva York. Pasó luego a Colombia y adquirió su ciudadanía. Continuó sus estudios agrícolas y ocupó el cargo de Ministro Plenipotenciario de Colombia en Madrid. Regresó a Cuba al finalizar la guerra en 1878. En 1894 volvió a Colombia. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01159629211030412970035/254b.htmTom>
- 61 Según se referencia en el artículo “Géneros y Modernidad en la Escultura Española de fines del siglo XIX. Una aproximación a través de seis piezas del Prado depositadas en Canarias”, de Carlos Reyero.
- 62 El Presidente de la Asamblea, M. M. Méndez. El Secretario, M. Antero de León Despacho del P. E. del Estado. Cartagena, noviembre 29 de 1882: Publíquese y ejecútese. (L S.) V. García. El Secretario general de Estado, F de P. Manotas.
- 63 Concejo municipal de Cartagena. Dado en Cartagena, á 5 de Mayo de 1.866. El Vice-Presidente del Concejo, Francisco de Zubiría. El Secretario, Henrique de León. Alcaldía municipal de la Catedral Cartagena, á 7 de Mayo de 1.856. Publíquese y ejecútese. Francisco de B. Ruiz.
El Secretario, Joaquín Llach.
- 64 URUETA P. José. Los mártires de Cartagena. Guía descriptiva de la capital de Bolívar. Por: Eduardo de Piñeres. Cartagena.
Tip. de vapor “Mogollón”.1912.
- 65 Mongue, José A. Análisis del pasaje bíblico. Dichos y hechos. En: <http://www.elmundo.es/ladh/numero125/dichosyhechos.html>
- 66 Se aprecia este distintivo en varias de las pinturas y retratos, masculinos y femeninos, del siglo XIX.

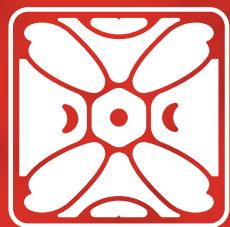
- 67 Los símbolos de la Revolución Francesa. Libertad, igualdad fraternidad. *Revista Historia*.
En: <https://revistadehistoria.es/los-simbolos-de-la-revolucion-francesa/>
- 68 Buenos Aires. Embajada de Filipinas. Historia. Recuperado de <http://www.buenosairespe.dfa.gov.ph/site-map/historia>
- 69 PRIETO FERNANDEZ, Daniel. El Barroco Siciliano (I).s.f pp.2-6.
En: <https://danielprietofernndez.files.wordpress.com/2017/03/el-barroco-siciliano.pdf>Barroco Siciliano.
- 70 Se retirasen Rastro y Matadero hacia "Chambacú", viniendo entonces á ocupar éstos el mismo sitio en que hoy está emplazado el sumuoso monumento de mármol dedicado á los mártires de febrero. La Real Providencia hizo que la recién creada plaza tomase el nombre de "Plaza del Matadero". Parque de la Independencia. Año I. Cartagena, febrero de 1916. Número 10. 385 /En "Alrededor del 24 de febrero". Antes de empezarse la construcción del Parque del Centenario. (1907). 386 Tomo 10. Independencia.
- 71 De ahí su forma fálica.
- 72 URIBE URIBE, Rafael. Biografías. En <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/biografias/uribrafa.htm>
- 73 Crónica sobre el poeta Artel y el 9 de abril. Recuperado de: <http://lacasadeasterion3.homestead.com/v2n6hispo.html>
- 74 Monumento a Rafael Uribe Uribe en Medellín. http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Rafael_Uribe_Uribe-Busto-Mfael_Urube_Urabe_de_laedellin.JPG
- 75 Escultura de Rafael Uribe Uribe. Bogotá. En: <http://www.bogota.gov.co/vis/parquenal.htm>
- 76 *El Heraldo de Antioquia*, Vol.3, N.º.869 (mar.27 1930); p.4, col.4-5. En: http://www.bibliotecapiloto.gov.co/bib_virtual/indice2.PDF
- 77 Archivo Histórico del Banco de la Republica. (A.H.B.R.). Cartagena, Radiograma N.º 1468, septiembre 7 de 1948.
- 78 *Diario de la Costa*, Cartagena, 3 de abril de 1929, pp. 2 y 12; Donaldo Bossa, "Cartagena independiente: tradición y desarrollo", Bogotá, 1967, pp. 196-197.
- 79 Archivo Histórico del Banco de la República. (A.H.B.R.) Cartagena, Actas 218, 219, 240 y 241, junio-noviembre de 1926.
- 80 VILORIA DE LA HOZ, Joaquín. Historia del Banco de la República en Cartagena 1923.1929.
En: http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura_finanzas/pdf/cartagena-banre - Diario de la Costa, Cartagena, 1º de abril de 1929.
- 81 SOLANO DE LAS AGUAS, Sergio. Imprentas, Tipógrafos y Estilos de Vida en el Caribe Colombiano,1850-1930 Artículo. Junio 25 de 2008.
En: <http://www.unicartagena.edu.co/PALOBRA%209/11%20Articulo%20%20Sergio%20Solano.pdf>
- 82 POSADA CARBÓ, Eduardo. Identidad y conflicto en la formación de la regionalidad 1900-1930 (1).
Revista Huellas Vol. 3 No. 7 Uninorte. Barranquilla. Septiembre 1982. p.7-8

- 
- 83 Homenajes póstumos. "Hace 50 años". *El Universal, Cartagena*, 5 de Diciembre de 2009 12:01 am.
- 84 Con el apoyo y patrocinio económico de las entidades Caribe Resort Club, el Hotel Cartagena Hilton, la Corporación Hotelera Cartagena de Indias, la Corporación Nacional de Turismo. El monumento de la derecha, mirando también hacia la bahía, fue patrocinado por la Corporación Financiera del Norte, el señor Juan Manuel García, el señor Hernán Piñeres y Coralina S. A.
- 85 Héctor Lombana Piñeres, escultor. Colarte Patrimonio Cultural Colombiano. En: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=2712>.
- 86 Cfr. SAINZ DE ROBLES, Federico. *Diccionario mitológico universal*, 2^{da} ed. Madrid, Aguilar.1958.
- 87 Nota del editor: Aparece así en el artículo. Se presume que se trata de “hoteles de vidrio”, en alusión a las “vitrinas” donde se apuestan las prostitutas en ciudades como Amsterdam y algunas de las islas holandesas en el Caribe como Curazao, hoy en día socio autónomo de Holanda.
- 88 “Un domingo de delirio”. Gabriel García Márquez-*El País-Opinión*-10-03-1981.
- 89 Salvador Arango, escultor y pintor. Colarte Patrimonio Cultural Colombiano. En: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=1265>
- 90 Arango. En: <http://www.salvadorarango.com/eventos.html>
- 91 GUINARD, Fernando. El maestro Augusto Rivera Garcés y el sapo Fernando Guinard. 2007.
En: <http://www.museoarteeroticoamericano.org/elmaestroaugustoriverayelsapofernandoguinard.html>
- 92 ARANGO, Salvador. En: <http://www.salvadorarango.com/eventos.html>
- 93 BARBERÁN, Cecilio, “Laiz Campos o la vocación triunfante”. *Diario ABC Madrid*, 18 de febrero de 1947. p. 11.
En: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/02/18/011>
- 94 Emilio Laiz Campos. *Revista de escultura pública*. Escultura urbana. En: <http://esculturaurbana.com/paginas/laice.htm>
- 95 Laíz Campos. *Diario ABC Madrid*, Jueves 22-09-83.
- 96 Don Blas de Lezo (1689 – 1741) Historia de Guipúzcoa. (Domingo 3 de febrero de 2008).
En: <http://historiadeguipuzcoa.blogspot.com/2008/02/donblas-de-lezo-1689-1741.html>
- 97 DÁGER NIETO, Juan. 2001. Don Blas de Lezo y Olavarrieta. *Diccionario de Personajes históricos de Cartagena*. p.47.
En http://www.delagracia.de/dager_cartagena.pdf
- 98 HERNÁNDEZ DE ALBA, Gonzalo. El virreinato de la Nueva Granada. *Revista Credencial Historia*. Edición 20. Agosto de 1991.
En: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/eslaseba.htm>
- 99 Blas de Lezo y Olavarrieta. Michener J.A. (1990). *Caribbean* en El Guarida de Goyix. En: <http://www.elguardiadegeoyix.com/blas-de-lezo>
- 100 <https://www.elguardiadegeoyix.com/blas-de-lezo>

- 
- 101 Don Blas de Lezo. En: <http://www.elguardiadegoyix.com/blas-de-lezo>
 - 102 El año de 1960 coincide con la entrega de la escultura *de Gonzalo Jiménez de Quesada* donada por España a la ciudad de Bogotá.
 - 103 GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. El papel de las Artes en la construcción de Identidades en Iberoamérica. Universidad de Granada. p.378. En <http://www.ugr.es/~rgutierrez/PDF1/070.pdf>
 - 104 "Ha muerto el escultor Emilio Laíz Campos." *Diario ABC Madrid* Jueves 22-09-83.
En <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1983/09/22/041.html>
 - 105 Blas De Lezo y Olavarrieta. En:dictionnaire.sensagent.com arr http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Blas_de_Lezo_y_Olavarrieta/es-es/
 - 106 Óscar Lombana, escultor. En *Los diccionarios y las academias sobre el académico* <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/1154413>
 - 107 Héctor Lombana Piñeres, escultor. Colarte Patrimonio Cultural Colombiano En: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=2712>.
 - 108 Luis Carlos López. Biografía y vidas. *La Enciclopedia Biográfica en línea*. En http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lopez_luis_carlos.htm
 - 109 Eduardo Lemaitre y El Parque Apolo. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-472480>
 - 110 FAJARDO DE RUEDA, Marta. Francisco Antonio Cano: escultor y maestro de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Artículo de Investigación.Vol:4, N.º 3, pp.102-113. En: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1219/1625>
 - 111 ORTEGA RICAUTE, Carmen Francisco Antonio Cano.
En: <http://www.Banrepultural.Org/Blaavirtual/Todaslasartes/Diccioart/Diccioart5a.Htm>
 - 112 "La anécdota la cita Indalecio Liévano en *Biografías: Rafael Núñez*.
 - 113 Escultura de Francisco de Paula Santander. COLARTE Patrimonio Cultural Colombiano.
En: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=215423>
 - 114 *El Tiempo*, 20 de abril de 1940. Búsqueda en el archivo de Google Noticias.mht
 - 115 Vieco. En http://www.marinvieco.org/bernardo_vieco_index.html
 - 116 Bernardo Vieco, escultor y fundidor.
En:<http://www.colarte.arts.co/colarte/consplintores.asp?idartista=8227>
 - 117 Entre ellas las de Efraín Martínez Zambrano, Baldomero Sanín Cano, Ricardo Hinestrosa y Jorge Eliécer Gaitán. La serie de mascarillas mortuorias, bustos y fotografías que guardaban celosamente sus familiares fueron recientemente donadas al Museo Nacional para ser expuestas.
 - 118 Luis Pinto Maldonado, escultor: En:<http://www.colarte.arts.co/colarte/consplintores.asp?idartista=8227>
 - 119 En Contexto. Texto de Halim Badawi, SPM. Tomado de www.museos.unal.edu.co

- 
- 120 Universidad EAFIT, Vieco. Escultor. Fondo editorial de colecciones.
En :<http://www.eafit.edu.co/cultura-eafit/fondo-editorial/colecciones/Paginas/bernardo-vieco.aspx>
- 121 Fuente: Grupo Conservar.
- 122 El reconocimiento de la libertad llegó por fin en 1713 cuando se celebra por mediación del obispo de Cartagena Antonio María Casiani, una entente cordiale entre el gobernador Francisco Baloco Leigrave y los palenqueros de un palenque situado en las faldas de los Montes de María, acompañada de un perdón general y goce de libertades. Dosier UNESCO.
En:<http://www.urosario.edu.co/Subsitio/Catedra-de-Estudios-Afrocolombianos/Documentos/03-Presentacion-Dossier-Unesco---Palenque-de-San-B.pdf>
- 123 BAYUELO WATTS, Yara. San Basilio de Palenque. Sabores y sones africanos del Caribe colombiano. *Revista Rural Latinoamericana*. N.º4. Septiembre de 2009. p.9. En: http://www.rimisp.org/wp-content/files_mf/1365702429EquitierraN4.pdf
- 124 Seminario Idymov, México, 10-14 de noviembre del 2003. Elisabeth Cunin .E, Proyecto IRD – FUNSAREP – ECOS – ICANH – Observatorio del Caribe Colombiano.
- 125 Comunicación. Junio de 2010
- 126 Algunos de los premios otorgados al maestro Grau: 1940 Primera Mención Honorífica, I Salón Anual de Artistas Colombianos, 1957 Primer premio de pintura X Salón de Artistas Colombianos, 1958 Primer premio de dibujo XI Salón de Artistas Nacionales, 1962 Premio Ministerio de Educación XIV Salón de Artistas Colombianos.
- 127 Enrique Grau Araujo, pintor y escultor. COLARTE. Patrimonio Cultural Colombiano.
En: <http://www.colarte.arts.co/recuentos/G/GrauEnrique/critica2.htm>
- 128 Jardín Botánico de Cartagena. Flora y Fauna. En:http://www.viajandox.com/colombia/bolivar/bolivar_jardin-botanico.htm
- 129 Laguado, Henry. Colección de Grau. Crítica 3. COLARTE. Patrimonio Cultural Colombiano.
En: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=9&pest=recuento>
- 130 Montaña, Antonio. Música de líneas por Enrrique Grau. *EL TIEMPO*. 11 de abril de 2004.
- 131 PIGNALOSA, María Cristina. Grau, su historia artística. *EL TIEMPO*, Cartagena, 4 de julio de 2002.
En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento-2013/MAM-1333808>.





**Grupo
Conservar**
Cartagena de Indias

¡Por el valor de lo nuestro!

ISBN: 978 958 58894 1 5

9 789585 889415