

La supervivencia de una alegoría: América como independiente, comerciante y civilizada

Mauricio G. Oviedo Salazar
Instituto de Investigaciones en Arte, Universidad de Costa Rica.
mauricio.oviedo.salazar@gmail.com

Recibido: 18 de agosto de 2015. **Aprobado:** 15 de octubre de 2015.

Resumen

El artículo esclarece cómo, dentro de las artes plásticas, una misma alegoría está en capacidad de sufrir una serie de variaciones, a través de las posibles rutas que sigue en orden a sobrevivir en las diversas épocas y espacios geográficos. En este caso la alegoría es *América*, y los caminos de supervivencia que evaluamos son los contribuyentes al proceso histórico de construcción de tres objetos costarricenses, a saber: una moneda de 1850 que contiene la figura de una india, la marca industrial de una botica que se apropia del diseño de la moneda ya mencionada, y una escultura realizada hacia 1905, ubicada originalmente en la terraza de una casa en San José.

Palabras clave: historia del arte, iconografía, alegoría, América, Costa Rica.

Abstract

The article sheds light on how within the plastic arts, a single allegory is able to suffer a number of changes through the possible routes that it follows in order to survive in different periods and geographical spaces. In this case the allegory is *America*, and the ways of survival are the contributors of the historical process of construction of three Costa Rican objects, namely: a coin of 1850 containing the figure of an Indian, an industrial Brand of a drugstore that appropriates the design of the aforementioned coin, and a sculpture made around 1905, originally located on the terrace of a house in San José.

Keywords: history of art, iconography, allegory, America, Costa Rica.

El presente artículo se concentra en elucidar el proceso histórico de construcción, tanto en el nivel visual como en de contenido, de tres objetos costarricenses, a saber: una moneda acuñada en 1850 la cual contiene la figura de una india (Fig. 1), la marca industrial de una botica que de cierta manera se apropia del diseño de la moneda ya mencionada (Fig. 2), y una escultura realizada hacia 1905 (Fig. 3), ubicada originalmente en la terraza de una casa en San José. Estos tres elementos son, en breves palabras, alegorías de América, y comparten los motivos del penacho (o corona) y enagua de plumas, carcaj y flechas, típicos en la identificación del tema, pero su constitución nos dice que fueron elaboradas de acuerdo a tradiciones estéticas distintas, vinculadas en determinados rasgos al pasado artístico greco-romano, y que su significado y función dentro del país varió en gran medida. Los objetos serán la muestra clara para entender cómo una misma alegoría está en capacidad de sufrir

Figura 1

Moneda de media onza, Costa Rica, 1850.



Fuente: Colección Banco Central de Costa Rica.

Figura 2

Anuncio de la *Botica Francesa*, detalle de la página 3 de la edición del 7 de noviembre de 1890, del periódico *El Heraldo*.



Fuente: www.sinabi.go.cr.

Figura 3

Atribuida al taller de los Hermanos Durini, *América*, parte de serie de los *Continentes*, mármol, c. 1905.



Fuente: Leonardo Santamaría Montero.

una serie de variaciones, a través de las posibles rutas que sigue en orden a sobrevivir en las diversas épocas y espacios geográficos, en otras palabras, cómo un tema, o una serie de motivos, pueden subsistir al adecuarse o introducirse en determinado contexto en específico, de la forma en que ese contexto lo necesite.

Quisiéramos primero referirnos un poco a las tres imágenes, para contextualizar su aparición en el país. Posteriormente, complementaremos el análisis al servirnos de los antecedentes que las constituyen.

En cuanto a la moneda de 1850, debemos dirigirnos a 1848, año en que el país se estableció como República, por medio, en principio, del decreto emitido por don José María Castro Madriz el 31 de agosto, en el que se dictaba de forma clara la separación del país de lo que se conoció como la Federación Centroamericana, y a la vez su conformación como república (Vargas, 2008, p. 89).¹ En este mismo año, el diputado Nazario Toledo y Murga propuso ante el Congreso la creación de una bandera, un

escudo de armas y una moneda, elementos que debían transmitir la idea de que el país era libre y accesible en cuanto a relaciones internacionales (Brenes, 2010, p. 19). Esto se consolidó en el Decreto del 29 de setiembre referente al pabellón, escudo de armas y tipo de moneda que se iban a utilizar en la nación. En el Artículo 6 de dicho documento se habla que en el reverso de las monedas de oro se pondría a una “India” de pie, acompañada de un arco, carcaj y flechas, apoyada con el brazo izquierdo en un pedestal, el cual contendría la inscripción “15 de setiembre de 1821”, como fecha oficial de la independencia de Costa Rica (Chacón, 2003, pp. 1451-1452).²

Cabe mencionar que, a pesar de haberse emitido el Decreto en 1848, no fue hasta 1850 que inició la circulación de tales monedas.³ El motivo de este retraso lo atribuye Manuel B. Chacón (2003, p. 1452) a que los troqueles de acuñación de las monedas fueron encargados para su fabricación fuera del país, específicamente a Benjamin Wyon (1802-1858), famoso grabador al servicio de la reina Victoria (1819-1901) (Chacón, 2003, p. 1454).

¹ “Entre 1821 y 1850, Costa Rica experimentó diversas formas de organización, formando parte, como estado, de la Federación Centroamericana entre 1824 y 1838, como estado independiente entre 1838 y 1848 y como república independiente a partir de 1848.” (Chacón, 2003, p. 1454).

² Asimismo, es importante mencionar que la orla en donde se ubica la “India”, contendría el título “América Central”.

³ Entre 1850 y 1864 (Vargas, 2008, p. 96), las monedas de oro acuñadas tenían el valor de medio escudo, un escudo, dos escudo y media onza (Chacón, 2003, pp. 1451-1452).

La imagen de la “India” fue tan popular en la época que se utilizó posteriormente con fines comerciales, bajo el principio de identificación que iba a tener con la sociedad. Hablamos de la *Botica Francesa* y su implementación de la efigie, con una serie de leves

variaciones,⁴ como marca industrial desde 1890, en el momento en que los dueños del establecimiento eran el ornitólogo costarricense José Cástulo Zeledón (1846-1923), y el empresario Federico Francisco Hermann (Hilje, 2013, p. 684).⁵

⁴ Es notable que la figura utilizada por la botica tiene una serie de diferencias con la elaborada en 1850, principalmente la posición de sus pies, de su brazo derecho y del arco con las flechas. Nos hemos dado cuenta que este diseño es similar al de un troquel de 1894, lo cual nos ha generado una serie de cuestionamientos. De acuerdo con Jorge Murillo (2004, pp. 116-117), en setiembre de 1892, Octavio Beeche, cónsul de Costa Rica en París, contrató al grabador alemán Daniel Wedermann, quien llegó en noviembre de ese mismo año, para hacer, entre otras cosas, nuevos troqueles para la moneda. En ellos se modificaba el escudo y se introducía nuevamente a la “India”, pero con una serie de modificaciones, las mismas que posee la imagen de la botica. La acuñación nunca se realizó, principalmente a partir del cambio de la presidencia en 1894, lo que provocaba nuevas políticas relativas a la moneda. Sin embargo los troqueles con estos diseños sí se realizaron. La pregunta que nos surge es: ¿Por qué la botica empieza a implementar en 1890 como “marca industrial” una imagen que se supone fue realizada para una serie de nuevas monedas que surgirían después de 1892, año en que se contrata Wedermann para el diseño de dichas monedas? Podemos suponer que la imagen ya existía y que Wedermann la implementó al diseño que estaba realizando, pero eso no nos responde cuál era el derecho que tenían los dueños de la botica en utilizar esta figura en principio gubernamental.

⁵ José Cástulo Zeledón se integró a la Botica Francesa en 1874, como administrador (Hilje, 2013, p. 767). El 6 de diciembre de 1889 Zeledón formó una sociedad con Federico Francisco Hermann Gottfried, la cual tendría la duración de 8 años (1897). La función de la sociedad era adquirir la Botica Francesa, evento que sucedió el 11 de febrero de 1890, que en esos instantes pertenecía a Francisco Quesada (Hilje, 2013, p. 684). Dos años más tarde Hermann falleció, y en 1896 Zeledón se convirtió en el único dueño del establecimiento (Hilje, 2013, p. 690). De acuerdo con Hilje (2013): Zeledón se convertiría en único dueño cuando, a la una de la tarde del 9 de enero de 1896, se presentó en el bufete de Gregorio Martínez Soto para consumar la transacción. Ahí acordó cancelar a la viuda Amalia Kobbe Pforr, para entonces casada con Daniel Wedermann Kayser, la suma de casi 9800 pesos, correspondientes a la parte de Hermann en la sociedad, así como los beneficios obtenidos en 1895, más 1000 pesos adicionales, lo que hizo el 1° de marzo siguiente; cabe indicar que en el contrato original estaba estipulado en detalle lo que se haría en caso de que muriera alguno de los socios.

Además, en ese mismo acto quedó cancelada la hipoteca de una finca dada en prenda a Francisco Quesada en 1890. En el expediente judicial se especifica que, en caso de disputa, se debía recurrir a James Bennett, en el N° 91 de *Fulton Street*, en Nueva York, pero más importante aún, que para honrar la memoria de su socio, la botica mantendría a perpetuidad como razón social la denominación *Hermann y Zeledón* (p. 690).

Finalmente, nos encontramos con la pieza escultórica elaborada hacia 1905, atribuida a los *Hermanos Durini*, sociedad creada por Francisco y Lorenzo Durini Vasalli.⁶ Esta escultura formó parte de la ornamentación de la residencia del Licenciado Manuel Francisco Jiménez Ortiz, abogado y diplomático costarricense. Pareciera que en el diseño de esta casa participaron tanto Ortiz como el artista italiano Francesco Tenca (1861-1908), y dentro de su composición se introdujeron esculturas de “Los Continentes”, ubicadas originalmente en la terraza de la casa (Vargas, 1998b), entre los que se ubicaba la pieza de *América* aquí mencionada.⁷

Como bien establecimos en la introducción, estas imágenes son la representación

alegórica de América, cuyos orígenes se ubican en el siglo XVI, como parte del tema de los *Cuatro Continentes* (Morales, 2013, p. 399).⁸ Lo más seguro es que la formación visual de la alegoría surgió de un juego constante entre las descripciones de los cronistas del Nuevo Mundo,⁹ las suposiciones e interpretaciones elaboradas por artistas a partir de estas, y la búsqueda de motivos clásicos que ayudasen a personificar figurativamente el territorio.

Entre las primeras obras que hallamos relativas al Nuevo Mundo vemos una xilografía coloreada, elaborada hacia 1505, que estaba integrada a un panfleto el cual se refería al territorio conocido hoy en día como Brasil (Fig. 4). Este trabajo se convirtió en parte

⁶ Artistas y empresarios italo-suizos que estuvieron involucrados en gran cantidad de proyectos a lo largo de Centroamérica, vinculados a la construcción de edificios e imágenes que contribuían visualmente a la consolidación de las repúblicas.

⁷ Las piezas fueron retiradas después del terremoto de 1924, evento que forzó a una remodelación y restauración de gran parte del inmueble. Estas piezas fueron donadas a la Junta de Protección Social de San José. En la “Apertura de expediente de la residencia de la Familia Jiménez de la Guardia, (conocida como antigua Delegación Comercial Francesca), en Avenida 1 y 3, Calle 5, San José.”, de 1998, Gerardo Vargas (1998a) nos dice que con el terremoto el segundo piso quedó destruido, entre 1925-6 la planta se volvió a construir, sin embargo fue suprimida una azotea que estaba en la parte sur de la casa, la cual tenía como decoración las cuatro estatuas de mármol de los Continentes. Las piezas se encuentran en estos instantes en los jardines internos del Hospital San Juan de Dios.

⁸ Tenemos registro de que para 1507 el cartógrafo alemán Martin Waldseemüller, (c. 1470-1520) introduce en su mapa *Universalis Cosmographia* el nombre de América, separando nuestro territorio del continente asiático (Morales, 2013, p. 399).

⁹ Existen fuentes textuales que relataban los diversos viajes que se estaban realizando, como por ejemplo el *Paesi novamente ritrovati* de Fracanzio da Montalbado, publicado en 1507, o La natural historia de las Indias, de 1526, escrito por Fernández de Oviedo y Valdés (1478-1557) (Le Corbeiller, 1961, p. 210).

de las fuentes para la inclusión de trajes de plumas en la efigie de dicha población. Además, la presencia de arcos hacía referencia a la caza, no solo de animales, sino de otros seres humanos (Nickel, 2002, pp. 85-86). Esto continua en los trabajos del artista alemán Hans Burgkmair (1473-1531) que formaron parte de la magna obra de 137 xilografías que configurarían *El Triunfo de Maximiliano I*, en los que apreciamos tribus indígenas, con enaguas de plumas (Nickel, 2002, p. 87).

Los grabados señalados contribuyeron a que en la segunda mitad del siglo XVI se elaborara el contenido de los *Cuatro Continentes*, inicialmente ubicado en productos cartográficos. En 1570 se publicó el *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius (1527-1598), su edición de 1571 nos muestra una de las primeras imágenes de *América* en cuanto a alegoría (Fig. 5), como una reina desnuda en la parte inferior del grabado, con una cabeza en su mano, arco y flechas en el suelo, y que se contraponen al carácter imperial de Europa, localizada en la parte superior. La forma en que está hecha aquí la alegoría se repite en el famoso dibujo relativo al descubrimiento de *América*, elaborado por Jan van der Straet, en el que si bien América no está caracterizada bajo la forma estandarizada en que la vamos a conocer posteriormente, podemos ver que el artista tenía conocimiento, aunque fuese mínimo, de la posible flora y fauna que

había en el continente, como el oso perezoso ubicado en el árbol, el arbolito de piña que está debajo de este, y el tapir en el fondo (Le Corbeiller, 1961, p. 210).

En 1575 encontramos los grabados de Etienne Delaune, donde *América* posee arco, carcaj y macana, y perpetua el motivo de la corona con plumas (Santiago, 1993, pp. 48-50). A su vez, en la América diseñada por Marten de Vos, grabada por Adrian Collaert hacia 1588-1589 (Fig. 6), llegamos a conocer una versión del continente que se popularizó hasta el siglo XIX: la mujer con un animal en particular y con diversos atributos (Le Corbeiller, 1961, p. 211). En este caso va montada en un armadillo, y tiene a su disposición un hacha, el arco y el carcaj lleno con flechas. A través de estos trabajos, se empezaba a consolidar la idea de una *América* vinculada a lo bélico, con cabezas humanas a sus pies o en sus manos, lo que aludía al canibalismo y a la hostilidad de este Nuevo Mundo (Clements Library, s.f., párr. 1).

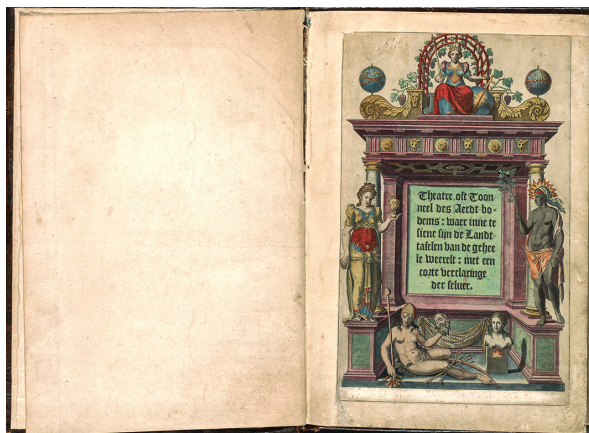
Con la inclusión y persistencia del arco, flechas y carcaj en el retrato de *América*, nos resulta inevitable pensar que la Antigüedad tuvo algún papel en la alegoría que se venía gestando. Es seguro que la creación de la alegoría se sirviera en gran medida del mundo clásico, tomado como punto de referencia visual para interpretar las diversas

Figura 4
Xilografía coloreada con una escena del Nuevo Mundo, Alemania, 1505.



Fuente: Spencer Collection, The New York Public Library. (1505). Early German woodcut of a New World scene. Recuperado de: <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-7be9-a3d9-e040-e00a18064a99>

Figura 5
Grabado del *Atlas Ortelius (Theatrum Orbis Terrarum)*, 1571.



Fuente: Colección Koninklijke Bibliotheek, the Dutch National Library, imagen en dominio público.

Figura 6
Marten de Vos y Adrian Collaert, *América*, grabado en metal, c. 1588-c.1589.



Fuente: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

descripciones o fantasías que envolvían al continente americano. Si bien los relatos del Nuevo Mundo podían hacer referencias a las enaguas de plumas, o al uso de flechas y arcos, el artista no tenía el material visual fidedigno para trabajar. No debemos olvidar que la intención era evidenciar de forma alegórica al continente, por lo que se debía abogar a la idealización del mismo, y aquí es donde entra en juego el pasado clásico.

Parte de la contribución se ubica en las figuras míticas de las Amazonas (Mataix, 2010, p. 119), y en la diosa Artemisa, divinidad vinculada a la caza, al bosque, a los animales, y a la virginidad, también conocida como

Diana, y relacionada con Luna en el contexto romano. Artemisa, tanto en las artes como en la literatura, era representada en ciertas ocasiones con arco, flechas y carcaj. Esto es visible en obras del siglo V antes de Cristo. Dichos motivos continúan en piezas escultóricas que representan a la diosa en el oficio de la caza (Fig. 7), hasta llegar a trabajos romanos propios de los primeros siglos después de Cristo. Tales elementos también están presentes en varias de las encarnaciones del mellizo de esta diosa, Apolo, como en el relieve de Agostino di Duccio, elaborado según fuentes clásicas, ubicado en el templo Malatestiano. Podemos decir que estos dioses, por vía de las imágenes y los textos clásicos, recuperados y revalorados en el Renacimiento, se convirtieron en un vehículo de información visual para los artistas europeos a la hora de caracterizar al continente.

No obstante, cabe aclarar que si bien la “India” de 1850 y la “India” de la *Botica Francesa* comparten la mayoría de atributos de *América*, su composición y estilización no parecieran ir acorde con la forma convencional en que la alegoría hasta aquí tratada llegó a ser ejecutada. En estos casos, encontramos un tratamiento distinto de la Antigüedad, en el que es notable el esfuerzo conjunto de dioses, incluida Diana, y personajes de la

Antigüedad, incorporados en gran cantidad de objetos a lo largo de las diversas épocas, hasta llegar al siglo XIX. Esta tradición es importante señalarla ya que nos presenta de forma clara cómo un tema, a pesar de contener los motivos básicos para poder identificarlo como tal, puede estar constituido por una tradición formal, más que todo compositiva, que se distancia de la manera convencional con la que fue elaborado.¹⁰ Tal proceso amplía y complica la red de rutas de supervivencia de las imágenes.

La composición clásica de un ser humano con los pies cruzados, levemente inclinado en un pedestal, está presente en la Antigüedad desde el siglo V a. C. hasta el siglo V d.C., en trabajos relativos a Hércules, Venus, Apolo, Diana y Mercurio. La postura, con leves variaciones, está presente en monedas y medallones, con la inclusión en muchos casos de la posición de los brazos. La obra más interesante para nosotros de esta época es un anillo (Fig. 8), elaborado hacia finales del siglo III y principio del siglo II a.C., en el que visualizamos a Artemisa, en la misma postura que la “India” de 1850. Hasta el momento este es el vínculo más directo con el pasado clásico de Artemisa o Diana que tiene la moneda.

La postura clásica continuó, principalmente en el Renacimiento, en diversos dioses (Fig.

¹⁰ La estandarización de la alegoría de América se da con Cesare Ripa, el cual veremos en breve.

Figura 7
Diana, grecorromana, Siglo I a.C.-Siglo II d.C.



Fuente: Foto del Warburg Institute.

Figura 8
Anillo con relieve de Artemisa, oro y cornalina, 220-100 a.C.



Fuente: J. Paul Getty Museum, imagen de dominio público bajo el Getty's Open Content Program.

Figura 9
Bartolomeo Montagna, *Mercurio*, dibujo, cuarto del siglo XV-primer cuarto del siglo XVI.



Fuente: Foto del Warburg Institute.

Figura 10
Reloj francés ornamentado con Venus, segunda mitad del siglo XVIII.



Fuente: Imagen cortesía de Sotheby's, foto del Warburg Institute.

9), además de modelos femeninos que adoptan la fórmula expresiva greco-romana. En el siglo XVII y XVIII, su presencia se localiza en bocetos, piezas escultóricas y en ornamentación para diversos objetos, como por ejemplo, relojes (Fig. 10). La tradición, por supuesto, se extendió hasta el siglo XIX, contexto en el que Benjamin Wyon diseñó la moneda de 1850.

Regresemos al desarrollo de la construcción de *América*. Uno de los personajes

más importantes que debemos mencionar es Cesare Ripa (ca. 1560 - ca. 1622), quien provocó la estandarización iconográfica del tema entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Ripa admitió servirse en sus descripciones del simbolismo clásico, conocido a través de fuentes textuales, monedas, medallones y esculturas, entre otras fuentes. La personificación de Ripa de los Continentes se difundió con fuerza (Le Corbeiller, 1961, pp. 218-221), y provocó la producción de obras que si bien tienen sus diferencias, su núcleo iconográfico es el mismo. Hemos de concentrarnos en el *Iconologia* de 1603, al ser la primera edición ilustrada, y en la que mostraba el modelo claro de *América* (Fig. 11). Especialmente, rescataremos la insistencia en la desnudez,¹¹ además de los cabellos revueltos, el ornamento de plumas de colores que porta en ciertas partes de su cuerpo, la presencia de arco, flecha y carcaj, y, finalmente, el caimán como compañero animal (Morales, 2013, p. 400).¹²

El trabajo de Ripa se unió a un cambio en la efigie de la reina indígena, en el que, poco a poco, se van introduciendo alusiones a las riquezas que podía ofrecer el continente. *América* se muestra con recursos naturales abundantes, casi inacabables a su lado (Fig.

¹¹ A pesar de que Ripa solicitaba un velo que cayera de los hombros, y que cubriese el cuerpo hasta cubrir las vergüenzas de la figura (Morales, 2013, p. 400).

¹² A diferencia del grabado de Marten de Vos.

12), y si bien todavía no se elimina en ciertas ocasiones su lado bélico, ahora prima la importancia del territorio en cuanto al desarrollo económico de sus conquistadores (Clements Library, s.f., párr. 1). Esta variación se acopló a las ideas de lujo y civilización que tienen lugar hacia la segunda mitad del

Figura 11

Página que muestra a América, parte del libro *Iconologia, ouero, Descrittione di diuerse imagini cauate dallantichità, & di propria inuentione*, escrito por Cesare Ripa, 1603.



Fuente: Getty Research Institute, imagen de dominio público bajo el Getty's Open Content Program.

Figura 12

Jacques van der Borcht el Viejo, *América*, tapiz flamenco, c. 1675-1700.



Fuente: Getty Research Institute, imagen de dominio público bajo el Getty's Open Content Program.

siglo XVII, con la inserción de esculturas de los *Cuatro Continentes*, en calidad de objetos ornamentales, tanto en plazas como en jardines se convirtieron en uno de los espacios de mayor difusión. El referente más antiguo que tenemos se ubica en el Palacio de Versalles (Morales, 2013, pp. 404-405).

En el siglo XVIII se perpetuó la propagación de los Continentes en jardines,

además de su inclusión en diversos trabajos de porcelana. Los territorios pasaron a ser retratados de forma delicada, seguramente a causa de la pasión por el descubrimiento y la exploración que habían mermado. Vemos mujeres jóvenes con una mayor reminiscencia estética al pasado clásico (Le Corbeiller, 1961, pp. 220-221), lo cual va en consonancia con el neoclasicismo que se venía gestando. Es así como la noción caníbal y bélica del continente llegó al borde de la extinción,¹³ y nos encontramos con una figura donde predomina la fertilidad y la riqueza, elementos representados por cornucopias oro y otros tesoros (Aucardo, 2010, p. 150).

La sutileza neoclásica con la que se disfrazó la *América* de Ripa, más los atributos de lujo, refinamiento y orden que se habían adquirido desde el siglo XVII, fue lo que se valoró en la producción de la estatua de *América* de 1905. Esto es muy importante, ya que a través de un cambio en las rutas de supervivencia la alegoría adquirió, desde finales del siglo XVIII y el siglo XIX, una serie de rasgos, los cuales trataremos un poco más adelante, que no fueron tomados en cuenta a la hora de realizar la escultura de la Casa Jiménez de la Guardia. Entonces, se preservó una forma de elaborar la alegoría, y hasta cierto punto su función, en contraste con otra serie

de transformaciones que sufrió el tema, lo que causó una diversificación de caminos de subsistencia de la imagen.

La *América* de la Casa Jiménez de la Guardia es producto de una noción de civilización y progreso que se propagó con fuerza en el país, principalmente en San José, esencialmente desde finales del siglo XIX. Estas percepciones ligadas a las políticas liberales en la época, indicaban el seguir diversos modelos propios de la Europa occidental, entre ellos el cultural. La sensación de orden y control que profesaban las plazas como los jardines europeos era algo que los inmersos en dichas políticas no iban a ignorar. Aquí, calza perfectamente Manuel Francisco Jiménez Ortiz, cuyo involucramiento en la política del país le proveyó la facilidad de conocer lo que se había producido en el exterior. La importancia de Ortiz se demuestra a su vez por el diseño de la casa, que no tiene coherencia estética alguna con las cuatro esculturas, ya que sigue un estilo arquitectónico que correspondió a corrientes estilísticas de fin de siglo XIX, procedentes de las vanguardias europeas, ajenas al tipo de construcciones que se elaboraban en el país. Nos damos cuenta que el regreso de los *Cuatro Continentes* como conjunto artístico involucra una selección personal, dirigida por el gusto, al igual que con la residencia, complementada con

¹³ Nunca desapareció, claro está.

la formación académica e intelectual que tenía Ortiz, reflejada en el contexto político que vivía el país. Y esto no es un caso aislado, en realidad la tendencia del uso de los *Cuatro Continentes* en jardines o patios lo vamos a ver en estas mismas épocas tanto en España como en Hispanoamérica. Interesantemente, el modelo de *América* que visualizamos en Costa Rica, se repite, algunas veces con muy leves variantes, en Barcelona, Valencia, Argentina, Uruguay, Perú, Cuba, Chile,¹⁴ y Guatemala, entre otros (Morales, 2013, p. 405).¹⁵

Ahora bien, ¿cuáles son las características que adquirió la alegoría del continente que no son visualizadas en la estatua de Ortiz, y que pertenecían a una nueva dirección que estaba tomando la imagen? Para responder a esta pregunta, primero debemos de resolver cómo pudo llegar a ser difundida esta alegoría en el continente que ella misma simbolizaba, a razón de que este nuevo perfil que adquiriría la imagen estaba vinculado a las transformaciones que sufrió en territorio americano.

Una de las posibles vías de acceso a América fue por medio de grabados, en calidad de vehículos iconográficos. Por ejemplo,

desde el siglo XVII muchas estampas fueron enviadas al Virreinato de Nueva España, lo que facilitó, entre otras cosas, la producción de lienzos y biombos ya fuesen con los *Cuatro Continentes*, o solo con *América*. Esto lo podemos ver en los biombos elaborados por el pintor novohispano Juan Correa (1646-1716), basados en imágenes del artista flamenco Guillaume de Geyn, quien, a su vez, se sirvió de una serie de pinturas elaboradas por Charles Le Brun (Morales, 2013, p. 407).

Una segunda senda se localiza en las labores de los jesuitas, quienes utilizaron los *Cuatro Continentes* para la explicación visual de su proyecto evangelizador mundial. De esta manera, los jesuitas combinaban tópicos religiosos con los continentes y producían pinturas alusivas a San Ignacio y a San Francisco Javier, entre otros. Evidencia de esto es la obra de Andrea Pozzo en la Iglesia de San Ignacio en Roma, que indica el triunfo de los jesuitas en los continentes. En América tenemos conocimiento de un lienzo efectuado en el siglo XVIII, ubicado en la Iglesia de San Pedro de Lima, que se titula *Alegoría del triunfo de los jesuitas en las cuatro partes del mundo* (Morales, 2013, pp. 401-402).

¹⁴ Es notable la obra del escultor chileno Virginio Arias, que, según José Miguel Morales (2003, pp. 54-55), es el modelo para una serie de réplicas en los Jardines de Monforte, Valencia, los jardines de la Tamarita, Barcelona, y la escultura de América ubicada en Matanzas.

¹⁵ Como bien apunta Morales (2013, p. 405): “Desconocemos el origen de este modelo, y lo más probable es que provenga de algún taller, español o americano, desde donde después se extendió a todos esos países.”

Entonces, la alegoría llegó al nuevo continente e inició una serie de cambios a partir de los contextos históricos en los que se insertó. Nos concentraremos en los eventos referentes a la descolonización de América,¹⁶ y en los deseos de formar repúblicas, elementos que provocaron que la alegoría dejara de estar al servicio de Europa, y tomara una nueva orientación.

Las zonas cuyo regente había sido España iniciaron la aplicación de la “India” en emblemas, escudos, banderas, monedas y medallas, entre otras cosas, como símbolo de la libertad (Earle, 2007, pp. 56-57). Tal es el caso en las monedas de Nueva Granada de finales de la década de 1810, las cuales tenían inscrito *Libertad Americana* en la orla, y tenían la cabeza de perfil de una india coronada con plumas (Vargas, 2008, p. 94).¹⁷ Ahora bien, los atributos de plumas como ornamentación o vestimenta, el carcaj, el arco y las flechas, se mantuvieron en estas representaciones, lo que quiere decir que el cambio fue contextual y por lo tanto

funcional (Earle, 2007, pp. 56-57). Como bien expone Yobenj Aucardo (2010):

Los habitantes de las colonias españolas se reconocieron inicialmente como Americanos, por eso continuaron usando la figura de América como se había constituido en Europa [...] ahora en el contexto republicano la alegoría se retoma como parte de la diferencia. Este proceso transformaría a la alegoría de América, primero en símbolo de libertad y, finalmente, con las identidades territoriales de las nuevas repúblicas en símbolo de la Patria (pp. 151-152).

Por supuesto, tales ideas llegaron a suelo costarricense, con el proceso de independencia, en la primera mitad del siglo XIX,¹⁸ lo que llevó a que desde 1848 se concretara el proyecto de una moneda cuya figura lograra comunicar fácilmente, tanto en el nivel internacional como nacional, los valores no solo de independencia, sino de república, como nación con la cual se podía empezar a entablar de forma segura todo tipo de

¹⁶ Finales del XVIII y a lo largo del XIX.

¹⁷ Cabe señalar que, en conformidad con José A. Vargas (2008, p. 94), esta moneda circuló en Costa Rica hacia 1821.

¹⁸ Desde 1824 el país se había incorporado a la República Federal de Centroamérica, y estuvo en dicha federación hasta 1838. Esta Federación Centroamericana dictaminó una primera ley de moneda, en la que se establecía cómo debían ser las monedas de Costa Rica. Este diseño fue el utilizado entre 1825 y 1837. En estas primeras monedas encontramos el símbolo de un árbol, cuya inscripción que lo rodea dice “Libre Crersca Fecundo” [sic], lo que nos dice que era un símbolo de libertad (Chacón, 2006, pp. 46, 49).

relaciones diplomáticas. La imagen ya no es solo América, ni solo Centroamérica, sino Costa Rica, como territorio partícipe de los procesos de descolonización, y por lo tanto con derecho a tomar la alegoría continental como símbolo de su libertad y de su estatus. A esto se suma, como particularidad de la pieza, que la moneda contiene una *América* cuyo antecedente clásico tiene una serie de variaciones, como establecimos en páginas precedentes, al servirse el artista de una fórmula expresiva grecorromana poco común a la hora de representar el tema.

En otras palabras, la “India” y su inscripción resultaban necesarias en orden a “[...] acentuar la soberanía de la República y su capacidad para ser tomada en cuenta como ente independiente para establecer tratados de amistad y comercio con las grandes potencias del momento [...]” (Chacón, 2003, p. 1454). Este ideal se corrobora con el proyecto para el nuevo tipo de moneda ante el Congreso, presentado por parte del Ministro de Hacienda,¹⁹ el 13 de julio de 1864, donde el ministro explicó que la “India” era una alegoría de la independencia y de la regeneración política, además de la constancia en nuestra libertad (Murillo, 2004, p. 91).

¹⁹ Entre los motivos que llevaban a crear una nueva moneda, el ministro expuso que “(...) se ha notado y se nota que en las monedas pequeñas el grabado de la india sale imperfecto y no correspondiendo por esto a la idea que representa produce el efecto contrario, provocando el ridículo.” (El Ministro de Hacienda en Murillo, 2004, p. 91).

Finalmente, nos queda la marca industrial de la *Botica*, en la que se comparte la construcción de la imagen de la moneda, como bien determinamos con anterioridad. Con el carácter independiente y nacional que adquiriría la alegoría, la función del tema es aquí fácil de deducir y corroborar gracias a una serie de notas publicadas en diversos años hacia mediados de la primera mitad del siglo XX. Por ejemplo, Luko Hilje (2013) cita un obituario anónimo, aparecido en el diario *La Verdad*, el 22 de julio de 1923, en el que nos dice:

Una peculiaridad tiene ese establecimiento y es el de producir aquí todo cuanto se puede para reemplazar a lo extranjero, que siempre es más caro. Por eso los cientos de fórmulas y preparaciones de la Botica Francesa, basados en conocimientos científicos, se abren paso (p. 699).

Siguiendo la idea anterior, vemos un artículo que salió en la tercera sección de *La Tribuna*, el 15 de Setiembre de 1934, en el que se habla de una exposición elaborada por la Botica, en ocasión al 113 aniversario de nuestra independencia, en el que el establecimiento:

[...] organizó una exposición de los principales productos que elabora, con objeto de demostrar al público, en forma objetiva, cómo se hace patria [...].

Todo había sido organizado convenientemente a fin de llamar la atención de los asistentes acerca de la necesidad de poner más atención en los productos químicos y farmacéuticos fabricados en el país (“En forma brillante fue inaugurada...”, 1934, p. 17).

Asimismo, en una nota publicada el 13 de noviembre de 1938, en el *Diario de Costa Rica*, relativa a un homenaje para doña Amparo López Calleja, esposa de Zeledón, y en ese instante dirigente de la Botica, se especifica que si algo ha sido norma de la Botica, desde la administración Zeledón-Guzmán, es “Enseñar al pueblo a consumir lo nacional, a preferirlo por su bondad y por la exquisitez de su presentación” (“Doña Amparo de Zeledón”, 1938, p. 12).

Si consideramos estas alusiones a la botica, que a pesar de ser posteriores, parecieran existir desde la administración Zeledón-Hermann, podemos concluir que la “India”, una vez utilizada como reflejo de la libertad de América, y como símbolo de independencia y república de Costa Rica, pasa a ser la marca de una empresa que defendía la producción nacional, particularmente la del

establecimiento en cuestión. El oficio de la alegoría creada desde el siglo XVI a través de crónicas, ilustraciones descriptivas y motivos clásicos, es uno sumamente específico, en el que se sirve de su pasado más reciente, el de libertadora, para abogar comercialmente a una publicidad en la que el cliente nacional se identificase con el sitio.

Conclusiones

A lo largo de las páginas que comprenden este artículo, hemos logrado elaborar de forma breve cómo una serie de imágenes procedentes de un contexto específico, en este caso de una Costa Rica en diversos momentos temporales, están estrechamente vinculadas a una red sumamente amplia de rutas que se crearon a través de los disímiles espacios y tiempos que comprenden la historia del arte. En la construcción de una alegoría podemos puntualizar una variedad de antecedentes greco-romanos, que no están obligados a tener conexión alguna con el continente, sino ofrecer una historia del estilo útil que satisfaga las necesidades de representación ideal en una época y lugar determinados. Con el descubrimiento del Nuevo Mundo, la Antigüedad se convirtió en un primer manual de motivos artísticos que permitiese llenar ciertas carencias que tenían los artistas en cuanto a referencias

visuales concretas del territorio americano. Y es que al ser una alegoría, la pretensión no recaía en elaborar imágenes que reflejasen de forma certera los registros hasta cierto punto etnográficos de las poblaciones que se estaban descubriendo.

El papel de la Antigüedad no termina ahí. En nuestro estudio en particular, el camino de supervivencia que siguieron las fórmulas expresivas clásicas de figuras con los pies cruzados, y recostadas a un pedestal, logró llegar en el siglo XIX, a través de una moneda acuñada en Costa Rica, hasta la alegoría de *América* cuyo oficio radicaba en representar la libertad, la independencia y el perfil de república que empezaban a adquirir las distintas poblaciones en el proceso de descolonización. La perpetuidad de esta unión entre el tema y la fórmula clásica recayó en la marca industrial de la *Botica Francesa*, la cual al mismo tiempo le dio una serie de valores ligados a la defensa de la producción nacional.

La sobrevivencia de la alegoría de América dependió de cómo ella lograrse insertarse en los disímiles programas intelectuales que llegaron a existir. Su perfil violento y agresivo fue aplacado, no eliminado, por atributos socio-económicos, de riqueza, fertilidad y prosperidad. Dicho semblante se unió a un gusto europeo por evidenciar nociones de

poder y orden, tanto en plazas como jardines, lo que provocó que la alegoría se convirtiese en un ornamento de las residencias y espacios públicos del Viejo continente. A pesar de los cambios que sufrió la alegoría con los eventos de la independencia, mencionados en el párrafo anterior, esto no significó la eliminación de la tradición que se había establecido en los jardines del siglo XVII, claro ejemplo de ello es la estatua de 1905 de la Casa Jiménez de la Guardia, cuya producción se elaboró dentro de un marco ideológico en el que era posible rescatar valores estéticos europeos que fuesen de acuerdo a una formación liberal de progreso, civilización y orden.

Esta estatua, en conjunto con la moneda y la marca industrial, nos permite aventurarnos en la posibilidad de que las rutas de supervivencia de las imágenes no se eliminan a partir de las transformaciones que puede llegar a sufrir un tema, sino que nada más se crean nuevas desviaciones, o variaciones de la misma ruta, y en ese proceso puede que se aplaquen caminos anteriores, los cuales están en posibilidad de tomar de nuevo protagonismo en un espacio o tiempo distinto.

Lista de referencias

Aucardo, Y. (2010). La India de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria. *Argos*, 27 (53), 145-163.

- Brenes, G. (2010). Símbolos de Libertad en Costa Rica a Inicios de la Vida Republicana. *Archipiélago*, 18 (68), 17-21
- Chacón, M. B. (2003). La imagen de la “india” en las monedas de Costa Rica (1850-1864). En Alfaro, C., Marcos C., y Otero, P. (2003) (Eds.) *XII Congreso Internacional de Numismática, Madrid – 2003, Actas-Proceedings-Actes, II* (pp. 1451-1456). Madrid: Secretaría General Técnica.
- Chacón, M. (2006). “*Del Real al Colon*”: historia de la moneda en Costa Rica. San José: Fundación Museos del Banco Central.
- Clements Library. (s.f.) *Native American History at the Clements Library: Indian Queens and Indian Princesses: Allegorical Representations of America*. Obtenido de: <http://clements.umich.edu/exhibits/online/american-encounters/american-encounters-women.php>.
- Doña Amparo de Zeledon, figura de recia contextura moral. (1938, 13 de noviembre). *Diario de Costa Rica*, p. 12.
- Earle, R. (2007). *The Return of the Native: Indians and Myth-Making in Spanish America, 1810-1930*. Durham: Duke University Press.
- En forma brillante fue inaugurada ayer la exposición de productos químico-farmacéuticos de la Botica Francesa. (1934, 15 de setiembre). *La Tribuna*, p. 17.
- Hilje, L. (2013). *Trópico agreste: la huella de los naturalistas alemanes en la Costa Rica del siglo XIX*. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica.
- Le Corbeiller, C. (1961). Miss America and her Sisters: Personifications of the Four Parts of the World. *The Metropolitan Museum of Art*, 19 (8), 209-223.
- Mataix, R. (2010). Androcentrismo, Eurocentrismo, Retórica Colonial: Amazonas en América. *América sin nombre*, (15), 118-136.
- Morales, J. M. (2003). Las imágenes de los cuatro continentes del escultor chileno Virginio Arias (1855-1941). *Boletín de arte*, (24), 53-70.
- Morales, J. M. (2013). La iconografía de los cuatro continentes. Creación de los modelos en Europa y su traslado a Hispanoamérica. En Martínez, A., Osuna, I., e Infantes, V. (eds.). *Palabras, Símbolos, Emblemas: Las estructuras gráficas de la representación* (pp. 399-410). Madrid: Turpin Editores.
- Murillo, J. (2005). *Historia de las monedas de Costa Rica*. San José: EUNED.
- Nickel, H. (2002). Miss America's Brother and His Club. *Metropolitan Museum Journal*, 37, 83-88.
- Vargas, G. A. (1998a). Apertura de expediente de la residencia de la Familia Jimenez

de la Guardia, (conocida como antigua Delegación Comercial Francesa), en Avenidas 1 y 3, Calle 5, San José. Documento propiedad de la Unidad de Información Documental “Luis Ferrero Acosta” del Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio del Ministerio de Cultura y Juventud, Costa Rica.

Vargas, G. A. (1998b). Informe de solicitud apertura expediente de antigua casa de la Familia Jiménez De la Guardia (Calle

5, entre Avenidas 1 y 3). Documento propiedad de la Unidad de Información Documental “Luis Ferrero Acosta” del Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio del Ministerio de Cultura y Juventud, Costa Rica.

Vargas, J. A. (2008). A 160 años de la fundación de la República de Costa Rica: sus primeras monedas de oro (1850-1864). *Revista Herencia*, 21 (1), 89.120.

■ Artículos