

Revista  
Cultural

**Horizonte**

Nº 408 Agos. - Sept. - Oct 1996  
Año MCMXCVI

Revista  
Cultural

# Lotería

Nº 408 Agos. - Sept. Oct. 1996  
Año MCMXCVI

**DR. DILIO ARCIA TORRES**  
DIRECTOR GENERAL

ING. ROLANDO LUQUE  
SUB DIRECTOR GENERAL

PROF. MARCELA F. DE RODRIGUEZ  
DIRECTORA DE DESARROLLO SOCIAL Y CULTURAL

**JUSTO ARROYO**  
EDITOR

## CONSEJO EDITORIAL

ITALO I. ANTINORI B.

MARITZA ILEANA GÓLCHER

ANÍBAL ILLUECA S.

Impreso en los Talleres de  
Litho Impresora Panamá, S.A.

## REVISTA LOTERIA

Publicacion de la Dirección de Desarrollo Social y Cultural  
ISSN 0024.662X

**DERECHO DE AUTOR:** Lotería Nacional de Beneficencia de Panamá

**Prohibida la reproducción total o parcial de este material sin autorización  
de la Lotería Nacional de Beneficencia de Panamá.**

Para suscripciones y consultas sobre la **REVISTA LOTERIA**  
Comunicarse con el Departamento Cultural.

**DAVID M. LINDO**

Tel.: 227-1316 • Apartado Postal Nº 21, Panamá 1, Panamá

## INDICE

<i>Editorial</i> .....	5
1. <i>El Ex-Convento de San Jerónimo y Sor Juana Inés de la Cruz</i> ARTURO ROMANO PACHECO Y MARÍA TERESA JAÉN ESQUIVEL .....	6
2. <i>Índice de Folklore publicado en la Revista Lotería (1941-1991)</i> EDILDA FLAUZIN DE MORALES .....	53
3. <i>Procesamiento de frutas tropicales: perspectivas para un mejor desarrollo</i> RICARDÓ SOUSA .....	64
4. <i>Clímaco Batista Díaz, violinista y compositor folclórico tableño</i> CLÍMACO MANUEL PAZ BATISTA .....	69
5. <i>Intertextualidad en obras de autores panameños</i> LIDIA E. CASTILLO C. ....	91
6. <i>Algunas noticias de contactos africanos antes de 1492</i> GLADYS CASIMIR DE BRIZUELA .....	102
7. <i>Derek Walcott o el "descubrimiento" del Caribe</i> ALVARO MENÉNDEZ FRANCO .....	110
8. <i>Psikehepton y diez poemas</i> JUAN DAL VERA .....	113
9. <i>Nuestros colaboradores</i> .....	118

## EDITORIAL

*Este que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido;*

*éste, en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores,  
y venciendo del tiempo los rigores  
triunfar de la vejez y del olvido,*

*es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil para el hado:*

*es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.*  
*Sor Juana Inés de la Cruz.*



SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Sor Juana Inés de la Cruz es la escritora más genial que ha dado el continente americano. Y su vida fue una dura e incomprendida lucha por que se respetara su inteligencia superior, en un medio en que la mujer carecía de oportunidades para realizarse. En esas circunstancias, el Ex-Convento de San Jerónimo fue el refugio que le brindó a esta monja excepcional la ocasión de legarle a la humanidad las páginas más sublimes escritas en cualquier idioma. Ejemplo de esto es el visionario poema que encabeza estas líneas, más dramático aun dentro del contexto de las investigaciones aquí registradas.

Este Ex-Convento de San Jerónimo es el objeto de estudio de dos notables antropólogos, el mexicano Arturo Romano Pacheco y la panameña María Tersa Jaén Esquivel. Y, como evidencia del prestigio y seriedad de la **Revista Cultural Lotería**, Romano Pacheco y Jaén Esquivel nos honraron con la exclusividad de su trabajo inédito, el cual identifica de manera indudable los restos de Sor Juana Inés de la Cruz, singular escritora y primera feminista de América.

Esta edición, además, se enriquece con trabajos de las más variadas disciplinas culturales, desde el folclore, pasando por la biotecnología y la historia, hasta la crítica y la creación literarias.

Otro ejemplar de colección, éste, el número 408 de la **Revista Cultural Lotería**, que orgullosamente entregamos a los estudiosos de Panamá y el mundo.

## ***El Ex-Convento de San Jeronimo***

**ARTURO ROMANO PACHECO Y  
MARÍA TERESA JAÉN ESQUIVEL**

### **ANTECEDENTES**

Antes de referirnos al tema de este artículo creemos conveniente hacer una breve reseña sobre algunos aspectos generales de la historia de la ciudad de México.

La ciudad de México se encuentra edificada sobre los restos de la antigua capital del imperio mexica. La ciudad prehispánica de México-Tenochtitlan no estaba asentada en tierra firme, era una isla rodeada por una laguna, la que se comunicaba con tierra firme por medio de tres grandes calzadas. También contaba con una amplia red de canales donde se circulaba con canoas. Estos canales se comunicaban entre sí y de trecho en trecho construyeron puentes de vigas para el paso de los transeúntes. Tenía grandes plazas y hermosos edificios civiles y religiosos, que maravillaron y en algunos casos, atemorizaron a los conquistadores por haber encontrado en ellos claras muestras de sus prácticas religiosas como el sacrificio humano. Esta fue una de las causas que movieron a los españoles a tratar de borrar toda huella de la vida religiosa del pueblo conquistado, al grado de que de la ciudad prehispánica bien poco se salvó y sobre sus ruinas se construyó la nueva ciudad de México.

El primer trazo de la ciudad se hizo hacia la primera mitad del siglo XVI, conservando muchos elementos del antiguo trazo prehispánico y es considerada la más antigua ciudad colonial de América, contando con sólidos y amplios edificios, universidad, colegios, iglesias, hospitales, conventos y monasterios (Rivera Cambas, 1880, T. I:—I—XXXV), siendo por este motivo considerada una de las ciudades más hermosas. En opinión del abate Chappe (cfr. Humboldt, 1966: 118—19), la ciudad de México no tiene paralelo con otras europeas en extensión, así como también por lo uniforme del suelo que ocupa, por la regularidad y anchura de sus calles o por lo grandioso de sus plazas públicas. Las edificaciones son de cantera, que le dan un toque de solidez y magnificencia. Este era el aspecto que presentaba la ciudad de México en el año de 1769.

Posteriormente Humboldt (op. cit. p. 119), visita la ciudad de México a principios del siglo XIX, sobre la cual opina lo siguiente: "...la capital de Nueva España sorprende a los europeos no tanto por la grandiosidad y hermosura de sus monumentos, como por la anchura y alineación de sus calles, y no tanto por sus edificios como por la regularidad de su conjunto, por su extensión y situación ... debo confesar que esta ciudad ha dejado en mí una cierta idea de grandeza, que atribuyo principalmente al carácter de grandiosidad que le dan su situación y la naturaleza de sus alrededores..."

Durante la dominación española la ciudad de México fue sede del poder virreinal, de la Real Audiencia y del Arzobispado, motivo por el cual se convirtió en el centro de la vida política, económica, religiosa y social novohispana.

Muchos de los edificios coloniales que se levantaron en diferentes épocas del período virreinal fueron destruidos conforme crecía la ciudad y los pocos que permanecían hasta nuestros días se encontraban, en la mayoría de los casos, en total abandono con grave peligro de desaparecer. Esta situación condujo a un grupo de personas a hacer un llamado a las autoridades para salvar estos monumentos que son parte importante de nuestro legado histórico, logrando que el 11 de abril de 1980 se declarara, por decreto presidencial, una zona de monumentos históricos situados en el primer cuadro de la ciudad y que se denominó Centro Histórico. Esta zona esta formada por 668 manzanas, abarca una superficie de 9.1 km<sup>2</sup>, comprende una

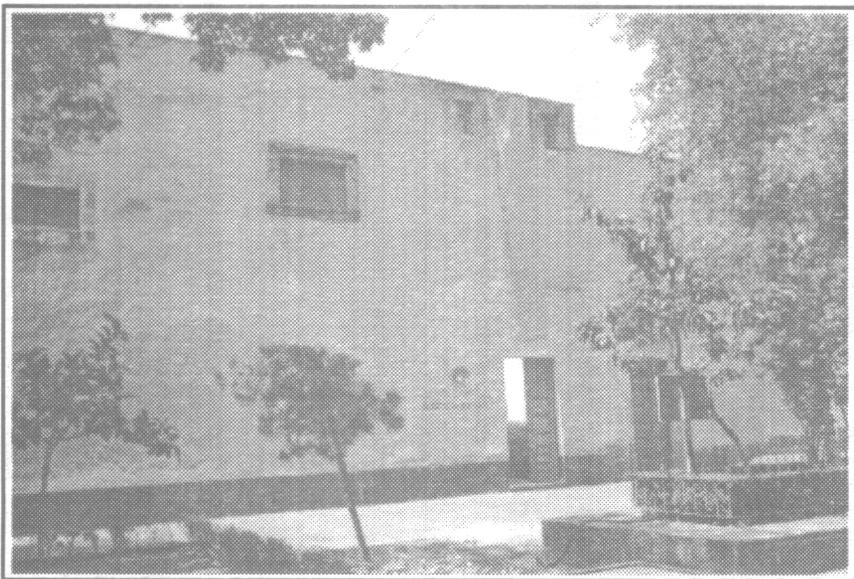
serie de edificios de gran interés histórico y arquitectónico, contándose entre los primeros el ex-convento de San Jerónimo (Figs. 1 a 4).

Los esfuerzos por rescatar de su total destrucción al ex-convento de San Jerónimo venían de tiempo atrás; uno de sus más connotados defensores fue el historiador, ya fallecido, Francisco de la Maza, a quien se debe haber logrado interesar al titular de la Secretaría de Educación Pública, para que detuviera el saqueo de que venía siendo objeto este inmueble, en este caso particular el Coro e iniciar su reconstrucción y conservación. Estos trabajos se iniciaron en el año de 1963 y culminaron en 1968 (De la Maza, 1973).

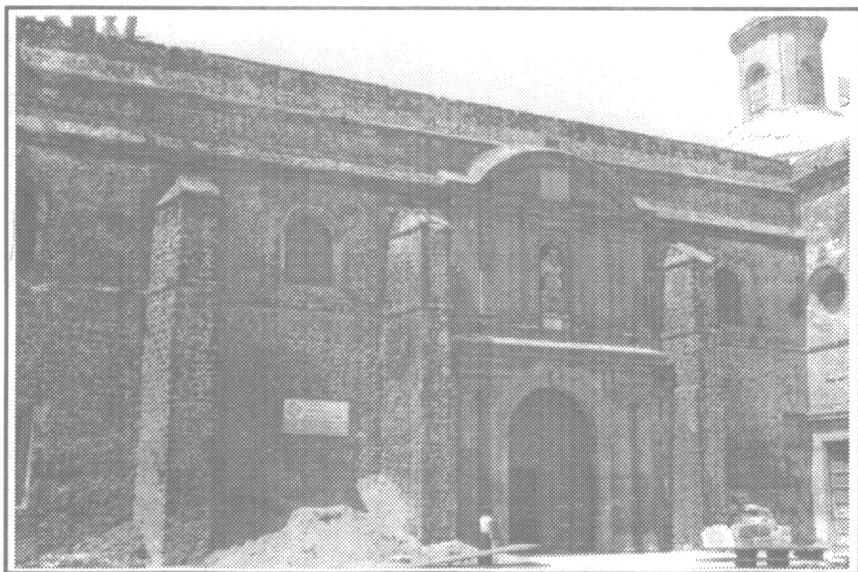
En el año de 1971, a instancias de la Sra. Margarita López Portillo, se logra, por decreto presidencial, rescatar lo que aún quedaba del inmueble del ex-convento de San Jerónimo y su templo. A partir de esta fecha se inicia la elaboración de un anteproyecto de trabajo a fin de lograr un decreto expropiatorio del terreno y ruinas de toda el área que ocupaba el mencionado ex-convento y su templo anexo, decreto que apareció publicado en el Diario Oficial en el año de 1975.



Fig. 1. Vista parcial del lado norte del ex-convento de San Jerónimo, al inicio del rescate arquitectónico del inmueble el año de 1976. Este costado está limitado por la calle de San Jerónimo, ahora calle peatonal.



**Fig. Ibis.** Entrada principal al Claustro de Sor Juana en la actualidad. (Mayo 1995).



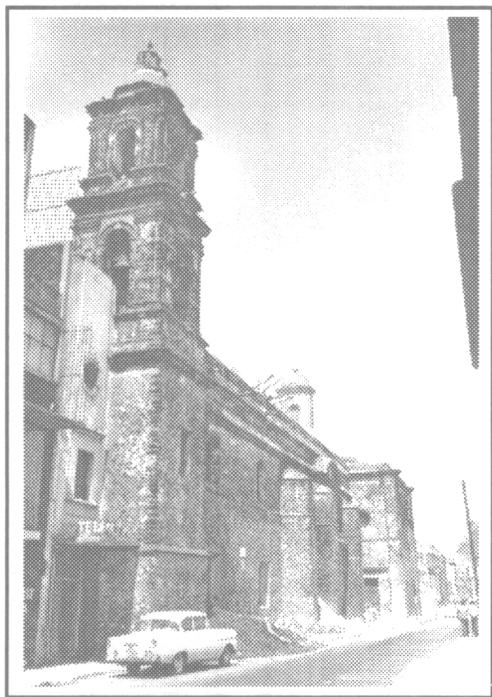
**Fig. 2.** Fachada lateral del templo de San Jerónimo del ex-convento del mismo nombre. Se aprecian los tres contrafuertes, dos de ellos a cada lado de la entrada principal, sobre la calle de San Jerónimo, hoy peatonal. En la parte superior de la puerta se ve la escultura de San Jerónimo en el nicho. El estilo arquitectónico corresponde al herreriano, caracterizado por su sencillez. Se alcanza a ver la cúpula y su linternilla. (Foto tomada en el año de 1977).



**Fig. 2bis.** Así se encuentra actualmente la entrada al templo anexo al ex-convento de San Jerónimo.



**Fig. 3.** Fotografía que muestra la fachada norte completa, menos la torre y campanario de la iglesia del ex-convento de San Jerónimo, con sus dos puertas laterales, una principal de acceso a la nave y la otra de tamaño menor de acceso al crucero (Año de 1979).

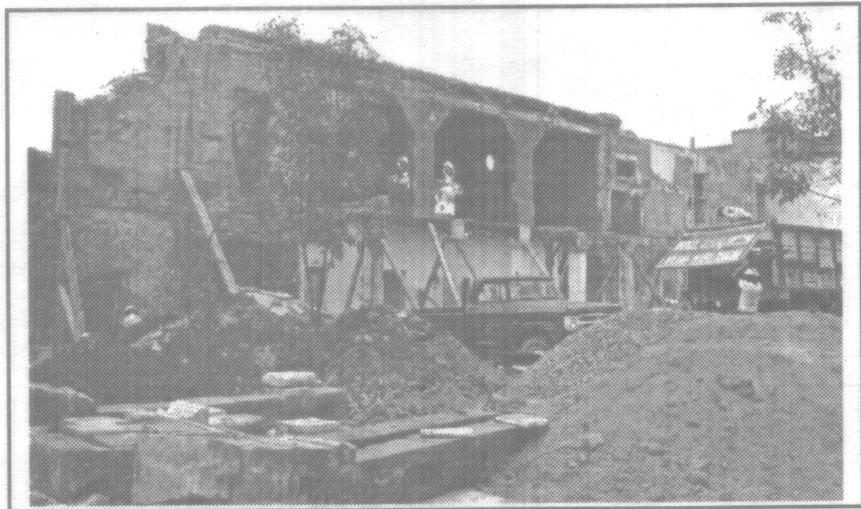


**Fig. 4.** Vista de Oriente a Poniente en toda su extensión, de la fachada norte del ex-convento, que incluye la torre y campanario (Año de 1977).

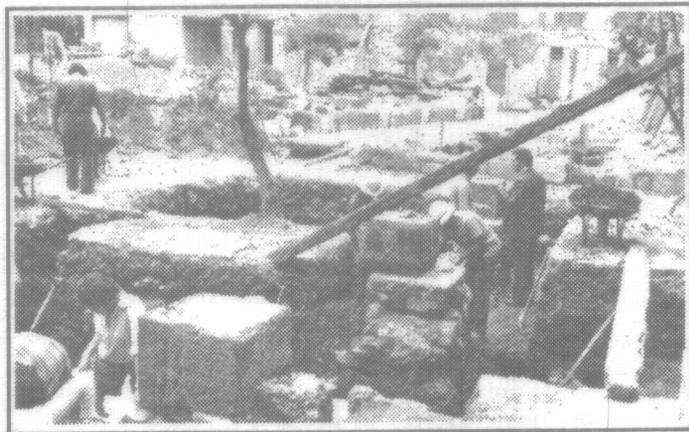


**Fig. 4bis.** Vista de oeste a este de la fachada norte del templo anexo al ex-convento de San Jerónimo. Además de la portada de acceso a la nave se ve la torre campanario. Frente a la entrada principal –al extremo izquierdo de la foto– está la estatua sedente de Sor Juana Inés de la Cruz. (Fotografía tomada en mayo de 1995).

A partir de este momento se realizaron intensas y prolongadas labores de investigación arqueológica, bioantropológica, de consolidación, restitución, restauración arquitectónica, de conservación y limpieza, en las que colaboraron miembros de diversas dependencias oficiales, entre los que se contaba con arquitectos restauradores, arqueólogos y antropólogos físicos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, lo que permitió un mejor rescate y conservación de este lugar (Figs. 5 y 6).



**Fig. 5.** Vista parcial del interior del gran claustro, al inicio de su rescate y remodelación. En esta sección, hacia los años 30 y 40, funcionó un centro de diversión nocturno. Su entrada estuvo por el lado norte, calle de San Jerónimo. (Año de 1976).



**Fig. 6.** Vista parcial de norte a sur, del gran claustro hacia su lado poniente, durante las excavaciones arqueológicas, que permitieron su reconstrucción apegada a su aspecto original. (Años 1976-1977).



**Fig. 6 bis.** Estado actual del claustro mayor del ex-convento de San Jerónimo, ocupado por las aulas de la Universidad del Claustro de Sor Juana. La toma de esta vista es de sureste a noroeste. (Mayo, 1995).

## **ALGUNOS DATOS HISTORICOS**

El convento de San Jerónimo, cuyo nombre original fue Convento de Nuestra Señora de la Expectación del Orden de Nuestro Padre San Gerónimo de la Ciudad de México, fue fundado en el año de 1585, según consta en la portada del libro de la fundación, el cual, a raíz de la exclaustación a causa de la promulgación de las Leyes de Reforma, fue enviado al convento de Santa Paula y San Jerónimo en Sevilla, España, para su protección (López Portillo, 1978: 196).

La fundación del convento se debió a la idea de Doña Isabel de Barrios y su segundo esposo Don Diego de Guzmán, la cual desde su primera viudez había externado su deseo de ser monja, pero es su hija Doña Isabel de Guevara quien lleva a cabo la fundación. Para tal fin en el año de 1584 Doña Isabel de Guevara y su hermano Juan de Guevara compran casas a Alonso Ortiz como se asienta en un documento paleografiado por el Dr. Carlos Díaz de Rementería (cfr. López Portillo, 1978: 199): "... los señores doña Isabel de Guevara patrona y fundadora del monasterio, questa tratado de se hazer e fun-

dar, de monjas de la avocación de Señora Santa Paula de la Orden de Señor San Jerónimo y a don Joan de Guevara, vuestro hermano, ... en la calle de la carnicería, que lindan por una parte con calle principal que va de el monasterio de las monjas de Regina al Colegio de San Pablo, e por la parte de los corrales con calle principal donde viene el caño del agua de Chapultepec, e por la delantera con casas de los herederos de Francisco Calbo, difunto ...". Una vez adquiridas estas casas y otros bienes que conformarían el patrimonio del convento (ibid. 2056–209), se hizo la petición formal por parte de Doña Isabel de Guevara al arzobispo de México Don Pedro Moya de Contreras, el día 17 de septiembre de 1585 para que autorizara la fundación del convento, petición que fue aceptada por el arzobispo el día 26 de ese mismo mes y año en los siguientes términos: "... para cuyo principio y fundamento mandamos sacar y traer del monasterio de la Limpia Concepción de Nuestra Señora desta ciudad monjas profesas de antigüedad, aprobación y santa vida, con cuyo exemplo e imitación se animen las novicias a la guarda y perfección de su regla ..." (ib. 210–211). En otro documento firmado por el mismo arzobispo y fechado el 27 de septiembre de 1585, se asienta que las monjas concepcionistas escogidas para fundar el convento de San Jerónimo fueron: María de la Concepción, Catalina de Santa Inés, Joana de la Concepción y Cecilia de Buenaventura. El arzobispo Moya de Contreras nombra como priora, vicaria de novicias y vicaria de coro a María de la Concepción, por vicaria de casa y tornera mayor a Joana de la Concepción y, por portera mayor y escuchadera a Catalina de Santa Inés y por segunda portera y escuchadera a Cecilia de Buenaventura (ib. 212–213). Les ordena que salgan de la clausura acompañadas por el tesorero Pedro Garcés, vicario de dicho monasterio y se dirijan el 29 de septiembre, día del glorioso San Miguel, a la casa de Pedro de Ora donde serían recibidas por Doña Isabel de Guevara y otras doncellas que pretenden y desean ser religiosas de la orden de San Jerónimo. En base a lo antes asentado puede considerarse que el 29 de septiembre de 1585 es la fecha de la fundación formal del convento de San Jerónimo, siendo la fundadora y primera novicia del mismo, Doña Isabel de Guevara. Posteriormente ingresaron a este convento sus hermanas Doña Antonia, Doña Juana y Doña Marina, siendo todas religiosas muy distinguidas (Muriel, 1946: 253).

Rivera Cambas (1882, T. 2: 221–24), menciona que Doña Isabel de Guevara tenía 15 años de edad cuando fundó el convento y que la acompañaron quince jóvenes nobles, que este convento en los primeros doscientos años a partir de su fundación llegó a albergar 491 religiosas. Sobre este particular, Josefina Muriel (1982: 17), menciona que fueron once doncellas pobres las que entraron al convento junto con Isabel de Guevara y que entre las monjas concepcionistas seleccionadas por el arzobispo Pedro Moya de Contreras había dos hermanas suyas.

Un aspecto relevante del ex-convento de San Jerónimo se debe a que 84 años posteriores a su fundación profesó en él la máxima poeta mexicana y de América, **Sor Juana Inés de la Cruz a la juvenil edad de 21 años**. Fue entre los muros de este claustro donde encontró el lugar propicio para producir la mayor parte de su extraordinaria obra literaria. Fue aquí también donde le alcanzó la muerte el 17 de abril de 1695 al caer víctima de una epidemia de peste que afectó a la población de la ciudad de México para esas fechas y de igual manera la afectó a ella y a otras monjas del convento (Muriel, 1946: 295–96).

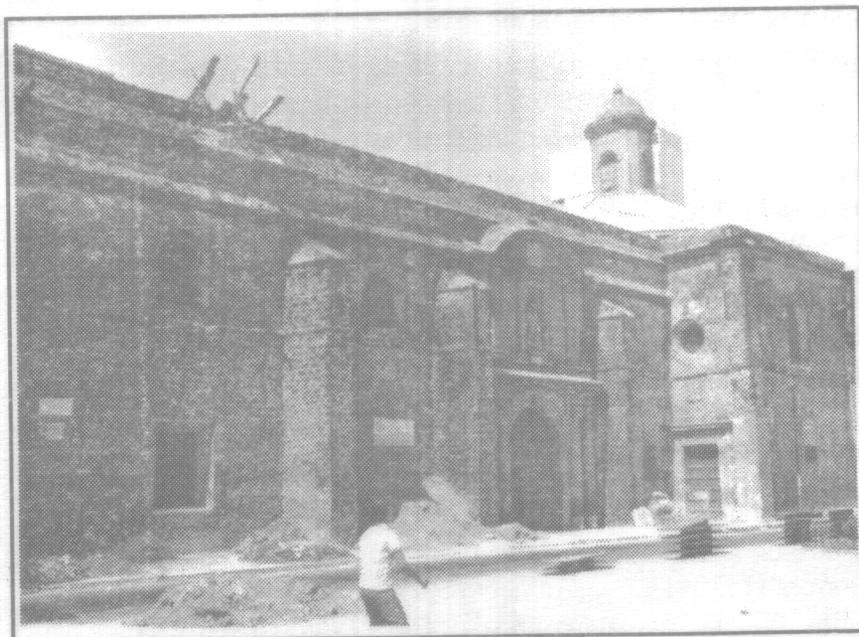
Es sin duda Sor Juana Inés quien le dio renombre al convento de San Jerónimo y a su templo anexo, pues como bien lo menciona el doctor Francisco de la Maza (1967: 7), su construcción es austera y sencilla, pero en él, en su Coro Bajo, fueron depositados los restos mortales de esta destacada mujer de letras.

La fachada del templo de San Jerónimo es de estilo renacentista, dentro de la variante herreriana, llamada así por su creador Juan de Herrera (1530–1597), arquitecto mayor de Felipe II. Este estilo arquitectónico se caracteriza por ser frío, severo, desprovisto de adornos, uso de líneas rectas. El templo es de una sola nave, con crucero, presbiterio, coros alto y bajo y quizás un antecoro, con una sola torre (Romano, 1994: 33–34).

## LAS EXCAVACIONES

Este convento de San Jerónimo y su templo anexo ocupan una superficie aproximada de 12,778 m<sup>2</sup>, está delimitado por las calles

que en la actualidad se denominan 5 de Febrero al oriente, Isabel la Católica al poniente, José María Izazaga hacia el costado sur y la de San Jerónimo al norte, estando sus accesos por este último lado como aún se aprecian en el templo en el que sus únicas entradas están hacia este lado norte, lo que era usual en este tipo de construcciones en conventos de monjas. (Fig. 7) Este monumento se ubica dentro del primer cuadro de la ciudad y forma parte del Centro histórico. Como era frecuente en este tipo de construcciones, por lo poco firme del terreno en el que se encontraban asentados, eran constantes los trabajos de remodelación, habiéndose detectado en San Jerónimo, a partir del momento de su fundación hasta cinco etapas constructivas (Juárez Cossío, 1989).



**Fig. 7.** Fachada norte del templo de San Jerónimo, del ex-convento del mismo nombre. Ya se había desprendido el aplanado original para reponerlo con el actual. Los componentes del nuevo aplanado se encuentran acumulados sobre la banqueta. La cúpula y su linterna también fueron sometidas al tratamiento de protección y de reaplanado.

Las primeras obras de excavación en este lugar se iniciaron en el año de 1976, habiendo logrado excavar únicamente la mitad sur de la nave, el lado sur del crucero y todo el presbiterio. Esta primera temporada de excavaciones tuvo una duración de cinco meses.

La siguiente temporada de excavaciones fue en el subsuelo del Coro Bajo, sitio exclusivo para entierro de monjas profesas fallecidas en este ex-convento. Los trabajos de excavación se iniciaron en el mes de junio de 1978 y se terminaron en agosto de 1979.

La tercera etapa de excavaciones se iniciaron una vez concluidas las del Coro Bajo y abarcaron la mitad norte de la nave y finalmente se excavó el área correspondiente a la esquina formada por las calles de San Jerónimo y 5 de Febrero, donde estuvieron las casas compradas por la fundadora y las de Ortiz "El Músico", sitio éste en el que se instaló el primer asentamiento religioso y donde se hicieron las primeras inhumaciones de las monjas fallecidas pertenecientes a esta recién creada orden de religiosas en la ciudad de México. Las operaciones de excavación finalizaron al término de 1981.

Todas estas excavaciones bioarqueológicas fueron realizadas por los suscritos, investigadores de tiempo completo de la Dirección de Antropología Física del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

## **LAS EXCAVACIONES EN EL CORO BAJO Y LOS ENTIERROS RECUPERADOS.**

EL Coro Bajo del templo del ex-convento de San Jerónimo ocupa una superficie de 136 m<sup>2</sup>, permitiendo por ello la realización de una excavación exhaustiva de los 525 metros cúbicos, considerando una profundidad media de 3.30 m., desde el nivel 0.000.

Durante los trabajos bioarqueológicos de excavación del Coro Bajo, en su inicio se tuvo que levantar una lápida de mármol, que se encontraba ligeramente elevada sobre el nivel del piso, que había mandado a colocar el doctor Francisco de la Maza, la cual tenía la siguiente inscripción:

"En este recinto/ que es el Coro Bajo/ y entierro/ de las monjas/ de San Jerónimo/ fue sepultada/ Sor/ Juana Inés/ de la Cruz/ el 17 de abril de 1695/ Año de 1964".

Esta lápida estaba en el centro geométrico del piso del Coro, cuya fecha de develación señalaba el final de somera y breves excavaciones inconclusas que iniciara el Dr. de la Maza durante las obras de remozamiento de los Coros alto y bajo de este ex-convento y al que ya hicimos referencia. (Figs. 8 y 9).

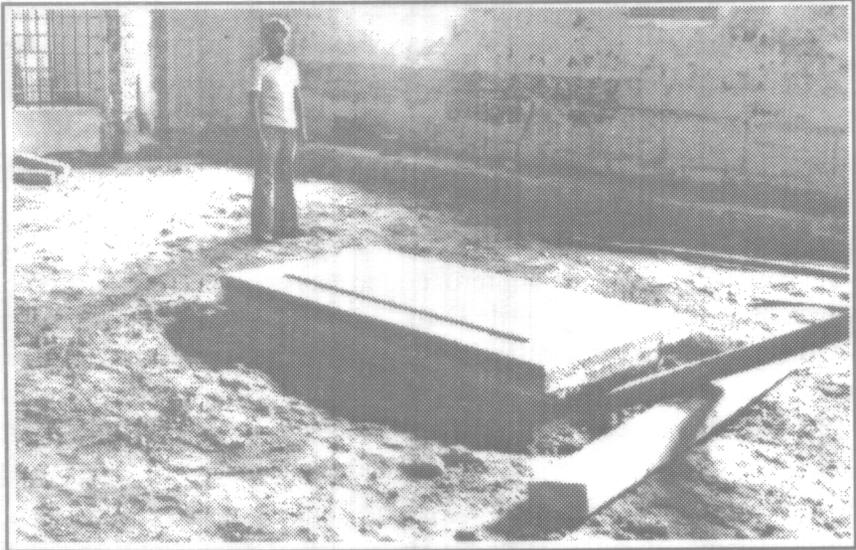


Fig. 8. Vista parcial del sotocoro de la iglesia del ex-convento de San Jerónimo después de retirar el piso de losetas para iniciar las obras de excavación bioarqueológica. Se aprecia la placa de mármol colocada en 1964 por el Dr. Francisco de la Maza en el centro geométrico del área de este Coro Bajo, cuyo subsuelo —como en todos los conventos— se empleó para inhumar a las monjas profesas fallecidas.



Fig. 9. Vista de este a oeste del Coro Bajo de la iglesia del ex-convento de San Jerónimo. En parte ya se aprecia la modulación que delimita las fosas sepulcrales de mampostería correspondientes al 6º nivel o estrato funerario. Al centro —extremo inferior derecho de la foto— se aprecia la pequeña y poco profunda fosa, que el Dr. Francisco de la Maza construyó en 1964, para depositar los escasos restos óseos humanos que removió cuando —con la mejor intención— trató de excavar el subsuelo de este coro, en busca del sepulcro de Sor Juana Inés de la Cruz. Dicha fosa la cubrió con la placa de mármol que se menciona en este texto.

profunda fosa, que el Dr. Francisco de la Maza construyó en 1964, para depositar los escasos restos óseos humanos que removió cuando —con la mejor intención— trató de excavar el subsuelo de este coro, en busca del sepulcro de Sor Juana Inés de la Cruz. Dicha fosa la cubrió con la placa de mármol que se menciona en este texto.

En el transcurso de estos trabajos de excavación fue posible detectar hasta seis niveles o estratos de enterramientos, siendo el sexto el último o más reciente nivel de ocupación, el cual estaba constituido por fosas de mampostería de 1.95 m. de largo x 0.85 m. de ancho y 0.65 m. de profundidad. Estas fosas se encontraron distribuidas en seis filas y siete hileras, dando un total de 42, hallándose 19 de ellas destruidas a causa de la construcción de una pileta hacia la década de los años veinte de este siglo. Esta pileta se encontró hacia la mitad oriente del Coro y tiene las siguientes dimensiones: 4.32 m. de largo x 4.30 m. de ancho y 0.76 m. de profundidad. Su forma era prácticamente cuadrada y sus lados no eran paralelos a las paredes del recinto, más bien los ángulos señalaban aproximadamente uno al sureste, otro al suroeste, uno más al noreste y el otro al noroeste. O sea que, este último ángulo quedó bien cerca del centro geométrico. El piso era de cemento, el cual fue vaciado sobre otro de tabiques de barro cocido. La excavación que se efectuó para la construcción de dicha pileta propició la destrucción de muchos de los sepulcros correspondientes al sexto y último nivel de enterramientos. Al centro y oriente de esta pileta se encontró un enorme agujero, evidencia de actos de pillaje que provocaron la destrucción de ataúdes y su contenido funerario, depositados en los primeros y más profundos niveles. Sin embargo, el fondo de la pileta no fue destruido en su totalidad, lo que hasta cierto punto sirvió de protección a la destrucción y saqueo a algunos de los entierros que quedaban por debajo del mismo. (Fig. 10 y 11).

De las fosas de mampostería antes mencionadas, sólo se salvaron de la destrucción 23, mismas que fueron metódicamente exploradas, conteniendo 22 de ellas su respectivo ataúd. Este sexto y último estrato obviamente correspondió a la última etapa de ocupación funeraria del subsuelo del Coro, pudiendo haberse construido las fosas a fines del siglo XVIII o principios del XIX. (Figs. 12 y 13).

Estas fosas se encontraron asolvadas con lodo y huesos humanos pertenecientes, sin duda alguna, a los esqueletos depositados dentro de las fosas destruidas así como a los de los estratos más profundos.

Las fosas estaban orientadas de este a oeste al igual que el eje general de la nave y coro del templo, los cadáveres fueron colocados con la cabeza hacia el oriente y los pies hacia el poniente o sea, dirigidos hacia el altar.

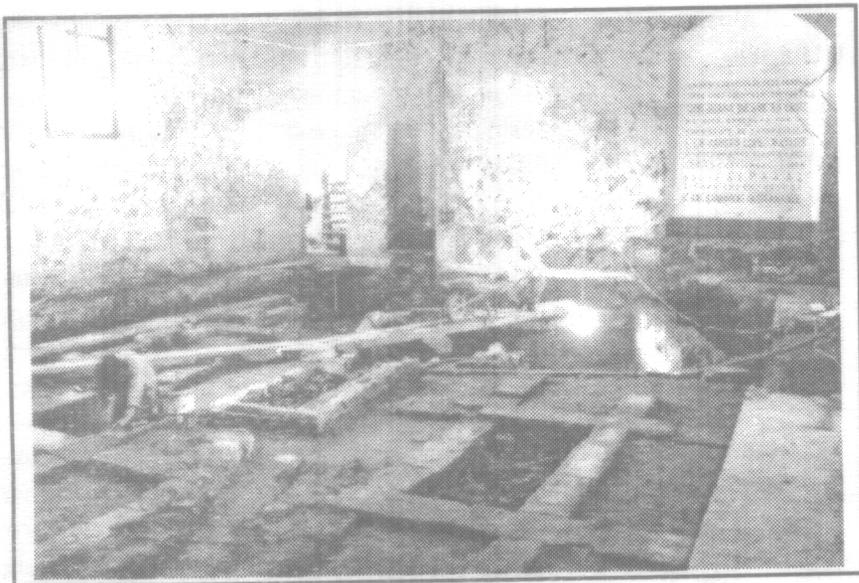


Fig. 10. Vista de oeste a este que complementa la figura 9, aquí ya se observa la primera fosa explorada, aparte de la pequeña fosa descrita en la figura anterior (9). También se aprecia la gran pileta construida en el extremo oriente del sotocoro hacia finales de los años veinte. (Ver figura 11). En la pared del fondo arriba a la derecha, en letras metálicas, se lee la dedicatoria explicativa de las obras de rescate ordenadas por la Presidencia de la República en el año de 1964 realizadas bajo la dirección del historiador don Francisco de la Maza, en este coro.

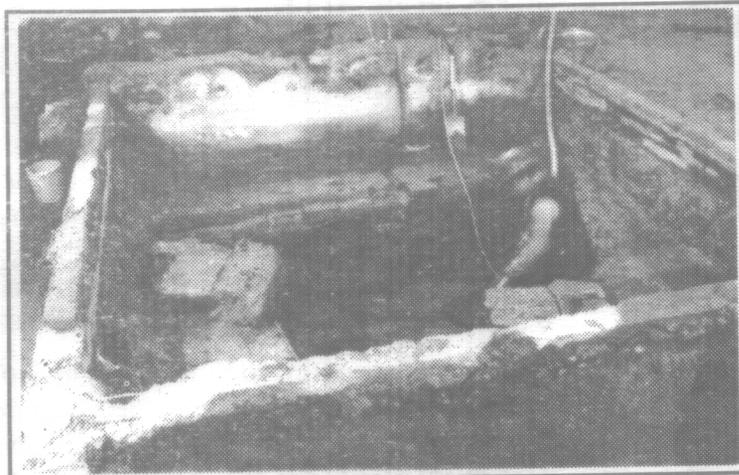
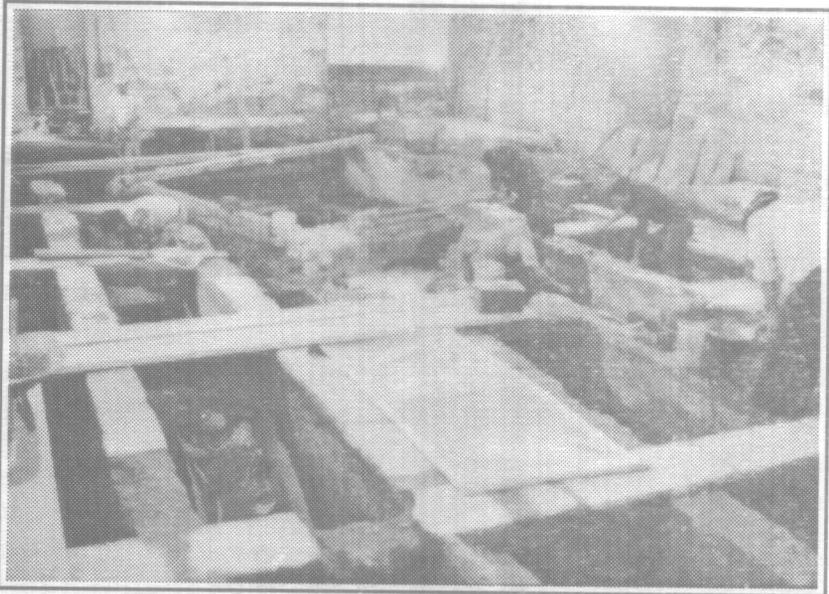
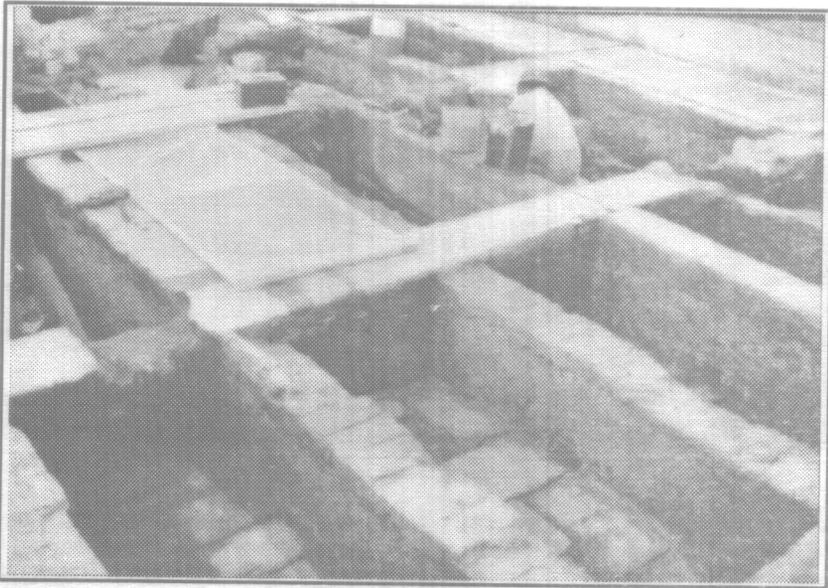


Fig. 11. La gran pileta —ya mencionada en el texto de la fig. 10— tiene las siguientes dimensiones: 4.32 m. x 4.30 m., o sea que ocupa una superficie de 18.58 m<sup>2</sup>, con profundidad de 0.76 m. Fue construida durante la

década de los años veinte de este siglo, provocando la consiguiente destrucción de 19 fosas sepulcrales de mampostería correspondientes al 6º y último nivel funerario del subsuelo del Coro Bajo. No se sabe cuanto tiempo después de la construcción de esta pileta se hizo la horadación en el piso de cemento de la misma, habiéndose propiciado de nueva cuenta la destrucción de otros entierros en los niveles 5º al 1º. El saqueo constante es parte de la triste historia de esta construcción.



**Fig. 12.** Vista parcial, de este a oeste, del 6º y último nivel de enterramientos a base de fosas de mampostería con aplanado de cal en sus cuatro paredes. Los cinco niveles de depósitos funerarios anteriores a este sexto nivel, no contaron con fosas como las que aquí se observan, fueron verdaderos enterramientos de los ataúdes con su contenido fúnebre.



**Fig. 13.** Aquí pueden observarse las fosas de mampostería y sus pisos a base de losas; son bien visibles los pequeños ductos rectangulares a nivel del piso que van de una fosa a otra, así como las pequeñas cistas verticales ubicadas sobre los extremos capitales para depositar en bolsas los huesos postcraneales sobrantes de las exhumaciones.

Entre fosa y fosa, donde se tocan sus extremos, se encontraron pequeñas cistas dedicadas a contener los huesos de exhumaciones previas, así como también pequeños ductos de forma rectangular que comunicaban lateralmente, a nivel del piso, unas fosas con otras (Fig. 13). También se encontraron restos de gruesos cordeles o mecates en el interior de las fosas que indudablemente fueron utilizados para facilitar el movimiento de los ataúdes al momento de colocarlos dentro de estas tumbas. Algunos féretros descansaban sobre cortos travesaños de madera, quedando así 3 ó 4 cm. por encima del nivel del piso. Esto permitía la recuperación fácil y rápida de las sogas de las que se valían los sepultureros para hacer descender los ataúdes a su último destino.

La forma de los féretros fue, en la mayoría de los casos, la trapezoidal alargada, o sea, más anchos hacia el extremo capital que el caudal, siendo además de menor altura hacia los pies (Fig. 14).

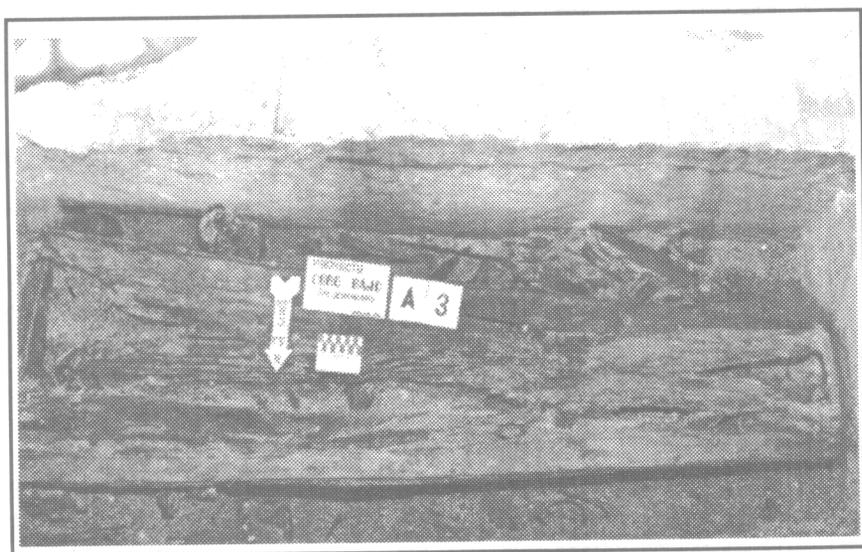


Fig. 14. Después de quitar el lodo que cubría los ataúdes del 6º o último nivel de ocupación funeraria en el subsuelo del Coro Bajo. Así se encontraban, apreciándose el notable deterioro de la madera, con las tapas hundidas, descansando sobre los restos esqueléticos, habiéndose provocado que los cráneos, de preferencia la porción facial y la sínfisis púbica, sufrieran graves deterioros, por ser las regiones más elevadas debido a la posición que daban al cadáver de decúbito dorsal extendida. Para evitar confusiones los ataúdes y su contenido eran debidamente señalizados: Los del 6º nivel (fosas de mampostería) con letras mayúsculas y un número arábigo. Los ataúdes del 5º al 1er. niveles solo con la letra A mayúscula y un número romano.



**Fig. 15.** Este féretro LXXXI no se encontró en tumba de mampostería. Fue depositado directamente en el subsuelo fangoso del Coro Bajo. Aquí se muestra un ataúd en la fase de limpieza exterior y se aprecia la tapa en regular estado de conservación pero desfasada de su posición original.

En esta última etapa de inhumaciones y en algunos del quinto estrato, los ataúdes fueron contruidos a base de ensambles en sus ángulos, con tapas de tres lados, hemie-xagonales. Estas dos últimas características no se observaron en los otros estratos (4º al 1º) (Fig. 15).

En algunos ataúdes de los seis estratos fue posible apreciar la presencia de adornos exteriores a base de tachuelas de cabeza hemisférica, formando flores o cruces, estas últimas fueron colocadas hacia la cabecera de la caja. Probablemente estas tachuelas tuvieron una doble función: servir de elemento decorativo y ser además sostén de forros exteriores de tela.

En un solo caso se usó como elemento decorativo pintura a la cal con pigmento azul.

En todos los casos se utilizaron clavos para sostener los lados del ataúd a la base. Estos clavos fueron forjados a mano, son de forma

cuadrilátera, adelgazándose para terminar en punta, con cabeza de forma cúbica. En ningún caso se encontraron bisagras entre caja y tapa, ni cerraduras, siempre emplearon clavos.

El labrado de la madera con la que confeccionaron los ataúdes se hizo a base de azuela.

La mayoría de los ataúdes se encontraron por debajo del nivel freático, por lo que la excesiva humedad a la que se vieron sometidos propició su deterioro, siendo las tapas las más afectadas, sobre todo por el peso de la tierra (más bien lodo) suprayacente, provocó el hundimiento de las mismas con la consiguiente destrucción, en muchos casos, de la osamenta y otros elementos culturales contenidos en estas cajas de madera, contaminándose además con materiales extraños a los entierros, aparte del lodo que lentamente los relleno y cubrió (Fig. 16).

Mucho ataúdes se encontraron aparentemente saqueados, ya que, además de estar alterada la posición de la tapa, el contenido funera-

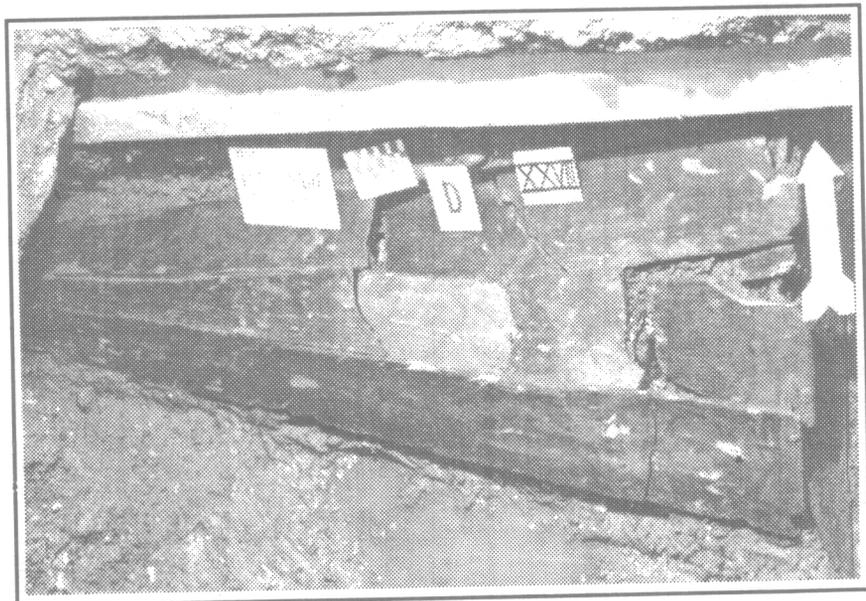


Fig. 16. Este es otro ejemplo del estado de destrucción en que se encontraban todos los ataúdes, donde no solo las tapas, sino los lados y fondos se fragmentaban por sobre peso del lodo y acción del agua de los mantos freáticos .

rio se halló parcial o totalmente removido, faltando en algunos casos la cabeza ósea así como también diversas partes del esqueleto postcraneal (Fig. 16 bis).

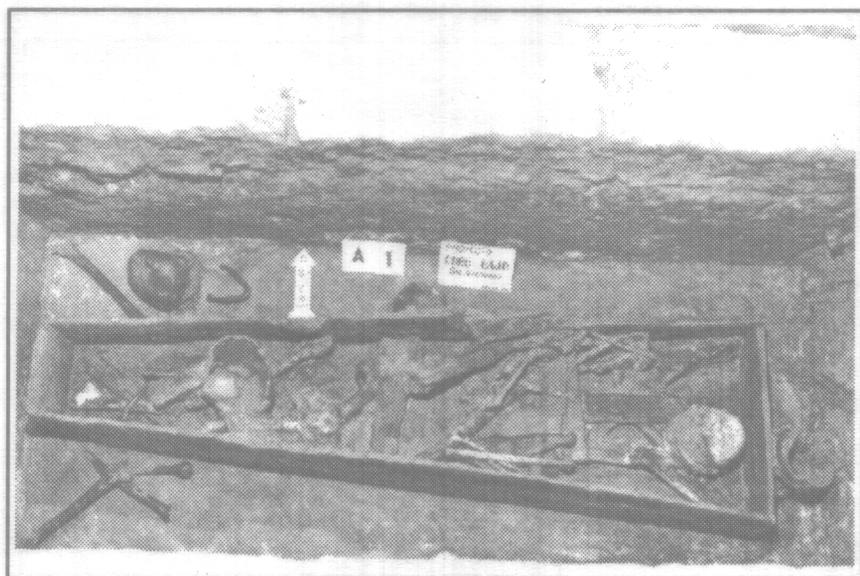


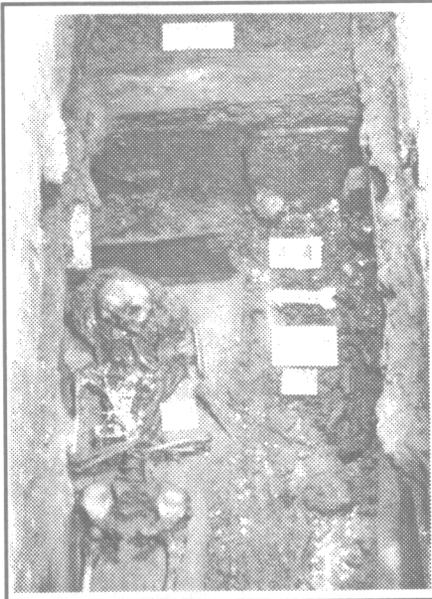
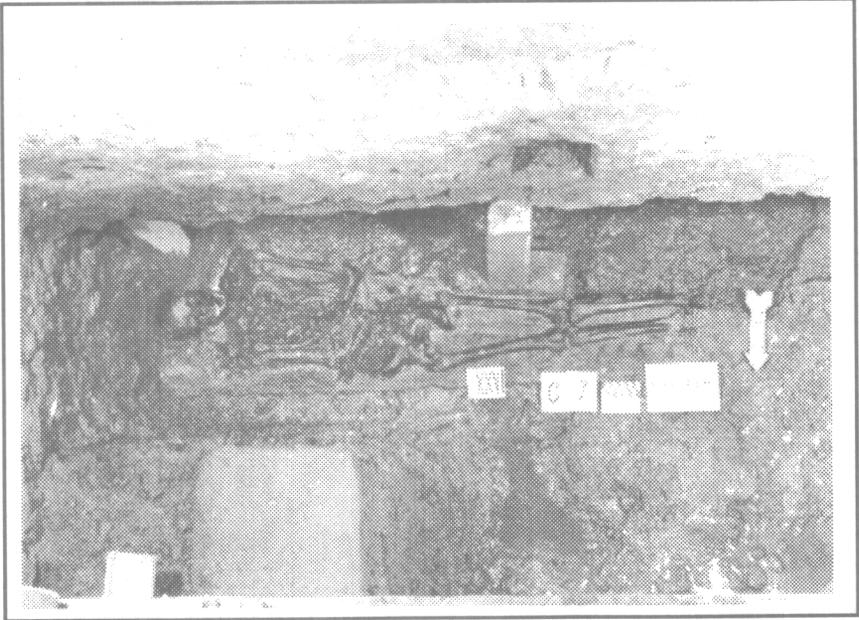
Fig. 16 bis. Claro ejemplo de destrucción y saqueo es este ataúd -AI- depositado en una fosa. Este féretro carecía de tapa. Sin embargo, el interés de esta ilustración se debe no sólo a observar lo que parece fue costumbre en el sistema funerario que estribó en colocar sobre el fondo una serie de pequeñas tablillas sin ordenamiento especial. En este caso los restos esqueléticos también se hallaron dispersos e incompletos, ocasionado esto, sin duda, intencionalmente.

## LA DISPOSICION DEL CADAVER Y OBJETOS FUNERARIOS ASOCIADOS

Hemos mencionado que en todos los casos, tanto de las inhumaciones más tempranas como las más tardías, los cadáveres de las monjas jerónimas fueron colocados con los pies dirigidos hacia el altar, coincidiendo en este caso con la orientación este a oeste, mismo que corresponde al eje longitudinal de la iglesia. Esta orientación se considera exclusiva de las monjas puesto que los entierros excavados en la nave no tenían un patrón definido en cuanto a las orientaciones y fueron colocados en diversas direcciones.

La mayoría de los cadáveres fueron amortajados antes de ser inhumados, lo que se manifiesta en la posición que guardaban ambas

extremidades, los huesos de ambos pies se encontraron muy juntos, a tal grado que se entremezclaron. Los miembros superiores se hallaron semiflexionados, con los dedos de ambas manos entrelazados, reposando sobre la parte baja del tórax (Figs. 17 y 18).



**Fig. 17.** En este caso del ataúd LXXVI, que se localizó por debajo de la fosa de mamostería C-7, sólo se encontró la base del féretro, los cuatro lados se destruyeron por acción del tiempo, aunque el esqueleto no fue alterado, excepto los huesos pequeños de manos y pies. Aquí se puede apreciar con claridad el efecto del arrotajamiento, viéndose los huesos largos de las pantorri-llas en estrecha asociación.

**Fig. 18.** El ataúd LXXVIII, muy destruido, contenía el esqueleto de una mujer de avanzada edad, mostrando la fotografía la posición de los antebrazos flexionados, reposando sobre la primera, segunda y tercera vértebras lumbares, que a todas las mon-jas fallecidas así se las colocaban. Además, sobre la parte central del tórax aún se apre- cian residuos de cal.

De las mortajas y vestimentas con las que fueron inhumadas estas monjas jerónimas sólo se encontraron residuos y en ningún caso zapatos, zapatillas o sandalias. Fue frecuente el hallazgo dentro de las cajas mortuorias de restos de sustancias como cera y probablemente papel, todo perteneciente a los ramos de flores y velas de gala que sin duda se colocaron sobre el cuerpo y entre las manos (Fig. 19).



**Fig. 19.** Detalle de las regiones lumbar y torácica del esqueleto del ataúd XXX, sobre las que aún se aprecian residuos de alambres, papel muy destruido, todo perteneciente a un ramo florido artificial. Arriba a la derecha, a un lado del cráneo, esta el armazón de alambre de la corona florida. El alambre era forrado con tiras de telas de diversos colores y adornado profusamente con pequeñas flores multicolores hechas en tela. Ramos y coronas se portaban el día de la profesión y a numerosas monjas al fallecer se les colocaban en su ataúd. En este se encontró una bula papal con la fecha 20 de octubre de 1743. (Ver fig. 28).

Cabe señalar el hecho de que todos los restos mortales encontrados en el subsuelo del Coro Bajo, al igual que los pertenecientes a la primera construcción conventual, son de personas del sexo femenino sin excepción, variando notablemente las edades, habiéndose explorado los restos primarios de dos niñas de aproximadamente unos 6 años de edad al momento de la muerte, lo que confirma algunas

menciones escritas sobre la profesión de niñas a muy temprana edad. (Robles, 1972, T. I: 250).

En cuanto a los objetos asociados a los esqueletos, aparte de los anteriormente mencionados, se encontraron de metal como tijeras,



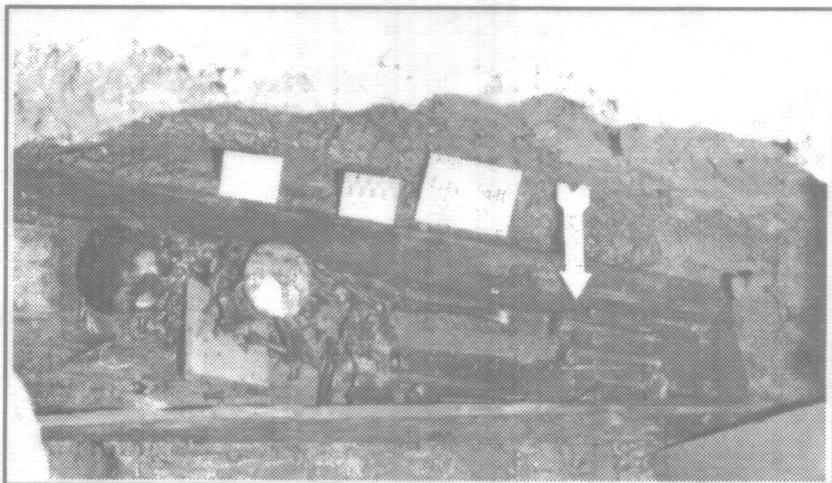
**Fig. 20.** Esqueleto del Ataúd XXXII, otro claro ejemplo de la presencia de restos de alambres pertenecientes a la corona y ramo floridos. En este caso es más evidente que el extremo inferior del ramo le fue colocado en la mano derecha.

cuchillos, hebillas, arillos, medallas, cruces pequeñas, alfileres y alambres, estos últimos formaban parte de los armazones de los ramos y coronas con las que fueron sepultadas las monjas (Fig. 20). Los alfileres fueron empleados para sostener, en gran parte, la mortaja. También se hallaron cuentas de diversas formas, unas esféricas aprovechando semillas, cúbicas, torneadas en madera, que debieron haber formado parte del rosario. En cuanto a las cruces de los rosarios, aparentemente en los siglos XVI hasta mediados del XVIII, estaban

formadas con cuentas del rosario y ensartadas en alambre para darles la rigidez necesaria y mantener la forma.

Como se aprecia en representaciones pictóricas de la época, las monjas jerónimas ostentaban un medallón o escudo prendido en el pecho, en su hábito de gala. Es evidencia que estos medallones no constituyeron parte del atuendo funerario de las monjas jerónimas puesto que de 133 cajas funerarias exploradas en el subsuelo del Coro

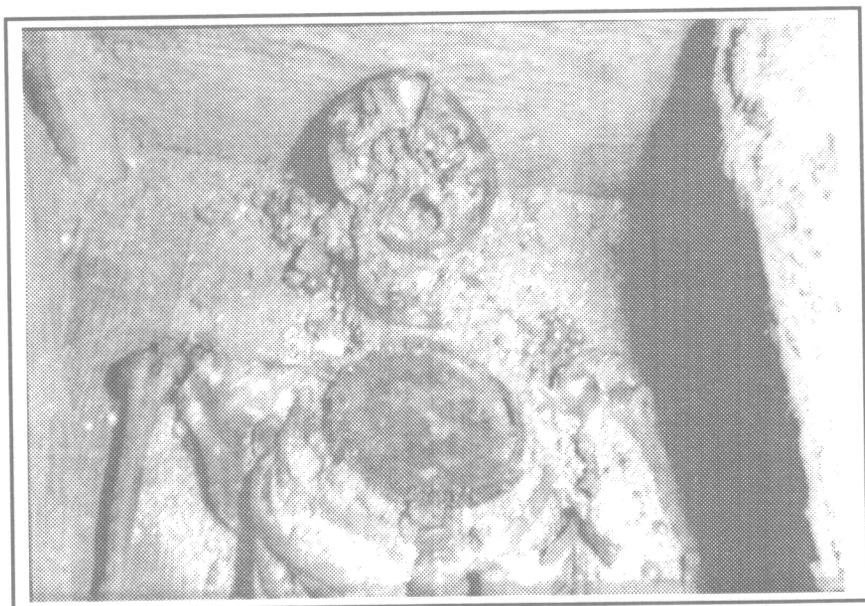
Bajo, sólo en dos casos se encontraron este tipo de evidencias, uno de los esqueletos que sí lo portaba correspondía al de una niña y el otro era de una mujer adulta (Figs. 21 a 23).



**Fig. 21.** Restos de una niña no mayor de 6 años de edad al momento de la muerte, localizados dentro del ataúd XXXIII. En esta fotografía se aprecia que el cadáver fue depositado sobre un ladrillo bajo la espalda y las piernas descansan sobre un bloque de madera. Sobre el tórax exhibe lo que originalmente fue un medallón de forma circular, del cual sólo se conserva su base hecha en madera.



**Fig. 22.** Detalle del medallón asociado al ataúd XXXIII; se aprecian además algunos de los residuos de adornos de cera de diversos colores a manera de cordones en sustitución de la corona florida.



**Fig. 23.** El esqueleto del ataúd XXVI también muestra sobre el tórax un medallón de carey de forma oval, con fino acabado en el borde a base de rayos «solares». Los restos humanos corresponden a la venerable presunta osamenta de la insigne y preclara monja, el Fénix de América, Sor Juana Inés de la Cruz. El entierro A-XXXIII (fig. 22) y este son los únicos que portaban un medallón o pectoral.

Uno de los esqueletos explorados presentaba sobre el pericráneo restos de vendajes con alfileres incluidos que probablemente sirvieron para sostener, en parte, la corona florida sobre la cabeza. Después de retirar los fragmentos de la vendas quedó al descubierto una pequeña porción de cuero cabelludo, apreciándose que los cabellos no tenían más de 30 mm. de longitud. Este hecho corrobora la afirmación de que a las monjas se les cortaba el cabello al profesar.

Dentro de algunos ataúdes se encontraron una serie de pequeñas tablillas, trozos de madera redondos y otros como cabezas de vigas, mezclados con uno o más ladrillos de forma cuadrada, dispuestos en el fondo de los féretros. Estos elementos no presentaban un ordenamiento definido, su disposición era irregular, aunque por lo general los trozos de madera de mayor tamaño, así como los ladrillos, se colocaron hacia la parte donde debió haber reposado la cabeza. En otros casos, la distribución de estos objetos fue a todo lo largo y ancho del fondo del ataúd. Sobre estos materiales debieron haber

colocado almohadillas de diversos tamaños, logrando con ello posiciones nada forzadas del cadáver y hasta cierto punto, realzarlo. Esta práctica fue más común en la última etapa de entierros o sea, en los que se encontraron dentro de las fosas de mampostería (Figs. 21, 24 y 25).



Fig. 24. El féretro de la fosa B-3, como se ve en esta fotografía, presenta en el fondo abundantes trozos de ramas de madera de distribución irregular sobre los que descansó el cadáver allí depositado.

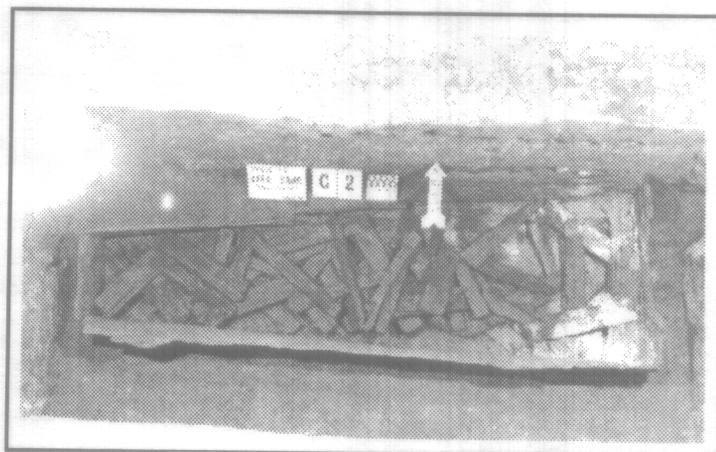
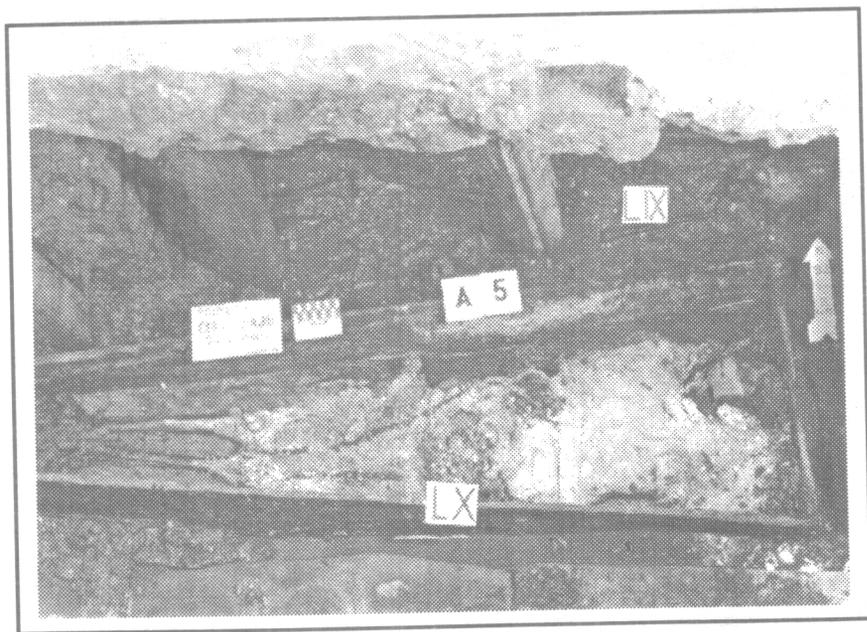


Fig. 25. Semjante al caso anterior -B-3-, este ataúd de la fosa C-2, sobre su fondo se hallaron numerosos trozos de tablillas de madera angostas y delgadas, sobre las que debió haber descansado el cadáver.

El empleo de la cal para recubrir los cadáveres por todos lados se apreció en la casi totalidad de los féretros explorados en los seis niveles de enterramiento. El uso de esta substancia no fue privativo para los casos de muertes ocasionadas por enfermedades infecto-contagiosas causantes de epidemias, ya que se sabe que la cal inhibe las emanaciones de la putrefacción, lo que resultaría, de no haberlo hecho así, en un ambiente bastante desagradable en recintos cerrados como eran los lugares reservados dentro de los templos para enterrar a los muertos. Además, en los casos de muertes masivas por epidemias, el sistema de enterramiento era bien distinto. El empleo de la cal dentro de los ataúdes fue costumbre traída de Europa por los primeros colonizadores después de la conquista, los que también utilizaron el carbón con estos mismos fines, evidencias de este último sólo lo encontramos en un caso de los entierros más antiguos pertenecientes a la primera etapa de ocupación funeraria en el ex-convento de San Jerónimo (Figs. 26 y 27).



**Fig. 26.** El ataúd LX, por debajo de la fosa A-5. muestra sobre el esqueleto abundante cal solidificada. Sin embargo, fue posible dejar a la vista parte del gran rosario de quince misterios realizados a base de cuentas esféricas.

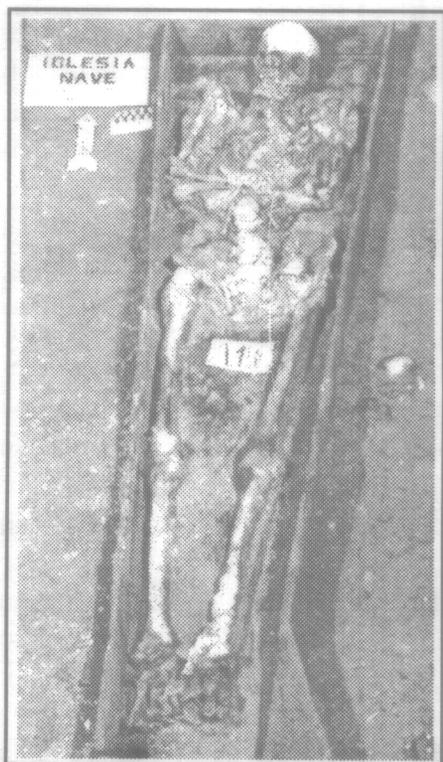


Fig. 27. Ataúd 18 de la nave de la iglesia del ex-convento que muestra la gran cantidad de cal con que fue cubierto el cadáver previa a su inhumación, distribuida de cabeza a pie.

Cabe aclarar que por debajo del último o más reciente nivel de enterramiento, o sean las fosas de mampostería, no se encontró el mismo sistema. El depósito funerario se hizo directamente sobre el subsuelo y en muchos casos, los ataúdes fueron colocados uno sobre el otro.

Para proceder a la exploración de los entierros que se encontraban por debajo de las fosas de mampostería se decidió anclar las fosas con pilares y vigas. Esto determinó que la exploración de los féretros de los niveles 5º al 1º fuera más laboriosa. De las fosas sólo se desmontaron las losas que formaban el piso, las que previamente se numeraron y así pudo llegarse a los estratos inferiores,

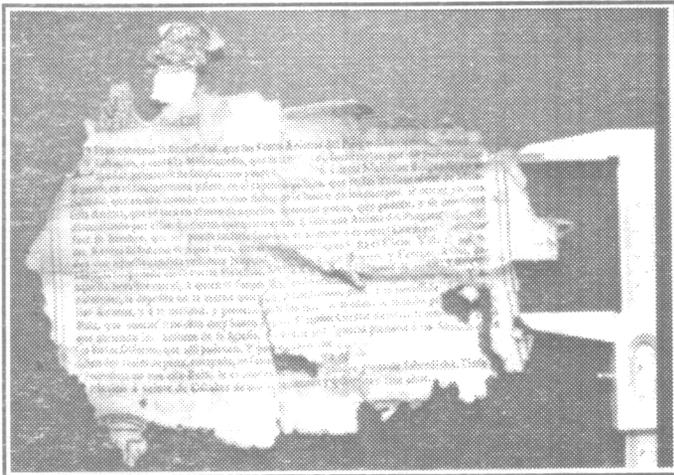
mismos que estaban dentro del nivel freático o de aguas constantes, lo que obligó a emplear un sistema de bombeo continuo que permitiera las labores de excavación y exploración. Una vez concluidos estos trabajos y rescatados los materiales óseos y culturales se rellenó el subsuelo con tepetate apisonado y se restituyeron los pisos de las fosas de mampostería.

## LA CRONOLOGIA

En todo el trabajo arqueológico que presenta una estratigrafía con distintos niveles de ocupación es necesario hacer un fechamiento empleando los diversos elementos culturales que caracterizan a cada estrato. Al inicio de la excavación en el templo y coro sólo se sabía

que el nivel más antiguo de enterramientos correspondía teóricamente al año de 1626, fecha que marca la terminación de la construcción del templo. Como ya hemos mencionado, el último nivel de ocupación funeraria en este sitio lo constituyen las fosas, las cuales pudieron haber iniciado su construcción a finales del siglo XVIII y culminado con el momento de la exclaustación recién iniciada la segunda mitad del siglo XIX.

Al inicio de las excavaciones no contábamos más que con la información cronológica antes mencionada y parecía imposible obtener fechas intermedias, hasta que entre la gruesa capa de cal que cubría al esqueleto del ataúd XXX, situado en el 4º nivel de inhumaciones, se encontró una pequeña hoja de papel impresa por una de sus caras. Este papel era una bula papal fechada en la ciudad de México el día 20 de octubre de 1743 y con el espacio para anotar el nombre de la monja fallecida en esa fecha. La tinta empleada para escribir el nombre de la monja se había borrado. Por ello se decidió aplicar "luz" ultravioleta de onda larga producida por tubo a vapor de mercurio de baja presión ante filtro magenta y así se logró la fluorescencia de la tinta residual que permitió leer el nombre de la difunta religiosa: Sor Feliciano. (Fig. 28)



**Fig. 28.** Del ataúd XXX, donde depositaron el cadáver de Sor Feliciano, procede esta bula papal impresa en papel que se conservó entre las manos cubiertas de cal de esta monja. Este documento fechado el 20 de octubre de 1743, se encontró doblado e cuatro partes. Este ataúd quedó depositado en el 4º nivel de

enterramientos en el subsuelo del Coro Bajo y permitió fechar de manera general, los dos grandes conjuntos de entierros, los realizados antes de esta fecha o sean los niveles 1º, 2º y 3º y los posteriores a ella, los 5º y 6º, y entre estos dos el mismo 4º nivel.

En base a este hallazgo puede decirse, sin lugar a dudas, que todo lo encontrado en los niveles 3º, 2º y 1º, son anteriores a dicha fecha y que, lo hallado por encima del 4º nivel es posterior al 20 de octubre de 1743 hasta iniciada la segunda mitad del siglo XIX, cuando se promulgan las Leyes de Reforma y se produce la exclaustración de los conventos.

Otro afortunado hallazgo que nos ayudó a establecer con precisión la fecha en que comenzaron las inhumaciones en el subsuelo del Coro Bajo del templo de San Jerónimo, se dio en el primero y más antiguo nivel de ocupación de este sitio.

Se trataba de una fosa de mampostería de 0.96 m. de ancho x 1.91 m. de largo y 1.04 m. de altura. Esta fosa estaba a 3.32 m. de profundidad a partir del nivel 0.000, hacia el centro de la pared oeste del Coro Bajo, frente a la doble reja. Dentro de esta fosa se encontraron dos cajas o urnas de madera de diferentes tamaños que contenían restos óseos humanos. Por tratarse de restos reinhumados a todo este conjunto se le consideró como entierro secundario y se le denominó Entierro Secundario CII.

La caja de mayor tamaño fue colocada dentro de la fosa en dirección este oeste, al igual que todos los ataúdes encontrados en este sitio. Dentro de la caja se encontraron los restos esqueléticos de por lo menos cinco individuos, en distintas etapas de la vida adulta, todos de sexo femenino.

La otra caja era de menor tamaño y fue colocada en dirección norte-sur, en su interior se encontraron los restos óseos de un solo individuo adulto de sexo femenino. Sobre esta caja y a manera de tapa se colocó una placa de plomo, grabada en ambas caras con una inscripción en latín, que traducidas al español dicen:

## ANVERSO

Isabel del noble linaje de Guevara  
Fundadora del Monasterio del Divino Jerónimo  
Murió el 4 del mes de marzo (en el ) año 1618

Yace trasladada el 12 del mismo mes año 1625  
(siendo) Sumo Pontífice Urbano  
Reinando Felipe 4  
Arzobispo Juan de la Cerna  
Virrey Marquez de Cerralbo.

## REVERSO

Año 1610 Paulo V Sumo Pontífice  
Arzobispo de García Guerra  
Reinando Felipe Tercero  
Virrey Marques de Salinas D. Luis de Velasco.

La grafía empleada en las dos inscripciones es distinta y la del reverso se encontró tachada, lo que señala que dicha placa debió haberse usado en una primera ocasión para marcar probablemente la conmemoración del primer centenario de la promulgación de la bula de fundación de la rama femenina de la orden jerónima, que se efectuó en 1510. La inscripción del anverso fue realizada con el objeto de señalar que los restos que cubría eran los de Doña Isabel de Guevara, fundadora del convento y primera monja profesa del convento de San Jerónimo, la fecha de su deceso y la del traslado al sitio donde se encontraron, siendo esta última fecha, 1625, la de reinhumación, la que ocurre un año antes de que se terminara la construcción del templo. Por esta circunstancia se considera que este entierro es el primero en realizarse en el subsuelo del Coro Bajo. Probablemente, entre los restos depositados en la urna de mayor tamaño se encuentren los de sus tres hermanas y una sobrina. (Figs. 29 a 31).

De esta manera se logró establecer una cronología para los seis niveles de ocupación funeraria en este sitio.

En el Coro Bajo del templo de San Jerónimo se exploraron un total de 133 entierros, en su mayoría primarios, sólo uno es secundario, todos son indirectos. La mayoría, excepto el caso del entierro secundario mencionado, fueron colocados dentro de los ataúdes en posición de decúbito dorsal extendido, con los antebrazos flexionados y apoyados contra la parte baja del tórax, orientados de este a oeste, o sea, "mirando" hacia el altar de la iglesia. (Figs. 18-21, 26 y 32).

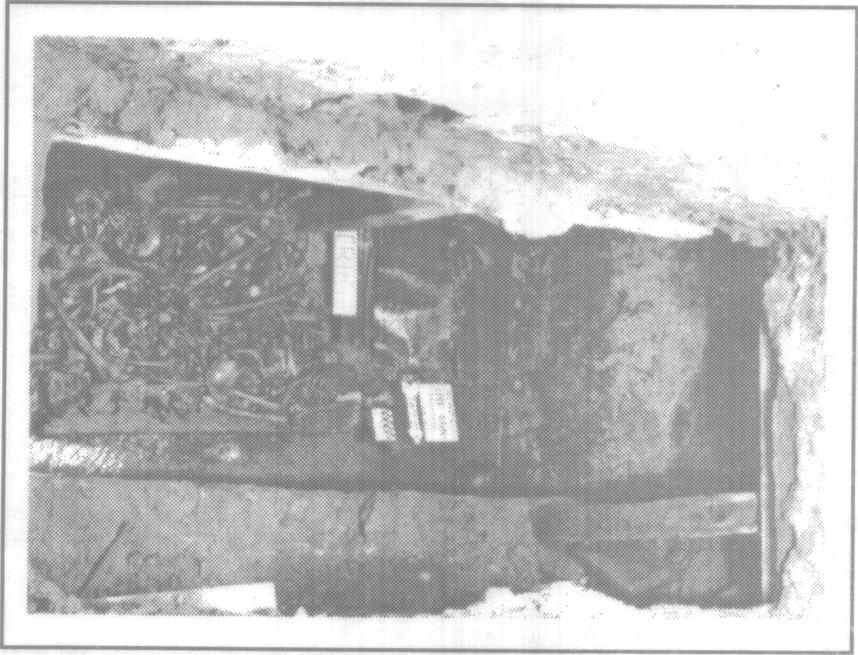
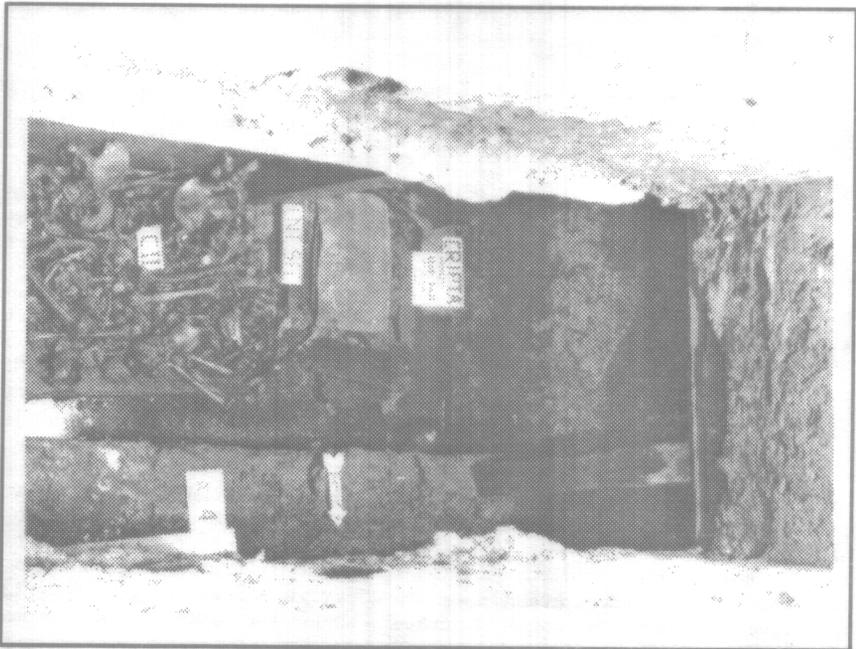


Fig. 29.

Ver el texto de la fig. 31

Fig. 30.



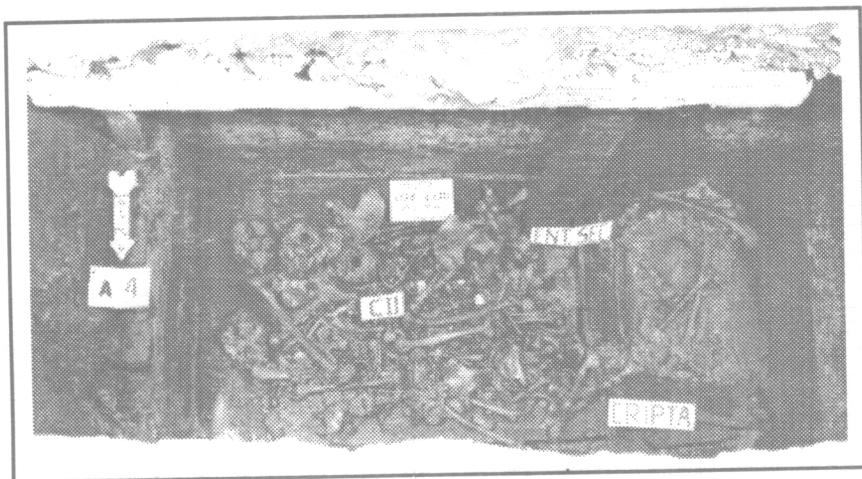


Fig. 31. Estas tres vistas (figs. 29, 30 y 31), corresponden a otro de los más notables hallazgos de los realizados en el subsuelo del Coro Bajo del templo anexo al convento de San Jerónimo. Se trató de una relativamente pequeña cripta de mampostería de 1.91 m. de largo, 0.96 m. de anchura y una altura de 1.04 m. Esta cripta se localizó a 3.32 m. de profundidad respecto al nivel 0.000 d e todo el edificio, sobre el eje longitudinal de la iglesia, junto a la pared oeste del Coro Bajo frente a la doble reja. Contenía dos urnas de madera, una de mayor tamaño que la otra. Las dos estaban ocupadas con restos óseos humanos procedentes de exhumaciones previas. En la caja mayor se encontraron los restos de cinco individuos adultos de sexo femenino, que probablemente corresponden a tres de las hermanas y una sobrina de la fundadora y primera monja profesa del convento de San Jerónimo, Doña Isabel de Guevara, cuyos restos fueron colocados en la urna de menor tamaño, la cual cubrieron, a manera de tapa, con una placa de plomo con inscripciones en ambas caras explicando a quien pertenecían, más otros sucesos. O sea que esta reinhumación corresponde al primer entierro, aunque secundario, que se realizó en el subsuelo del coro y lo señalizamos como Entierro Secundario CII.

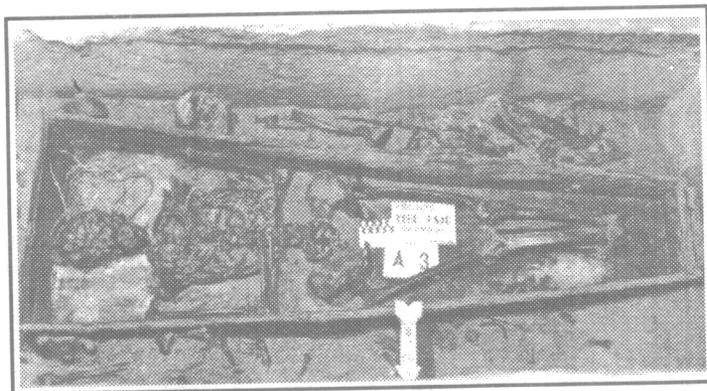


Fig. 32. Otro claro ejemplo de depósito funerario típico del subsuelo del Coro Bajo, entierro de monjas profesas del convento de San Jerónimo, es este ataúd de la fosa A-3, sexto y último nivel o estrato de enterramiento.

Fóretro como todos los recuperados en este sitio, de forma trapezoidal alargada, de tapa plana. En su interior se aprecia el esqueleto femenino con restos de corona florida. Los antebrazos están cruzados, las manos entrelazadas y apoyados sobre la región abdominal; pies juntos, todo ello constituye una evidencia de que el cadáver fue amortajado previo a su inhumación. La posición de entierro es la de decúbito dorsal extendida y la orientación es de este a oeste. La fosa estuvo asolvada con lodo mezclado con huesos humanos sobrantes de exhumaciones previas.



Fig. 33. Sor María de la Luz del Señor San Joaquín. Retrato al óleo del día de su profesión en el año de 1812, en el convento de San Lorenzo de la ciudad de México. (Ruiz de Velasco, ed., 1978: 70, México). En él se aprecia a la monja profesa con su atuendo de gala y con corona de metal, que no se usó en los siglos XVI hasta principios del XVIII. Lleva sobre el pecho un medallón o escudo decorado; en la mano izquierda sostiene la pequeña escultura de un santo niño. En la mano derecha lleva lo que parece ser una palma decorada. No exhibe el rosario, pero sí una perla en el entrecejo.

especial, los rosarios de 15 misterios hechos con cuentas de diversas formas, unas esféricas aprovechando semillas o torneadas en madera. Las cuentas de algunos rosarios son cúbicas, como se aprecia en algunas de estas representaciones pictóricas, habiendo encontrado evidencias de ello dentro de los ataúdes explorados. En todas estas pinturas se aprecia que todas las monjas ostentaban un medallón o escudo prendido en el pecho, llegando en algunos casos de mayor tamaño a tocar el mentón (Ruiz de Velasco, 1978) (Fig. 33). No

La casi totalidad de los entierros explorados en el Coro Bajo presentan claras evidencias de haber sido amortajadas habiéndoles colocado, como parte de su atuendo funerario, los ramos y coronas de novicia, como ya se mencionó. Estos atuendos se encuentran claramente representados en obras de arte fechadas entre los siglos XVIII y XIX, que han permitido realizar observaciones en cuanto al diseño, no sólo de los hábitos de gala, sino de sus complementos ornamentales: ramos, coronas, velas complejamente adornadas y, en es-

todas las órdenes religiosas portaban en su hábito de gala dicho medallón, las jerónimas sí lo incluían, pero por tratarse de verdaderas obras de arte estos medallones no fueron colocados dentro del ataúd junto con el cadáver, además de que las monjas no fueron enterradas vistiendo el hábito de gala, sólo en dos casos se hizo esta excepción. Se trataba de una niña y una mujer adulta que por este simple hecho podemos inferir que eran personas de prestigio dentro de la comunidad religiosa de este recinto que merecieron se enterradas con su hábito de lujo y, en el caso del individuo adulto, éste fue objeto de otro tipo de distinciones que lo hacen diferente a todos los demás explorados en el Coro Bajo y que a continuación mencionaremos:

Con fines de control todos los ataúdes localizados en el Coro Bajo fueron numerados en forma corrida, habiéndole correspondido a este esqueleto el XXVI, el cual fue localizado en el 2º nivel de enterramientos a 2.00 m. de profundidad a partir del nivel 0.000, fijado por los ingenieros de la obra a fin de tener un punto fijo de referencia en la toma de las profundidades en toda el área del ex-convento y su templo anexo. Fue notable observar el hecho de que este ataúd XXVI se encontró al centro del área del Coro Bajo y que no colocaron sobre él ningún otro ataúd, excepto lo que fue la Fosa D-4 de mampostería, misma que, como ya lo mencionamos, corresponde al último estrato de ocupación funeraria en este sitio y que se destruyó al construir la pileta para agua, cuyo piso o fondo de cemento le sirvió de protección al saqueo al que se vieron sometidos muchos de los entierros de este sitio.

El ataúd XXVI fue el único de los encontrados en este lugar que presenta decorado exterior hacia el extremo capital con tres filetes dorados cercanos al borde superior, cada uno de aproximadamente unos 3 mm. de anchura, los que aparentemente abarcaban todo lo ancho de este extremo. Hacia este mismo extremo pudo apreciarse también la presencia de una cruz formada a base de tachuelas. Desafortunadamente no fue posible la preservación de estos materiales a causa del avanzado estado de destrucción en que se encontraban y que había sido provocada por las condiciones del terreno en que se hallaron y por el material (madera), empleado en su manufactura.

La tapa era plana al igual que los demás ataúdes de este nivel funerario, se encontró fragmentada y hundida, apoyada sobre las partes más elevadas del esqueleto, lo que provocó la destrucción parcial de la porción facial izquierda y parte de la sínfisis púbica. El esqueleto se encontró cubierto por gruesa capa de lodo mezclado con la cal con la que debieron cubrir el cadáver.

Las dimensiones de este féretro son las siguientes:

- Longitud total ..... 1.90 m.
- Anchura en la cabecera ..... 0.60 m.
- Anchura en el extremo distal ..... 0.27 m
- Altura del extremo capital ..... 0.30 m.
- Altura del extremo distal (destruido) ..... 0.15 m.

Este ataúd, al igual que los otros localizados en este sitio, fue colocado siguiendo el eje longitudinal del templo y coro, o sea, de oriente a poniente.

Una vez levantada la tapa se procedió a remover el lodo y la cal que cubría el esqueleto, el cual una vez limpio permitió apreciar que se trataba de un entierro primario indirecto, en posición de decúbito dorsal extendido, con orientación igual a la totalidad de los entierros explorados en este sitio, o sea, de este a oeste de tal modo que el esqueleto quedaba "mirando" hacia el altar. (Figs. 34 a 36).

La longitud en posición del esqueleto fue de 1.60 m., aunque los huesos de ambos pies se encontraron removidos por causas naturales.

De los miembros superiores se encontraron los antebrazos flexionados, cruzados y apoyados sobre la parte baja del tórax y los inferiores separados y extendidos.

El cadáver allí depositado correspondió por sus características esqueléticas a un individuo adulto de sexo femenino, cuya edad biológica se calcula entre los 38 a 48 años al momento de su fallecimiento.

La filiación racial indica que se trató sin duda alguna de una persona de origen europeo dada la conformación del cráneo facial.

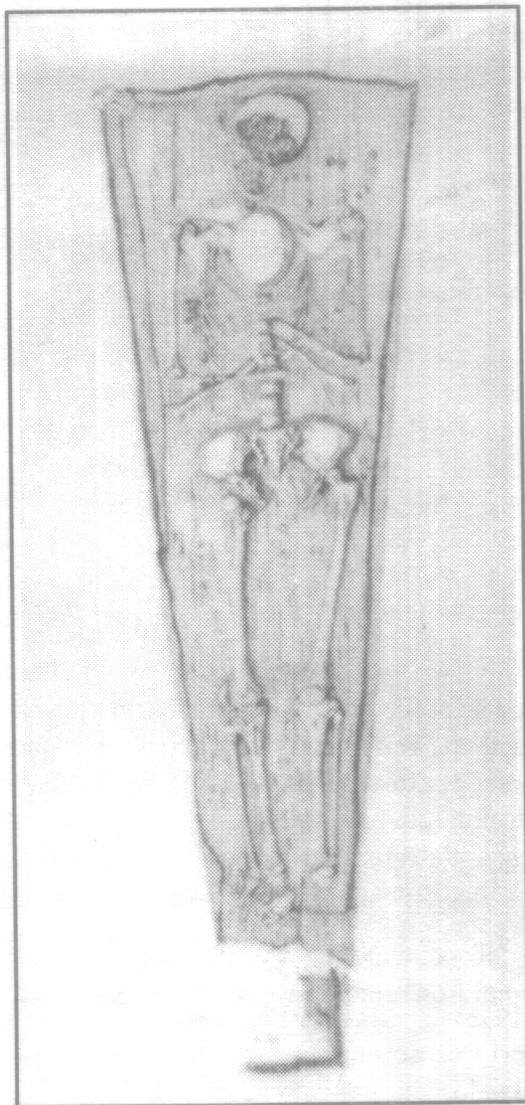
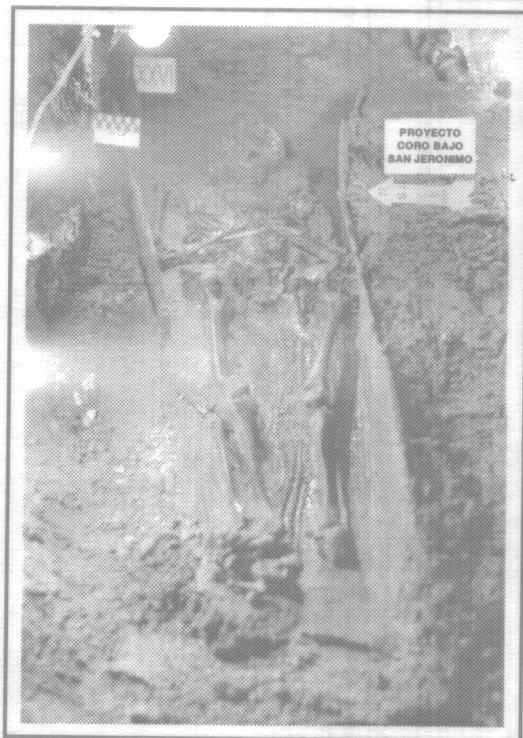


Fig. 34. Dibujo a línea del esqueleto femenino encontrado dentro del ataúd XXVI, correspondiente a los presuntos venerables restos de la gran poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, localizados en el centro del subsuelo del Coro Bajo, en el 2º nivel de enterramiento del convento de San Jerónimo de la ciudad de México. En este dibujo se aprecia lo siguiente: Ataúd de madera muy destruido por acción de la humedad y lodo durante 273 años (contados hasta 1978, año de su hallazgo), esqueleto en posición de decúbito dorsal extendido; antebrazos sobre la parte baja del tórax y sobre las dos primeras vértebras lumbares. Craneofacial y sínfisis pública destruidas parcialmente por el sobre peso que hundió la tapa del féretro. Medallón, escudo o pectoral de carey sobre el esternón. Hasta 126 cuentas globulares del rosario de 15 misterios. Pies ligeramente separados, siendo esto indicador de no haber sido amortajado el cuerpo, en lugar de ello se empleó el hábito de gala.

Los materiales culturales asociados a estos restos óseos se encontraron diseminados a todo lo largo y ancho del fondo del ataúd, habiéndose encontrado 126 cuentas esféricas pertenecientes a un rosario de 15 misterios, de cuya cruz formada por cuentas iguales pero con capuchones metálicos y ensartadas en alambre para darles rigidez, se encontró una parte entre la cabeza del húmero y el omóplato izquierdos, o sea, a nivel del hombro de dicho lado.

Fig. 35. Ver texto en la figura 36.



Figs. 35 y 36. Dos fotografías muy parecidas del ataúd XXVI en el sitio de su hallazgo, tomadas desde los pies hacia la cabeza, o sea, de oeste a este. El contenido esquelético de este féretro corresponde a los presuntos y venerables restos de la ilustre monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz. En estas dos vistas es posible apreciar el deplorable estado de conservación del féretro de madera que a su vez se encontró – como todos los ataúdes de los niveles 5º al 1º de enterramientos en el subsuelo del Coro Bajo – inmersos en lodo acuoso por estar dentro de las aguas constantes del subsuelo de la ciudad de México. La diferencia entre estas dos vistas (35 y 36), estriba en que la segunda presenta la señalización necesaria de número del ataúd, escala de 10 cms., nombre del proyecto y flecha de orientación.

Sin embargo, consideramos que lo más notable fue la presencia sobre el esternón de un medallón o escudo, mismo del que posteriormente se aclaró estar tallado en carey. Este medallón tiene 160 mm. de diámetro máximo vertical y 140 mm de diámetro menor horizontal, es decir, es de forma oval, cuyo borde superior quedó a 10 mm. por abajo del mentón. El borde de esta pieza de carey presenta fino labrado con rayos de 14 a 15 mm. de longitud, siendo unos rectilíneos y otros ondulados. Los extremos de estos rayos solares quedan rematados con un fino reborde dentado. A su vez, sobre el reborde dentado se encontró el tercio de un marco que aproximadamente tiene unos 7 mm. de ancho, también tallado en carey y biselado hacia el borde cóncavo. Por el reverso de este medallón se observaron una serie de detalles que seguramente hicieron para sostener esta pieza fijada al hábito de gala que debió portar el cadáver, porque esta pieza sólo se llevaba en el ropaje que no era de diario, al igual que el rosario con la cruz prendida al frente del hombro izquierdo, tal y como aparece en algunas de las pinturas de la época. Esto nos indica que el cuerpo ya sin vida no fue amortajado como sucedió en la gran mayoría de los demás entierros explorados en este lugar (Figs. 37 a 39).

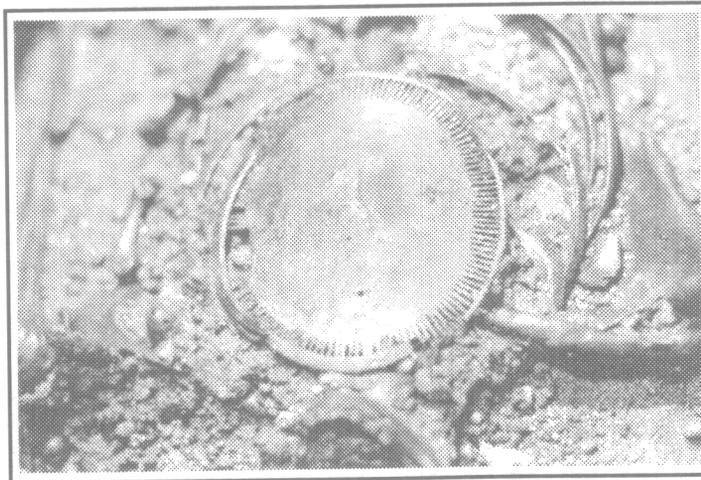


Fig. 37. El pectoral de carey de forma oval en el lugar de su hallazgo, sobre el esternón del esqueleto de ataúd XXVI. Esta fotografía fue tomada de arriba hacia abajo, se aprecian restos de un filete del mismo material que debió sostener la tela con la pintura de la Anunciación.

No se encontraron restos de alambres que señalaran la presencia de corona y de ramo, ni residuos de cera que indicaran la presencia de una vela, así como tampoco restos de tela que hubiera servido de forro y mucho menos residuos de pintura en el ataúd.

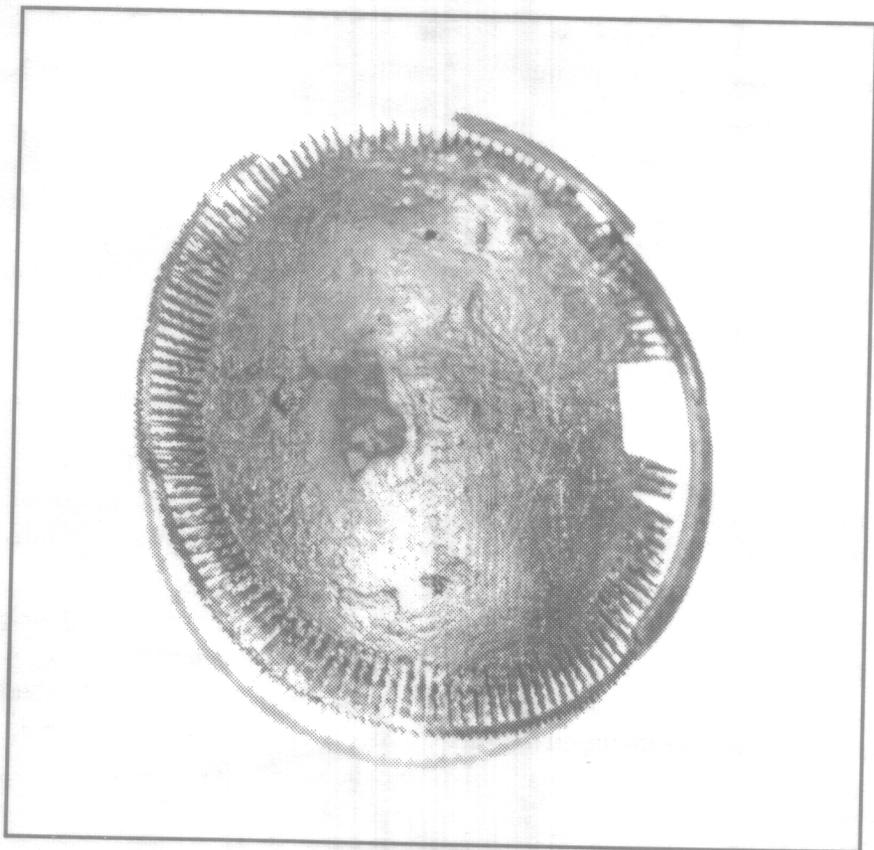


Fig. 38. Pectoral de carey asociado al ataúd XXVI fuera de su contexto.

Una de las preguntas que nos hicimos los autores de este artículo y que a su vez éramos los responsables de las excavaciones fue a quién podrían corresponder estos restos mortales para merecer tal distinción. Sólo a alguna monja que para esa época tuviera gran renombre y prestigio, por lo que no podían corresponder estos restos a nadie más que a Sor Juana Inés de la Cruz.

Sobre la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz, Robles (1972, T. III: 16), dice:

"Domingo 17, murió a las tres de la mañana en el convento de San Gerónimo, la madre Juana Inés de la Cruz, insigne mujer en todas sus facultades y admirable poeta; de peste han muerto hasta seis religiosas; ... asistió todo el cabildo en la iglesia, y la enterró el

canónigo Dr. D. Francisco de Aguilar". Esta ceremonia luctuosa debió haber sido muy solemne y constituye una evidencia más para reafirmar lo antes expresado y quizás por esta razón se decidió enterrarla con su hábito de gala, puesto que es probable que su cuerpo haya sido vestido de tal forma para la ceremonia.

Sabemos que las reglas de la orden señalaban que las monjas muertas debían ser sepultadas en el subsuelo del coro anexo al templo del convento, por lo cual no es factible suponer que a su muerte hubiera sido enterrada en otro sitio, si así lo hubieran hecho se sabría, pues su bien ganada fama ya la había inmortalizado en el mundo entero.

Los votos de pobreza y humildad entre otros que hacían las monjas al momento de su profesión también se proyectaban al hecho material de la disposición del cadáver, debiendo ser en féretros de madera, sencillos, cuando más pintados a la cal, o como el que nos ocupa, que solo tenía unos simples adornos a manera de cruz en uno de sus extremos. La única distinción que hicieron, sin contravenir la orden fue haberlo colocado al centro del Coro y no haber puesto sobre su ataúd ningún otro féretro. Quizás en el libro de registro de defunciones se haya anotado el sitio exacto dentro del subsuelo del coro donde fue sepultada Sor Juana Inés, pero hasta el momento este documento no ha sido encontrado.

Sin embargo, no existen dudas de que los restos de Sor Juana Inés de la Cruz fueron, al igual que las otras monjas jerónimas, depositados en el subsuelo del Coro Bajo. Como bien lo afirma el Dr. Francisco de la Maza, historiador de renombre, que cuando Sor Juana murió fue enterrada como lo ordenaban las reglas, en el subsuelo del Coro y así lo dejó grabado, aunque con otras palabras, en la lápida de mármol que mandó colocar sobre el piso del Coro y curiosamente muy por encima del lugar donde se encontraba el ataúd que contenía los restos de esta preclara monja.

También queda demostrada esta certidumbre con las calas de saqueo efectuadas en el Coro a principios de este siglo, cuando personas aparentemente bien intencionadas trataron de dar con la tumba donde fue sepultada Juana Inés, pensando que encontrarían alguna

evidencia material que les indicara el sitio, olvidando que el voto de pobreza y humildad que hacían las religiosas les impedía hacer distinciones de esta naturaleza.

Este hallazgo para nosotros fue fortuito puesto que el proyecto de investigación que habíamos planteado y en el que seguimos trabajando (Romano y Jaén, 1985), no contemplaba esta búsqueda, aunque no se descartó la posibilidad de que podrían ser encontrados, motivo por el cual se extremaron las precauciones al momento de realizar las excavaciones, con los resultados antes anotados.

Para reafirmar lo que desde el punto de vista del hallazgo se ha venido mencionando se decidió hacer un estudio detallado de los restos óseos que nos permitieran confirmar o en su caso rechazar la autenticidad de este hallazgo. Es por ello que en este caso particular se decidió que más que un estudio de osteología antropológica, que sólo nos permitiría dar las principales características físicas de estos restos esqueléticos, debería aplicarse en este caso métodos y técnicas propios de la Antropología Física Forense que permiten la individualización.

En base a la longitud de los huesos largos se calculó la estatura, dando 1.53 a 1.54 m., o sea la correspondiente a una mujer de talla media.

La dentición para el momento de la muerte prácticamente había desaparecido, excepto algunas de las piezas anteriores las que estaban a punto de ser expulsadas por reducción periapical y reabsorción alveolar.

Se observaron incipientes lesiones osteoartríticas en ambas cavidades glenoideas de los temporales y en los cóndilos mandibulares. Este tipo de lesiones más la pérdida de piezas dentarias son comunes en personas de la edad asignada a este individuo. Los demás huesos que conforman el esqueleto no presentan cambios, macroscópicamente se hallan sanos.

Para proceder a la identificación o mejor dicho la individualización se realizó la superposición del contorno craneal sobre el contorno del retrato. Esta técnica es mundialmente utilizada en investigacio-

nes forenses con grandes aciertos en problemas de identificación, motivo por el cual se decidió aplicarla en este caso para despejar cualquier duda sobre la identidad de los restos atribuidos a Sor Juana Inés de la Cruz. Pero, por razones obvias, no contábamos con un retrato, debíamos valernos de una pintura que se considerara la copia más fiel de la fisonomía de esta insigne mujer. La búsqueda no fue fácil puesto que existen por lo menos 22 de ellas, en las que se le representa con la cabeza ligeramente girada hacia el lado derecho y 21 de ellos no coincidían con el diseño del rosario y cruz encontrados asociados al esqueleto. Sólo uno de estos retratos contaba con las características adecuadas para ser aceptado como el original, el cual se sabe es un autorretrato que en la actualidad se encuentra en el convento de Santa Paula y San Jerónimo en Sevilla, España. Una fiel y extraordinaria fotografía de este autorretrato se reproduce en el libro: **Estampas de Juana Inés de la Cruz La Peor**, del que se autora Margarita López Portillo (p. 131), misma que refotografiamos y amplificamos a tamaño natural. Como hecho curioso se observó que este autorretrato presenta un punto de color negro en la frente, muy visible por estar al centro de esta parte de la cara. Nadie sabía de su significado y hasta llegó a pensarse que se trataba de una mancha de la propia pintura. Por información verbal de una monja agustina de la ciudad de Tlaxcala se supo que este punto significaba "la presencia de Dios", costumbre que fue abolida desde hace ya bastante tiempo.

Con los elementos necesarios para indagar si la cabeza ósea en estudio correspondía o no a la persona del autorretrato seleccionado, se procedió a realizar la superposición de los contornos de la pieza ósea y de la pintura. Para ello fue necesario obtener a tamaño natural el diseño del cráneo y la del retrato, empleando para ello las técnicas internacionalmente aceptadas por los expertos en este tipo de investigaciones.

La labor más tardada consistió en encontrar la posición y ángulo de giro hacia el lado derecho del cráneo; esto se hizo empleando el craneóforo cúbico con perígrafo y el dioptrógrafo de Martin, aparatos diseñados especialmente para realizar este tipo de dibujos y que per-

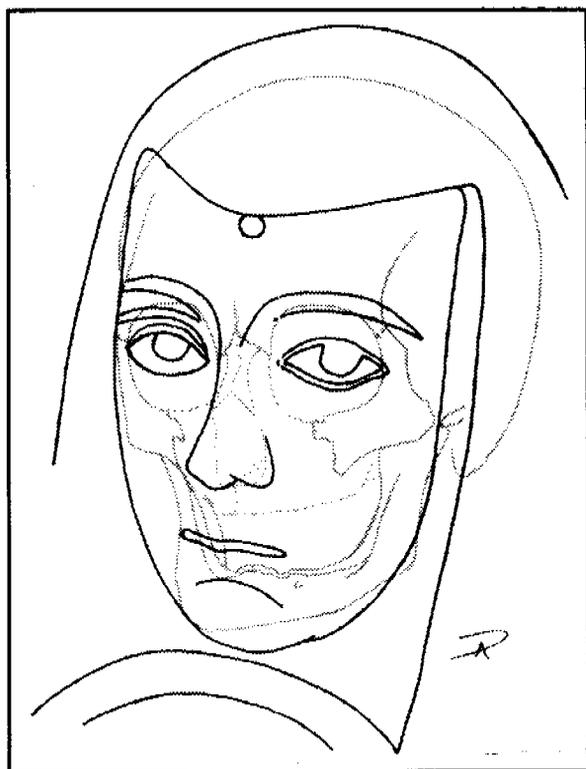


Foto 39. Con el deseo ético profesional de alcanzar la identificación más completa o sea la individualización de los restos, se decidió, como se acostumbra en Antropología Física Forense, aplicar lo que se denomina el método bidimensional de superposición de los contornos del cráneo y la cara del retrato. Para ello fue necesario amplificar fotográficamente a tamaño natural la cara que se tiene del retrato al óleo, con el aumento medio necesario correspondiente a las partes blandas de acuerdo al tamaño natural del cráneo, sin olvidar el sesgo hacia la derecha de la porción facial que muestra dicho autorretrato y así colocar el cráneo, obteniéndose los contornos en línea de ambos elementos y hacer la superposición. Cuando el cráneo en cuestión no corresponde al retrato, por más que se intente buscar dicha correspondencia, ésta no se logra. Pero cuando es lo contrario, como en este caso, en que hubo correspondencia, nos permite opinar que los presuntos restos sí son los de la preclara monja Sor Juana Inés de la Cruz, dados a conocer al mundo entero el día 23 de noviembre de 1978.

existen hechos culturales y biológicos involucrados en esta investigación que nos condujeron a efectuar esa aseveración. Los primeros, o sean los culturales, se refieren a que el esqueleto del ataúd XXVI fue hallado dentro del contexto funerario correspondiente al

mite efectuar los trazos de la pieza ósea a tamaño natural. Considerando los espesores medios de las partes blandas, se procedió a realizar la superposición de ambos contornos, verificándose la coincidencia que señala que los restos óseos depositados dentro del ataúd XXVI, localizado en el 2º nivel de ocupación funeraria en el Coro Bajo del templo del ex convento de San Jerónimo, son los presuntos restos de Sor Juana Inés de la Cruz (Fig. 39).

Debemos señalar que la anterior afirmación no se basa únicamente en a coincidencia de los contornos del cráneo y la pintura,

área de enterramiento de las monjas profesas fallecidas en el claustro, que de acuerdo a las reglas de la orden éstas debían ser inhumadas en el subsuelo del Coro de su convento y no en otro sitio fuera de él. A lo anterior debe agregarse que el sitio de inhumación correspondió casi al centro geométrico del área del Sotocoro y en el 2º nivel de enterramientos, mismo que cronológicamente corresponde a la época en que falleció Sor Juana Inés – finales del siglo XVII. Otra observación derivada de las minuciosas excavaciones que se realizaron, es que a diferencia del resto de los entierros aquí encontrados, sobre este ataúd no colocaron otro, excepto el piso del 6º y último nivel o estrato de inhumaciones, conformado éste por fosas de mampostería y a las que hemos hecho referencia con anterioridad. A lo anterior debemos agregar que no fue amortajado como el resto de los individuos explorados en este sitio y por el contrario se le enterró con el hábito de lujo.

Los hechos biológicos a su vez ponen de manifiesto que los restos humanos encontrados dentro del ataúd XXVI corresponden a un individuo de sexo femenino; de acuerdo a sus características morfológicas sexuales secundarias, la conformación de la cintura pélvica, del cráneo y en general de los huesos largos del esqueleto post craneal, indican que, sin duda alguna, esta osamenta pertenece a una mujer.

Respecto a la edad al momento del deceso, también se observa en los diversos conjuntos óseos, como pueden ser las suturas craneales, la metamorfosis de las carillas sinfisarias de ambos iliacos, así como el estado de las carillas auriculares de estos mismos huesos y las correspondientes al sacro, señalan que se trató de un individuo fallecido entre los 38 a 48 años de edad, o sea que se trata de un adulto medio.

Todas estas evidencias nos permiten reiterar que los materiales esqueléticos encontrados dentro del ataúd XXVI son los presuntos y venerables restos de Sor Juana Inés de la Cruz, que murió el 17 de abril de 1695 a la edad de 47 años.

Las excavaciones realizadas en el subsuelo del Coro Bajo y en otras áreas de entierro del ex-convento de San Jerónimo permitieron

realizar observaciones en cuanto a las costumbres funerarias de esta comunidad religiosa y comprobar la inexistencia de una cripta que sirviera como osario para colocar en ella los restos óseos de las monjas profesas que por necesidades de espacio fuera necesario su traslado a ese sitio. Tampoco se encontró una fosa común propiamente dicha para entierros primarios múltiples simultáneos, ni mosaicos o placas con los nombres y fechas de muerte de las monjas, dentro o fuera de los ataúdes, como tradicionalmente se mencionaba. Pudo comprobarse que no existía un pequeño jardín donde se decía que inhumaban los cadáveres de las monjas fallecidas por epidemias para que años después sus restos fueran exhumados y reinhumados en la supuesta gran cripta, misma que suponían existiría en el Coro Bajo para tal fin. Toda esta tradición oral quedó totalmente denegada por no haber encontrado en ninguna de las áreas excavadas evidencias arqueológicas de tal naturaleza.

Las excavaciones bioarqueológicas en el área del ex-convento de San Jerónimo tuvieron una duración de tres años ininterrumpidos; durante este período se excavó el subsuelo del Coro Bajo, la nave y en la hoy esquina formada por las calles de San Jerónimo y 5 de Febrero. En este último sitio se encontraron los cimientos del primitivo convento y los entierros de las primeras monjas fallecidas. Durante todo este proceso se obtuvo un cúmulo de información referente al tipo y modo de entierro de las monjas jerónimas y a futuro se tendrá el relativo a las condiciones biológicas de esta importante muestra de la población femenina de la ciudad de México.

**NOTA:** Todas las fotografías utilizadas para ilustrar este artículo fueron tomadas por los autores y es la primera vez que se dan a publicación.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.

- De la Maza, Francisco. 1973. **Arquitectura de los Coros de Monjas en México.** Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Humboldt, Alejandro de. 1966. **Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España.** Editorial Porrúa, S.A. México.
- Juárez Cossío, Daniel. 1989. **El Convento de San Jerónimo. Un ejemplo de Arqueología Histórica.** Colección Científica. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

- López Portillo, Margarita 1978. **Estampas de Juana Inés de la Cruz La Peor**. México.
- Muriel, Josefina 1946. **Conventos de Monjas en la Nueva España**. Editorial Santiago, México.
1982. **Cultura Femenina Novohispana**. Instituto de Investigaciones Históricas. Serie de Historia Novohispana: 30, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Rivera Cambas, Manuel. 1880–1883. **México Pintoresco Artístico y Monumental**. Colección "Obras Famosas Ilustradas", Editora Nacional. 3 Tomos, México.
- Robles, Antonio de 1972. **Diario de Sucesos Notables (1665–1703)**. Edificio y Prólogo de Antonio Castro Leal, 2a. edición. 3 tomos, Editorial Porrúa, S.A., México.
- Romano Pacheco Arturo y María Teresa Jaén Esquivel 1985. Proyecto: Ex-convento de San Jerónimo, D.F. "Estudio de una muestra de la población de la ciudad de México, siglos XVI a XIX". En: **Avances de Antropología Física**. Departamento de Antropología Física. Cuaderno de Trabajo No. 2: 87–93, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
1994. El ex-convento de San Jerónimo, hoy Claustro de Sor Juana. En: **Universidad del Claustro de Sor Juana**, pp. 23–37, México.
- Ruiz de Velasco, Fides 1978 (editora) **Monjas Coronadas**. Secretaría de la Presidencia, México.

***Indice de Folclore  
publicado en la Revista Lotería  
(1941 – 1991)***

EDILDA FLAUZIN DE MORALES

Presentamos a los lectores de la **Revista Cultural Lotería**, un índice de todos los artículos relacionados con el folclore que han sido editados desde la fundación de la Revista en 1941 hasta 1991.

Dicho índice es un recurso bibliográfico, de uno de los tantos temas que ha editado la **Revista Lotería**; siendo tan amplia la cobertura de los temas que se incluyen en la palabra folclore presentamos cada artículo que se enmarca en una clasificación previa realizada por expertos en el tema.

La determinación correspondiente a cada artículo editado en el período mencionado tiene un ingrediente adicional al término genérico folclore; como lo es folclore poético, narrativo, mágico religioso, social, ergológico o material.

Para facilitar la utilización de este índice alfabético, efectuamos las siguientes observaciones; ejm.:

FOLCLORE SOCIAL – Fiesta (1)

GRACIA Y COLORIDO DE LOS PRIMEROS

**CARNAVALES EN PANAMA (2)**

**Lola Collante de Tapia – 3**

**p. 71-74. – 4 No. 171. – 5 Feb., 1970 (6)**

La enumeración descrita entre paréntesis corresponde en su orden de aparición:

- (1) Clasificación de folclore de acuerdo al contenido del artículo.
- (2) Título del artículo.
- (3) Autor
- (4) Secuencia de páginas.
- (5) Número de la Revista donde aparece editado este artículo.
- (6) Fecha de publicación.

**FOLCLORE MAGICO RELIGIOSO – CURANDERISMO**

**ALGUNAS APORTACIONES SOBRE FOLCLORE MEDICO PANAMEÑO / Thomas P. Owens. – p. 72.-81.- No. 342-343. – Sept. oct., 1984**

**FOLCLORE ERGOLOGICO MATERIAL – VESTUARIO**

**ALGUNAS CONSIDERACIONES ETNOGRAFICAS E HISTORICAS SOBRE EL VESTIDO CUCUA / Reina Torres de Arúz. – p. 223-230 – No. 301 – 302. – Abr. –may., 1981.**

**FOLCLORE URBANO**

**ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LOS ROTULOS Y LAS PINTURAS EN LOS MEDICOS DE TRANSPORTE DE LA CIUDAD DE PANAMA (UN TEMA DE FOLCLORE URBANO) Julio Arosemena Moreno. – p. 11-33. – No. 218. – Abr., 1974.**

**FOLCLORE GENERALIDADES**

**ALGUNAS IDEAS Y SUGESTIONES PARA UN PLAN DE ESTUDIOS FOLCLORICOS EN PANAMA** / Angel Rubio; Manuel Zárate. – p. 19–25 No. 98. – Jul., 1949.

**FOLCLORE SOCIAL**

**ANOTACIONES: AL REPERTORIO DEL CONJUNTO FOLCLORICO TABLEÑO** / Manuel F. Zárate. – p. 61–64. – No. 91. – Jun., 1963.

**FOLCLORE SOCIAL**

**BOCAS DEL TORO** / Dora Pérez de Zárate – p. 114 – 116. – No. 195. – Feb., 1972.

**FOLCLORE GENERALIDADES**

**BOSQUEJO DE LA VIDA COLONIAL DE PANAMA** /

Lady Mallet. – p. 57–104. – No. 64. – Mar., 1961.

**FOLCLORE SOCIAL. FIESTA**

**BREVE HISTORIA DEL CARNAVAL** / Guillermo Andrevé. – p. (contraportada). – No. 94. Mar., 1949.

– C –

**FOLCLORE SOCIAL – FIESTA**

**CALENDARIO – FOLCLORICO DE PANAMA** / Julio Arosemena Moreno. – p. 79–85. – No. 159. – Feb., 1969.

**FOLCLORE SOCIAL – FIESTA**

**CARNAVAL PANAMEÑO** / Manuel F. Zárate. – p. 22–24. – No. 94. – Mar., 1949.

**FOLCLORE SOCIAL**

**COCLE, LA PICARESCA DEL TAMBORITO** / Dora Pérez de Zárate. – p. 73–84. – No. 195. – Feb., 1972.

FOLCLORE SOCIAL – BAILE

**COLON: EL POEMA CONGO, EL GRAN POEMA** / Dora Pérez de Zárate. – p. 54–63. – No. 195. – Feb., 1972.

– CH –

FOLCLORE SOCIAL – TAMBOR

**CHIRIQUI, TAMBOR DRAMATIZADO** / Dora P. de Zárate – p. 97–101. – No. 195 – Feb., 1972.

– D –

FOLCLORE SOCIAL – BAILES

**DARIEN, EL POEMA NEGRO** / Dora Pérez de Zárate. – p. 43–53. – No. 195. – Feb., 1972.

FOLCLORE SOCIAL

**DE LA SEMANA DEL MAIZ** / *Revista Lotería*. p. 16–17. – No. 135. – Ag., 1952.

FOLCLORE SOCIAL

**DANZA DE GRAN DIABLO EN LA VILLA DE LOS SANTOS** / Julio Arosemena Moreno. – p. 1–27. – No. 235. – Sept., 1975.

FOLCLORE SOCIAL – FIESTA

EL FESTIVAL FOLCLORICO DE LA MEJORANA

Manuel F. Zárate. – p. 53 – 61. – No. 23. – Oct., 1957.

FOLCLORE SOCIAL

**EL LLANTO EXPRESION LIRICA DEL CANTAR PANAMEÑO** / José Franco. – p. 63. – No. 105. – Ag., 1964. – Ag., 1964.

FOLCLORE SOCIAL – FIESTA

**EL MATRIMONIO ENTRE LOS INDIOS CUNA DE PANAMA** / José Manuel Reverte C. – p. 47–75. – No. 117. – Ag., 1965.

FOLCLORE NARRATIVO – ANIMISMO

**EL PENITENTE DE LA OTRA VIDA** / Ernesto J. Castellero. – p. 18–20. – No. 101. – Oct., 1949.

FOLCLORE SOCIAL – BAILE

**EL TAMBORITO** / Manuel F. Zárate. – p. 11–14. – No. 116. – Ene., 1951.

FOLCLORE MAGICO RELIGIOSO – SUPERSTICIONES

**EL VELORIO DE SANTOS** / Alberto Osorio. – p. 60–62. – No. 105. – Ag., 1964.

FOLCLORE SOCIAL – DANZA

**LA DANZA DEL GRAN DIABLO DE LA CHORRERA** / Luis Moreno. – p. 95–113. – No. 375. – En., – Fe., 1990.

FOLCLORE POETICO – CANCIONERO

**LA DECIMA Y SUS ANTECEDENTES** / Abel Beytía Muñoz. – p. 66–77. – No. 55. – Juan., 1960.

FOLCLORE SOCIAL

**LA ESGRIMA ANTIGUA EN TIERRAS SANTEÑAS** / Manuel F. Zárate. – p. 44–54. – No. 69. – Ag., 1961.

FOLCLORE SOCIAL – JUEGOS

**LA FIESTA DE TOROS EN LA TRADICIONAL POPULAR PANAMEÑA** / Manuel F. Zárate. – p. 69–78. No. 96. – Nov., 1963.

FOLCLORE SOCIAL

**LA INTEGRACION LATINOAMERICA VISTA A TRAVES  
DE LA MUSICA FOLCLORICA Y POPULAR** / Pastor  
E. Durán E. p. 137-146. - No. 361. - Jul. Ag., 1986.

**FOLCLORE MAGICO RELIGIOSO - SUPERSTICIONES  
LA MUERTE ENTRE LOS CUNAS** / Gonzalo Molina Jaén  
- p. 42-46. - No. 95. - Oct., 1963.

**FOLCLORE SOCIAL**

**LA MUSICA DE LOS NEGROS CONGOS DE COSTA  
ARRIBA DE COLON** / José Domingo Olmos. - p. 56-86.  
- May. - Jun., 1984.

**FOLCLORE ERGOLOGICO O MATERIAL**

**EN EL RANCHO DEL CAMPESINO** / Revista Lotería.  
- p. 16-18. - No. 145. - Jun., 1953.

- F -

**FOLCLORE GENERALIDADES**

**FOLCLORE: ENSAYO SOBRE SU ESTUDIO GLOBAL** /  
Blanca Korsi de Ripoll. - p. 36-42. - No. 120-121. - Nov.  
Dic., 1965.

- G -

**FOLCLORE SOCIAL - FIESTA**

**GRACIA Y COLORIDO DE LOS PRIMEROS CARNAVA-  
LES EN PANAMA** / Lola Collante de Tapia. - p. 71-74. -  
No. 171. - Feb., 1970.

**FOLCLORE ERGOLOGICO O MATERIAL**

**LA CONFECCION DE SOMBREROS PENONOMEÑOS** /  
Ana Ríos Guardia - p. 136 - 149. - No 359. - Mar.  
- Abr., 1986.

FOLCLORE SOCIAL – DANZA

**LA DAMA BOBA DE LOPE DE VEGA Y EL TAMBORITO DE PANAMA** / Narciso Garay. – p. 23–30. – No. 95. – Abr., 1949.

FOLCLORE ERGOLOGICO O MATERIAL. VESTUARIO

**LA POLLERA** / Aniana G. Smith. – p. 43–46. – No. 217. – Mar., 1974.

FOLCLORE ERGOLOGICO O MATERIAL

**LA POLLERA COLONIAL Y LA MODERNA** / Matilde de Obarrio De Mallet. – p. 13–15, 18. – No. 58. – Mar., 1946.

FOLCLORE ERGOLOGICO O MATERIAL

**LA POLLERA NACIONAL, FOTOGRAFIA DE UNA EMPOLLERADA PANAMEÑA.** – p.5 portada. – No. 59. – Abr., 1946.

FOLCLORE POETICO – CANCIONERO

**La SALOMA Y EL GRITO** / Manuel F. Zárate. – p. 19–31. – No. 137. – Abr., 1967.

FOLCLORE MAGICO RELIGIOSO

**LA VIRGEN DE LA SURBA** / Gonzalo Molina Jaén. – p. 65–69. – No. 90. – May., 1963.

FOLCLORE MAGICO RELIGIOSO – SUPERSTICIONES

**LA VERSION DE NELE PAILIBER SOBRE EL REINO DE LOS MUERTOS** / Mac Chapin. – p. 44–60. – No. 171. Fe., 1970.

FOLCLORE ERGOLOGICO O MATERIAL

**LA ZAMBUMBIA** / Victor M. Franceschi – p. 59–61. – No. 41. – Abr., 1959.

FOLCLORE ERGOLOGICO O MATERIAL

**LAS EMPOLLERADAS PANAMEÑAS** / Françoise Pérez  
Fernández. – p. 67–72. – No. 112. – Mar., 1965.

FOLCLORE SOCIAL – FIESTAS

**LAS FIESTAS CARNESTOLENDICAS EMPEZARAN, EN  
BREVE...** / Lola Collante de Tapia. – p. 9–12.  
– No. 147. – Feb., 1968.

FOLCLORE MAGICO RELIGIOSO – CREENCIA

**LOS ESQUIPULITAS DE ANTON** / José A. Cajar – p/52–56.  
– No. 110. – En., 1965.

FOLCLORE SOCIAL

**LOS NEGROS CONGOS EN PANAMA** / Víctor M.  
Franceschi. – p. 93 – 107. – No. 51. – Feb., 1960.

FOLCLORE SOCIAL – BAILE

**LOS SANTOS, TAMBOR BLANCO** / Dora Pérez de Zárate. –  
p. 102–113. – No. 195. – Feb., 1972.

FOLCLORE SOCIAL – FIESTA RELIGIOSA

**MANIFESTACIONES RELIGIOSO – POPULARES DE  
LAS FIESTAS PATRONALES DEL SANTO CRISTO  
DE ESQUIPULAS DE ANTON** / Luz O. Avila. – p. 85–94.  
– No. 375. – En., feb., 1990.

FOLCLORE SOCIAL

**MUSICA Y BAILES REGIONALES** / Lotería Nacional.  
– p. 15–17. – No. 101. – Oct., 1949.

– N –

FOLCLORE ERGOLOGICO O MATERIAL –  
VESTUARIO

**NOTAS PARA UNA HISTORIA DE LA POLLERA** / Oscar  
A. Velarde B. – p. 93–112. – No. 289. – Abr., 1980.

FOLCLORE POETICO – CANCIONERO

**NUESTRA DECIMA Y NUESTRA COPLA** / Abel Beytía  
Muñoz. – p. 65. – No. 55. – Jun., 1960.

FOLCLORE ERGOLOGICO O MATERIAL

**NUESTRO TRAJE TIPICO** / Aniana G. Smith. – p. 88–93. –  
No. 281. – Jul., 1979.

– O –

FOLCLORE ERGOLOGICO O MATERIAL

**OCU DEBE MANTENER SU ASPECTO TIPICO** / Arthur  
Lee. – pp. 2021. – No. 59. – Abr., 1946.

FOLCLORE SOCIAL

**OCU TIERRA DE LOS MANITOS** / Rubén D. Carles. – p.  
21–22. – No. 52. – Sept., 1945.

– P –

FOLCLORE SOCIAL

**PANAMA** / Dora P. de Zárate. – p. 85–96. – No. 195. – Feb., 1972.

FOLCLORE GENERALIDADES

**POR LOS FUEROS DEL FOLCLORE** / Manuel María Alba.  
– p. 28–29. – No. 51. – Ag., 1945.

– S –

FOLCLORE POETICO – CANCIONERO

**SALOMAS Y TONADAS** / Esilda Botello. – p. 73–77.  
– No. 205. – En., 1973.

**FOLCLORE SOCIAL – FIESTA**

**SAN SEBASTIAN DE OCU** / Revista Lotería. – p. 16–20. – No. 128. En., 1952.

**FOLCLORE SOCIAL – FIESTA**

**SENDEROS Y CUMBRES DE LOS FESTIVALES**

**FOLCLORE DE PANAMA**/ Manuel F. Zárate. – p. 18–24. – No. 78. – May., 1962.

**FOLCLORE MAGICO RELIGIOSO – CREENCIAS**

**SEÑILES** / Ernesto J. Castellero P. – p. 26–29. – No. 101. – Oct., 1949.

**– T –**

**FOLCLORE ERGOLOGICO O MATERIAL**

**TAMBORES DE PANAMA** / Manuel F. Zárate – p. 55–65. – No. 103. – Juan, 1964.

**FOLCLORE SOCIAL – BAILE**

**TAMBORITO EN LA COSTA DE ORO**/ Enrique G. Abrahams. – p. 5–9. – No. 109. – Jun., 1950.

**FOLCLORE SOCIAL**

**TEXTOS DE CUMBIA CHORRERANA**/ Luis A. Moreno O. p. 147–157. – No. 361. – Jul. Ag., 1986.

**FOLCLORE SOCIAL**

**TEXTO DEL TAMBORITO PANAMEÑO** / Dora P. de Zárate. – p. 3–42. – No. 195. – Feb., 1972.

**FOLCLORE ERGOLOGICO O MATERIAL**

**TRASCULTURACION DE LOS TAMBORES** / José B. Villarreal. – p. 5–29. – No. 379. – Sept. Oct., 1990.

**FOLCLORE ERGOLOGICO O MATERIAL**

**UNA VEZ MAS SOBRE TAMBORES** / Dora Pérez de Zárate.  
– p. 52–73. – No. 348–349. – Mar. – Abr., 1985.

**FOLCLORE POETICO – CANCIONERO**

**UNOS MINUTOS PARA LA PAJARA PINTA** / Dora Pérez  
de Zárate. – p. 82–86. – No. 376. – Mar. – Abr., 1990.

– V –

**FOLCLÓRE SOCIAL – BAILE**

**VERAGUAS, EL TAMBOR MORENO, UN POEMA ME-  
LODICO** / Dora Pérez de Zárate. – p. 64–72. – No. 195.  
– Feb., 1972.

## ***Procesamiento de frutas tropicales: perspectivas para un mejor desarrollo***

**RICARDO SOUSA**

La "industria hortifrutícola" requiere que las frutas frescas, destinadas para procesamiento, reúnan características deseables que permitan la obtención de un producto final conforme a determinadas normas de calidad. Erróneamente se ha creído que las frutas frescas, no aptas para la venta, podrían ser procesadas. No es así, pues no se obtendría un producto de buena calidad, dada la baja calidad que, en ese caso, tendría la materia prima. Un caso muy típico es la producción de piña en almíbar que para ser procesada con el mínimo de desperdicios, debe cumplir especificaciones muy definidas y más precisas de las que se solicitan para su comercialización como fruta fresca. En la piña, por ejemplo, el peso es un parámetro de calidad decisivo, en virtud de que la maquinaria está normalizada para procesar ciertas medidas. Además, las prácticas comerciales de ciertas presentaciones ya están establecidas en los mercados internacionales.

La forma de la materia prima determina, muchas veces, la conveniencia de que la misma sea utilizada en un proceso concreto. Aquellas frutas que durante el proceso se ajustan mejor a la manipulación y al cortado mecánico, reducen las mermas y garantizan,

en consecuencia, mayores índices de producción. En este sentido, aún falta mucho camino por recorrer, pues son abundantes y variadas las frutas tropicales que como el mango, la papaya, la guayaba y el mamey, por citar unos cuantos, esperan adecuadas técnicas para facilitar su procesamiento.

La textura y la consistencia son primordiales. Las frutas deben ser suficientemente firmes como para tolerar el tratamiento térmico que el procesamiento requiere.

El productor primario valora la cantidad como un atributo de la calidad y es, por lo tanto, uno de los atributos que se evalúa. Esto es muy importante para dicho productor puesto que, en ciertas frutas tropicales, el tamaño es directamente proporcional a la cantidad y su rendimiento está en función de las hectáreas plantadas.

En general, se puede afirmar que cuando hay uniformidad en los materiales por razón de tamaño, peso, textura, consistencia y forma se facilita el manejo de grandes cantidades, la merma es menor, se incrementa la producción y se promueve mejor y más alta calidad del producto.

La selección de las frutas tropicales está sujeta a variados factores, pues no todas son aptas para ser elaboradas. El principal, su grado de madurez, cuya valoración depende del procesamiento al que serán sometidas: enlatado, deshidratado, congelado, jaleas, mermeladas, etc.

El enlatado, por ejemplo, exige como óptima condición, que las frutas hayan logrado madurez fisiológica, pues en ese estado han alcanzado su mayor desarrollo y, por su propio proceso metabólico, el sabor que le es característico, aunque no necesariamente las propiedades para ser consumida como fruta fresca.

Algunas frutas tropicales, como la guayaba, son más aceptadas completamente maduras que en estado de madurez fisiológica.

El proceso de deshidratación de algunas frutas, requiere consistencia firme y ausencia de magulladuras. Si están completamente

maduras, es menester que conserven sus componentes volátiles y su relación de azúcares-ácidez cerca de su concentración más alta. Si, por el contrario, son cosechadas al margen de las características antes mencionadas, el producto final puede tener efectos adversos y baja calidad.

Sin embargo, muchas frutas tropicales tales como plátanos, mangos, papayas y piñas, admiten ser procesadas en diversos productos elaborados y en diferentes estados de madurez.

El tiempo transcurrido entre la cosecha y el procesamiento afecta la calidad del producto terminado. Entre uno y otro momento ha de guardarse un brevísimo intervalo, sobre todo, si se trata de frutas climatéricas. Su procesamiento debe iniciarse en el lapso de las 24 horas que siguen a la cosecha, a fin de evitar la acción de ciertas enzimas que, al actuar sobre ellas, aceleran su metabolismo y éstas adquieren una apariencia desagradable.

Las frutas tropicales se cosechan en un rango de temperatura de 27°C a 43°C, lo que nos indica que la materia prima debe transportarse del huerto a la unidad de procesamiento, dentro de un espacio temporal que no dé pie a alteraciones de su metabolismo. Obviamente deben dejarse en reposo con el fin de que no se manche la superficie con las resinas que salen del pedúnculo cuando se cosechan, como sucede con el mango, el plátano y la papaya, por ejemplo.

El efecto de la temperatura en el trecho que media entre el huerto y la planta de procesamiento, es de vital importancia. Por ello se recomienda efectuar el traslado de las frutas en vehículos cuyas condiciones de ventilación, garanticen este factor. Es aconsejable, incluso, cosechar durante el período de menor temperatura durante el día y dejar la fruta en el campo para permitirle que se enfríe antes de ser transportada. Las frutas tropicales son muy susceptibles a los daños mecánicos durante el manejo postcosecha, de lo que se desprende el deterioro de su calidad. La pérdida de sus componentes volátiles y el desarrollo de olores desagradables son características que se presentan paralelamente a la pérdida de ácido ascórbico (vitamina C) y azúcar.

Finalizado el procesamiento propiamente tal, la práctica exige el almacenamiento del producto final como medida necesaria para:

- a) Mantener un flujo continuo de materia prima a la línea de procesamiento.
- b) Prolongar el período de procesamiento.
- c) Madurar ciertas frutas.
- d) Almacenar materias primas durante la época de entrefructa.

La temperatura durante el almacenamiento afecta el tiempo de almacenamiento de la fruta y su calidad, por lo que debe ser controlada. Las frutas tropicales son muy susceptibles a las bajas temperaturas (menores de 8°C), ya que sufren quemaduras por el frío. De esta forma algunas frutas como el mango y el plátano se maduran en cámaras a temperaturas que oscilan entre 10°C y 12°C, en donde pueden desarrollar un mejor color y presentar un contenido más alto de sólidos solubles y de ácidos, incluyendo el ácido ascórbico (vitamina C).

La industria de procesamiento de frutas está en desarrollo y presenta buenas perspectivas, de acuerdo con las investigaciones que se realizan en este campo. Estos resultados indican que Panamá tiene una producción muy variada y considerable de frutas tropicales, por lo que su industrialización podría convertirse en un rubro importante de nuestra economía.

### **Glosario:**

**Componentes volátiles:** Producto orgánico como los aldehídos y cetonas que influyen en el olor y sabor característico de las frutas.

**Consistencia:** Grado de solidez o de fluidez de un material.

**Cortado mecánico:** Corte hecho por un aparato motorizado.

**Fruta climatérica:** Período crítico que tienen algunas frutas después de cosechadas en donde se aceleran ciertas reacciones químicas que conllevan a la maduración de la fruta.

**Manipulación:** Hábil uso de las manos en un proceso determinado.

**Madurez fisiológica:** se dice del fruto completamente desarrollado que posee semillas ya plenamente constituidas y que puede pues, emplearse como alimento.

**Madurez comercial:** Se refiere a los diferentes estados de madurez que tiene el fruto dependiendo del proceso al que va a ser sometido.

**Materia prima:** Materia en crudo sin procesar, o parcialmente procesada, utilizada como material de alimentación para una operación de proceso.

**Mermas:** Cantidad que falta para llenar un recipiente.

**Resinas:** Grupo de sustancias oleorresinosas obtenidas de plantas; producto orgánico semisólido de origen natural y de elevado peso molecular.

**Sólidos solubles:** Contenido total de sólidos disueltos en agua.

**Textura:** Naturaleza física de la fruta en relación a su composición y tamaño de partículas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Brekke, J.E.; Ponting, J.D. **Osmo-vac dried bananas.** Research Report 182, College of Tropical Agriculture, University of Hawaii, 1970.

García R., J.F. Menchú and C. Rolf. **Tropical fruit drying, a comparative study.** Proc. IV Int. Congress Food Sci. and Technol (1974) Vol. IV, p. 32-40.

Hartel, D. **Osmotic dehydration with sodium chloride and other agents.** Ph. D. Dissertation, University of Illinois. 1967: 143 pp.

Jackson, T.H.; Mohamed, B.B. **The Shambat process: New development arising from the osmotic dehydration of fruits and vegetables.** Sudan J. Food Sci. and Technol 3 (1): 18-22. 1971.

Karel M. **Recent research and development in the field of low-moisture and intermediate-moisture foods.** Critical Reviews in Food Technology. 1973.

Saiunkhe, O.K., J.Y. Do, Bolin H.R. **Developments in technology and nutritive value of dehydrates fruits, vegetables, and their products.** Critical Reviews in Food Technology. 1973.

## *Clímaco Batista Díaz, violinista y compositor folclórico tableño*

CLIMACO MANUEL PAZ BATISTA

### INTRODUCCION

Al referirnos en este trabajo al gran músico y folclorista tableño, Don Clímaco Batista Díaz, quien reunió un verdadero tesoro de música vernacular, hemos tratado de rescatar aquello que se perdía en el olvido, debido a que la mayor parte de los representantes de la música típica no se esmera en dejarla escrita o han aprendido de oído y no pueden leerla ni transcribirla.

No tuve relación personal con mi abuelo, para hablar de mis recuerdos acerca de él; sin embargo, siento que el dolor de su partida, de alguna manera, tal vez por sortilegio del destino, se transfundió en mi vida y junto a su nombre, que llevo con orgullo, ha llenado el vacío de cariño que dejó su partida.

Considero de suma importancia plasmar en esta obra la trayectoria del músico y compositor folclórico, Don Clímaco Batista Díaz, y por esas motivaciones, he utilizado una bibliografía minuciosa, con el fin de encontrar bases para la realización de este trabajo.

En síntesis, mi objetivo primordial al realizar esta investigación se verá cumplido si este esfuerzo puede servir como punto de parti-

da e incentivo para realizaciones posteriores más completas, ya que el presente estudio es sólo un deseo personal de grabar la importancia que representa el gran músico y compositor folklórico para este nieta y que llevando su nombre, no lo conoció.

## Biografía



ENCUENTRO DE VIOLINES  
CLÍMACO BATISTA DÍAZ - 20 de julio de 1991.

Nació Clímaco Batista en la ciudad de Las Tablas el 22 de mayo de 1907, hijo de Juan Manuel Batista e Isabel Díaz. Hizo sus estudios primarios en la Escuela Pública de Varones en esta ciudad bajo la dirección de maestros dedicados como Temístocles Céspedes y Francisco Vásquez.

Muy joven se matriculó en la Escuela de Música dirigida por Cecilio Rodríguez, seleccionando el violín y el género típico como de su predilección y en corto tiempo ya

estuvo amenizando bailes en los corregimientos aledaños.

Más tarde fue nombrado como educador público y esta circunstancia le proporcionó la facilidad de dedicarse en sus ratos libres a las distintas variantes de la música folklórica.

En sus peregrinajes por otras provincias, despertó entusiasmo por su música y la dio a conocer en la capital. En alguna época se dedicó a divulgarla con muy buena acogida.

Incorporado con conjuntos típicos como el del Colegio Manuel María Tejada Roca, donde sirvió de profesor de música auxiliar. Para uso del conjunto compuso sus más bellas selecciones folklóricas como el punto **Tonocoa**, **Margarita Lozano**, **El Velorio del Triunfante**, **Socavón del Canajagua**, **Zapatitos de Pana**, **El Tinajero** y otros.

Sirvió en el poder judicial y mantuvo por nueve años un programa radial en Ondas del Canajagua llamado **Momentos Románticos**, que es, según él, la época más fructífera de su vida como compositor.

Dirigió una escuela libre de música por varios años y escribió la música del Himno de la Escuela Presidente Porras.

Fue merecedor de varios homenajes y le fueron otorgados, en su vida de artista y violinista, trofeos, medallas, resoluciones y certificados como valor folklórico.

Su obra musical consta de variadas composiciones en el arte vernacular como puntos, cumbias abiertas y cerradas, atravesados, una vastísima gama de música típica que consta de más de doscientas composiciones musicales originales.

Murió Don Clímaco a la edad de 70 años el 25 de abril de 1978.

### **1. Obra y producción musical de Don Clímaco Batista Díaz.**

"Su legado será eterno, su música, luchemos por conservarla, porque el hombre que pone su alma en la obra de su simpatía encuentra en el camino de su vida tarde o temprano la cálida respuesta de los que lo han visto actuar". Así se refiere Doña Dora P. de Zarate sobre Don Clímaco Batista en el homenaje que en su honor se hiciera. (1)

---

(1) Dora P. de Zárata. XIII Homenaje a Don Clímaco Batista Díaz. Resolución No. 15 Universidad de Panamá, 2 de julio de 1965.

## Composiciones Musicales

Su obra musical consta de variadas composiciones en el arte vernacular como puntos, cumbias abiertas y cerradas, atravesaos, zapateados, pasillos; una vastísima gama de música típica que consta de más de 200 composiciones musicales originales.

Su mayor popularidad logró alcanzarla en el ambiente musical durante los años de 1932 a 1936, cuando también comienza a componer su propia música y surge entonces la cumbia **Y se Quemó la Ciudad Buvánica** y **El Piojo**.

En la emisora Ondas del Canajagua, sus composiciones musicales surgen con mayor éxito, al laborar por nueve años en el programa **Momentos Románticos**, bajo la dirección del profesor Sergio Pérez y Vásquez y es para ese programa que compone piezas de música vernacular tales como: **Sonia, Cuando Vuelvas a Mí, Quiero Verla otra Vez, Ñeña Batista, Ileana, Ojitos de Pastora, La Leña de Zenón, Cocobolas, Jorón Tonosieño; los Atravesaos: Los Miserales, El Revulú, Si Hay que Ir... Imos**, y otros más que sería largo enumerar.

### Características de sus obras musicales

Logró transmitir en el alma de cada panameño mensajes profundos de nuestra nacionalidad.

El profesor Alcides Zambrano, al expresarse de Don Clímaco Batista dice lo siguiente: ... "Su obra fue fecunda y didáctica, se difundió inexorablemente por todos los rincones de la patria". (2)

Sus obras musicales se caracterizan por su expresión de sonidos idóneos que mantienen regularidad en sus vibraciones, que adquieren en su mente y en su violín una expresión de dignidad, de cuerdas que imponen sonoridad; de un arco que en sus manos telúricas y con la inventiva que hace del tema constituyen factores intimamente

---

(2) Alcides Zambrano. Artículo publicado en la **Estrella de Panamá**. 23 de mayo de 1978. Corresponsal: Demetrio Decerega.

entregados a crear el detalle del deleite interpretativo, con la belleza tonal de sus movimientos.

#### **- Clasificación de su música**

Al conocer su alto grado de interés por conservar nuestras tradiciones folklóricas y por engrandecer nuestra cultura, concluimos que Clímaco Batista D. dio parte de su ser a la grandiosa obra de las grandes realizaciones de la cultura.

A continuación, sus obras musicales, según su género;

#### **Cumbias**

Es un baile que siempre lleva música de violín o acordeones, no usa voces regularmente y no hay palmas. Nuestra cumbia se acompaña con uno o dos tambores y su ritmo musical, tanto como el del baile, son inconfundiblemente impuestos por la percusión de los membranófonos. Es la forma de "pindín", baile abrazado que sigue llamándose «cumbia agarrada», sólo porque utiliza los instrumentos y algo de su melodía y ritmo, danza muy diseminada y que se baila casi con furor en todos los sectores populares del país, de un confín al otro.

Es en la cumbia, el género musical folklórico de donde más se destacaba Don Clímaco. A continuación su producción musical. Cumbias abiertas y cerradas:

- **Celina Batista**
- **Elsie Brandao**
- **Los miserables**
- **Eugenia Castillo**
- **La de las mayorías**
- **Lo que el panameño escogió**
- **No se acuerda**
- **Norma y su pollera**

- **Guste de mi gusto**
- **Vino del campo**
- **Jardín Gloria**
- **Día de las polleras**
- **Ñeña Batista**
- **Oriela González**
- **Dorita De León**
- **Velo ve**
- **El Uverito**
- **Calingo**
- **8 de noviembre**
- **Cerro Liso**
- **Cuando vuelvas a mí**
- **Club Tableño**
- **Marissa**
- **Marta Batista**
- **Tambores de San José**
- **Carmen Sarita**
- **Juniors Tableños**
- **Por qué sería**
- **Plaza de Praga**
- **Cocobolas**
- **Estela Díaz**
- **Srta. 8 de noviembre**
- **Marinín González**
- **Ojitos de Pastora**

- **Ileana**
- **Ockimael**
- **Nalú**
- **Arde el piñolar**
- **Chamarría es hombre feo**
- **La carimañola**
- **La leña de Zenón**
- **Quiero verla otra vez**
- **La montañuela**
- **Cadena chata**
- **Solitos- Lucía**
- **Quisiera ser**
- **A pesar mío**
- **Locutores aguadulceños**
- **Mil recuerdos**
- **Anáis Castellero**
- **Ana María**
- **La Reforma Agraria**
- **Yahaira Giselle**
- **Canajagua**
- **Punqui Barrios**
- **Sissi Ballesteros**
- **Yeyita primera**
- **Julieta**
- **Camino de Pedasí**
- **Chachita Juárez**

- **Me dio palabra**
- **Tirando machete**
- **Teatro Odeón**
- **Edy Domínguez**
- **Cumpleaños de Juan Pablo**
- **Ojos de Carolina**
- **Carnaval tableño No. 1**
- **Carnaval tableño No. 2**
- **Carnaval tableño No. 5**
- **Carnaval tableño No. 6**
- **Homenaje a Abraham**
- **Elena Ortega**
- **No se engañe**
- **Marin Díaz**
- **La concha libre**
- **Edelmira Domínguez**
- **Caracucha Blanca**
- **Fringo y el Royal Gin**
- **Rosa Amelia De Gracia**
- **Juventina De Gracia**
- **Cumpleaños de Fredy**
- **Tableña empollerada**
- **Zahira primera**
- **Cumpleaños de Alfredito**
- **Na pa nadie**
- **Cafetal**
- **De eso na ma**

- **Vamos a la playa**
- **Betu Solís**
- **Idalides Nuñez**
- **Al gran amigo Fringo**
- **Disa Yolanda Peralta**
- **Guitarras Nuevas**
- **Flores marchitas**
- **Senda vieja**
- **Yo quiero que tú me quieras**
- **Polka danza**
- **Chilo Acebedo**
- **Marta Isabel**
- **Capitán Santa María**
- **Bailando son María**
- **Vanessa**
- **Piripicho**
- **Maderas de Macaracas**
- **Sombrero blanco**
- **Viejo tronco**
- **Yeneira Aurora Cedeño**
- **La Tepesa**
- **Calabazas**
- **El quequi**
- **La China**
- **Sentimiento campesino**
- **Boquita campesina**

- **Pleito**
- **Volvió**
- **El níspero**
- **Angélica Murillo**
- **La ciruela**
- **Sergio**
- **Adilma**
- **Jardín El Valle**
- **Tibiri Tábara**
- **Me mira mal**
- **Mina Vargas**
- **Vallerrico**
- **La rasca rasca**
- **Angustia campesina**
- **Dolencia**
- **Onomástico**
- **Rosemary**

### **Atravesaos**

En la cumbia santeña hay una denominación, que es la de *atravesaos*. Es una variante musical, en la que el ritmo ternario muy rápido, hace del baile un espectáculo mucho más movido; y en cierto pasaje se le agrega zapateo y escobilleo. Se baila en forma de ronda, pero también se acostumbra bailarlo por parejas independientes, dando entonces un efecto de gran revuelo y delirante alegría.

Sobre la producción musical de Don Clímaco en el género de *atravesaos*, se conserva:

- **La mula no tumba a Genaro**
- **Cecibel**

- **Pista nueva**
- **Pedro Tuco**
- **Si quiere ir...imos**
- **Pety González**
- **Zancadillas**
- **La candelilla**

### **El Punto**

El punto es, en Don Clímaco Batista, una de sus composiciones más delicadas y escogidas, pues dentro de la música popular folklórica, ésta era la menos variada, fue con él cuando esta composición fue diferente y de matices selectivos y poco comunes. El punto ha sido y sigue siendo, un baile de exhibición, de despliegue de técnicas, arte, gracia y elegancia. Lo ejecuta una sola pareja ante un grupo de espectadores atentos y suspensos. Los bailadores pueden ser de cualquier edad. Don Clímaco escribió gran cantidad de puntos, los cuales tocó en diferentes presentaciones; entre ellos tenemos:

- **El velorio del triunfante**
- **Santa Librada**
- **Zapatitos de Pana**
- **Tonocoa**
- **Calabazas**
- **Margarita Lozano**
- **Cutarras Nuevas**
- **Flores marchitas**
- **Para ti**
- **Mensabé**
- **Coja el trillo**

## **Pasillos**

Por el garbo de vestidos y danzantes y por los efectos de su música, es un baile de mucho donaire donde las parejas despliegan un sin fin de habilidades. Hay razones para suponer que la herencia hispánica dejó sus huellas en el donaire de nuestras parejas en estos bailes.

La producción de Don Clímaco, cuenta con los siguientes pasillos:

- **Piedras**
- **Amparo**
- **Desaire**
- **Desilusión**
- **Mirian Luciana**

## **Danzón Cumbia**

En esta cumbia, el dominio de los instrumentos melódicos es de carácter sensible; es la forma más elaborada en que ha llegado la cumbia en su devenir histórico. En este género destacan sus composiciones:

- **Lucy Jaén**
- **Zarcillos verdes**
- **Recordando**
- **La comadre Delfina**
- **Talanquera**
- **Agarra la Iguana**
- **Guayabo**
- **Ni quiso ni quiere**
- **Serenateando**

## **Bailes Regionales**

Bailes de salón donde se destacan las costumbres y tradiciones de cada región; donde las parejas despliegan su donaire y garbo para el deleite del público.

Don Clímaco, siempre preocupado por las costumbres, tradiciones de su pueblo, y para la satisfacción de los que practican estos bailes regionales, escribió para el uso de estos grupos, orquestas y conjuntos típicos, las siguientes piezas musicales:

- **Denesa No. 1**
- **Denesa No. 2**
- **Llanero**
- **Mejorana santeña**
- **Zapatero**
- **Tinajero**
- **Bailando son María**
- **Socabón en Canajagua**

## **Himnos**

Composición poética en la cual se exaltan los méritos de héroes, cuya trayectoria merece alabanzas por los sentimientos nobles que sintieron por la comunidad donde se agitaron.

Don Clímaco, escribió la música de los siguientes himnos:

- **Himno a la Escuela Ernestina Sucre Falcón, de Pocrí.**
- **Himno a la Escuela Presidente Porras, de Las Tablas.**

Considerando que Don Clímaco Batista Díaz, figura entre los más grandes baluartes de nuestra música típica panameña, por el gran número de composiciones que ha recorrido todo el ámbito de nuestro país, nuestro mejor homenaje, a él que nos dejó tantas creaciones musicales, es colocar su violín, que de seguro forma parte de su cripta

penumbrosa, en un cimero sitial, por el deleite que proporciona en cada alma panameña su fructífera producción.

## II. Actos celebrados en su honor

### Homenajes

Como violinista y compositor de música típica, no podemos pasar por alto el grandioso homenaje que se realizó en su honor en los salones del Club Tableño de la ciudad capital el 2 de julio de 1965, en donde hubo palabras del oferente, Manuel F. Zárate, las décimas que en dicha ocasión compusieron el Lic. Raúl Quintero y Min Acevedo, los variados comentarios de la prensa nacional, el editorial que para el diario **Crítica** escribiera José Agustín Cajar Escala, la enorme concurrencia al acto y los tantos mensajes de simpatía y efecto recibidos de diversos lugares del país. En dicho acto se le entregó una gran cantidad de resoluciones y certificados de entidades educativas, sociales y artísticas.

Para su satisfacción, se conserva entre sus pertenencias personales tres trofeos, 18 certificados, una serie de resoluciones dictadas por entidades de reconocida reputación en el país, tres medallas de oro, otorgadas en reconocimiento a su larga trayectoria como violinista y compositor de música típica.

Entre los pergaminos que recibió por su participación en diferentes eventos, en homenajes de los que fue objeto, citamos:

- 1961. Festival de la Mejorana en Guararé. "Violinista, fiel ejecutante de la música popular típica"
- 1961. Cuarto Certamen Nacional de Valores Folklóricos. "**Violinista del año**".
- 1961. El Círculo independiente Radial. "**Valor artístico folklórico del año 1961**".
- 1963. La Unión Folklórica Nacional. Tercer Homenaje a las figuras más sobresalientes del Folklore Nacional. "**Valor folklórico de 1963**".

- 1964. Comité Organizador del Festival de Música y Décimas Panameñas.. **"Primer lugar en la sección de música"**.
- 1965. La Cámara Junior de Las Tablas. **"Valor folklórico 1965"**.
- 1965. La Cámara Junior de Las Tablas. **"Homenaje a su incansable y valioso aporte a nuestra música típica panameña"**.
- 1966. La Unión Folklórica Nacional en el Quinto Certamen Nacional de Valores Folklóricos. **"Violinista del año"**.
- 1969. Octavo Certamen Nacional de Valores Típicos y Folklóricos de 1968.
- 1970. La Empresa Ordóñez Cárdenas y su Jardín **El Orgullo de Azuero**. Por su actuación folklórica en el ambiente nacional.
- 1971. La Sociedad Pro-Iglesia San Roque. Por su apoyo y cooperación con este templo.
- 1972. Sociedad de Pocrí de Los Santos en Marcha. Por su labor a la formación de la juventud pocrieña.
- 1972. El Colegio Manuel María Tejada Roca, organizador del XVI Festival Nacional de la Pollera. Por su acendrada devoción a la pollera y a la realización de este festival.
- 1973. El Pueblo de Guararé y los Organizadores del XXV Festival de la Mejorana. Bodas de Plata. **"Ejecutante del violín"**.
- 1979. Comité Organizador de los XI Juegos Deportivos Centroamericanos y del Caribe. **"Homenaje Nacional a los mejores compositores de música típica"**.
- 1974. La Escuela Modelo Presidente Porras en sus Bodas de Oro. **"Autor de la música del himno del plantel"**.
- 1976. La Escuela Presidente Porras No. 1 y los Oganizadores de Primer Festival de Santeños. **"Por su destacada actuación en este acto y la exaltación a los valores santeños que viven y sienten las tradiciones y folklore de Panamá"**.

- 1978. Encuentro Folklórico del Canajagua y Feria Agropecuaria de Macaracas. "**Por su brillante actuación en la noche de violines**".

Su augusta y sencilla persona recibió resoluciones que llenaron de satisfacción tanto a su persona como a su apreciable familia.

- 1965. 1 de julio. Resolución No. 15 del Consejo Municipal del Distrito de Las Tablas. Adhesión al homenaje que a nivel nacional se tributará en la ciudad capital al distinguido folklorista, y señalar a las generaciones presentes y futuras el nombre de Don Clímaco Batista Díaz, como ejemplo digno de imitarse.
- 1965. 1 de julio. Escuela Profesional Isabel Herrera O. Personal Docente, Administrativo y Educando con motivo del Homenaje que hoy se le tributa. "Exalta en todo momento sus méritos como artista genuino del folklore nacional". María G. de Obaldía (Directora).
- 1965. 1 de julio. La Sociedad Folklórica de la Universidad de Panamá. "Exhorta a la juventud para que siga el ejemplo de este preclaro varón". Gloria M. Sánchez (vicepresidenta).
- 1965. 2 de julio. Conjunto Típico de la Universidad de Panamá. "Rinde tributo en este grandioso homenaje a quien pone su alma en la obra de sus simpatías". Dora P. de Zárate.

Para satisfacción propia y de sus familiares, se conserva en los archivos personales tres trofeos, tres medallas de oro; en la que figura la medalla Severito Batista y dos de Honor al Mérito que fueron otorgadas en reconocimiento a sus actuaciones como violinista.

### **Responso Lírico.**

El 22 de mayo de 1978, en un homenaje póstumo que se tributó a su memoria, se selló en esa fecha un compromiso entre amigos y discípulos del ilustre tableño: convertir su mensaje musical en primavera permanente, en búsqueda de nuevos valores artísticos, hasta

alcanzar por los jardines musicales que habrían de germinar y florecer de su recuerdo una unidad nacional en rescate de nuestro folklore.

Dicho acto contó con la presencia de autoridades educativas, civiles y eclesiásticas de la localidad.

Se desarrolló un extenso programa donde participaron las siguientes personalidades:

Monseñor José Dimas Cedeño, Obispo de Veraguas, estuvo a cargo de la reflexión bíblica quien con palabras de santidad dijo, "en este Homenaje Póstumo a Don Clímaco Batista Díaz, no me toca a mí hacer los elogios a Clímaco, porque me parece que no le hacen falta, todo aquel que lo conoció, lo admiró y le seguirá siempre admirando, me tocará sencillamente aplicar a su vida, lo que el mismo Dios encarnado hizo en su propia vida".

El joven Gustavo Batista, estudiante del Colegio Manuel María Tejada Rosa, participó con la lectura de su autobiografía.

El profesor Sergio Pérez y Vásquez, con palabras elocuentes, ofreció en acto especial el Responso Lírico a la selecta concurrencia, expresándose de la siguiente manera: ... "En este instante de profundo recogimiento despojémonos de lo material y humano, de lo mezquino y terreno, de lo común y profano; y así, sencillos y puros, nobles y sinceros evoquemos con piadoso recogimiento y conmovida unión el nombre del maestro Clímaco Batista, un destacado varón que, habiendo cumplido su última tarea, emprendió su regreso a Dios para recibir de su infinita misericordia el premio que le corresponde a las almas buenas". (1)

Recordaron las composiciones del maestro, las participaciones de la banda del Colegio Manuel María Tejada Roca y la Banda de la Escuela Presidente Porras que ejecutaron las composiciones: **Niño Compañero, Siglo XXI** y **El Rruiseñor**. Actuaron, además, amigos

---

(1) Sergio Pérez y Vásquez. Discurso Responso Lírico a Clímaco Batista D. Las Tablas, 22 de mayo de 1978.

suyos quienes compartieron con él muchas horas musicales: los folcloristas Artemio Córdoba, Simón Saavedra y Hernán Alba con sus obras **Punto Tonocoa** y el Pasillo **Piedras**, que figuran en la lista de sus composiciones.

En dicho acto, se contó con la participación magistral del guitarrista Norberto Ulloa, además se contó con la colaboración de la Escuela de Música, instalación que dignamente dirigió Clímaco Batista, con las piezas musicales, creaciones del maestro: **Los Ojos de Pastora e Ileana**. La Srta. Leydi Córdoba, estudiante del Colegio Manuel María Tejada Roca, declamó la poesía **Al Amigo Ausente**. También se contó con las participaciones de los grandes músicos tableños: Juan Molina, Samuel Ramos y Augusto Escudero.

Para agradecer el acto, habló, en nombre de la familia Batista, el Lic. Raúl Batista Espino quien dijo: "Quiero expresarles nuestro más profundo agradecimiento en este acto en memoria de nuestro padre. Seguramente, él nunca se imaginó que en una fecha como hoy, día de su cumpleaños, se iba a celebrar un acto de esta naturaleza; por ello, recojo las palabras de un orador que me precedió, y afirmó que ésta es una celebración y que la familia así lo ve, porque si tenemos espíritu cristiano, si creemos en todas aquellas cosas que desde nuestro entender, es lo que ha acontecido al ocurrir el deceso de nuestro padre. Ha sido un tránsito de un estado de vida a otro. Nuestro padre fue valeroso, demostró dignidad hasta el momento de su muerte, murió dignamente, murió como cristiano, entonces, así es que nos corresponde a nosotros, como su familia, recoger ese legado de dignidad, de valor y de disciplina, y de esta manera su vida se prolongará en nosotros, su vida es nuestra vida y esta vida se prolongará en sus nietos y así por todas las generaciones, porque su simiente estará con nosotros eternamente".

El objetivo del Responso Lírico cobra vigencia cuando el 20 de julio de 1980, coincidiendo con el día de la patrona de la comunidad, Santa Librada, se efectúa, por vez primera, el Concurso Nacional de Violines Clímaco Batista Díaz, instituido en memoria a su persona, con la positiva idea de mantener su música vigente en toda la República y en la necesidad permanente que tenemos de mantener nuestro arte vernacular, y como expresión soberana de todo un pueblo.

## Concursos y Encuentros de Violines Clímaco Batista Díaz.

Los concursos de violines Clímaco Batista Díaz, se iniciaron con ese acto del 20 de julio de 1980, día señalado en el sentir tableño por ser el día de su milagrosa patrona; éstos han tenido gran aceptación por los intérpretes de violín.

En su primera versión tuvo como organizadores a Carlos Enrique De León, el Magistrado Humberto Collado y el Sr. Oscar González. Don Ezequiel Díaz Quintero, dona todos los años una medalla de oro, llamada Clímaco Batista Díaz, al mejor concursante o ejecutante del violín. Actualmente, el concurso ha pasado a ser organizado por el municipio o por sociedades municipales.

Este evento cultural desarrollado dentro del programa de las fiestas de julio, como muchos denominan la festividad de Santa Librada, ha venido a ser con el tiempo uno de sus principales actos. El concurso ha sido un éxito desde su inicio y todos los años ha ido aumentando su prestigio, lo que llena de satisfacción, ya que Don Clímaco Batista Díaz se destacó como un baluarte de nuestro folklore, y estuvo a la misma altura como músico y compositor. Nos alegramos de que este torneo cultural se haya mantenido en forma ininterrumpida, perpetuando la memoria de quien dio todo por su ciudad natal.

Numerosos violinistas han participado en estos concursos y encuentros de violines. A estos participantes se les otorga un pergamino por la participación en dicho encuentro. Estos pergaminos, llevan de fondo la foto del compositor y folklorista tableño Clímaco Batista Díaz. En estas competencias de virtuosos del violín, pueden participar todos los violinistas que así lo deseen y para ello deben estar presentes a la hora del torneo con su respectivo guitarrista, quien lo acompañará en la ejecución. Las tonadas a ejecutar, deben ser del género **Cumbia Panameña** o algunas de sus variantes.

Según lo establecido se admiten únicamente dos temas, cuya duración no será mayor de cinco minutos cada una. Cada participante debe interpretar por lo menos un tema original del maestro Clímaco

Batista. Habrá un jurado que evaluará la destreza y habilidad con que se ejecuta la pieza.

A continuación se detalla los ganadores de medallas de oro Clímaco Batista Díaz en los concursos efectuados:

- 1980 Didímo Vergara
- 1981 Hernán Vergara
- 1982 Simón Saavedra
- 1983 Miguel Leguízamo
- 1984 Celso Quintero
- 1985 Pacífico González
- 1986 Alcibíades Bravo
- 1987 Antonio Vergara
- 1988 Matías Acevedo
- 1989 Lisandro Mencomo
- 1990 Santos Barrios
- 1991 José Augusto Broce
- 1992 Arcelio Bravo
- 1993 Hilario Herrera
- 1994 Italo Herrera
- 1995 Heliodoro Sandoval

En 1995 se instituyó una nueva premiación que consistió en la participación de todos los galardonados anteriores con medallas de oro. Los mejores medallistas fueron:

- Primer lugar: Celso Quintero
- Segundo lugar: José Augusto Broce
- Tercer lugar: Italo Herrera

En lo que respecta al encuentro de violines de 1995, el ganador de la medalla de oro Clímaco Batista Díaz fue el Sr. Heliodoro Sandoval; el segundo lugar lo obtuvo el Sr. Miguel Jaén y el tercer lugar fue otorgado al joven César Díaz.

Después de la premiación, con palabras de agradecimiento, el joven Clímaco Paz Batista, nieto del maestro, dijo: "Hablar de Clímaco Batista, para cualquier miembro de su familia, es relatar su espíritu de misión, definir su perfil humano, y describir sus sentimientos. Nací quince días después de que Clímaco Batista falleciera. No tuve con mi abuelo ninguna relación personal para hablar de mis recuerdos acerca de él. Sin embargo, siento de alguna manera, que, tal vez, por sortilegio del destino, se transfundió en mi vida y, junto a su nombre, que llevo con orgullo, ha llenado el vacío de cariño que dejó su partida. Aquéllos que lo conocieron, pueden dar testimonio de su condición humana. Esperamos que cada año, el encuentro de violines tenga más apoyo e interés para que florezca la música igual que crece el pasto verde al caer las primeras lluvias en todo el territorio panameño".

## CONCLUSIONES

1. Las Tablas, constituye un pilar en el folklore de la república, se cimenta en las diferentes regiones que se destacan por resaltar sus bailes, costumbres y tradiciones.

2. La música de violín cumple una función importante dentro del pueblo que lo cultiva; la de ayudar a sus componentes como individuos y como grupos.

4. Este hijo meritorio de Las Tablas, que por sus cualidades morales, por sus virtudes como ciudadano, se destacó por su sencillez en estas tierras fecundas del Canajagua azul.

5. Recorrió triunfalmente la República con su arte recreativo y su violín logrando sembrar en el alma del panameño mensajes profundos de nuestra nacionalidad.

#### BIBLIOGRAFIA

##### Libros :

- BATISTA E., Abudenía. **Recopilación Clímaco Batista Díaz**. 1era. Edición; Panamá: Biblioteca Nacional, 1980, 80 páginas.
- ZARATE, Manuel F. **Tambor y Socavón**. Panamá: 1962. 408 páginas.
- BARRIOS P., Pedro. **Panfleto del Décimo Tercer Homenaje a Don Clímaco Batista D.** Los Santos: Litografía Any, 193.
- BATISTA, Clímaco. **Autobiografía**. 1978.

## ***Intertextualidad en obras de autores panameños***

LIDIA E. CASTILLO C.

El término "intertextualidad" es de introducción reciente y abarca hechos conocidísimos como la reminiscencia o la utilización explícita o camuflada, irónica o alusiva de fuentes o citas.

Se considera que con la intertextualidad sale de su aislamiento el mensaje que se presenta como parte de un discurso desarrollado a través de textos o parte de textos, como un diálogo cuyas frases son los textos o parte de los textos emitidos por los escritores. El fenómeno de la intertextualidad es frecuente sobre todo en los autores modernos.

En **Una dama de primera** no abunda el fenómeno de intertextualidad, pero, considerando que un recurso importa no por la cantidad de veces en que aparece sino por su notoriedad o validez dentro del sistema en que es utilizado, estudiaremos los que hay en **Una dama de primera**.

Nos referimos en primera instancia a una alusión a la obra clásica de la literatura narrativa producida en lengua española: **Don Quijote de la Mancha**. En **Una dama de primera** (1) cuando Au-

rorra cuenta al médico cómo ocurrió la muerte de su padre, hay una intervención del narrador omnisciente, en la que éste (el narrador) nos lleva a aquel 5 de agosto de 1850 y nos describe a Manuel y a don Laurencio en el camino de Cruces:

"Las monturas se distanciaban. Don Manuel iba caballero en una fuerte y despaciosa mula. Su suegro, en cambio, montaba un fogoso caballo de paso, capaz de saltar los obstáculos de la dispareja vía (p. 74)".

Esta descripción por su poder evocativo refuerza la caracterización de las personalidades de yerno y suegro y profundiza en el abismo que hay entre uno y otro.

La imagen que nos suscita el narrador no es ya sólo la de dos hombres que van sobre unas bestias, sino la de don Quijote y Sancho, con lo cual el espíritu del lector no sólo recibe una información más completa por lo diversificado, sino más gratificante; su espíritu se anega poéticamente.

Es importante también señalar la ubicación exacta \_\_ dentro de la realidad gráfica del texto \_\_ de la alusión. Se encuentra en una de las primeras páginas de una novela de trescientas sesenta y cuatro. Con ella el narrador establece desde un principio los parámetros caracterizadores de ambos personajes y los valores del mensaje último de la obra.

No olvidemos que no en vano fue con el advenimiento del Romanticismo con que se valoriza en profundidad la obra de Cervantes, precisamente a causa de uno de los principios que en ella se exaltan; éste es la libertad cuya consecución se encarna en **Una dama de primera**, en el Liberalismo.

Otra intertextualidad digna de mención es la que tiene que ver con el trato que María Luisa da a los gatos. Aurora cuenta:

"Pensaba que eso que tomé estando encinta, había inducido a María Luisa a darle amor a unos perros mientras su hijita lloraba su despego; **lo que le hacía odiar a los**

**gatos y tirarlos por el balcón** (p. 68 y 69)" El subrayado es nuestro.

Este motivo de una persona que ejerce su crueldad con un gato posiblemente ha de tener orígenes muy lejanos en la literatura; nosotros no pretendemos buscar esas raíces, pero sí consignar aquí que no es éste un motivo causal, sino que ya tiene su trayectoria la asociación de un daño infligido a un ser inocente: el gato. Para ello nos referimos a algunas de las ocasiones en que se presenta dicho motivo con más o menos ligeras variantes en otras obras de la literatura hispanoamericana contemporánea.

En **Las buenas conciencias**, Jaime el protagonista mata a un gato por gusto:

"Jaime nunca habría podido explicar por qué, con tamaña decisión, con actos tan seguros, tomó la piedra que atrancaba el portón, la levantó y la dejó caer sobre el cráneo de la bestia. El maullido seco del gato, sus ojos redondos y plateados abiertos con luces de azoro y súplica, rasgaron por un segundo el ojo y el oído de Jaime: con la planta del pie, sofocó el estertor del animal, hasta que las patas se levantaron, rígidas, y un pequeño temblor erizó sus pelos suaves y grises. Y él frente al gato muerto..." (p. 184).

En **Hijo de Hombre** la imagen acontece como un recuerdo que tiene uno de los personajes cuando se encuentra atrapado en medio de una guerra en el Chaco. Melitón Isasi escribe en su diario:

"De muchacho, un día mi padre me mandó sacrificar un gato enfermo y agusanado. Lleno de repugnancia, no supe sino meterlo en una bolsa y me puse a acuchillarlo ciegamente con un machete, hasta que se me durmieron los brazos. La bolsa se deshizo y el animal destripado, salió dando saltos ante mi hipnotizado aturdimiento, perforándome el vientre con sus chillidos atroces (p. 193)".

En **Cien años de soledad** (en 1967) escribe García Márquez refiriéndose a Rebeca ya vieja:

"Le dijeron (al obispo) que la única compañera fue una sirvienta desalmada que mataba perros y gatos y cuanto animal penetraba en casa, y echaba los cadáveres en mitad de la calle para fregar al pueblo con la hedentina de la petrufacción" (p. 189).



GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Otro rasgo de intertextualidad que encontramos en **Una dama de primera** es el que se da a nivel de la literatura panameña. La caracterización de María Luisa como mujer afectada por los efectos de la luna es un tema que desarrolló en la mejor forma el reconocido escritor panameño Rogelio Sinán. Innegablemente es la obra narrativa de Sinán, más que la leyenda, la que aporta los motivos a los escritores panameños que abordan este tema. Este es el caso de la obra que estudiamos.

En el trozo 89 un narrador omnisciente describe ampliamente el paisaje nocturno de luna llena y posteriormente, en una escena, relata el ataque que hace esa noche María Luisa a Aurora.

Pero los fragmentos que más ilustran el fenómeno aludido son los siguientes:

**"Me sentía bien, claro está, desde entonces comprendí mejor los efectos de la enfermedad del alma en los actos de la gente.** El corazón de Henri se presentaba ante mí libre de deslealtad. Intuía que él había sido víctima no de la brujería sino de los efectos de una droga poderosa,

administrada por una muchacha desquiciada por el dolor de haber perdido a su adorado padre (p. 275)".

"**Más esta noche de luna llena, cuando temo por sus reacciones deschavetadas,** también debo preocuparme por mi salud quebrantada y no rumiar nuestra desgracia (...). Pensaré que he hecho por ella cuanto he podido y esperaré tranquila lo que nos traiga esta noche". (Ibid).

Cuando mi amado notaba mi preocupación me aducía que el estado grávido presentaba una serie de problemas de los cuales no pocos eran nerviosos. El esperaba que con el alumbramiento se resolverían (p. 276).

Analicemos ahora las correlaciones y las diferencias. En ambas novelas, la novela **Plenilunio** de Sinán, la de Sinán publicada en 1946, y la de Acracia Sarasqueta de 1979, existe un personaje, que es una mujer, afectada mentalmente en los días de luna llena. Por las noches este personaje sale de lo que suele ser su habitat — en el primer caso de su habitación al jardín, en el segundo de su casa a la casa de Aurora o simplemente al Callejón de las ánimas — y hace locuras. En ambos casos se entrevé o se deja entrever que el origen del trauma tiene relación tanto con la ausencia del amor maternal como con la herencia. En el caso de Sinán tenemos que la madre de Elena, la protagonista de **Plenilunio**, poseía ya cierta tara que se manifestará en la hija con el golpe que sufre cuando ve morir en Amberes, durante la guerra, al hombre al que amaba; además Elena es nieta de un viejo vicioso. En lo que se refiere a María Luisa hay dos hechos importantes: su madre verdadera fue seguramente una mujer de mala vida y María Luisa se entera a los nueve años de su origen incierto. Para completar, en ambos casos hay una relación entre el embarazo y los efectos producidos por la luna. En **Plenilunio** el motivo del embarazo tiene que ver con la madre de Elena quien como ya hemos dicho sufría los mismos males y en **Una dama de primera** se trata de la misma María Luisa de quien se espera que cure una vez pase esta etapa. La aprehensión de Aurora al llegar la noche tiene su equivalente en la intranquilidad y nerviosismo de la protagonista de **Plenilunio** quien sabe que en esas noches no es dueña de sí.

Pero allí no queda todo, debemos analizar algo más. Digamos que la intertextualidad es más evidente aun, en cuanto que es forzada. La motivación de la luna en **Una dama de primera** es innecesaria, surge abruptamente casi al final de la obra. En este sentido tenemos que reconocer que, por lo general, en la narrativa de los escritores panameños, cuando uno toma un asunto de otro, no lo hace sacando las mejores posibilidades y que cuando retoma alguna frase, por lo general ésta es de la peor calidad.

Hablemos ahora, de un motivo extraído de un momento de la realidad panameña que converge en dos novelas panameñas. Me refiero a la costumbre de usar un mismo ataúd para enterrar a los muertos. En **Una dama de primera** leemos:

"Con razón cuentan que don Rufino Cuervo comentó después de visitarnos: "Si alguien quiere conocer a Panamá, que corra porque se acaba". Lo diría porque nos asolan las pestes, y tantos panameños mueren a diario? (...) **Oiría él que para enterrar a los muertos, hay que sacar de sus ataúdes a los que todavía no son esqueletos pelados? Cuál razón tendría don Rufino para hacer ese comentario? Seguramente oyó de semejante penosa costumbre. ¡No hay madera ni dinero entre la gente del pueblo... Qué horrible situación!"** (p. 38).

Los perfiles biográficos de Alejandra de **Sobre héroes y tumbas** y de Elena Cunha de **Plenilunio** guardan relación. En ambos encontramos el **ALEJAMIENTO DE UNO DE LOS PROGENITORES**. En la historia de Elena, si bien es cierto que ésta vive alejada de los suyos, el rasgo se presenta con mayor exactitud en la madre. Así lo afirma el viejo Céfaró: "A mi hija (la madre de Elena) quise educarla con esmero y la interné en uno de esos colegios aristocráticos regentados por monjas. Allí creció alejada de mí". La misma Elena también ha de vivir privada de afecto y también sufre la separación de sus progenitores.

En ambas historias se presenta como otro rasgo común el **REPUDIO A UNO DE LOS PROGENITORES U HOSTILIDAD**

**POR UN PARIENTE CERCANO.** El viejo Céforo cuenta que al estallar la guerra del 14 su hija (la madre de Elena), se ve obligada a salir de Europa y vuelve a Panamá: "Ella, la pobre, logró salir a tiempo de Bélgica, pero al llegar al Istmo, fue hostil. Todo lo que hice para ganarme su cariño fue inútil".

Elena Cunha tampoco quiere a su padre. Así lo cuenta don Céforo: "No quiso nunca al padre. Desde niña prefería estar conmigo". Pero en ella también se produce un **ALEJAMIENTO**. Lo cuenta don Céforo: "Vivía pendiente de ella (...). Sin embargo, como yo continuaba el trato ilícito con rameras y traficantes de drogas, los padres de la niña decidieron alejarla de mí"

En el caso de Elena el **repudio por uno de los progenitores** se enfatiza ya que se da: 1. En la madre de Elena por su padre don Céforo. 2. En la misma Elena por su padre.

Ligados al repudio, hay **alejamiento de uno de los progenitores**, también enfatizado porque:

1. La madre de Elena vive alejada de su padre don Céforo.
2. Elena es obligada a alejarse de su abuelo.

En el caso del alejamiento **hay amor verdadero**. Alejandra es amada por su madre y Elena Cunha por su abuelo. Don Céforo dice: "Ud. comprende, sin mi nieta a mi lado yo no supe lo que era vida. Me sentía solitario, abandonado, sin voluntad...".

Alejandra al igual que Elena Cunha, **sufre ataques** producidos por hechos pasados.

La relación entre Alejandra de **Sobre héroes y tumbas** y Linda Olsen de un cuento de Rogelio Sinán es más evidente. Si tuviésemos que poner parámetros diríamos que la semejanza empieza con la mención en cada historia, del sitio a donde cada una va a pasar sus vacaciones. En Alejandra se habla del campo y en Linda Olsen de un islote. Este contacto con la naturaleza transforma a ambos personajes: Linda... "Lo cierto es que el ambiente de la isla me hechizó



**ROGELIO SINAN**

transformándome, me hizo ver en mí a otra persona distinta de la que era antes..." Alejandra cuenta aquella época con las siguientes palabras: "Así que me gustaba ir al campo... tenía toda la libertad que quería y podía correr con mi yeguita hasta la playa (...).

Ambos personajes se muestran muy ligadas al mar. En el caso de Alejandra: "Sabía nadar muy bien y a pesar de todas las recomendaciones, salía a nadar mar afuera y tuvo que luchar contra la marejada más de una vez". En el cuento de Sinán el doctor habla de la pasión de Linda Olsen por el mar: "De allí el afán constante de chapalear entre las ondas, tan intenso que a veces levántabase del lecho, sonámbula y desnuda, se dirigía a la playa a grandes saltos (...). Una noche me informó que estaba enamorada del mar".

También es semejante la relación de pareja entre Marcos y Alejandra de "Sobre héroes" y entre el negro Joe Ward y Linda Olsen de "La boina roja". El ser **católico** en uno es similar a ser **negro** en el otro (motivo de desprecio por parte de la protagonista). Linda Olsen pone en entredicho la varonía del médico; lo mismo hace Alejandra con Marcos.

Una exacerbada voluptuosidad también es característica común en las dos protagonistas. En **Sobre héroes y tumbas** "Hacía un año que no veía a Marcos Molina y también esa perspectiva me interesaba (...). Todo mi cuerpo estallaba con fuerza y si siempre fui medio salvaje, en aquel verano la fuerza parecía haberse multiplicado, aunque tomando otra dirección. Durante aquel verano Marcos sufrió bastante (...). Apenas llegué al campo me lo agarré por mi cuenta (...) y empecé a tratar de convencerlo para que nos fuésemos a la China o al Almazonas apenas tuviéramos dieciocho años. Como misioneros. Nos íbamos a caballo, bien lejos, por la playa hacia el sur".

En el cuento de Sinán: "Todo en la isla me parecía un milagro de la naturaleza (...). Los colores del mar; el juego alegre de espumas y gaviotas; el canto de los pájaros; el brillo de la luz; la exhuberancia de la vida; la canícula y el olor penetrante de la tierra después de la tormenta(...). Todo hablaba de amor, todo era un himno pagano que me inundaba como en una vorágine lujuriosa, lasciva (...). Mi juven-

tud ardía, mi cuerpo se deshacía en un delirio deslumbrado (...) por eso, en pleno goce de mis actos, retozaba descalza bajo la lluvia (...)"

Así por un impulso ancestral, salvaje, las mujeres son las seductoras, Linda Olsen de **La boina roja**. "Con qué placer ansiaba vengarme de la vida dejada atrás! Por eso me entregué (..) al rubio Parker (...). Después Parker, Me huía... yo, en cambio (...), quería saciar mi sed... Y decidida a dominar sus temores, dispuse darle celos coqueteando con Joe. No he de negar que, aunque siento repudio contra los negros no probé desagrado sino más bien placer... Me causaba deleite las piruetas y las mil ocurrencias de Joe Ward... Joven, fuerte, valiente, tenía los dientes blancos y reía con una risa atractiva. La atmósfera de la isla y la fragancia de la brisa yodada me lo hicieron mirar embellecido, como un Apolo negro..."

Los encuentros sexuales de ambas protagonistas con sus respectivas parejas están caracterizados en las largas caminatas por la playa y en el interés puramente instintivo por parte de las mujeres que son las que llevan el rol agresivo en la relación: "Tenía algo puramente animal que me atraía, algo estrictamente físico, es cierto, pero que calentaba la sangre" \_\_ dice Alejandra de Marcos \_\_ en **Sobre héroes y tumbas**.

Y es aquí donde Elena de **Plenilunio**, presenta otro rasgo con Alejandra. La semejanza comienza a partir del momento en que se describe la inquietud de ambas \_\_ hace calor \_\_ , antes de salir de la habitación hasta el instante en que roto ese encarcelamiento se entregan a una pasión infinita que requiere también de infinitud espacial para su manifestación. Me refiero a las escenas solitarias de Elena en el patio de su casa y de Alejandra en el monte. Veamos el texto en **Sobre héroes...**: "Siente en las plantas de sus pies el contacto húmedo y áspero—suave del césped. Se aleja hacia el lado del monte, y cuando está lejos de la casa, se hecha sobre la hierba, abriendo todo lo que puede sus brazos y piernas. La luna le da de plano sobre su cuerpo desnudo y siente su piel estremecida por la hierba. Así permanece largo tiempo (...) siente arder su cuerpo y pasa sus manos a lo largo de sus flancos, sus muslos, su vientre. Al rozarse apenas con las yemas de sus pechos, siente que toda su piel se eriza y se estremece como la piel de los gatos".

Y es en este último rasgo en que se unifican los tres personajes femeninos: Alejandra, Elena Cunha y Linda Olsen. Figura de tres mujeres jóvenes, representadas eventualmente en sus aspectos más primitivos, y cuyo instinto sólo puede ser satisfecho en un contacto total e infinito con la naturaleza. Ellas tres son versión femenina de un Tenorio, seductoras que sólo buscan la satisfacción de su goce.

#### BIBLIOGRAFIA

- Britton, Rosa María. **Ataúd de uso**. Editorial Mariano Arosemena, Panamá, 1983.
- Fuentes, Carlos. **Las buenas conciencias**. Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- García Márquez, Gabriel, **Cien años de soledad**. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1972.
- Sábato, Ernesto. **Sobre héroes y tumbas**. Edit. Seix Barral, Barcelona, 1984.
- Sinán, Rogelio. **Pleninulio**.
- Smith, Acracia Sarasqueta de. **Una dama de primera**. Impresora Nacional, Panamá, 1967.

## *Algunas noticias de contactos africanos antes de 1492*

GLADYS CASIMIR DE BRIZUELA

Derivado del contacto de europeos con el mundo indígena en la última década del siglo XV y primeras del XVI, contamos con descripciones sobre diferencias y homogeneidades físicas de los amerindios. Leemos entonces que en la española eran de color loros (moreno oscuro) o color aceituna como los de las canarias y por lo menos, en un caso individual, lo que nos dice Bernal Díaz del Castillo en el capítulo XXXIX de su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*:

"y estando en esto (en San Juan de Ulúa) vino Tendile una mañana con más de cien indios cargados; y venían con ellos un gran cacique mejicano y en el rostro y facciones y cuerpo se parecía al capitán Cortés y adese lo envió el gran Moctezuma, porque según dijeron, que cuando a Cortés le llevo Tendile dibujado su misma figura, todos los principales que estaban con Moctezuma dijeron que un principal que se decía Quintalbor se le parecía a lo propio a Cortés". (Op. cit. p. 61).

Diferencias y semejanzas son los aspectos visibles de un problema mayor: el origen del hombre americano, ya que se tenía la sospecha de que no era autóctono. Surgen respuestas, entre ellas las del visionario José de Acosta en el siglo XVI, quien consideraba como

una de las posibilidades que "gentes de Europa o de Africa antiguamente hayan sido arrebatadas de la fuerza del viento y arrojados a tierras no conocidas, pasando el mar océano". (Op. cit. p. 52).

Acosta veía esta posibilidad, que correspondería a llegadas fortuitas, accidentales, pero él concebía una llegada mayor y más constante por tierra: "...el nuevo orbe que llamamos Indias, no está del todo diviso y apartado del otro orbe... tengo para mi días ha, que la una tierra y la otra alguna parte se juntan o a lo menos se avecinan y allegan mucho". (Op. cit. p. 56).

Las respuestas empiezan a cimentarse sobre bases científicas, en lo que va de nuestro siglo, con los aportes de la geología, la arqueología, la paleoantropología, la lingüística, la antropología física, y otras ciencias; sabemos entonces, que el poblamiento de América ocurrió por Berinhia, hará unos 45000 años, por donde entraron los ancestros de las etnias amerindias, mismas que desarrollaron sus propias historias culturales, con expresiones que van, desde especializaciones a los desiertos y selvas tropicales, hasta altas civilizaciones.

La búsqueda científica ha arrojado nuevas fuentes de información sobre semejanzas y diferencias, como lo son las representaciones artísticas en donde se expresan rostros de hombres, que al parecer no derivaron del tronco panamericano común, sino que se asemejan a otros grupos del viejo mundo.

Así, la presencia de semitas, egipcios, negros africanos, asiáticos, en América con anterioridad al siglo XV, es uno de los temas de debate, que sin bien es cierto, no cuenta con muchos exponentes, no deja de aparecer en reuniones y congresos de profesionales; mayor divulgación se da en obra escrita.

Como marco de referencia del tema que nos ocupa, señalaremos puntos de vista de dos antropólogos cuyas obras son ilustrativas. Uno de ellos es Iván Van Sertima, antropólogo especializado en lingüística, autor del libro: **They came before Columbus (Ellos llegaron antes de Colón)** en el que argumenta sobre cómo pudieron efectuarse contactos entre habitantes del occidente de Africa y de América y las

posibles consecuencias culturales derivadas; el otro es Santiago Genovés, antropólogo físico investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México, quien no sólo ha escrito sobre el tema de contactos, sino que participó en las expediciones —experimentos Ra 1, Ra 2 y Acalli.

Si bien el tema central del trabajo de Van Sertima es dar a conocer las relaciones entre Africa y América anteriores a 1492, se mencionan vínculos culturales, económicos y políticos de sociedades negras africanas con egipcios, y a la vez con el mundo árabe; en todos los casos, se señala el enriquecimiento cultural consecuencia de dichas relaciones.

Las hipótesis y reconstrucciones históricas que se plantean en cada uno de los 12 capítulos, son sostenidas por una extensa fuente bibliográfica y su argumentación tiene la claridad metodológica suficiente para ser asimilada por un público no especializado, a quien va dirigido el trabajo.

Por lo tanto, **They came before Columbus**, tiene como objetivo llamar la atención al lector sobre los papeles que ha desempeñado Africa a través de la historia en la creación, asimilación y difusión de conocimientos; para ello, nos dice: "Es necesario investigar para conocer aquellos capítulos de la historia que no se han escrito o que los prejuicios occidentales han mantenido callados, ocultos. Entre ellos evidencias de que no siempre los negros llegaron a América como esclavos".

El análisis del tema requiere la consideración de por lo menos dos aspectos: el primero es la posibilidad de contactos transoceánicos. Van Sertima hace mención a datos históricos portugueses que señalan que habitantes de Senegambia, occidente de Africa, eran grandes navegantes a bordo de embarcaciones monóxilas, y que se conocía una ruta hacia América desde las costas de Guinea, aprovechando la corriente marina.

Por su parte, Genovés confirma la factibilidad de atravesar la parte más ancha del Atlántico y llegar a América a bordo de una balsa de papiro saliendo de las costas de Marruecos.

Nos dice Genovés: "Tanto Ra 1 como Ra 2 se movían sobre el Atlántico gracias a la acción continua de la corriente Ecuatorial del norte y de los vientos alisios. Una vez que ambas fuerzas de la naturaleza entran en acción no existe ninguna posibilidad de regreso para este tipo de balsas, que puedan sólo navegar a favor de la corriente y el viento" (Op cit. 18-19).

En sentido contrario, de América hacia el viejo mundo, Van Sertima cita un pasaje poco conocido: "... que unos amerindios (hombres de piel rojiza), fueron rescatados en las costas de Germania, y conducidos a través de los alpes ante Quinto Metillus Celer... gobernador romano de las Galias en el año de 62 a.C.: (Joseph de Acosta, en la obra citada anteriormente, recoge el pasaje, pero señalando que se trataba de comerciantes indios quienes habían salido de la India y una tempestad los lleva a dichas costas). La vía de esta llegada accidental a costas europeas, sería uno de los ramales de la corriente del Golfo de México; otro ramal desciende de la península ibérica hacia Africa, conocimiento que fue aprovechado para volver (tanto por africanos como por los comerciantes árabes); estos últimos aparecen mencionados en documentos de los siglos XII y XIII de la dinastía Sung de China, en virtud de las relaciones comerciales. En estos documentos se habla de Mu-Lan-Pi, «la tierra que está más allá del dominio de los árabes», y de donde posiblemente, procederían productos desconocidos como maíz, aguacate, anona, piña, y animales que se han identificado como la llama y la alpaca.

Las evidencias de los contactos, los apoya en tres tipos de fuentes. Por una parte fuentes históricas de las primeras décadas del siglo XVI en América, (López de Gomara y Pedro Martir) mencionan que durante la expedición hacia el Mar del Sur, en Darién, Panamá, los españoles al mando de Vasco Núñez de Balboa se toparon con una aldea en donde encontraron negros prisioneros de guerra; fray Gregorio García menciona que en una isla colombiana, también había negros.

Sin embargo, fray Bartolomé de las Casas, en su **Historia de las Indias** al narrar los detalles de esta expedición, no hace mención a este hecho; no obstante, nos llama la atención que al referirse a la

guerra de Balboa contra el cacique Quarecua durante ese viaje dice: "... quedó muerto allí el negro rey y señor..." (Op. cit. Libro III, Cap. XLVIII: 592).

Otras historias proceden de Africa; en ellas se asienta que el príncipe Abubakari II de Mali, salió en 1311 de las costas de Senegambia con una flota y bastimentos en dirección al oeste, y nunca se supo de ella.



Cabeza gigante de la civilización olmeca (1150-950 antes de Cristo).

El otro tipo de fuente, lo constituyen esculturas, figurillas, representaciones pictóricas en códices, relieves en paredes de cuevas y estelas, en las cuales aparecen rasgos físicos de la raza

negra como nariz chata, labios gruesos, cabellos rizados y piel negra aunque en este caso, no deja de reconocer el uso de pintura corporal en actos rituales.

Las representaciones escultóricas que más debate han originado son las cabezas colosales de la cultura olmeca. Al estar frente a ellas, es bastante posible que en la mente de algunos de nosotros, se repitan las impresiones que experimentó Melgar en 1862 al ver la cabeza de Hueyapan: "... quedé sorprendido: como obra de arte es sin exageración una magnífica escultura... pero lo que más me impresionó fue el tipo etíopico que representa; reflexioné que indudablemente había habido negros en este país y esto había sido en los primeros tiempos del mundo..." (Piña Chan 1982: 90).

Un siglo más tarde, el arqueólogo veracruzano Alfonso Medellín Zenil después de analizar varias esculturas de piedra procedentes del área metropolitana olmeca, nos dice en sus conclusiones:

"El pelo rizado, la nariz platirrina, labios gruesos y otros rasgos somáticos menos definibles, pertenecen a un grupo étnico negro, un grupo extraño al amerindio. Es posible que por los finales del clásico haya arribado a la costa olmeca del atlántico algún pequeño grupo de hombres negros que no pudieron perpetuar su herencia biológica dado lo limitado de su número. El recuerdo, la leyenda y el mito debieron divinizarlos o darles el carácter de héroes culturales a quienes retrataron en figuras de barro e inmortalizaron en monumentales esculturas pétreas" (Op. cit. 1960).

La observación de estas esculturas y de algunas figurillas de barro, junto con representaciones en códices donde aparecen cabellos rizados en deidades como Tlaltecuhltli y Mictlantecuhltli dioses de la tierra y la muerte respectivamente, constituyen fundamentos a su consideración.

Debido a que el tema de la presencia en América de hombres de diversos grupos raciales o étnicos, procedente del viejo mundo, con anterioridad al descubrimiento del continente por Cristóbal Colón, ha recibido poca atención por parte de investigadores latinoamericanos, Medellín Zenil bien puede ser considerado como uno de los pioneros al respecto, aunque no haya dado seguimiento, en la investigación a su hipótesis.

Refiriéndose a autores que si bien aceptan que estas cabezas son retratos de hombres negros, opinan que se trata de esclavos que llegaron con los árabes. Van Sertima argumenta que siendo esclavos no pudieron ser representados en el arte mesoamericano con dicha magnitud y mucho menos extender sus atributos físicos a ciertas deidades. Dice: "lo que se necesita, más que hechos, es fundamentalmente una nueva visión de la historia". (Op. cit, p 29). Genovés también considera estas cabezas como de rasgos negros.

A lo largo de doce capítulos, Van Sertima deja bastante claro el objetivo central de la obra: hay multitud de información que son pruebas fehacientes de que negros convivieron en sociedades amerindias, participaron con elementos culturales llegando a ocupar algunos altas jerarquías, es decir fueron actores de roles diferentes a los que se vieron sometidos, con la esclavitud en la época colonial.

Personalmente considero que una línea de investigaciones como ésta es necesaria ya que el lector interesado en el tema de contactos del viejo y nuevo mundo antes del descubrimiento oficial de América puede disponer de una buena bibliografía de autores de diversas procedencias y emprender por sí mismo la búsqueda e indagación. Desde esta perspectiva, la obra de Van Sertima tiene la finalidad de demostrar que es posible emprender la búsqueda. Detrás de toda esta inquietud está el deseo del hombre de conocerse en sus orígenes bioculturales, conocimiento mediatizado por los enfoques de la historia tradicional que nos dificulta aun hoy, valorar las aportaciones de indios, negros, caucásicos, asiáticos, herederos todos de civilizaciones milenarias, al proceso de conformación de nuestra identidad.

La incredulidad de los contemporáneos, es una actitud humana que enfrentarán todos aquellos que pretendan ver más allá de los datos que la ciencia de cada momento establece como Verdad. Las reflexiones del padre Acosta han sido valoradas por la ciencia hoy: pero, en el siglo XVI, ¿cómo las habrán considerado?

Lo que Van Sertima, Genovés, Von Wuthenau y unos pocos, pero insistentes investigadores están aportando son ideas e información en el sentido de que los océanos no han constituido obstáculo para la aventura humana y si aceptamos que algunas llegadas pudieron ser accidentales, a la deriva, ¿Por qué creer que el espíritu inquieto del hombre que lo impulsa a ir más allá de lo conocido, es una adquisición reciente?

A estas alturas del discurso, vale la pena preguntarse: ¿Qué trascendencia tendría en el estudio de las civilizaciones amerindias la confirmación de que siguieron llegando hombres después de Berinhia y antes de 1492?. Lo más significativo sería la necesidad de replantear

dicho estudio, dirigiéndolo al conocimiento de las historias culturales de ambos lados de los grandes océanos. Coincidió con Genovés en que esta nueva visión nos permitirá explicar con mayor certidumbre elementos, algunos de ellos complejos, que permanecen descontextuados.

Deseo concluir mi intervención citando a otro eminente investigador mesoamericanista:

"Una vez que los mexicanistas hayamos salido de nuestro "espléndido aislamiento" y nos hayamos relacionado con la gran Historia Universal, ya no solamente aprovecharemos nosotros este paso, sino que también tendremos algo que ofrecer a otras disciplinas, entre ellas a las distintas ramas de los estudios orientalistas. Si hablamos aquí de nuevas perspectivas de la ciencia mexicanista, vemos que lo más atractivo de ellas sea acaso precisamente este nuevo valor que adquirirán nuestros datos para otras ciencias". (Kirchhoff, 1968: 28).

#### BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA, Joseph de. 1962. **Historia Natural y Moral de las Indias**. Fondo de Cultura Económica. México. Buenos Aires.
- CASAS, Bartolomé de las. 1965. **Historia de las Indias**. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires.
- DIAZ DEL CASTILLO, Bernal. 1962. **Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España**. Editorial Porrúa, S.A. México.
- GENOVES, Santiago. 1990. **Ra, una balsa de papiro a través del Atlántico**. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- KIRCHHOFF, Paul 1968. **México y el Viejo Mundo: Los estudios Mexicanistas ante nuevas perspectivas**. Traducciones mesoamericanistas. T. II. Sociedad Mexicana de Antropología México.
- MEDELLIN ZENIL, Alfonso. 1960. **Monolitos Inéditos Olmecas**. La Palabra y el Hombre, No. 16, Universidad Veracruzana. Xalapa, Ver.
- PIÑA CHAN, Román 1982. **Los Olmecas Antiguos**. Consejo Editorial del Estado de Tabasco. México.
- VAN SERTIMA, Iván 1976. **They came before Columbus**. Random House, New York.

## *Derek Walcott o el "descubrimiento" del Caribe*

ALVARO MARCOS MENÉNDEZ FRANCO

Silvestre Tenorio Ruiz, escritor y crítico panameño, actualmente incorporado a la Escuela de Periodismo de la Universidad de Panamá no cabía en sí de la emoción que las noticias emanadas de Estocolmo traían a sus oídos: su ex-condiscípulo en la Escuela de Teatro dirigida por el genial José Quintero, también panameño, en Nueva York, acababa de ser premiado en una nueva versión del discutido y discutible Premio Nobel de Literatura, la correspondiente a 1992. Walcott, poeta extraordinario, dramaturgo acogido a la manera clásica del Teatro Shakeasperiano e Isabelino en donde el verso es la materia esencial para el cumplimiento de las jornadas, incorpora, quizás sin habérselo propuesto, al tan olvidado Caribe a un renacimiento del interés mundial, en el terreno de la Literatura.

La tesis de que solamente la prosa estaba incidiendo en el interés analítico de los académicos suecos se ha desplomado: Walcott es esencialmente un poeta, tanto en moderna poesía inspirada en los mitos, las luchas, el paisaje y el alma de su pequeño país de Santa Lucía (isla integrante de lo que Nicolás Guillén y Rafael Alberti llamaron en sus respectivas obras *West Indians*, reflejando un arbitrario gentilicio colonial) y sobre todo: en los hombres que luchan contra los elementos marinos y terrestres para alimentar a sus hijos y en la recreación de los mitos que dieron base y ala a la gran literatura clásica

de Grecia: de la vieja Hélade y del Peloponeso. Así, por un lado Walcott es raigalmente poeta caribeño que unifica un concepto muy discutido: el del Africa en América y por otro es un clásico vivo, que diría Azorín, pues recrea los mitos de Homero en sus poemas clasicistas. Estas dos maestrías hacen de él y de su obra —desconocida por causa de los movimientos editoriales y del aislamiento político y económico de nuestros pueblos— un "reactualizador" de la poesía afrocaribeña o afroinglesa y, además, hace resurgir el riquísimo debate sobre "lo negro" y "la negritud" en nuestras tierras.

Derek Walcott, siguiendo las líneas técnicas del gran ciego Homero, poeta de juglares y de académicos a la par, traslada la arquitectura de la Odisea al Caribe y nos hace estallar ante los ojos, en 84 capítulos de prosa poética de la mejor ley, los sueños, los dolores, las angustias, las lides, los mitos, las reivindicaciones del negro caribeño. Esta actitud revive las apoyaturas creadoras de Vasconcelos en su **Ulises Criollo** de México y de James Joyce en su magna poético-novelístico de Dublín en **Ulises**. Con la diferencia de que el personaje HOMERUS, libro decisivo de la extensa obra del poeta de Santa Lucía, es el pueblo africano transplantado al mar de intensos ríos azules y vientos salvajes que otros autores intentaron eternizar: Víctor Hugo en el siglo pasado con su nouvelle **Bug Jargal** y Alfonso Camín el poeta de Asturias con sus poemas negros.

Otro de los basamentos para el fallo de los académicos quienes supieron discutir y votar espigando entre doscientos cincuenta nombres del mundo, es el propio teatro de Walcott en el cual los colores, los sonidos, los mitos y la luz se entremezclan en sabios componentes de equilibrio artístico para hacer de él el máximo poeta del Caribe actual y un macerador del teatro de Shakespeare con nuevos contenidos. Precisamente en el momento en que más ardiente era el debate en el seno de la Academia Sueca de Letras, sita en la popular Plaza de las balanzas o el Mercado de Estocolmo, un famoso Teatro de la capital sueca presentaba una adaptación de **El Ultimo Carnaval** del poeta Walcott.

Con su triunfo el autor más ilustre de Santa Lucía y la comunidad de Islas cercanas a Puerto Rico y Venezuela logra hacer revivir

el interés por poetas mayores de las Antillas como Nicolás Guillén, Jules Roumain, René Depestre, Aimé César, George Lamming, Edward Bratwhaite, Jacques Alexis, Demetrio Korsi, Pales Matos, Adalberto Ortiz, Le Herisson, Marcelin, Hibbert, Jorge Artel y muchos otros.

Nosotros, caribeños, de lengua española o kuna, veremos el interés de los estudiosos y sobre todo, de los públicos lectores, volcarse sobre las entreveradas líneas realizadas en poesía y novela y demás géneros literarios en nuestras tierras de luz y mar y sufrimiento. El triunfo de Walcott es el cuarto triunfo del Africa ancestral en las letras regidas por Estocolmo pero es un renacer de nuestra obra colectiva y nuestros afanes por un Mar Caribe que baña la entrada del Canal de Panamá, el Puerto de Veracruz y La Habana y por cuyo lomo azul han cruzado las caravanas culturales del mundo desde la noche de los tiempos. Nuestra novelística encabezada por Beleño y continuada por Justo Arroyo, José Franco, Jorge Laguna, Trinidad Torres y nuestra poesía afropanameña fundada en Demetrio Korsi, Demetrio Herrera Sevillano y Víctor M. Franceschi han renacido ante el reconocimiento a la saga en inglés creole, patois y brooklinian del aeda que tiene apellido de púgil y nombre de pintor.

***Psikhepton y diez poemas***  
***(Prólogo poético del poemario inédito "Bin Bin")***

JUAN DAL VERA

**PSIKHEPTERON**

¿Alma sin ala,  
desnuda la piel, el plumaje,  
desechados los ojos  
al vacío?.

Sin rama ni ventana,  
algo que huyó  
pero que fue aprehendido,  
un silencio  
a través  
de pájaros en luto. Y una jaula.

Y se dijo ante ella:  
¡Escucha cuán armoniosa  
es la palabra del hombre!.

Así de pronto,  
solamente  
porque aquello cambió,  
porque aquello no tiene nombre,  
No tiene ni historia ni sentido.

Porque hoy encontré  
sobre mi propia hombruna  
un Bin Bin sin su vida.

1.

Pájaro de aire en mí,  
pájaro de papel.  
Sol derrumbado  
en el fondo de una gavia.  
Y allí,  
cuervo violando un canario  
para renacer  
dentro de otra sombra.

2.

De esta manera...

para no despertar más nunca,  
se los digo, jamás como ahora,  
cambié los ojos  
y el mundo fue otro,  
la esencia más densa.  
Y a mis manos  
le crecieron diez amores,  
y a mis pies  
diez colores de invierno y de verano.  
Y en aquella lejanía  
del reverso de un milagro  
conocí múerdagos parlantes.

3.

Entonces  
desde que el aire no fue  
ya tal cosa como caminos suspendidos,

yo tuve ese amor en la luz  
para los ojos.  
Esas cuatro paredes de la casa:  
un cuadro,  
una sombra,  
una guirnalda,  
un tema para el aire.  
Y desde allí  
vendía preguntas al liberto,  
traía quehaceres  
a diestra y a siniestra  
para que fueran más lejos  
los sueños.  
Sentía el título inmóvil  
en la mañana.

#### 4.

Pero en cada mañana  
despertaba la tinta  
comi si por ese claustro mundo  
hubiesen pasado rozando  
otras alas libres.  
Y la pobre y mística tinta,  
desconcertada  
ante la nueva vigilia  
que invadía lentamente  
a ese preciso instante, crecía.  
Ante los puntos que yo ponía  
para cerrar una vida por otra.

#### 5.

Y, ahora, si los ojos me reprochan  
las viejas banderas  
hundidas en el bosque,  
les diré:

Ojos míos, estáos quietos  
hasta que la nueva vestimenta  
se halle consumida  
en medio del esqueleto  
de este pequeño mapa.

6.

Porque por la mañana nacía la rutina:  
gritos, manos sumergidas en otras  
vidas,  
peregrinajes del norte,  
velos que caían de las rejas,  
los nombres que teníamos  
salían a la calle,  
las palabras despertadas  
cruzaban el espacio como balas,  
el comer de migajas,  
el verme y el no verme.

7.

Recuerdo así mis ojos de otros ojos,  
otras alas de mis alas,  
todo verspertino por mi boca  
que era su boca, pequeño pico antes,  
pico mío  
picoteando entre el grano  
que llamaron desayuno,  
otra cosa  
del primer amor del día.

8.

Así por vez primera  
me llené de inmóvil aire a cuestras,  
de aquella pesada casa  
que impedía

despegar los pies del suelo  
para ir a jugar con una nube blanca,  
o venir de una rama al viento  
a tomar agua en un charco claro.

En vez,  
a mi lado plumas negras,  
a mi lado amarillas plumas,  
a mi lado la triste imagen  
de un Bin Bin desnudo.

### 10.

Y yo, por eso, tú,  
lleno de este hombre  
así de pronto sobre el alma,  
tanta razón y entendimiento,  
deberes y preguntas,  
en la otra ropa  
que el único animal terrestre  
se pone encima,  
vine a indagar  
en los templos impúberos  
de mi escuela.

## **NUESTROS COLABORADORES**

### **ARTURO ROMANO PACHECO**

Mexicano. Antropólogo Físico, Maestro en Ciencias Antropológicas, CUM LAUDE, Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido Director General del Museo Nacional de Antropología y Coordinador del Proyecto: Ex Convento de San Jerónimo. Ha participado en Congresos y Mesas Redondas sobre su especialidad y es, además, prolífico articulista y prologuista, autor de numerosas ponencias antropológicas. El primero de marzo de 1996 cumplió 50 años de servicios ininterrumpidos como Investigador en el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Es Miembro de la Sociedad Mexicana de Antropología y de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, entre otras.

### **MARIA TERESA JAEN ESQUIVEL**

Panameña. Maestra normalista egresada de la Escuela Normal Juan Demóstenes Arosemena de Panamá. Maestra en Ciencias Antropológicas, con especialización en Antropología Física. Profesora Investigadora, ha ejercido la docencia en la Escuela Nacional de Antropología, la Universidad Iberoamericana y en la Escuela Superior de Medicina. Es autora de múltiples artículos y de ponencias presentadas en Congresos y Seminarios. Perteneció a la Sociedad Mexicana de Antropología y a la American Association of Physical Anthropology.

### **RICARDO CRISTOBAL SOUSA GOMEZ**

Licenciado en Biología por la Universidad de Panamá, posee una Maestría en Ciencias con Especialización en Biotecnología de Alimentos por el Instituto Politécnico Nacional de México. Doctor en Ciencias y Tecnología de Alimentos por la Universidad Politécnica de Valencia, España. Profesor investigador de la Universidad de Panamá.

### **CLIMACO MANUEL PAZ BATISTA**

Estudia ingeniería en Sistemas Computacionales en la Universidad Tecnológica de Panamá, Centro Regional de Azuero. Ha sido consistentemente Primer Premio de Honor y es Medalla "Guillermo Andreve".

## **EDILDA FLAUZIN DE MORALES**

Profesora, especializada en Bibliotecología. Ha sido Bibliotecaria Jefe de la Biblioteca Juan Antonio Susto de la Lotería Nacional de Beneficencia, Subdirectora de la Biblioteca Nacional Ernesto J. Castillero y actualmente Directora de la Biblioteca de la Universidad Tecnológica de Panamá. Compiló el *Índice por autor, tema e índice auxiliar de las publicaciones de la Revista Cultural Lotería de 1978 a 1988*, publicado en 1991.

## **LIDIA E. CASTILLO C.**

Doctora en Filología Hispánica, especialista en las áreas de literatura hispanoamericana y española. Profesora Titular de la Universidad de Panamá (C.R.U.V.), autora de libros de gramática y de *La novela escrita por mujeres panameñas*, publicado por la Universidad Complutense de Madrid. En prensa, dos diccionarios: *Sobre el uso de la tilde y sobre el uso de las consonantes*. Autora de diversas *Metodologías para la enseñanza*.

## **GLADYS CASIMIR DE BRIZUELA**

Maestra en Antropología, Escuela Nacional de Antropología e Historia de México. Actualmente realiza estudios de Doctorado en la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora en la Facultad de Antropología de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz en donde dirige un proyecto de arqueología y etnoarqueología. Ha publicado *Síntesis de la Arqueología de Panamá*, Editorial Universitaria, 1973. Tiene inédito un libro sobre arqueología y negritud en Panamá.

## **ALVARO MARCOS MENENDEZ FRANCO**

Poeta, cuentista, ensayista y periodista, ha obtenido premios literarios tanto en Panamá como en el extranjero, incluyendo el Premio Ricardo Miró en Ensayo y un Tercer Premio en Poesía. Bachiller, ha realizado estudios de Cinematografía. Como alumno libre obtuvo el título de Doctor en Filosofía en la External Degree de la Universidad Americana de Arizona, en 1988. Fundador de organismos culturales como el *Grupo Demetrio Herrera Sevillano*, *Grupo Demetrio Korsi*, *Pen Club Nacional*, entre otros. Presidente del *Frente Cultural César Vallejo*.

## **JUAN DAL VERA**

John R. Ryan, arquitecto de profesión, realizó estudios en Italia. Pintor, lingüista, diseñador, dibujante e instructor de teatro. Como pintor ha expuesto colectivamente en México, Tejas, Miami, Puerto Rico y Panamá e individualmente en Italia, México y Panamá. Ha obtenido el Premio "Council of América" de arquitectura, Premio Salón Xerox, de pintura, Premio Ricardo Miró de poesía, Premio mejor actor y director, entre otras distinciones.

***Junta Directiva de la  
Lotería Nacional de Beneficencia***

Presidente

**LIC. JORGE GUILLERMO OBEDIENTE P.**

Representantes del Ministerio de Gobierno y Justicia

**LIC. EFEBO DÍAZ HERRERA**

**LIC. JOSE PABLO VELÁSQUEZ**

Representantes de Compradores de Billetes

**SR. VICTOR RAÚL VÁSQUEZ**

**DR. JOSÉ EMILIO SIMONS BRAGIN**

Representante Suplente de Compradores de Billetes

**SR. GUILLERMO MANFREDO BERNAL**

Representantes de la Contraloría

**LIC. GUSTAVO ADOLFO PÉREZ ALVAREZ**

**LIC. KENIA JAÉN**

Sub Contralor General de la República

Representante Suplente del Sindicato de Billeteros

**PROF. RUBÉN PATIÑO R.**