



• EL PALACIO DE LA MEMORIA •

HIPÓTESIS SOBRE LA SIMBOLOGÍA DE LA ORNAMENTACIÓN
EN LA RESIDENCIA DEL GENERAL URQUIZA

Héctor Ciocchini
Graciela Blanco y Laura De Carli



 *Trilce*



Héctor E. Ciocchini, Profesor en Letras, dirigió el Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, donde editó la revista *Cuadernos del Sur*. Obtuvo la beca Fritz Saxl del Warburg Institute donde realizó investigaciones sobre iconografía y retórica junto a Frances Yates. Fue Investigador Principal del Conicet. Se desempeñó como docente en las universidades nacionales de Buenos Aires y del Sur, en The Hebrew University de Jerusalem y en el Warburg Institute de la Universidad de Londres. Entre sus publicaciones se destacan: *Temas de crítica y estilo* [1960], *Los trabajos de Anfión* [1969], *El sendero y los días* [1973], *Iconografía de la Imaginación Científica* [1988], *Monstruos y maravillas* [1992] y *Homenaje a John Keats* [1995].

Laura De Carli, arquitecta y docente. Su trabajo profesional siempre estuvo orientado a la preservación y valoración del patrimonio urbano y su relación con la historia y la cultura.

Graciela Blanco es psicóloga y psicoterapeuta, especializada en el estudio de lo simbólico a través de la Psicología Analítica. Coautora, junto a Laura De Carli, de *Los Edificios como Discurso. La Jefatura de Policía de Paysandú* [2010].

Cuando volvimos a vernos, esta vez en Buenos Aires, Ciocchini ya había trazado una hipótesis de interpretación de lectura del friso. En un cuaderno viejo de espiral de tapas duras color verde oscuro se leían unos pocos renglones escritos con prolija y firme letra cursiva, trazada con lápiz blando y cierto aire escolar. El texto tenía un fuerte “aire de familia” con lo que podría haber sido un discurso de las épocas doradas de Urquiza. Las figuras de las catorce primeras *metopas* se habían convertido en palabras.

Ciocchini explicó que había basado esa interpretación en las iconologías del Renacimiento y el Barroco, derivadas a su vez de los jeroglíficos egipcios. Que su primera asociación con ciertas imágenes del *Polifilo* lo llevó a trabajar en ese sentido utilizando esa obra como base de la investigación. Citó a otros autores que se basan también en esta fuente, como Jean Richer, que interpreta de ese modo unos relieves del Serapeion en la Pequeña Metrópolis de Atenas.

Mi sorpresa se renovaba al ver la posibilidad de hacer esa lectura *natural* y precisa de una ornamentación; y si bien, como arquitecta interesada en la preservación del patrimonio histórico arquitectónico, no era la primera vez que me enfrentaba con molduras y guardas, nunca había sospechado que la decoración podía tener un sentido, explícito o implícito, tan cuidado. Allí comenzó esa voracidad por investigar, en que se quiere saber más cuanto más se averigua, y empieza la etapa de recopilación de datos y de la construcción del andamiaje teórico con el que se espera confrontar la hipótesis.

Con Ciocchini, comenzamos a buscar la procedencia iconográfica de las figuras del friso, y casi automáticamente –por tratarse de una obra corriente en el estudio de historia de la arquitectura clásica– recurrimos a los frisos dóricos del *Estudio de los Cinco Órdenes de Arquitectura* del *Vignola*,³ donde recordábamos haber visto ejemplos de *metopas* decoradas. Fue otra sorpresa ver que casi todas las figuras del friso –seis de las ocho que lo componen– habían sido tomadas fielmente del *Vignola*. Pero no tuvimos la misma suerte al intentar rastrear el origen iconográfico de las figuras del *Vignola*, en la reserva

3. Vignola, J. B., *Tratado Práctico Elemental de Arquitectura o Estudio de los Cinco Órdenes según J. B. Viñola*. “Obra dividida en setenta y dos láminas que comprenden los cinco órdenes con indicación de las sombras necesarias para el lavado, la delineación de las fachadas, etc., y con modelos relativos a los órdenes compuesto, dibujado y ordenado por J. A. Léveil, arquitecto antiguo pensionado del Rey de Roma y grabado sobre acero por Hibon”, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, (6) Rue de Saints-Pères. Sin fecha de edición, impresa en París, en español. Encontramos ediciones similares a la consultada, en las que figura como año de edición 1879.

de la biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo ni en la reserva de la Biblioteca Nacional. Finalmente, podemos decir que no pudimos llegar más allá que a verificar el significado tradicional de este tipo de símbolos.

En el siguiente encuentro, Ciocchini había hallado, en una obra de Czar Péladan⁴ –un libro muy viejo, pequeño y de edición modesta–, un párrafo en que el autor indica una fuerte relación entre el *Polifilo* y la Masonería. Péladan comenta cómo la simbología masónica se nutriría ampliamente de las imágenes de esta obra, y une inequívocamente las figuras del *Polifilo* con una forma de expresión que la Masonería utilizó como material para sus jeroglíficos.

A partir de ese momento nos interesamos en hacer también un relevamiento de ciertas ornamentaciones del Palacio San José que podían reforzar la hipótesis de lectura del friso, llegando inclusive a un trabajo más amplio, que implicaba el estudio de algunos otros edificios que fueron construidos a instancias de Urquiza y la posible relación que éstos mostrarán entre sí. Debimos entonces comenzar a interiorizarnos en la relación de Urquiza y sus colaboradores con la Masonería. No se trataba, por cierto, de los datos habituales en la historia de Urquiza, y fue entonces que se incorporó Alberto Pierotti, joven profesor de Historia, quien por ese entonces fichaba y ordenaba el voluminoso archivo del periódico *El Entre Ríos*, de la ciudad de Colón. Participó en la primera etapa de nuestro trabajo y llevó a cabo una investigación exhaustiva –en Entre Ríos, Buenos Aires y Uruguay– sobre la relación de Urquiza con la Masonería.

En cuanto a la investigación sobre el friso y la construcción del Palacio, consultamos muchas fuentes y recibimos la colaboración de numerosos investigadores. Fuimos al Palacio una y otra vez; allí fue donde Lydia Mernies, en ese momento a cargo del Archivo Histórico del Palacio, se sumó al trabajo de investigación. Su genuino entusiasmo y amistad nos acompañó a lo largo de toda la travesía que implicó esta tarea. Revisamos las facturas de compras de materiales en las épocas estimadas de la construcción del Palacio, en busca de algún dato sobre su compra, su traslado, su ejecución o, aunque sólo fuese, sobre su existencia. Queríamos encontrar a alguien, contemporáneo o no, que hiciera mención de ello en algún lugar de los cientos de carpetas que guardan las boletas y la correspondencia sobre la construcción del Palacio y en las que están consignados clavos, chapas, tirantes,

4. Péladan, Czar, *La clé de Rabelais (Le secret de Corporation)*, Bibliothèque Internationale d'édition, Paris, E. Sansot y Cie., 1905.

espejos, molduras, estatuas, plantas, fuentes y cocinas. Pero nadie habla del friso, o al menos no pudimos encontrarlo.

Como ocurre con este tipo de trabajos, nos enfrentamos al casi total escepticismo de muchos allegados locales y expertos en el tema, que en general prefieren suponer que alguien "equivocó" el orden previsto de las figuras en las metopas, antes que aceptar que Urquiza –como muchos de nuestros próceres– pudiese ser aficionado a juegos estéticos esotéricos y cifrados.

Pasó el tiempo y, por circunstancias de la vida, durante varios años el trabajo estuvo suspendido. Ciocchini, inquieto por esta demostra, nos repetía en tono más que firme, que en un país de proyectos inconclusos no debíamos ser responsables de agregar uno más a la lista.

Hasta que, en 1998, otra feliz circunstancia nos conectó con Graciela Blanco, licenciada en psicología, admiradora de Jung y sus símbolos, seriamente perspicaz, metódica y, fundamentalmente, entusiasmada con nuestro proyecto. Fue con ella que volvimos a ver aspectos de nuestro trabajo, donde habíamos dejado de verlos, y a remover y relacionar otros, que aparentemente nada tenían en común. Ese remover en las decenas de carpetas, en las que habíamos guardado lo hallado y consignado aquello por hallar, fue lo que nos permitió redescubrir y terminar el trabajo.

Al retomarlo hubo, por supuesto, que revisar y rever lo que habíamos hecho e investigado hasta ese momento. En esta nueva etapa de investigación, el friso se tornó más *universal* y menos *histórico*, para volver luego a ser *histórico* pero *universal* al mismo tiempo.

Y entusiasmo tras coincidencia, fuimos consultando fuentes análogas a las ya vistas, hundiéndonos en la alquimia y la geometría sagrada, de las que Ciocchini nos rescataba con paciencia. Hasta que vimos que era posible formular una segunda hipótesis de interpretación de las figuras del friso, no demasiado diferente de la primera, por cierto, pero, habiendo precisado el posible significado de dos de los símbolos, queríamos intentarlo y así lo hicimos.

Ciocchini sugirió no reemplazar la primera hipótesis de lectura por la segunda, para que en el trabajo se reflejara el proceso de investigación, mostrando el orden de los pasos que se habían seguido. Así lo hicimos, y creemos que de este modo se logró plasmar la secuencia de la investigación; seguimos la idea rectora de que el libro quedara estructurado conforme a los pasos que habíamos dado y a la incorporación del material que iba apareciendo.

La observación de este proceso con cierta perspectiva nos permitió verificar que –como es sabido– las cosas toman un significado

más profundo y diferente a medida que nos vamos deteniendo en ellas: es entonces cuando se establece la diferencia entre el *mirar* y el *ver*. Aunque esa *otra mirada*, la que nos llevará a *ver* lo que antes no habíamos sabido, tampoco debe ser considerada como la definitiva. Y sobre esto trata el libro: del *mirar*, de la *otra mirada*, y del *ver*. Trata de cómo el profundizar acerca de lo que *miramos* por primera vez de una manera trivial, hace que el objeto enfocado, esta vez con una mirada atenta (con la *otra mirada*, basada en la inducción y la deducción), cobre un significado, tome otra dimensión y ocupe un sitio diferente al ser *reconocido*.

Esa *otra mirada* es la que se hace posible luego del encuentro con la información, con el conocimiento, o idealmente hablando, con la *sabiduría*. Esa *otra mirada* es la que nos permitirá *ver*.

Al relatar los acontecimientos como se fueron presentando en el desarrollo de este trabajo, nos encontramos con que este proceso de *mirar*, profundizar y *ver*, se fue repitiendo como en círculos concéntricos, y quisimos reflejar esta continuidad dividiendo el trabajo en tres partes.

La *Primera Parte*, formada por *El Palacio* y *El Friso*, relata el primer encuentro con el Palacio San José, la intuición de Héctor Ciocchini acerca de la posible traducción o lectura del friso y una enumeración de lo que simbolizan muy sucintamente sus figuras. Resumiendo este acercamiento espacial y cronológico, podemos decir que vemos el Palacio, vemos el Friso, lo observamos en detalle, lo relevamos y tratamos de ordenarlo, con el posible criterio que se utilizó para la colocación de las figuras. Entre tanto, Ciocchini hace su hipótesis de lectura y vamos acercándonos a la revisión de la simbología tradicional de las figuras.

La *Segunda Parte*, *La Historia*, es una bisagra entre la primera y la tercera. En estos capítulos, ordenamos datos dispersos sobre fechas de construcción, constructores, colaboradores y artistas que reflejaron su obra en el Palacio San José. Esta parte gira en torno a la figura de Urquiza: datos de su vida; reconocimiento de que, aunque Urquiza nunca abandonó el control de sus proyectos, la opinión de sus colaboradores, secretarios y asesores tuvo suma importancia en las decisiones tomadas. Damos una mirada sobre la compleja relación de Urquiza con la Iglesia y la Masonería; y vemos algunos aspectos de su relación con varios de los artistas que contrataba. Intentamos mostrar, de alguna manera, la urdimbre que formaban las tareas que *tramaba* y emprendía Urquiza; refiriéndonos a *tramar*, como a la acción de *atar*, *unir* y *relacionar* intereses y deseos.

La *Tercera Parte –El Otro Friso y El Otro Palacio–* es lo “otro”, lo que se “concluye”, lo que podemos *ver* luego de la primera percepción y de acercarnos un poco más al mundo del personaje que construyó y habitó este Palacio. Trata sobre lo que finalmente podemos *ver*.

Otro aporte de este trabajo sería la concurrencia de una mirada multidisciplinaria. Mirada que se nos ocurre necesaria cada vez que el hombre intenta otear una realidad pasada, que, por humana y por pretérita, es sumamente compleja. Esta mirada de, y desde distintos campos, este viaje al pasado, propone que, donde los documentos han desaparecido –por alguna de esas tretas tan comunes que el tiempo juega a los historiadores–, es posible reconstruir hipotéticamente y comprender esa porción de tiempo y espacio, y sobre todo, a esos hombres y sus obras. O, dicho de otro modo, que nos es dado intentar desde sus testimonios y obras, en este caso un edificio y su ornamentación, comprender lo que sus mentes y las circunstancias nos legaron.

De este libro se entra y se sale por el mismo *umbral*, aunque al salir no seamos los mismos. Y en la travesía entre *umbral* y *umbral*, nos permitimos el juego de ordenar los capítulos como si fuesen las metopas de otro friso –esta vez simétrico y tradicional– que también intenta decirnos algo. Un friso cuyas primeras metopas hablan de lo *intuido*; que tiene la *Historia* como *eje de simetría*, y cuyas últimas metopas intentan acercarse al *conocimiento*. Personalmente, creo –aunque de alguna manera hablo por todos los que colaboramos y aprendimos junto a Ciocchini– que el mundo, con sus edificios y sus ornamentos, ya no podrá ser mirado de la misma manera. Sabemos que en sus detalles hay encerrado otro mundo, velado pero dispuesto a abrirse a la *otra mirada*, que nos permitirá *ver*.

Además del utilizado en el presente trabajo, quedó mucho material a la espera de continuar investigando sobre el arte y la simbología en la historia política. Ya no será posible. Héctor Ciocchini murió el 19 de mayo del 2005. En los últimos años, con su particular sentido del humor, bromeaba diciendo que, debido a la demora de la publicación, este trabajo sería su “libro póstumo”. Recibimos la noticia en el momento en que dábamos los últimos toques al diseño de la cubierta del libro. Supimos entonces que no habíamos considerado la posibilidad de perder a ese hombre, ese maestro, ese amigo. Había tanto aún que hacer con él, tanto por escuchar, tanto por aprender, que el hecho de no tenerlo entre nosotros es algo que, como todos los que lo conocieron y tuvieron la fortuna de ser sus alumnos, difícilmente superemos.

Quiero dejar explícitamente dicho algo antes que nos diluyamos en la venturosa y larga historia de este libro: al comienzo del trabajo, Ciocchini hizo una serie de observaciones muy breves que quedaban consignadas detrás de las fotos, en comentarios al pasar, en anotaciones en los márgenes de libros y en las cintas grabadas de las reuniones que tuvimos. Muchos de estos datos fueron seguidos y ampliados inmediatamente y constituyeron la trama de lo que sería el trabajo; fueron puertas que nos permitieron entrar en nuevos ámbitos de la investigación. Pero otras observaciones quedaron archivadas, incomprendidas o consideradas aparentemente accesorias. Sin embargo, a medida que avanzábamos, y prácticamente al final, fueron insertándose casi solas –como las piezas finales de un rompecabezas gigante– en la trama que la misma investigación había formado. Supongo que ésa es la metodología de los maestros “de alma”: hablan, esperan y no fuerzan, y, fundamentalmente, van inculcando algo que tal vez sea el verdadero saldo de este trabajo y que surge como conclusión, aunque no haya estado explícitamente planteado en la hipótesis: y es que todo confluye, todo se corresponde y todo se encadena. Pero dejemos que este párrafo de Éliphas Lévi lo exprese mejor que nosotros:

A través del velo de todas las alegorías hieráticas y místicas de los antiguos dogmas, a través de las tinieblas y de las bizarras pruebas de todas las iniciaciones, bajo el sello de todas las escrituras sagradas, en las ruinas de Nínive o de Tevas [sic], sobre las carcomidas piedras de los antiguos templos y sobre la ennegrecida faz de las esfinges de Asiria o de Egipto, en las monstruosas o maravillosas pinturas que traducen para los creyentes las páginas sagradas de los Vedas, en los extraños emblemas de nuestros antiguos libros de alquimia, en las ceremonias de recepción practicadas por todas las sociedades secretas, se encuentran las huellas de una misma doctrina y en todas partes, cuidadosamente oculta.⁵

L. DC.

5. Lévi, Éliphas, *Dogma y Ritual de la Alta Magia*, Dogma, Barcelona, Editorial Humanitas, 1991, Tomo I.



Una tarde de hace casi veinte años, Héctor Ciocchini visita el Palacio San José de Entre Ríos, residencia de Justo José de Urquiza, y al observar el friso de estilo dórico que se despliega a lo largo de la fachada principal del edificio, se pregunta si detrás de ese aparente caos de figuras -cascos, corazas, naves y armas de guerra que contra toda norma se suceden sin simetría ni orden evidente- puede encontrarse un mensaje escrito a modo de jeroglífico y responder a una lectura. A partir de esa intuición, comienza una pesquisa, a la que se unen Laura De Carli y Graciela Blanco, en donde desfilan la *Hyperotomaquia de Polifilo* y las facturas de los materiales de construcción para el Palacio; la alquimia, la geometría sagrada y las guerras civiles; Juan Manuel Blanes, Éliphas Lévi y el estudio de los *Cinco Órdenes* de Vignola; la Masonería y los *Emblemas* de Alciato. Y en este proceso, zigzagueante y trabajoso, el friso comienza a revelar su mensaje oculto que, en tanto histórico y a la vez universal, se puede leer como un programa político del entrerriano pero también como algo más: un llamado a la reconciliación y a la concordia entre los hombres.

