

EL BUON FRESCO DE FEDERICO VIGIL¹

THOMAS E. CHÁVEZ²

La sede del *National Hispanic Cultural Center* (NHCC) es un conjunto arquitectónico distribuido en un campus de unas 150 hectáreas vecino al Río Grande, en el sur de Albuquerque, en el estado de Nuevo México. Desde su inauguración en el año 2000, el flamante Centro se ha convertido en el primero de su tipo en los Estados Unidos, y todavía está en construcción. El complejo comprende el edificio de una antigua escuela elemental, devuelta al antiguo esplendor de su estilo novomexicano gracias a la restauración de sus muros de adobe, y ampliada mediante la incorporación de un salón de baile. A ello se suma un edificio principal, nuevo, cuyo aspecto exterior evoca las antiguas pirámides y templos precolombinos de México y América Central. El interior de los enormes techos abovedados de su vestíbulo recuerda los del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, en las afueras de Madrid, España. El Escorial fue construido y luego habitado en el siglo XVI por Felipe II, el monarca que en 1598 otorgó el permiso para la colonización de Nuevo México. Los temas de la pirámide y el vestíbulo se prolongan hacia el contiguo Centro para las Artes Escénicas “Roy E. Disney”, que a su vez se orienta ha-

¹ Este artículo es versión de un extracto del libro escrito por el autor sobre el fresco de Federico Vigil actualmente en trámite de publicación. La traducción para RANLE es de Graciela Tomassini.

² Historiador, investigador, escritor y profesor universitario. Ha sido Director Ejecutivo del Centro Nacional de Cultura Hispánica en Albuquerque (NHCC) y anteriormente director del *Palacio de los Gobernadores* en Santa Fe, New Mexico por más de veinte años. Ha publicado ampliamente libros, artículos, reseñas en su especialidad al igual que columnista en distintos diarios y revistas especializadas. <http://www.anle.us/485/Thomas-E-Ch%C3%A1vez.html>

cia la estructura más reciente, un edificio que alberga el Departamento de Educación del NHCC, junto con el Instituto Cervantes y el Centro de Hispánico de Documentación. Todos estos edificios enmarcan una Plaza Mayor, otra característica dominante de la arquitectura urbana de raíz hispánica.

La construcción inicial comprende, también, un edificio cónico ubicado en la entrada principal del campus. Se trata del Torreón, denominación que evoca las antiguas torres de defensa de las fortalezas erigidas en la Península Ibérica, construidas bajo la administración imperial romana y más tarde por los visigodos y musulmanes. Los torreones cundieron por todo el orbe hispánico, incluido Nuevo México.

Pensado inicialmente como un recinto para la recepción y bienvenida de los visitantes, el Torreón iba a experimentar una transformación notable desde aquel momento en que Edward Luján y Frederico Vigil ingresaron por primera vez en el edificio. Nueve años más tarde, sus muros albergarían el *buon fresco* de más de 1.200 metros cuadrados que despliega el acervo hispánico de Nuevo México y sus raíces europeas y americanas precolombinas. El visitante que hoy transpone la doble puerta de entrada del edificio experimenta una impresión inicial de asombro ante la magnitud del fresco, pero esta primera reacción cede inmediatamente a un sobrecogedor shock ambiental. Entrar en el Torreón es ingresar en un mundo que podría describirse con las palabras que suelen aplicarse al *Guernica* de Pablo Picasso, “un mundo donde la emoción misma es vasta”. Los colores maravillan y las figuras sobrecogen. Además, están las palabras multilingües. Las palabras son arte, y comunican; más aun, suscitan la creación de mundos. El conjunto genera en el contemplador la ilusión de estar inmerso en la obra de arte. Aquí el arte despliega la historia, y viceversa, la historia se hace arte. Las imágenes se proyectan desde el pasado y el caleidoscopio de colores sumerge al contemplador en la riqueza de la tradición.

El fresco de Frederico Vigil permea los espíritus de quienes lo contemplan, induciendo en cada uno una respuesta personal. La obra envuelve al visitante en la historia y su belleza, y tiene la singularidad de ser a la vez histórico en su género y creador de historia.

No se propone saturar al espectador, sino suscitar su curiosidad, estimularlo para que pregunte, establezca conexiones, y obtenga

sus propias conclusiones. En otras palabras, el fresco apela a la inteligencia y a la imaginación de los visitantes, permitiéndole a cada uno construir su propia interpretación mientras se arroja a la aventura del descubrimiento.

Invariablemente, cada contemplador se concentrará en un aspecto distinto del fresco. Reconocerá en su trama un tema que se impone a su mirada, desenvolviéndose como una línea melódica en la música. Eventualmente, sin embargo, otras líneas emergerán, armonizándose en una totalidad sinfónica cuando la profunda inmensidad del conjunto comience a revelarse. Y tal vez, sólo tal vez, el contemplador comprenderá que esta obra genial, el fresco de Frederico, está allí para transmitir a las futuras generaciones los valores profesados por los contemporáneos del autor que encargaron semejante obra.

Frederico Vigil es un retoño del Nuevo México de tradición hispánica. Nacido en 1946 en la ciudad de Santa Fe, al norte del estado, creció en el seno una familia numerosa, con cinco hijos varones y dos mujeres. Esta familia, ya para entonces auténticamente santafeña, había migrado a Nuevo México siglos atrás. Sus abuelos y sus padres sentían gran orgullo por la larga historia familiar. Habían vivido en un pueblo llamado Los Hueros, ubicado en el extremo septentrional del estado, en un valle de montaña al norte de Mora, que a su vez está al norte de Las Vegas y al oeste de Ocaté. El bisabuelo de Frederico, su abuelo, su tío, y finalmente su hermano, fueron *Mayordomos*, es decir, líderes de la hermandad local de los *Penitentes*. Era gente de profunda fe, profesada no solo de palabra sino de hecho. También practicaban — y continúan practicando — la virtud de la humildad, no en el sentido de la mera cortesía dispensada a los otros, sino más bien como una forma natural de empatía y humanidad. Siempre trataban a los demás con respeto.

Frederico atribuye su temprana vocación por la pintura a la creatividad de sus padres. “Nuestra casa estaba llena de objetos que mis padres fabricaban con sus manos: muebles, chimeneas, artefactos para mejorar la casa. Mi madre hacía colchas³ y amaba la costura.”

Los padres de Frederico observaban intrigados al niño que se entretenía estudiando a las hormigas. Solía pasar horas observando las reacciones de los insectos cuando él los disponía en distintas formaciones. También dibujaba; al principio, figuras infantiles. Nada de

³En español en el original.

nuevo hay en esto, pues a todos los niños les fascina crear figuras y pintarlas con colores. Pero sí había una diferencia en la actitud de Frederico. Llevaba sus pizarras consigo a todos lados y siempre parecía dispuesto a dibujar y colorear. Copiaba las imágenes de sus hormigas y otros insectos en sus pizarras.

Cuando Frederico estaba en sexto grado, la maestra visitó a sus padres. Había reconocido un talento especial en el niño, que mostraba potencial para convertirse en un artista, y por ello la señora Baca quería alentarle e instar a los padres a que fomentaran ese talento. Ellos accedieron, pero se preguntaban para qué. El niño necesitaba desarrollar habilidades prácticas, y ya comenzaba a construir objetos con su papá, lo cual de por sí ya constituía una manera de estimular su destreza artística. Frederico veía la construcción como un proceso creativo, igual que el arte. Trabajar junto a su padre estimulaba al joven. Y muy probablemente, cuando el padre le comunicó en español, lengua que generalmente se hablaba en el hogar, que “cada piedra tiene su cara”⁴, y que por ello había que poner el mejor lado de la piedra “mirando hacia afuera”, Frederico tomó esas instrucciones más literalmente de lo que el padre podía imaginar. La mirada del artista ve lo que otros no ven. Como habría de demostrarlo a lo largo de su vida, él veía caras en todas las cosas, desde una forma o una idea a una puesta de sol, desde una danza a un árbol; y en efecto, hasta los muros tenían caras propias, caras que clamaban por ser reveladas y puestas “mirando hacia afuera”.

Por ello fue fortuito, si no inusual, que muchos años más tarde, siendo ya un artista consumado en la técnica del *buon fresco*, Frederico acudiera al *National Hispanic Cultural Center*, recientemente construido e inaugurado, y propusiera a sus directores que consideraran la posibilidad de destinar una de las paredes del Centro a la creación de un fresco. El campus que el artista vio en esa oportunidad estaba incompleto. El Centro para las Artes Escénicas estaba todavía en proyecto y el Centro Educativo habría de construirse ocho años más tarde. El proyecto básico preveía el emplazamiento de *plazuelas*, con la idea de crear diversos ambientes mediante una original combinación de elementos como vegetación, fuentes, iluminación y obras de arte, a fin de proponer el campus como un lugar con funcionalidades múltiples, más allá de los programas ofrecidos por el Centro.

⁴En español en el original.

Frederico conoció a Edward Luján, uno de los fundadores del NHCC, por entonces Presidente de su Consejo Directivo. Ambos hombres acordaron inmediatamente en que el arte de Frederico pertenecía al NHCC. Los dos visionarios recorrieron juntos el campus, en busca de un muro apropiado. Detectaron muchos posibles, pero cuando Ed Luján condujo a Frederico al Torreón no quedó duda, al menos, en opinión de Ed.

—¡Aquí está tu muro! —exclamó.

Frederico miró hacia arriba y alrededor con cierta incredulidad. Había dado con una persona tan visionaria como él mismo. Seguramente, pensó, el señor Luján —como lo llamaba entonces— estaba gastándole una broma. Un fresco que cubriera esas paredes debía tener proporciones monumentales, que excedían las de cualquier otro proyecto que él hubiera llevado a cabo.

Tragó saliva y, después de cerciorarse de que Ed Luján hablaba en serio, dijo: “Sí, puede hacerse.”

Frederico había aceptado tomar a su cargo una obra titánica. Estaba a punto de embarcarse en un proyecto mucho más complicado y difícil de lo que había imaginado. Sin preverlo, se había comprometido con una tarea que le llevaría nada menos que nueve años. Consumado el trato, los términos de su aceptación podrían haber incluido palabras como “sorprendentemente”, o “increíblemente”. Pero nadie lo pensó entonces de esa manera. Predominó en el ánimo del artista la perspectiva de crear una obra capaz de representar la historia hispánica de Nuevo México, y valía la pena dedicar a ese trabajo toda una vida. Ed Luján, a su vez, quería una obra que pudiera utilizarse con fines pedagógicos.

Más allá de que ambos promotores lo tuvieran en cuenta, el concepto de utilizar el arte para la enseñanza es tan antiguo como la historia de la humanidad. Frederico conocía la historia de Nuevo México lo suficientemente bien como para comprender la magnitud intelectual de este desafío. Por otra parte, los diversos estilos arquitectónicos del campus del NHCC contradecían la idea. Además, el amplio panorama histórico a representar rebasaba los límites geográficos del estado. La historia hispánica de la región hundía sus raíces en Europa y había llegado a Nuevo México a través de México. A lo largo de ese camino, las influencias pre-colombinas, tanto procedentes de Europa como de las diversas culturas de América, acrecentaron la riqueza de este acervo. Según lo han reconocido muchos historiadores, una de

las plurales bellezas de la cultura hispánica ha sido su capacidad para asimilar otras culturas. Mucho antes de que Colón se hiciera a la mar, el pueblo de España comprendía un vasto conjunto de pueblos. Frederico se enfrentaba a la tarea de ilustrar una cultura dinámica cuya evolución jamás había conocido pausa. Más intimidante aún resultaba pensar el producto final como un mensaje para las futuras generaciones sobre la visión histórica que la generación actual deseaba dejarles como legado. Cómo encararlo era, todavía, otro problema, pues el fresco debía cubrir unos 150 metros cuadrados, entre el techo y la pared interna de un edificio con forma cónica.

Frederico debía empeñarse en pergeñar una visión global mediante imágenes que atravesaran todas las etapas y dimensiones de la historia. ¿Qué figuras o mensajes era necesario enfatizar? ¿Ilustraría los acontecimientos o las personalidades de manera literal o simbólica? ¿En qué lugar de la pared ubicaría cada imagen, y en relación con cuales otras? Debía representar una cultura y su historia mediante una forma artística capaz de perdurar durante siglos. Y, antes de tocar siquiera la pared, debía recibir la aprobación del Consejo Directivo en una asamblea pública. Es sabido que el requerimiento de una aprobación pública previa a la ejecución de una obra mayor es motivo para que la mayoría de los artistas decline el ofrecimiento.

En efecto, y con buenas razones, la mayoría de los artistas no habría intentado siquiera acometer una empresa semejante. Bien sabía Frederico que el arte del *buon fresco* no significa simplemente aplicar pintura a un lienzo, sino encarar un trabajo sumamente arduo. Necesitaría contratar un equipo de colaboradores. El primer paso sería cubrir todo el muro con metal desplegado. Después, habría que estucar las paredes con cinco capas de enlucido para obtener una superficie porosa capaz de absorber la pintura. La cal debe diluirse, mezclándola con agua para provocar la reacción química que transforma el óxido de calcio en hidróxido cálcico. La arena robustece el enlucido previniendo la contracción en el secado. Se emplea arena gruesa, media y fina en las sucesivas capas. Las primeras tres capas deben colocarse un mínimo de diez días antes de las últimas. La pintura se aplica sobre la quinta y última capa, que se denomina superficie de *intonaco*. El soporte debe ser perfecto. El artista debe prestar especial atención al alisado de la superficie y al enmascaramiento de las juntas.

Frederico también tuvo que resolver el problema del techo y su gran lámpara central. Esto último se resolvió fácilmente, pues al

quitar la lámpara cobró presencia una luz natural que el artista incorporó a su concepción global de la obra; la luz natural se convirtió en el “sol”. El problema del techo, en cambio, pareció en principio fácil de resolver. Pensando que el techo no iba a resistir el peso adicional del estucado, se decidió enlucirlo con yeso y aplicar encima pintura acrílica, pero a Frederico no lo convencía esta solución. Un mural acrílico no es un *buon fresco*. Por lo tanto, cada vez que se describiera la obra terminada como un fresco, sería necesario recurrir a una explicación incómoda para dar cuenta del techo. Como último recurso, se decidió convocar a un ingeniero para que realizara una inspección. Para grata sorpresa de todos, el ingeniero dictaminó que el techo resistiría el peso. Aun cuando la aplicación del fresco al techo constituiría, por lejos, la etapa con mayor demanda de esfuerzo físico de toda la obra, Frederico se alegró con la noticia. La totalidad del producto sería un *buon fresco*, sin reservas ni explicaciones adicionales.

El primer acto genial de Frederico fue su decisión de organizar el fresco de manera que comenzara al pie del muro, elevándose en espiral como si ascendiera en el tiempo hacia el techo, donde, finalmente, como una afirmación de la permanencia de la cultura hispánica, habría figuras de infantes en proyección hacia el futuro.

A medida que el concepto iba tomando forma en su mente, Frederico dibujaba, no en la pared, sino en un pliego cuadriculado a escala reducida. Este boceto estaba calzado en un contenedor que servía como modelo a escala del edificio, montado sobre dos mesas a fin de que el artista pudiera pararse adentro para hacerse una idea de cómo se vería el fresco en la pared real. Aplicadas al muro, las cuadrículas ampliadas a medida determinarían la perspectiva. El muro mide unos catorce metros de alto, y el espectador vería el fresco completo mirando hacia arriba desde el suelo. Dadas estas condiciones, por ejemplo, ¿cómo se vería una cabeza de caballo de un metro setenta en la mitad superior de la pared? Frederico usó su cuadrícula a escala y su boceto para determinar que el tamaño y la perspectiva de sus figuras debían ser más grandes en la parte superior de la pared que en la base. Tenía que proyectar la perspectiva desde el suelo.

Desde el comienzo, Frederico demostró la audacia, la imaginación y la sagacidad previsor de un maestro. No sin razón quien suscribe este artículo lo llama “El Maestro”. La planificación y el trabajo descriptos hasta aquí tomaron dos años y siete meses. Continuamente revisaba y reorganizaba sus ideas. Escuchaba a sus consultores y efec-

tuaba ajustes. A conciencia ubicó la figura de Santiago Matamoros en su caballo blanco frente a la entrada, y las cuatro advocaciones de la Virgen María históricamente más importantes de Nuevo México en la parte superior del fresco, para transmitir la extraordinaria relevancia de la religión en el acervo tradicional de Nuevo México. Si el espectador se interesaba en la evolución del conocimiento a través de los siglos, él o ella lo verían en el fresco. Todas estas ideas pugnaban por organizarse durante aquellos primeros meses de arduo trabajo. Fiel a su propio genio artístico, Frederico estaba creando una obra muy especial. Quienes lo rodeaban en esos momentos, e iban comprendiendo la magnitud de su proyecto, habrían coincidido con el crítico y académico español que observó: “Escribir sobre la obra de Frederico Vigil es hacerlo sobre una multitud de vidas, influencias y sensaciones que, como mínimo, resultan exóticas para nosotros, europeos occidentales.”

No bien el Consejo del NHCC aprobó su proyecto, Frederico dibujó cartones de sus figuras y los adhirió a los lugares asignados en la pared. Hecho esto, perforó con un alfiler los contornos de las imágenes y después los espolvoreó con carboncillo para dejar sobre el muro una leve pista de diseño de cada figura. Esta etapa también requirió paciencia y estudio, pues ahora, por primera vez, podía ver cómo quedaban las imágenes sobre la pared real. Muchas veces la perspectiva era errónea o alguna línea no resultaba correcta. Había que sacar el cartón, rehacerlo, volver a colocarlo y perforarlo de nuevo. Cuenta haber cambiado cuatro veces la vestidura de una de las vírgenes.

Frederico decidió trabajar de arriba hacia abajo, y según lo prescribe la técnica, pintando una imagen por vez. Tenía que aplicar la última capa de enlucido y luego apurarse a pintar con el revoque todavía húmedo. De hecho, no se trataba de pintar, tanto como de teñir la pared. Si por ansiedad o exceso de confianza revocaba un área demasiado grande y el enlucido se secaba antes de que la pintura fuera aplicada, debía detenerse y raspar las capas de revoque sin usar, a fin de preparar la base para la próxima jornada.

También la pintura requería preparación, pues debía moler y mezclar los colores a partir de materiales “inorgánicos”, naturales. La pintura debía ser inorgánica, porque de lo contrario la cal quemaría los colores. Al margen de su talento, imaginación y genio, Frederico dedicaba hasta cinco o seis horas a estos preparativos antes de empezar a crear una imagen en la pared.

Para evitar interrupciones, Frederico trabajaba desde la media tarde hasta la noche; a veces, hasta las dos o las tres de la madrugada. Se tomaba descansos para comer, elongar sus músculos y hacer ejercicio. “Me hago masajes... Subo y bajo las escaleras aquí en la plaza mayor. Trato de repetirlo varias veces en la tarde.”

De acuerdo con el grado de detalle, completaba áreas de unos dos a cuatro metros cuadrados por jornada de trabajo, cuidando siempre de no “adelantarse a sí mismo”. Al cabo de cada sección necesitaba un par de días de descanso para reponer fuerzas y prepararse para la próxima sección. “Cada sección es un cuadro en sí misma, cada pieza es un cuadro, un fresco individual, aun siendo parte de un todo.” En ocasiones, sentía que no avanzaba, que nunca terminaría.

Trabajó de esta manera durante los siguientes seis años y medio. A través de todo el proceso conservó un incisivo juicio crítico, trabajando muchas veces en una soledad autoinfligida e ignorando los permanentes llamados a las puertas del Torreón. Era un genio en acción, que progresaba paso a paso. Y concluida la tarea, la llamó su pared milagrosa. Nuevamente, las palabras no alcanzan para describir la obra, pues el fresco revela un cuerpo de conocimientos que se pliega, se vuelve sobre sí mismo y se despliega una y otra vez ante los ojos del contemplador.

La descripción del fresco podría seguir el camino del artista de arriba hacia abajo, o bien la historia narrada de abajo arriba. Además, es necesario tener en cuenta los conceptos generales y los múltiples temas que aparecen. Frederico organizó su fresco en cuatro partes, “como un pastel”, distribuido en los cuatro puntos cardinales, tal como el arquitecto había diseñado el Torreón. Las partes están señaladas por cuatro columnas o pilares sobre las cuales se ubican las cuatro advocaciones de la Virgen María. Ellas son: Nuestra Señora del Rosario La Conquistadora, Nuestra Señora de Guadalupe de Extremadura, la Virgen de los Remedios y Nuestra Señora de Guadalupe de México. Las cuatro vírgenes son importantes en la historia de Nuevo México. La última de las mencionadas remite, obviamente, a la larga historia de Nuevo México como parte de la Nueva España, y más tarde, de México. Guadalupe de Extremadura tiene conexiones históricas con Guadalupe de México. Nuestra Señora de los Remedios era la virgen más venerada por las primeras generaciones de colonos españoles en Nuevo México. En 1598, los primeros colonizadores de la región tra-

ieron un estandarte con su imagen, la que aparece repetidamente en los blasones, así como también en la iconografía de la época.

La Conquistadora es una pequeña imagen traída a Nuevo México en 1625 por un fraile franciscano. Cinco años después ya se había organizado una cofradía en su honor. Esta cofradía es, sin duda, la más antigua entre las confraternidades religiosas de su misma índole en los Estados Unidos, pues todavía existe. Originalmente dedicada a la advocación de Nuestra Señora de la Asunción, esta estatua fue reformada y convertida en Nuestra Señora del Rosario. Los habitantes de la región bien pronto comenzaron a llamarla familiarmente con el cariñoso apelativo de “La Conquistadora”, o “La Conquista”, referido a la conquista amorosa. Hoy día se la venera en una capilla construida para ella en 1714. Esta capilla ocupa ahora el crucero norte de la Catedral Basílica de Santa Fe. Es la santa patrona de Nuevo México, y se la considera el ícono religioso católico más antiguo de los Estados Unidos.

Los cuatro pilares antes mencionados delimitan las cuatro secciones del fresco. Cada sección tiene como eje una vertiente distinta de la herencia cultural de Nuevo México, y cada una de estas herencias se superpone visualmente con las aledañas. Los ejes son las historias de Nuevo México, España, México y América Latina, cada uno de los cuales contribuye a completar el patrimonio tradicional de Nuevo México. A medida que la narrativa del fresco progresa en el tiempo, la historia de los Estados Unidos evoluciona en modo paralelo. Esta historia también forma parte de la herencia hispánica de Nuevo México.

La narrativa histórica comienza antes de los viajes de Colón y continúa hasta el presente. Mientras los temas del techo proyectan al espectador hacia el futuro, el muro puede “leerse” de varias maneras. Dos de las aproximaciones más obvias son estudiar cada una de las cuatro secciones de abajo hacia arriba en forma sucesiva, o considerar un mismo período en todas las secciones simultáneamente. El segundo enfoque es más complejo y difícil, pero también más completo y preciso.

En algún momento, Frederico expresó que la interpretación del fresco debía comenzar abajo y hacia la izquierda de la entrada principal, siguiendo la trayectoria del visitante que ingresa. En ese lugar está la pintura de un bisonte de Altamira reclinado en posición fetal. “Este es el lugar más antiguo y quizás el mejor para empezar el

recorrido”, dijo. Sin embargo, es aquí donde el contemplador debe manejarse con mayor cautela, porque es fuerte la tentación de devorar con los ojos los cientos de detalles, saltando de uno a otro. Es conveniente, en cambio, que el contemplador amplíe su foco buscando la narrativa global. El mundo del artista es inclusivo, y el orbe cultural plasmado en la obra contiene en sí muchas historias y heredades. Así como el techo comunica esta complejidad de manera conceptual, apelando a distintas disciplinas y, de manera no tan sutil, a diferentes colores de superficie, la narrativa del fresco que se despliega desde la base del muro apunta a la misma idea en su manifestación histórica.

No importa de qué manera se visualice el fresco, el mensaje manifiesto es que el Nuevo México hispánico es la culminación de miríadas de influencias a través de muchos años, o más bien siglos. Desde la primitiva historia de la Península Ibérica a la creación de España, y más tarde, a su expansión en América, un aspecto significativo de la Hispanidad ha sido su capacidad de adaptación a pueblos, costumbres y culturas diferentes. Los conquistadores españoles y los primeros colonizadores eran celtíberos, romanos, visigodos, bereberes, árabes, vándalos, judíos, francos, griegos, vascos, etcétera. Este proceso de aculturación continuó en las Américas con las plurales culturas que los europeos encontraron a su llegada.

España usó el término *mestizaje*⁵ para este sincretismo o mezcla de pueblos y culturas. En el caso de las Américas, el foco se puso en la mezcla entre europeos, nativos americanos y africanos. Hoy en día el término se ha politizado y puede entenderse alternativamente en un sentido aviesamente propagandístico, en sentido crítico, o como la simple descripción de un hecho.

En la atinada versión de Frederico, el concepto de “lo hispánico” cubre una amplia red inclusiva. El país que unos siglos atrás sometía a prueba de “limpieza de sangre”⁶ a todo aspirante a un puesto de importancia, era en sí mismo, sin embargo, un “crisol de etnias”. Es por ello que Frederico, estudioso de ese patrimonio cultural, puede postular válidamente, y en consecuencia pintar, una imagen sincrética del mundo que constituye, en verdad, la rica herencia de Nuevo México. Tampoco deja de lado el artista la influencia de la expansión estadounidense sobre la cultura hispánica de Nuevo México, pues fue

⁵ En español en el original.

⁶ *Ibíd.*

(y sigue siendo) precisamente en Nuevo México donde la sociedad angloparlante y de confesión predominantemente protestante de los Estados Unidos, se encontró, en su proceso de expansión, con la sociedad hispanohablante, mayoritariamente católica, de México: una con raíces en Inglaterra; la otra, en España.

Frederico ha calificado su fresco como una mirada al mundo del *mestizaje*. Con ello significa un mundo caracterizado por la hibridez, tanto cultural como étnica. Para él, esta realidad no se limita a Nuevo México, pues el mundo entero participa de ella. La historia hispánica de Nuevo México es un ejemplo universalmente válido. Uno de los últimos toques que Frederico incluyó en su *opus* es un símbolo de la muestra más antigua de ADN, descubierta en África.

En general, el fresco conlleva un mensaje positivo. Este carácter se manifiesta con particular evidencia en el techo, donde dos figuras adultas masculinas y dos femeninas entregan sus hijos al mundo futuro. Además, estas cuatro figuras humanas reparten, y también definen artísticamente, siete disciplinas que a su vez se subdividen internamente bajo el dominio de cuatro temas. Tanto las disciplinas como los temas están designados en español. Los temas son: “Fe, Paz, Esperanza y Amor”, representados por mujeres que evocan, al mismo tiempo, imágenes precristianas como la Dama de Elche, y las numerosas Vírgenes de la tradición católica. Las disciplinas van desde la Justicia a la Arquitectura, pasando por la Milicia, la Ciencia, la Música, la Medicina y la Educación. Frederico quiebra este patrón, colocando una advertencia en el lugar donde debería estar la octava disciplina. Allí insertó a la “Sagrada Tierra”, representada como una mujer desnuda, yacente sobre su costado casi en posición fetal, tendiendo sus brazos, casi como en un ruego, hacia el contemplador. Es la Madre Tierra, la dadora de vida, pero está en estado de necesidad. Al lado de esta figura, en actitud de estirar su mano para tocarla, está “Amor”, que con la otra mano señala a la desesperada mujer.

De las cuatro figuras femeninas emblemáticas, Amor es la única en actitud de tocar a otra figura próxima. A diferencia de las demás, Amor forma parte de una escena mayor. Sobre su cabeza está la media luna, asociada con Isis, la Reina del Cielo, en fase menguante. Se tornará oscura antes de recobrar la luz. Esta escena conlleva un mensaje que no debe ser pasado por alto.

Los conceptos representados en el techo: las mujeres, las otras figuras humanas y la luna en sus distintas fases, interactúan para trans-

mitir varios mensajes visualmente superpuestos y conectados acerca de la condición humana. Pero hay algo más que se impone a la mirada, pues está en todas partes, y resuena en la conciencia, dejando una impresión duradera. Se trata del color azul. Algunos lo considerarán como un color de fondo, otros como el cielo, o el agua. Todas las fotografías de gran angular del fresco muestran el predominio del azul, que otorga a la totalidad de la obra una connotación decididamente optimista.

El azul es un color significativo para Nuevo México, y aquí constituye una afirmación implícita de la tradición en la que se inscribe el artista. Azul es el color de María, la madre de Dios. También simboliza el agua, dadora de vida. Azul solía ser, además, el color de los Franciscanos de Nuevo México durante las tres primeras centurias de historia hispánica en la región. Los hombres de esta orden fueron quienes propusieron justificaciones y argumentos para la colonización española en Nuevo México.

La leyenda más milagrosa de Nuevo México es la de María de Ágreda. Se cuenta que esta monja concepcionista franciscana de hábito azul, en virtud del don de bilocación, era capaz de estar en su convento en el norte de España y, al mismo tiempo, en Nuevo México, convenciendo a las tribus nómades de la región de seguir a los frailes franciscanos. Uno de estos frailes, el Padre Alonso de Benavides, quien había sido el encargado de transportar a La Conquistadora de España a Nuevo México, escribió sobre Sor María un memorial dirigido al Rey Felipe IV, el mismo que luego, en una versión revisada, fue presentado ante el Papa Urbano VIII. La Dama de Azul, como se la conoce en todo el Sudoeste de los Estados Unidos, era una milagrosa confirmación del esfuerzo misionero en Nuevo México.

Muchas casas de familia, especialmente en los villorrios y pueblos más pequeños, tienen los marcos de puertas y ventanas pintados de azul. Esto no es casual, pues ese color es considerado de buena suerte, y capaz de mantener el mal lejos del hogar.

El azul no es el único color predominante en el fresco. Después de todo, ¿cómo podría reflejarse Nuevo México en una obra sin las múltiples tonalidades y matices terrosos del marrón? Irónicamente, hasta los franciscanos tuvieron que cambiar el color de sus hábitos a marrón en 1898. En efecto, Frederico ha recreado en el interior de un recinto el entorno de tierras áridas y cielos azules característico de Nuevo México. El cordón pardo hecho en relieve que bordea la

base del fresco evoca el cingulo franciscano, esa cuerda anudada con la que los frailes se ciñen la cintura, enmarcando además, de arriba abajo, el tema religioso del fresco.

Desde las campanas de Santiago de Compostela, llevadas a Córdoba en 997 por Al-Mansar y devueltas más de dos siglos después, a la firma de Cristóbal Colón que se descifra parcialmente; desde un códice maya sobre la Creación a Sor Juana Inés de la Cruz; desde la Revuelta de los indios Pueblo en 1680 en Nuevo México a la ayuda de España en la Guerra de la Independencia de los Estados Unidos... O también: de los marineros fenicios a los danzantes Matachina de los Pueblo y los Penitentes de Nuevo México; con los líderes y los pensadores romanos, musulmanes y posteriores, con todos los nacidos en la Península Ibérica, Frederico ha creado un panorama donde convergen la historia, las exploraciones, el conocimiento, los conflictos culturales y la reconciliación de los pueblos.

Una vez, hablando sobre la creación de un *buon fresco*, Frederico dijo:

“Siempre he amado lo táctil. Mezclar, componer cosas, trabajar con estuco. No se trata solo de pintar sobre un lienzo. Uno tiene que colocar el enlucido, preparar la pared, pulverizar sus propios colores. Es una forma de arte muy diferente, pero me he llevado bien con ella.”

El fresco de Frederico en el Torreón hace que esas palabras suenen a reticencia, ya que solo se refieren al aspecto material de la labor realizada. Su arte es cerebral. Con el legado del entrenamiento paterno en la construcción y el estucado, con su educación formal en biología, y con su profunda apreciación de una disciplina artística varias veces centenaria, Frederico superó el desafío de ese enorme muro cóncavo. Estudió y preparó su intelecto para crear un documento del patrimonio heredado y del presente. Creó, en suma, una obra maestra.

Y al terminarla, dijo: “Ahora solo resta ir a España y disfrutar una buena botella de vino, tranquilamente sentado en una bonita plaza.”