

Constantino Reyes-Valerio,
Arte indocristiano,
 México, INAH (Obra diversa),
 2000, 486 pp., epílogo, apéndice
 y bibliografía

Hortensia Rosquillas Quiles*

En *Arte indocristiano* Reyes-Valerio une dos importantes trabajos anteriores, uno con el mismo nombre, dedicado a la escultura, y otro de 1991, en el que aborda la pintura y tuvo por título original *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España*. Al compilar sus estudios sobre estas dos dimensiones artísticas —que para los propósitos del tema pueden juzgarse complementarias—, el autor busca “fundamentar mejor” su propio concepto de lo que desde 1978 denominó “arte indocristiano”.

El trabajo sobre las aportaciones artísticas de los indios

en la pintura y la escultura no se aborda desde la margen de lo estético, sino desde un riguroso escrutinio historiográfico acerca de las obras mismas y de las circunstancias históricas en que fueron producidas.

En el libro se refleja el trabajo de campo que durante más de 45 años el autor llevó a cabo, tanto en los monumentos prehispánicos y coloniales de México como en diversas partes del extranjero. Gracias a esta labor que ocupó la mayor parte de su vida académica, el autor se convirtió en gran conocedor del trabajo escultórico y pictórico mural realizado por los indios y los frailes.

La convicción principal que anima este trabajo se puede resumir con su aseveración: “No siempre le es posible al historiador proporcionar las pruebas documentales de los hechos con que trabaja. Pero siempre le queda el recurso de buscarlas en las obras mismas: haciendo ‘hablar a las obras’ interrogándolas una y otra vez”.

Observador incansable y magnífico fotógrafo, Reyes-Valerio interrogaba a las obras con tal rigor que siempre descubría en ellas detalles que podían apoyar sus tesis; este interrogatorio no sólo se valía de una aguda y crítica mirada, sino que recurría también a las lentes, a un microscopio o a cualquier otro instrumento que le pudiera ayudar a percibir con mayor detalle los cientos de sutilezas que guardan sobre su superficie las obras escultóricas y las pinturas murales de principios del siglo XVI, y que nos permiten descubrir al artista indígena que dejó su huella mediante el ejercicio de sus técnicas ancestrales. Las claves técnicas, a

* Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, INAH.

veces obvias, pero a menudo también escondidas, se pueden descubrir por doquier en las manifestaciones del arte colonial-conventual.

Para cubrir la carencia de fuentes documentales que atestigüen la intervención artística directa de los indios en los templos y conventos (ya que no se les hacían contratos en los que, como ocurría con los artistas europeos, se les asignaba la ejecución de una obra específica), el autor recurre a las crónicas de los frailes franciscanos, dominicos y agustinos, en las que se les menciona a menudo y se ensalza su capacidad, entusiasmo, inteligencia y sensibilidad.

Por otro lado, está el hallazgo fundamental que el propio autor comenta en el preámbulo: “La búsqueda de las pruebas indirectas de la invención del indígena en el arte monástico novohispano me llevó al encuentro de ciertos hechos ya intuitivos, pero poco investigados, o sea al hallazgo cada vez más frecuente de las formas de iconografía prehispánica mani-

festadas de forma particular en la escultura y menos evidente, como es más comprensible en la pintura mural” (p. 15). La tarea no fue sencilla, pues tuvo que estudiar detalladamente las manifestaciones artísticas precolombinas conservadas en la pintura, la cerámica y los códices para poder distinguir los rasgos europeos de los indígenas.

Reyes-Valerio rastreó, exploró y analizó detalladamente las fuentes primarias de las crónicas del siglo XVI, como las de fray Jerónimo de Motolinía, fray Juan de Torquemada, fray Jerónimo Mendieta, Bernardino de Sahagún y Diego de Valadés, entre otros. En ellas encontró las sutilezas más remotas para explicar y deducir el proceso de entendimiento, sometimiento y aprendizaje que tuvo lugar entre las dos culturas y para determinar cómo pudo haber sido el proceso de evangelización en los primeros años del régimen colonial.

El libro empieza explicando la tragedia del indio y afir-

ma que fue más perturbadora la conquista espiritual que la conquista armada. La destrucción de su mundo de creencias y la imposición de la fe cristiana dio pie a un sentimiento de impotencia que les hacía sentir que la vida ya no tenía sentido. De ahí que algunos sacerdotes indígenas siguieran practicando sus ritos en forma oculta.

Ahora bien, en cuanto al maltrato que sufrieron los indios, de poco sirvieron las medidas de protección de las autoridades españolas. Mucho más eficiente fue la intervención de los evangelizadores, que casi siempre trataron de impedir los abusos, pero a la vez procuraban extirpar sus creencias religiosas ancestrales sustituyéndolas por las cristianas, sin darse cuenta del vacío que se producía en el alma indígena.

Señala Reyes-Valerio que el trabajo de los frailes no fue sencillo, ya que ignoraban las diversas lenguas indígenas y los intérpretes, de los que se valieron en los primeros tiempos, resultaban insuficientes para catequizar a

millones de individuos. Sólo cuando pudieron contar con ayuda de niños que hubieran llegado desde muy pequeños con ellos y hablaran náhuatl y que, con el tiempo se convirtieran en bilingües, pudo acelerarse el aprendizaje del idioma.

Como era muy difícil convertir a los indios a la nueva religión, los frailes cambiaron de estrategia y abocaron sus esfuerzos a enseñar a los niños indígenas. Ocurrió al principio que los indios no confiaban en los religiosos y, así, en lugar de enviar a sus hijos, los señores mandaban a los hijos de sus criados, con lo cual, como dicen fray Jerónimo de Mendieta y fray Juan de Torquemada, ellos mismos resultaron burlados, ya que algunos de esos niños llegaron a ser gobernantes de sus propios señores y de sus pueblos.

Otro problema fue el de la dispersión de los indios, pues agobiados por los abusos de los conquistadores y encomenderos huían de los poblados en que se les había congregado. Los frailes se

dedicaron a reunirlos en pueblos donde había conventos y no sólo los catequizaron y aculturaron al modo europeo, sino también buscaron su mejoramiento intelectual y económico.

Aclara el autor que la narración de todo cuanto hicieron esos religiosos en la Nueva España queda fuera de los propósitos del ensayo y que él se concretará principalmente al estudio del arte creado por los indios en los templos y conventos erigidos por las órdenes de franciscanos, dominicos y agustinos, pero señala que es necesario examinar con cuidado el tema de la educación prehispánica para comprender las medidas tomadas por los frailes.

Nos comenta la severidad de las normas escolares implantadas en el *teipochcalli* y el *calmécac*, donde no se permitía trasgresión alguna por mínima que fuese, incluso a los hijos de gobernantes. La eficiencia de los sistemas de transmisión de los conocimientos era muy notable. Como sabemos, de esas escuelas salían, al cabo de un

periodo no bien conocido, los servidores de los dioses, los gobernantes mayores y menores, los jueces, los comerciantes y los guerreros (la guerra desempeñaba el papel primordial en la sociedad teocrático-militarista que imperaba en los pueblos mesoamericanos).

El recuento de la educación prehispánica que aborda el autor toca una serie de temas que resultan fundamentales para la cabal comprensión de la creatividad plástica de los indios: los requisitos para el ingreso en las escuelas antes citadas, los padres adoptivos, la edad de ingreso, la existencia de diferentes escuelas y grados, los *calmécac* en el Templo Mayor de México, las prohibiciones, el aprendizaje y la transmisión del arte, así como el cultivo de la memoria por medio de las pictografías o la mnemotécnica. Para cada uno de estos temas explica la relación que hubo con los métodos de enseñanza que después usaron los frailes. De particular interés es el cuadro en el que analiza las

diferentes escuelas y grados de estudio (p. 99).

El autor continúa con una pormenorizada descripción de los trabajos de los frailes de las órdenes mendicantes durante los primeros años de la evangelización; resume su labor en torno a tres puntos fundamentales, que estuvieron tan ligados que resulta difícil separarlos: cristianización, educación y civilización de los indios.

En los primeros meses los españoles creyeron que con destruir los edificios de las deidades y hacer pedazos las figuras de los ídolos “era todo hecho”, pero descubrieron luego que el aparente fervor de los indígenas por la nueva religión no pasaba de la apariencia. Los siglos de veneración hacia sus dioses, aunados al hecho de que los sacerdotes indígenas —personas de esmerada educación en sus creencias— no eran gente común a la que podía convencerse con facilidad, a más de que influían poderosamente en el resto de la población. Para vencer este obstáculo los frailes recurrieron,

como ya se dijo, a los jóvenes; por ello pidieron ayuda a Hernán Cortés, quien ordenó a los caciques y señores indígenas que ayudarían a los frailes a construir conventos.

Para continuar con la historia del forjamiento del arte indocristiano, el autor aborda a continuación cuestiones de naturaleza cultural y social: el aprendizaje de las lenguas nativas, la poligamia y el matrimonio cristiano, los jóvenes como primeros informantes de la religión indígena y la civilización mesoamericana, el aporte de los alumnos en la difusión de la religión cristiana, las tareas desempeñadas por los misioneros y las escuelas conventuales, además del influjo de los temas de estudio que se impartían en la educación prehispánica.

Reyes-Valerio señala que los misioneros mendicantes, especialmente los franciscanos, se habían adelantado en unos veinticinco o treinta años por lo menos a las disposiciones conciliares de 1555. Podría aceptarse que

estas disposiciones influyeron mucho en la actividad evangelizadora de los sacerdotes seculares, tan protegidos por el segundo arzobispo de México, fray Alonso de Montúfar, pero no en lo que se refiere a los frailes. Nos señala, con ayuda de un cuadro, la tabulación de edades de los alumnos, en el que se aprecia claramente el grado de conocimientos prehispánicos que pudieron aprovechar los frailes en la evangelización a partir de 1526-1575, una vez aprendida la lengua náhuatl.

Los indios que estudiaban en las escuelas resultaron hábiles escribanos que reproducían sin problemas el sistema de escritura e incluso elaboraban una especie de manuscritos iluminados. La música fue una materia de gran importancia en el sistema educativo de los conventos.

A continuación el autor dedica un capítulo a la cuestión del sitio donde se ubicaba la escuela conventual. Varios autores se han preguntado esto debido a la poca claridad de los datos propor-

cionados por los cronistas. Reyes-Valerio afirma que en realidad así ocurre porque nunca hubo un local o un edificio adjunto al convento para ese fin, y para apoyar esta aseveración hace un análisis de los textos de varios autores de la época y concluye que “mientras no haya investigaciones que prueben lo contrario, debemos aceptar que la escuela y el convento fueron una y la misma entidad” (p. 128).

El conocimiento sobre la actuación política de la Corona en el trabajo de los frailes en la Nueva España le permite a nuestro autor describir breve pero puntualmente los conflictos entre ésta y el clero secular, por una parte, y las órdenes mendicantes, por la otra.

La tesis central del libro es una sólida argumentación sobre el arte indocristiano como producto de la educación que recibieron los indios en los conventos. Estas manifestaciones artísticas se produjeron, así, fundamentalmente por la mano del indio y la dirección de los frailes,

pero tal conjugación de habilidades no sólo se aplica a lo que él llama la labor gruesa de la edificación de los 310 conventos y centenares de pequeños templos —que no podría explicarse sin la intervención de la mano de obra indígena—, sino también debe referirse al trabajo especializado de multitud de artistas autóctonos. La obra del indio cristianizado o a medio cristianizar todavía está reclamando su valorización, ya que hasta ahora se le ha juzgado en forma peyorativa.

El autor arguye en pro del término “arte indocristiano” rechazando que pueda mal interpretarse o confundirse con arte de la India, pues aunque la palabra indio fue mal aplicada por los españoles, se sigue usando, a veces despectivamente, hoy en día para designar a los habitantes primitivos del continente. Esa denominación, por otra parte, explica con justicia la naturaleza, la esencia y la vivencia del indio y su obra, porque fueron los indios los que hicieron la escultura y la pintura cristiana en los con-

ventos del siglo XVI. Así, “si hay un arte copto, un arte asturiano, un arte visigodo, un arte prerrománico, teniendo en cuenta al hombre y al tiempo, la región y el país, tenemos perfecto derecho de llamarle así: arte indocristiano. Porque es indio y es cristiano el fruto de esa unión dramática, y es, también, un hecho histórico incontrovertible” (p. 149).

En el capítulo VII del volumen el autor hace una crítica de la posición de varios historiadores sobre el arte ejecutado en el siglo XVI; ahonda en el sentido peyorativo que da Moreno Villa al arte prehispánico e indica que no cabe la comparación entre el arte grecolatino, basado en la forma humana, con el realizado por el hombre prehispánico, profundamente religioso y que centraba su pensamiento en el ideal teocéntrico, cuyos dioses no estaban conformados a la medida humana como las deidades grecolatinas. Subraya que Moreno Villa, al denominar el arte de los primeros años de la Colonia,

usa el término *tequitqui* para emparentarlo con el arte mudéjar, olvidándose de que el término *mudéjar* se usaba para denominar al árabe que sin cambiar de religión quedaba vasallo de los reyes cristianos; es decir, Moreno Villa *no le dio importancia al cambio de religión*; para él lo fundamental fue que el mudéjar y el indígena fueron tributarios y sobre este pivote inconsistente giró todo su examen.

Dice Reyes-Valerio que mientras en España el árabe aportó formas de su propio repertorio, ejecutadas con su propia técnica, aquí la contribución del indio fue exigua. No fueron aceptadas sus formas arquitectónicas ni decorativas, y concluye que a nadie se le ocurriría llamar *tequitqui* a las obras de arte de otros pueblos tan sólo porque coincidan en el esculpido plano, en la talla biselada, el recorte en silueta de las imágenes, las fallas anatómicas o las mezclas “incoherentes” de los estilos.

Por otra parte, el concepto de belleza que tenían los frai-

les difiere notablemente del que ahora tenemos, porque en ellos imperaba el influjo que tuvieron las tradiciones medievales. Para los misioneros las obras artísticas de los indígenas no fueron bellas o feas en sí, sino que fueron bellas porque estuvieron encaminadas a exaltar la majestad de Dios.

La preponderancia moralista con que los frailes juzgaban el arte salta a la vista. Este pensamiento, que estuvo presente a lo largo de la Edad Media, se conservaba en los frailes que misionaron en tierras americanas. Por eso la belleza interior será más importante que la exterior. Comprendiendo la mentalidad de los misioneros de la Nueva España advertimos también el sentido de sus elogios y la aparente exageración al juzgar el “arte” de sus feligreses. No obstante, “para principios del siglo xvii, la evangelización y la educación ya habían fracasado por la falta de interés de la Corona española hacia el indio, en quien solamente vio un proveedor de tributos

y lo abandonó a su suerte, ya que la Iglesia secular se concretó a mantenerlo dentro de una situación indolente, puramente ritualista, sin preocuparse, como lo hicieron los misioneros mendicantes, de integrarlo a la cultura española y de proveerlo de los conocimientos necesarios para valerse por sí mismo, aprovechando lo mucho de bueno que tenían la civilización precolombina y el hombre mesoamericano” (p. 195).

En seguida pasa el autor a hacer el análisis del arte indocristiano, a través del estudio de la escultura y la pintura monásticas da un convincente razonamiento de por qué ha llegado a la conclusión de que la mayoría de las obras elaboradas en los templos y conventos del siglo xvi fueron definitivamente hechas por artistas indocristianos: el hallazgo de cierto tipo de manifestaciones escultóricas relacionadas con la iconografía prehispánica en los templos y conventos de la Nueva España, ajenas del todo a los temas decorativos europeos, permite aseve-

rar que fueron los indios los responsables de la mayor parte de la escultura. En la pintura no se encuentran con tanta facilidad, pero algunas de las pinturas, por excepción, poseen ciertos signos prehispánicos.

Es notable la diversidad de manos y diferentes habilidades que pueden advertirse en muchas de estas obras, y Reyes-Valerio explica este hecho clasificando a los artistas en aprendices, oficiales y maestros según su experiencia y destreza, describiendo las características de cada una de dichas actividades e ilustrando sus afirmaciones con fotografías y un cuadro resumen.

Al abordar el tema de las reminiscencias prehispánicas en el arte, Reyes-Valerio se lamenta de la falta de un estudio detenido de la iconografía prehispánica y la falta de investigación en ese campo. Aclara que el caso de la Nueva España no es el único en la historia del arte en que se puede hablar de trueque de toda clase de formas decorativas e iconográficas; da

ejemplos que desde Oriente invadieron la Europa occidental para llegar hasta nosotros a través de España.

Pese a la extrema vigilancia ejercida por los frailes, y pese al esfuerzo por cristianizarlos, sencillamente no fue posible desterrar de la conciencia indígena algunos conceptos largamente sostenidos, ni impedir su manifestación plástica en determinadas ocasiones. Lo sorprendente es, más bien, que en las obras del arte indocristiano tales reminiscencias no sean más numerosas y que quizás esto se deba tanto a nuestro desconocimiento de los signos y sus variaciones, en ocasiones sutiles, como a que no se ha hecho una búsqueda exhaustiva del fenómeno en todos los edificios del siglo XVI.

En su búsqueda original de la glífica indígena de tipo prehispánico, que llevó a cabo en 1978, encontró 130 motivos en el examen de 166 edificios del siglo XVI (sin tomar en cuenta las repeticiones de un signo en un mismo edificio). Hoy ya son

más de 170 los motivos observados, con lo que queda suficientemente demostrada la importancia que tuvieron los indígenas en el ámbito de la escultura. Ahora bien, el número de motivos con influencia prehispánica en la pintura es muy reducido, y con excepción de las águilas pintadas en algunos conventos su significación conceptual parece ser menor.

A la pregunta de cuál es el significado de estos signos, dice que no es posible responderla por la carencia de documentos que pudieran informarnos sobre lo que el indígena quiso decir. No obstante, Reyes-Valerio nos ilustra sobre este tema mediante ejemplos y explicaciones —apoyándose en fotografías presentadas en el apéndice correspondiente—, tanto de la escultura como de la pintura en diferentes conventos e iglesias, y nos proporciona al final del capítulo IX tres cuadros resumen intitulados “Reminiscencias prehispánicas en edificios del siglo XVI”, “Distribución de reminiscencias por estados de la república

ca” y “Número de reminiscencias en edificios del siglo XVI”, con lo que sus afirmaciones sobre el arte indocris­tiano quedan ampliamente demostradas.

En el siguiente capítulo el autor analiza el trabajo indígena y la pintura mural en el siglo XVI y fundamenta, esta vez de manera particular, la tesis de que los pintores fueron indígenas, mediante el estudio del encalado de muros y la superficie pintada. Es de señalar el enfoque interdisciplinario con el que respalda sus aseveraciones, ya que procede a calcular la cal necesaria para cubrir los muros y el área que representan los 200 conventos consignados en el cuadro VII, con lo que puede llegar a la absoluta conclusión de que “el área debió ser encalada por los indígenas, tanto por ser un proceso conocido por ellos como porque, además, no había suficientes albañiles españoles y los frailes no podrían haber pagado los salarios tan altos que se precisarían diaria o semanariamente” (p. 373).

A continuación calcula el área pintada y afirma que para pintar esos miles y miles de metros cuadrados en una época en que los pintores españoles en la Nueva España eran muy pocos y los frailes no podían esperar debido a la importancia que tenía la pintura para catequizar a los nativos, debieron emplear indígenas y concluye que no hay duda de “que la solución estuvo en el entrenamiento del artista nativo, ya que éste era un individuo enteramente capacitado para ello, gracias a la educación que había recibido antes de la llegada de los españoles y la que recibió de los frailes para perfeccionar su técnica” (p. 382).

En el último capítulo del libro, que intitula “El pintor de conventos”, Reyes-Valerio toca los temas de la paternidad de las pinturas murales, los nuevos padres espirituales de los indígenas, las artes mecánicas, los testimonios del entrenamiento, el aprendizaje y el origen de la habilidad de los pintores, las pruebas de la educación

monástica audiovisual y los ciclos pictóricos religiosos en algunos conventos; a través de estos puntos emite sólidas pruebas para sustentar sus afirmaciones e incluye nueve esquemas para ilustrar los ciclos más completos y mejor integrados que sobreviven en los claustros de algunos monasterios.

Hay una especial dificultad para atribuir una paternidad determinada a los murales de los conventos novohispanos del siglo XVI. Una excepción notable es la de la bóveda del sotocoro del convento franciscano de Tecamachalco, Puebla, realizada por Juan Gersón, que fue un indio principal de esa población y cuya iconografía procede de los grabados de una *Biblia* que le proporcionaron los evangelizadores de ese pueblo popoloca.

La dificultad general para atribuir autoría reside en que no hay más testimonios que los aportados indirectamente por algunos cronistas franciscanos y agustinos, quienes dicen que en las escuelas de San José de los Naturales y

de Tiripitío, respectivamente, se entrenaron los pintores que necesitaron los frailes, sin especificar más. Tampoco se encuentra en las historias de las órdenes mendicantes el nombre de algún artista español que haya trabajado en los murales de algún monasterio.

Reyes-Valerio difiere de los autores que atribuyen algunos de estos murales a pintores extranjeros y dicen que debieron ser influidos por la sencillez y minuciosidad de los aborígenes; nuestro autor señala que no es posible pensar que un pintor europeo ya formado, con el menosprecio con que los europeos veían al aborígen, se hubiera dejado influir por aquellos seres desvalidos a quienes nadie tomaba en cuenta. La prueba de que en el caso de las pinturas de Tecamachalco se trató de un pintor indígena, constituye el mejor ejemplo de la debilidad de los argumentos aducidos en favor de la intervención de pintores extranjeros.

Insiste en un hecho fundamental que siempre debe

observarse en las pinturas de los monasterios mendicantes: el tratamiento de las manos, de los pies y los ojos es deficiente. La forma de las manos en pocas posiciones, distintas y de dimensiones imperfectas indica la intervención de pintores indígenas, y este detalle es suficiente para convencerse de que un “pintor ya formado [...] y de los de la categoría que vinieron”, como dice Toussaint, no podía cometer errores tan burdos (desde luego que el indígena de ninguna manera podía tener el sentido europeo de la pintura, pero eso no lo incapacitaba para ser, como fue, un gran artista). Agrega que los pintores indígenas, antes de la Conquista, nunca se preocuparon por la perfección de la figura humana a la manera clásica o académica, ni tenían por qué hacerlo, ya que sus intereses eran diferentes, y tampoco los frailes iban a preocuparse por la imperfección de las manos.

Algunos autores niegan que los indígenas hayan podido ser los que elaboraron

los murales monásticos basándose en las ordenanzas de pintores de 1557, las cuales sirvieron, de algún modo, para excluir a los artistas indígenas hasta donde fuera posible, pues deberían someterse a duros exámenes; pero como nos aclara Reyes-Valerio, dichas ordenanzas sólo fueron efectivas en la ciudad de México y los frailes muchas veces hicieron caso omiso a las ordenanzas virreinales, por lo que se comprenderá que no prestarían atención a algo que impediría la labor pictórica de los indígenas en los conventos.

Nos dice textualmente: “Es indudable también que, tras las opiniones vertidas y las investigaciones realizadas en torno a la pintura mural monástica, ha habido una actitud discriminatoria al negar que el indígena, por el solo hecho de serlo, fue incapaz de realizar una obra de buena calidad y por esta razón se han asignado las pinturas ‘bien hechas’ a pintores extranjeros, en tanto que las que poseen errores,

incoherencias, defectos anatómicos y yerros de perspectiva, que están 'mal hechas', en suma, tienen que haber sido realizadas por indígenas o por esa supuesta 'masa anónima de pintores hispanos e indios' que comparten el mismo grado de inhabilidad que gratuitamente se les atribuye, pues tampoco hay pruebas para sustentar esta idea en la que imperan los prejuicios y el mismo criterio subjetivo con que se han juzgado la pintura mural y la escultura del siglo XVI" (p. 404).

Para concluir, transcribimos el breve epílogo con el que Constantino Reyes-

Valerio cierra su obra, pues nos parece que al manifestar la intención que lo anima, resume, a cabalidad también, la más grande virtud de su libro:

"Termina aquí un viaje a través del tiempo, para rehacer la historia de unos hombres no siempre apreciados en todo lo que fueron y menos aún por lo que hicieron.

Para estudiar tanto las esculturas de los conventos novohispanos y los templos como las pinturas murales, he tratado de aportar una metodología diferente a la tradicionalmente utilizada por los historiadores del arte,

en la cual se olvidan del hombre-artista para concentrar la atención en la pura obra.

El lector juzgará de los errores en que pude haber incurrido llevado por el interés y, también, por qué no decirlo, por el amor profesado a todo aquello que nos legaron frailes e indios. A unos y a otros se debió cuanto sobrevive, que es poco, comparado con lo mucho que fue y que no hemos sabido cuidar. Lo haremos el día en que cada uno de nosotros nos preocupemos, un poco siquiera, por todo lo que es nuestro".