

CAMPANAS QUISQUEYANAS
MONTSERRAT PALACIOS



CAMPANAS QUISQUEYANAS
MONTserrat PALACIOS

CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA SANTO DOMINGO

ÍNDICE

<i>I. DE LAS LÁGRIMAS QUE FUERON A UNA CIUDAD QUE SE REINVENTA CON EL SONIDO EN PIE</i>	5
Del tiempo que fue	8
Reapropiando sonos	9
La memoria puesta al día. Los conciertos de campanas	11
<i>II. UN POCO DE HISTORIA</i>	15
El soplo del bronce	16
Proceso de fundición	19
Las matracas	21
Los tiros de bala	24
Los carillones y el 'change ringing'	26
Representación iconográfica y significación simbólica	30
Epigrafía y significación simbólica	33
<i>III. LAS CAMPANAS ESTUDIADAS</i>	39
Criterio en la recolección de materiales	40
Ficha de datos	41
Partes de la campana	43
Yugo y aros de sujeción o la estructura que nos devela el toque	44
Forma de la campana	47
Numeración de las campanas	48
Tipos de letra	48
Transcripción	49
Signos de transcripción	50
Índice de fundidores	50
El corpus	52
<i>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i>	113

I. DE LAS LÁGRIMAS QUE FUERON A UNA CIUDAD QUE SE REINVENTA CON EL SONIDO EN PIE

*Lloran las viejas campanas
De los templos coloniales,
Y las madres quisqueyanas
Vierten de llanto raudales.
(...)*

*Y llora el bronce sonoro
De los altos campanarios
A esos bravos legionarios
Del honor y del decoro.*

*Que recojan vuestras manos
Las flores de nuestros muertos
Y ofrendadlas quisqueyanos
En las tumbas de estos muertos.*

*Lloran las viejas campanas
De los templos coloniales.*

(José Francisco Peña Gómez)

Imposible escribir sobre campanas dominicanas sin empezar por estos versos, que más allá de sus connotaciones políticas, son memoria viva de un pueblo que se muestra a sí mismo a través del sonido de estos poderosos instrumentos, tantas veces olvidados y sin embargo aquí, restituidos.

Con la fragilidad humana del temblor y la duda, con el oído puesto en esa casi desconocida promesa conjuradora, protectora, exorcizadora y atizadora de memorias, así nos hallamos, oyendo desde el suelo a un instrumento que encierra la inmensidad del viento y la posibilidad de un tiempo nuevo, de un tiempo siempre por hacer, de un tiempo sonoro y vivo.

Camino arriba ya estamos deletreando todo lo que cantan en el cuerpo, empinados sobre la curiosidad de todo lo que desde abajo nos ocultan, acortándonos la distancia de la altura que nos separa de estos bronce, leyéndoles esa piel, oyéndoles esa voz de ruido resquebrajado.

Con los datos en la mano: campanas de la Catedral, templo de las Mercedes, iglesia de San Miguel, hospital de leprosos, campanas civiles y religiosas, campanas aún sonantes y campanas enmudecidas...

Nos vamos otra vez al suelo con las fotos de los crucifijos y las cantinelas, con sus historias guardadas, con ese sonido que tiene el privilegio de transitar pegado a la realidad de cara a lo divino.

A ver si oyéndolas a bocajarro, si hablando desde lo que ellas dicen y entre lo que todos les hemos cazado con nuestro oído de piel caminante, a ver si así, podemos construir una lectura, un texto, una situación, en donde quede abolida la distancia entre un objeto patrimonial y la acción ciudadana. Donde se pueda reescribir el signo más allá del monopolio del código instaurado, donde se pueda dar fe, quitando miedos, de que la apropiación que la sociedad hace de los bienes patrimoniales no es un peligro, es más bien una necesidad: El sonido de una campana o de una torre de reloj es, finalmente, la configuración simbólica de su memoria. Señoras y señores, las campanas no son fetiches históricos.

Hacer un estudio de campanas tanto como vivir un concierto de

ciudad es una oportunidad para asir de una manera distinta esos bienes que han devenido enmudecidos, para lejos de vivirlos como simples objetos estables y neutros que hay que cuidar tanto y rescatar tanto hasta volverlos intocables, puedan mejor ser espejo de la sociedad viva y en transformación que los aloja.

Que esta catalogación sirva pues para atender esos procesos y esas transformaciones. Así, tal vez los objetos patrimoniales (una campana, una torre o una partitura) puedan postularse como un modo nada utópico de hacer comunidad.

Sería alentador que este cúmulo de notas, tamaños, y descripciones de campanas no fueran vistas como un listado sin más, datos de una colección. Sería fantástico que más bien sirvieran de fermento, de punto de partida para apreciar la belleza de lo que se tiene y a partir de ahí proteger –escuchando– los nuevos significados y valores que se les atribuyen, a la campana sí, pero también a su contexto. Sería grandioso atender el cómo la sociedad –los vecinos y los visitantes– se apropian del instrumento y de su sonido, y de cuál es la consecuencia de esa apropiación para el sonido. Sería todo un detalle estar alertas del poder sonoro que tiene esta ciudad, limo de lo que sois. Para así, abriendo bien los ojos, como decía nuestro Rulfo, no volver a oír nunca más a ciegas.

Las campanas son poderosas ¿cuándo se nos olvidó?

DEL TIEMPO QUE FUE

Ahora las cosas van cambiando, uno ya se mira el reloj en el puño en vez de contar campanadas, sin embargo, su sonido nos continúa removiendo las tripas, los recuerdos y los mitos. El sonido de las campanas también se ha ido haciendo con el tiempo, con la disposición orográfica, con los cambios de la ciudad, con las calles que en lugar de vecinos tienen ahora comerciantes, con las comunidades desplazadas y con las prisas. Los sonidos son reflejos y creadores de nuestra realidad, ellos nos han cambiado la escucha pero también, a nosotros, la escucha nos ha cambiado, nos ha ido haciendo seres distintos. Por esto, a una campana también el tiempo inexorable le cae encima.

Si muchos de los relojes que veremos en la siguiente revisión de campanas están rotos y olvidados, y muchas campanas permanecen mudas y nadie lo nota, esto es señal de que el tiempo comunitario se ha trastocado. La identificación colectiva y delimitada por el territorio de la comunidad, con sus fechas específicas, con los ciclos anuales y con los vitales, cuyo significado competía al interés de todos¹, pasó de quedar fragmentado a ser irrelevante y su instrumentalización, ineficaz artilugio al que sale más caro reparar que prescindir de él.

Ahora al tiempo también lo llevamos puesto en la suela del zapato junto con el espacio, de tan movedizas que se han vuelto nuestras comunidades. Una comunidad con raíces portátiles –como diría Christlieb– disgregaciones que se congregan en los entrecruzamientos (Christlieb 2000). El tiempo instaurado del hoy tanto como los espacios están proyectados más para consumir que para pasear, a lo más, para pasear consumiendo; y así, estamos acostumbrados a los tiempos veloces, a los espacios deslocalizados y a la instantaneidad. Como apocalípticamente afirmara Virilio: “Nuestra historia sucederá únicamente en tiempo universal, esto es en sí mismo, el resultado de la instantaneidad (...) Un tiempo universal que prefigura una nueva forma de tiranía” (Virilio 1995).

El tiempo universal global dejó atrás al tiempo cósmico.

REAPROPIANDO SONES

En Santo Domingo, las campanas suenan a merengue y a bachata. Cuando los músicos dominicanos –convertidos en campaneros– suben a las torres, las campanas bailan. Tocan las campanas “con sabor y mambo” –dicen ellos– y lo cierto es que, en Santo Domingo, la campanera no es una tradición perdida ni olvidada, todo lo contrario, durante nuestra estancia, se preparaba una procesión que saldría desde la iglesia de Regina Angelorum hacia la iglesia de las Mercedes, en honor a la Virgen María, y la procesión estaría acompañada por el sonido de las campanas. Campaneros como Virgilio de la Rosa o Vinicio Mendoza –

¹ Aunque esto no significara, de ninguna manera, que entonces el Tiempo estuviera libre de obligación o de dominación.

campanero del Templo de la Merced– nos afirman su interés por revitalizar el sonido de las campanas y nos lo confirma también el interés de los niños –hijos de los actuales campaneros– quienes nos acompañaron en el campanario de la Merced, llenos de entusiasmo, durante el concierto de ciudad el día 10 de diciembre de 2011.

El señor Máximo (no se recogió el apellido) fue el maestro de los actuales campaneros, él les enseñó, tanto los toques religiosos para llamar a misa o para anunciar a la comunidad de algún difunto, así como los toques festivos que según dicen, ellos mismos han ido improvisando, transformando y enriqueciendo.

Y es justo esta reapropiación de los significados religiosos de las campanas en sonidos propios, lo que reactualiza el poder de un instrumento.

Con este punto de contacto entre un instrumento troquelador de espacios y tiempos, y una experiencia nacida del hoy de la bachata y el merengue, algo interesante se vislumbra. Más que una transformación del significado de la campana y más allá de la desaparición de una convención signica (de un símbolo según la sistemática del semiólogo Pierce), parece que lo que ahora está ocurriendo en la experiencia perceptiva es un doblez temporal, una especie de ritornelo a la esencia desde un sonido festivo.

Por paradójico que parezca, la actitud que revela el tocar una campana e improvisar con ella como si se tratara de una tambora o un bongó, es casi como llegar al punto de partida, es asir el signo que preexiste más allá del continuum de sus representaciones. Lo que sigue repercutiendo y repicando desde estos vasos de bronce es el poso que disuelve toda forma: su poder.

Según Karbusicky: “Entender un signo quiere decir en la visión de la Antigüedad darse cuenta de su fuerza interior”, y dice que, por lo menos en alemán, la palabra *Bedeutung* (significación) viene del griego *dynamis* (poder) (Karbusicky, 1986).

Visto así, una campana hoy es un signo cuyos significados están aún por descubrirse.

LA MEMORIA PUESTA AL DÍA. LOS CONCIERTOS DE CAMPANAS

En la iglesia de una pequeña ciudad del norte de Italia se está llevando a cabo una revolución tecnológica. Giorgio Campiotti, un experto en informática, ha desarrollado un programa que permite a los sacerdotes tañer las campanas de la iglesia a distancia desde sus teléfonos iPhone. Solo hace falta cargar una aplicación para hacer doblar las campanas desde el suelo. Incluso se pueden tocar varias campanas de distintas iglesias a la vez.²

No cuesta nada imaginar un concierto de campanas vía iPhone: toda una ciudad sonando enardecida y frenética con sus campanas rebosantes y sus paseantes desperdigados con el dedito en la tecla. Ahora que ya se puede “repicar y estar en la procesión”, no cuesta tampoco imaginarse a toda la población convertida en campanera llenando las calles de dindones y escuchando lo que nunca podrían oír desde el campanario donde tanto sonido se concita³. Siendo así, a ras de suelo, compositores, ejecutantes y escuchas al mismo tiempo. Uno no llega nunca a comprender en absoluto que todo límite está puesto en duda siempre, y que el tradicional modelo tripartito del hecho musical en el que creador, escucha e intérprete se hallaban cómodamente reconocidos, ahora da paso (más bien vuela) al modelo del desacato de los puntos de referencia.

La realidad siempre es más rápida, a veces incluso más que la imaginación, precisamente porque la realidad no es sino trozos de pensamiento.

Y lo que es aún más contundente, es que quizás las campanas no sean sino un pretexto para dar justo en esa zona sensible que a todos nos atañe. Aquello que nos conmueve: los afectos inexorablemente compartidos, es decir, sociales; el sentido del paso del tiempo con su promesa de eternidad (“si a nosotros nos mostraran el ser una sola vez –decía Borges– quedaríamos aniquilados, muertos. En cambio, el tiempo

2 Esta noticia puede leerse en <http://www.esmasque.com/sacerdotes-en-italia-usan-iphone-para-tocar-las-campanas-de-la-iglesia/> (fecha de consulta 30/10/10)

3 Sin duda se perderían el placer inigualable que es tocar un bronce amarrados a este, pero aquí estamos imaginando otra historia...

es la dádiva de la eternidad"⁴); y seguramente algún aspecto de frecuencias vibratorias y emisiones de parciales que atraviesan nuestro ser – físico, biológico y psicológico– de una sola vez y en la misma candente y sonora flecha, son también heridos cuando suena una campana.

Y todo esto además a sabiendas de que la riqueza de un objeto no está en el objeto en sí, sino que está en el entre y fuera de él. Está en los aspectos invisibles que provoca, en el suelo comunitario que descentra, que trastoca, que vuelve del revés (o hacia sí mismo), y está en el sonido y el viento, en los huecos y en las prisas, y en los abrazos, las complicidades y los silencios.

Y en aquello que implica hacerse palpable más allá de los extravíos de la memoria, como aquella mujer compositora, Amarilys Pierre, quien apenas se enteró que había que tocar campanas, se volcó amable con el proyecto convirtiéndose en aliada y compañera. Como si los sonos movieran complicidades y acercaran coincidencias.

Y en ese entramado de contextualidad en el que la historia del espacio y las connotaciones sociales que lo caracterizan también suenan y en cierto sentido, se articulan –junto con el viento y el ruido de la calle– en la partitura, es que se hace efectiva la noción de arte público⁵ que sostiene Llorenç Barber, quien postula: “un campanario forma parte ya de un colectivo útil. La calle debe vivirse como un encuentro fértil”⁶.

El mito así es trastocado. Ya no basta con hacer bailar el son de una campana, sino llevar la danza de todas ellas y en todas direcciones, todas juntas, al mismo tiempo, aquí y allá, entre silencios y arrebatos, con preguntas y respuestas, a contrapunto y a contrapelo. Así, la campana

4 Así también, desde hace 20 años, Llorenç Barber hace sonar las campanas durante 12 horas continuas en sus conciertos de “De sol a sol”, que como él afirma: “son sus ejercicios de eternidad”.

5 El arte público puede ser definido como un “modo de hacer” fundamentado en el arte crítico, la esfera pública y la acción directa, en donde el artista es sensible a los asuntos e intereses comunitarios cfr. Blanco 2001:29)

6 Comentario a los campaneros durante un ensayo para el concierto de campanas, Buenos Aires, 8/09/ 2010

petrificada y ascendida que sirviera para sacarle los sonos normalizados de sus antiguos trajines o sus músicas conocidas, en los conciertos de ciudad que crea y postula Llorenç Barber, la significación de la campana es ahora la del uso, la del uso poético e irremisiblemente mágico, la del uso compositivo y musical, pero también la del uso útil en el sentido de Wittgenstein y que más tarde fuera retomado por Cage: “El significado de las cosas está en el modo en que se usan. La significación ahora es el uso, el modo en que el sonido se hace útil” (Pardo 2001: 117).

De esta manera, Llorenç Barber no solo ha instaurado uno de los proyectos compositivos más importantes y hermosos de los últimos años, además, se ha empeñado en descifrar el sentido en que el sonido se sostiene como uso (y abuso) de lo social-colectivo tanto como de lo poético-ecológico, advirtiendo junto con Murray Schafer, del daño que la contaminación acústica supone para las ciudades: “Inseminar poiesis a nuestro entorno paisajístico y urbano es una tarea ingente a la que como músicos debemos coadyuvar con ingenio y tesón” (Barber 1992).

Tras un concierto de campanas, el sonar de nuestras calles, de nuestros espacios comunes, nos muestra sin pudor lo que somos, lo que admitimos, lo que soportamos y lo que postulamos. Con toda seguridad, conociendo sus alcances, su poder y haciéndonos responsables de los sonidos que creamos tanto como los que aceptamos, seguro conseguiremos una ciudad mucho más saludable.

Contamos con la cualidad profética de las campanas capaz de producir en cada tañido un sonido primigenio, ancestral, que nos da la oportunidad de crear una nueva sociedad. Estamos en situación y sintonía para hacernos cargo de nuestra obligación de construirnos, a través del conocimiento de nuestros sonidos y ruidos, mejores futuros.

II. UN POCO DE HISTORIA

EL SOPLO DEL BRONCE

Se tiran al aire las tres monedas chinas para conocer el hexagrama adecuado, mil voces antiguas se dejan oír: Chen, lo suscitativo: el trueno, y en el trigramma inferior, K'un, lo receptivo: la tierra. El I Ching nos da la respuesta: el entusiasmo. Chen tiene por atributo el movimiento, K'un la entrega. Y como el movimiento sugiere preparación y alerta al peligro, se nos aconseja entonces llenar las calles con serenos nocturnos provistos de campanas, ya que el deambular de estos pondrá en la voz de este instrumento al trueno, y así la población quedará defendida del peligro, además que: "el efecto entusiasmador del sonido invisible, que conmueve y une los corazones de los hombres, se percibirá como un enigma" (Wilhelm, Richard 1993:147, 557).

Si bien prácticamente todas las culturas antiguas han utilizado instrumentos idiófonos con características similares a las de la campana, tal es el caso de las campanas africanas por ejemplo, o incluso de un cierto tipo de carillón encontrado en Liberia compuesto por doce campanas con badajos móviles, estos eran de madera y no de metal¹.

Las campanas de bronce más antiguas halladas hasta nuestros días provienen de China, lo que hace suponer que este instrumento es originario del Extremo Oriente. Las primeras campanas chinas datan del neolítico, sin bien estas son hechas de arcilla o barro cocido². Las primeras campanas de bronce son de la época Shang (hacia XVI-XI a. J.C.), éstas son campanas sin badajo zheng y con percutor externo de madera, diferentes de las campanas de mano y con badajo interno ling: los dos tipos de campanas de la China antigua.

Una de las características más importantes de las campanas chinas es que tienen un sonido doble debido al corte convexo que se les realiza en el labio, dejando así una zona con mayor prominencia que dará un sonido más agudo al que se produce si es percutido el sitio entre el

1 Cfr Sutter, 1993:13

2 En el Museo Provincial de Hubei se halla un ejemplar de campana ling del periodo neolítico con un diámetro de 9,8 cm por 5,4 de altura (cfr. Rault, Lucie; Jouffray Alain 2000:274).

medio de la zona convexa y el lado de la campana. El intervalo producido entre estos dos sonidos se encuentra entre la tercera mayor y la tercera menor con una diferencia de tres o cuatro medios tonos (Lehr, 2000:72)³. No así las campanas budistas que además de ser de grandes dimensiones⁴, solo emitirán un sonido⁵. Esto se debe a que, a diferencia de la campana cristiana que por el espesor de su metal produce una emisión rápida de sus parciales y consigue un sonido de gran alcance, en las campanas budistas en cambio, el espesor del bronce es más bien delgado y provoca una vibración de gran amplitud pero de menor prolongación; según Alain Jouffray, esto se debe a que el sonido de la campana cristiana "pretende cubrir la Tierra y llevar lo más lejos posible el anuncio mesiánico. Al servicio de una religión de la Revelación, la campana hace de vínculo entre el cielo y el mundo de aquí abajo; ella debe comunicar. Esta función será retomada más tarde por las campanas laicas, las campanas de reloj, las campanas-señal que informan y previenen (...) mientras que las campanas budistas tienden a imitar el timbre de la voz humana, y de las fuerzas elementales para entrar en meditación" (Jouffray 2000: 32-33)

Por esta misma razón las campanas budistas, en su mayoría, se hallan ubicadas en el suelo (lo humano) y no en lo alto como las campanas occidentales en donde la idea de Dios es algo lejano que hay que

3 Con todas sus salvedades, cabe señalar que la campana núm. 1 del Templo de las Mercedes tiene también dos sonidos distintos con un intervalo aproximado de segunda mayor o tercera menor entre uno y otro. Esta diferencia no se consigue en este caso por el corte convexo del labio –evidentemente– sino por la distinta densidad de bronce acumulada en una de sus partes.

4 Una de las campanas budistas más grandes se halla en Pekín y tiene un diámetro de 3,3m x 6,75m de altura y pesa 46,5 toneladas (Jouffray, 2000:160)

5 Las campanas chinas son clasificadas, de acuerdo a su función, en seis categorías principales: instrumentos de percusión, instrumentos de música, objetos rituales, objetos religiosos, ensambles instrumentales y objetos conmemorativos; según su función variarán las técnicas de fabricación: las campanas budistas y taoistas, en principio tienen una forma circular en el labio, sin embargo, ya que para conseguir campanas de grandes dimensiones estas se funden en diversas partes que después se unen, el trazo de su perfil permite que tengan un labio plano, pero también las hay con labio ondulado. (Mingming 2000: 74-75)

alcanzar mediante nexos-símbolos de cercanía.

Así, las campanas de bronce se expandieron en Tailandia hacia Indonesia y hacia Armenia, a los valles de los ríos Tigres y Éufrates hasta Egipto. Las campanas de bronce ahí encontradas datan de 1000 a. C. Los antiguos monumentos fenicios contaban también con numerosas campanas y en el mundo mediterráneo, está confirmada la existencia de campanas a partir de 700 a. C. (Sutter: 1993:13-14).

Por su parte, la Iglesia cristiana de los primeros años mantenía la costumbre heredada de los hebreos de alabar a Dios a lo largo del día, y esta tradición estuvo, desde sus inicios, precedida por el toque de algún instrumento, “de ahí esa *Laus perennis* de los monasterios medievales y de ahí también las horas canónicas, que se dividieron en siete durante el día para seguir el consejo salmista (“siete veces al día te alabo”), decidido a no olvidarse de los mandamientos del Señor, pero también ha convertir los preceptos en música o sonidos” (Díaz 2002:15).

Algunas campanas y campanitas de los siglos IX-X se conservan hasta nuestros días, como la campana de 910 de Saumans, cerca de Avignon (Sutter 1993:18).

Sin embargo, la marca del fundidor no aparecerá hasta el siglo XII, así que las campanas anteriores a este siglo se determinan por la forma general del vaso y por los documentos conservados en los archivos. Otra manera de deducir la fecha es mediante las características epigráficas e iconográficas, la evolución en la forma del perfil del vaso y el tipo de letra; es por esto, que en esta y en toda catalogación de campanas se documentan estos aspectos.

Así tenemos que: “La escritura uncial ha sido eliminada del alfabeto gótico empleado en los siglos XIV y XV por el empleo de mayúsculas; la minúscula aparece en el siglo XV. Este tipo de escritura se utiliza hasta mediados del siglo XVII y el empleo de la capital romana a partir de 1600. Las cifras árabes, bien conocidas desde finales del siglo X, no aparecen sobre las campanas hasta el siglo XV. Las abreviaturas se encuentran dentro de las inscripciones de los siglos XIV, XV y XVI [asimismo] la

aparición de signos iconográficos también son indicadores de la época. Las campanas anteriores al siglo XIV están desprovistas de decoraciones alcanzando su florecimiento en el siglo XV” (Sutter 1993:21-22).

Evidentemente, en campanas tan relativamente recientes como las que estudiaremos en las próximas líneas, la tipología de letra así como los rasgos epigráficos e iconográficos responden más a una tradición heredada e incluso a las preferencias del fundidor o del donante, que a la época en que sus rasgos estilísticos sugieren.

Así, con apenas levantar la vista mientras andamos nuestras calles, tenemos ante nosotros, allá arriba –colgando– el tiempo de la historia, una historia que no nos escribe sino que nosotros escribimos, una historia que no nos cuenta, una historia que nosotros contamos.

PROCESO DE FUNDICIÓN

Las cualidades del sonido de una campana están logradas por un trabajo artesanal de gran precisión. Aunque actualmente las técnicas de fundición se han modificado mediante métodos más modernos que incluyen la determinación de la nota y su perfil armónico con el uso de diapasones electrónicos, en algunos sitios, todavía se funde mediante las técnicas tradicionales.

Alrededor del tema de la fabricación de campanas rondan una gran variedad de mitos, por ejemplo, existe la creencia de que si a los metales en fusión se les añade oro o plata, la campana tendrá una mayor duración y sobre todo un sonido más hermoso y brillante; sin embargo, esto no deja de ser una creencia, en muchas ocasiones se ha comprobado que las donaciones de objetos de oro y plata realizados por la comunidad nunca llegaron al horno donde se fundía la campana, sino a las manos del emperador o de la curia.

Lo que con certeza se conoce es que la dureza y brillantez del sonido dependen no de la fusión del oro y plata, sino de la cantidad mayor o menor de estaño en la formación del bronce.

Las proporciones que se consideran son tres partes de cobre y una de estaño (80% y 20%), pero considerado el alto precio de este último respecto al cobre, muchos fundidores mezclan zinc y plomo. Eric Sutter señala que: “Para hacer un Do, he de construir una campana de 2,860kg por un diámetro de 1.36m o bien una campana de 2,130kg por un diámetro de 1.63m o bien una campana de 2,130kg por un diámetro de 1.59m.” Precisa otro fundidor “Por el mismo peso, 2,860kg yo podría hacer una campana más grave cuyo perfil tendría que ser necesariamente ligero, o bien una campana más aguda (un Re) cuyo perfil tendría que ser más pesado” (Sutter, 1993:34).

Con estos datos, el fundidor hace sobre una placa, una especie de gálibo en el que marca el perfil y los contornos interiores y exteriores de la campana, corta la placa a la medida, y hace las diversas partes del molde. Prepara entonces la mezcla, moliendo y revolviendo tierra con desechos fecales de caballo, hasta hacer una pasta homogénea, fina y dura capaz de no fundirse con el calor del fuego.

El molde de la campana consta de tres partes: el *noyo*, la *falsa campana* (también llamada “camisa”) y la *capa*.

El noyo se construye de ladrillos cubiertos con un poco de la mezcla antes descrita y se refuerza con alambres dejando sitio en el interior donde se colocará leña para la combustión del molde. Con otro poco de la misma arcilla se moldea la falsa campana y sobre ella se colocan las estampas de decoración y las inscripciones, las cuales estarán impresas en cera. Todo esto se cubre con una película de cera o sebo de animal.

Con la misma mezcla arcillosa se hace el molde que recubrirá a la falsa campana, aplicando una película de barro muy fino sobre las inscripciones, las cuales quedarán en negativo en el interior de la capa. Una vez que este ha secado –pues dentro del noyo se ha encendido leña– desaparecen las inscripciones en cera quedando así los signos impresos.

Se introduce en el horno de fundición, se levanta la capa externa del molde y se destruye la falsa campana para después volver a colocar la

capa sobre el noyo. Al no estar ya la falsa campana, esta deja su espacio en donde se verterá el metal en estado líquido, dando origen a la campana.

El molde de la campana se introduce en un hoyo debajo del suelo y se cubre con tierra, esta se pisa para compactarla hasta conseguir que la presión del metal que se introduce por la parte superior no lo rompa. (cfr. Sutter, 1993: 34)

Así nacen las campanas, pero éstas también mueren. En Zaragoza se dice que “las matan los campaneros”, cuando en jueves santo las colocan en posición horizontal a fin de conseguir su inmovilidad (Barber, 1996:2.2). Dentro de la tradición cristiana, durante la Semana Santa, la campana enmudece en son de luto, en su lugar, retrueñan carracas o matracas. De esta manera, el sonido del bronce es sustituido por el golpeteo subsecuente de lengüetas en cada uno de los rodillos dentados de la matraca. Y debido a los martillos que suspenden de sus vértices internos, a modo de badajos, la matraca se convierte, por sustitución analógica, en la voz de la campana, quien ahora calla.

Dentro de los campanarios revisados no se encontró ninguna matraca.

LAS MATRACAS

Su nombre proviene de la palabra “mitraca” que en árabe significa martillo. Y compañera de la campana, ¡cómo no!, también aloja sus interesantes historias. Se sabe que en el medioevo fue utilizada como instrumento musical eficaz para “espantar al diablo” y ya en tiempos cristianos, se le ha hecho sonar en Viernes Santo durante la ceremonia de las Tinieblas; además, comparte con la campana, no solo su poder atronador, sino también, una relación interesante con el tiempo y sus mitos.

El tiempo siempre es doble: transcurre y vuelve a comenzar. El tiempo del retorno es la voz de la campana y es también el tiempo de la música. “Si el tiempo musical fuera meramente irreversible, si fuera la pura y simple cadencia, la música se anularía por sí sola. Necesita de

la reversibilidad para existir” (Pardo, 1994:68). “Los hombres mueren porque no son capaces de unir el comienzo con el fin”, dice el mito órfico (Attali, 1985:29).

El sonido de una campana acompaña y escancia ese fluir temporal. Su voz es un arma poderosa para organizar ciclos, para celebrar fiestas, para convocar al pueblo, para congregar rezos, para ahuyentar demonios y para llorar difuntos: *Laudo Deum Verum Plebem Voco Congrego Clerum Defunctos Ploro Satan Fugo Festa Decoro* –es una de las inscripciones típicas de las epigrafías campaneras–. Pero de la penitencia, de la vida, de la muerte, de la violencia y del sacrificio, conocen las matracas casi tanto como las campanas:

Uno de los mitos más complicados e interesantes al respecto, es el de Kronos, dios fundador, y el de Cronos, dios del tiempo, (aún no se conoce con certeza el por qué la asimilación fonética de esta deidad con Cronos quienes después se mezclan en una sola divinidad⁶). Jacques Attali, hace una revisión del mito que desde él aquí resumimos: Se cuenta que Kronos, a quién también se le identifica con Océano (lo cual no es extraño si pensamos en ese enorme río de Heráclito que rodea todo lo que nos rodea), hijo de Saturno (o Urano para los griegos) estaba condenado a cumplir una maldición y matar al padre, así pues, Saturno, sabiendo que uno de sus hijos lo matará, empieza a matar a todos sus descendientes, por lo que Kronos prevenido por su madre, castra y mata a su padre, arroja al mar sus partes genitales (de las cuales nacerá Afrodita), toma el poder y se casa con Rea, su hermana; Saturno predice a Kronos que uno de sus hijos también lo matará, por lo que Kronos también devora a todos sus hijos, menos a uno, Zeus, a quien oculta Rea, su madre, y así este escapa, mientras Kronos, en su lugar, devora una piedra; de esta manera, se cumple la profecía del abuelo, pues Zeus

6 Kronos, en griego, se escribe Kpóvos y Cronos, Xpóvos. Attali (1982) se pregunta si la transformación de Kronos en Cronos es un accidente puramente fonético, o es la clave de la relación del tiempo y la violencia entre los griegos. Cronos es el dios de la historia y Zeus el de lo complejo. Kronos –para Attali– es el dios del deseo, y Zeus es el espíritu que destrona al deseo. (cfr asimismo Blanck-Cereijido 1988:47)

mata a Kronos, toma el poder y al igual que su padre se casa con una de sus hermanas, pero esta vez ninguno de sus hijos amenaza con matarlo, dando fin, de esta manera a la maldición fatal. Este sin duda es un mito del transcurso del tiempo, pero también de la amenaza de ese transcurso. Los hijos devorados son el amago de detener el tiempo, de devorar el porvenir, y Kronos es quién se da a la batalla para impedir el caos de un tiempo sin futuro; pero a su vez, ¡oh tiempo ambiguo!, Kronos se ve tentado también por el deseo de detenerlo y no será sino con la muerte primero de Saturno (extinción del pasado) y después con la de Kronos, que se reanuda el transcurso del tiempo y del nuevo comienzo. “Así, después de dos canibalismos destructores, dos sacrificios redentores reanudan el tiempo detenido...” (Attali 1982:28)

¿Y qué tiene que ver todo esto con el uso de la matraca?

Cuenta Llorenç Barber⁷ que justo en el momento en que Cronos iba a devorar a Zeus, los coribantes bailaban y chocaban sus escudos con gran estruendo para disimular los gritos del niño Zeus, a quien su madre tenía escondido en una cueva, y es así como en el mundo griego, por primera vez, se le otorga al sonido el poder de salvación.

Como en otras ocasiones lo hará con otros mitos, el cristianismo hereda este y lo traslada al sacrificio del Cristo en la cruz. “Hay que ayudar a Dios cuando está en dificultades. ¿Y cómo se le ayuda? Mediante lo único que tenemos en común con él: el sonido” (Barber, Año 7/1995: 9).

Y esta es la razón por la que en Viernes Santo, día de silencio y penitencia en que las campanas no pueden sonar, sonaban desde el campanario grandes matracas dentadas, pero además, la gente entraba con matracas a la iglesia, y cuando el sacerdote decía el: “Y Dios expiró”, todos los reunidos comenzaban a mover las matracas sin parar. “Era el gran ruido que toda la gente hacía para ahuyentar el peligro” (Barber, ídem).

7 Cfr. Barber, Año 7/1995: 90-95

Así, la vida de las campanas está llena de asombros, callan y cantan pero además son bautizadas⁸, muertas para ser convertidas en cañones, refundidas cuando se encuentran rotas e incluso para aquellas que causaron algún mal o que al caer provocaron la muerte de algún cristiano, son “castigadas”⁹ con el destierro o el silencio¹⁰.

Todo esto puede vivir una campana a lo largo de su enigmática vida, sonando el tiempo que pasa, situada ya ante un tiempo vuelto al revés.

LOS TIROS DE BALA

Los campanarios han sido excelentes atalayas para la guerra. Utilizados como eficaces sitios de resguardo o como zonas de defensa y tiro, llevan en la torre y muchas veces también en la campana, la huella histórica de algún truculento suceso. Las campanas del Panteón de a Patria y del Templo de Las Mercedes son un ejemplo de esto: balas arrojadas durante la ocupación estadounidense y puestas hoy a la vista de todos.

Las campanas, máquinas del tiempo y de la guerra –como las denomina Carlos Cipolla– por contingencias históricas han cambiado su destino original. En tiempos de batalla no solo eran armas de lucha sino moneda de cambio (el bronce es demasiado tentador). En un manuscrito inglés del siglo XVI denominado “derecho a las campanas” se estipula que: “los maestros artilleros y sus ayudantes recibirán la mejor

8 En el siglo X con el papa Juan XIII se introdujo el bautismo en las campanas (cfr. Sutter; Eric:1993:167). Jean Frankin dice que el bautismo fue formulado en 1536 en el concilio provincial de Colonia, Alemania, a lo que sugiere confrontar en “conclia Germanie” t. VI, Cologne, 1765; p.295, pars, CXIV (cfr. en “Angelo Rocca et son traité des cloches” en Cloches et sonailles, Mythologie, Ethnology et art campanaire, France, 1993, p.37)

9 El ritual de castigo consiste en quitarle el badajo a la campana, atarla y pintarle una cruz.

10 En Santander, hay una campana “castigada” por haber matado a un niño, y en México, una de las campanas de la Catedral permaneció castigada durante 50 años. Ambas campanas fueron “perdonadas” para participar en los Conciertos de campanas de Llorenç Barber.

campana cuando la plaza sea conquistada, y en 1807 el mayor general Bolmfield indicó que: ‘era una costumbre invariable en nuestro servicio cuando una plaza capitulaba, permitir al oficial comandante de la artillería real reclamar las campanas de la ciudad y sus dependencias’” (Cipolla 1999: 101). “En Francia, el grand maître des Arbalétriers podía reclamar los cañones, campanas y utensilios de cobre y bronce de cualquier ciudad conquistada y las tropas españolas también practicaban la misma costumbre” (ídem, 101).

Además, las campanas, fuentes de bronce, eran muy apetecibles para la fabricación de cañones. En España, incluso había artesanos especialistas en realizar estos “travestismos”: entraban campanas y salían cañones; o bien, eran los mismos artesanos que alternaban la forja de hierro y bronce con la fabricación de artillería. Las campanas eran además una ambicionada moneda de cambio para las importaciones, ya que estas valiosas ahora armas, se declararon exentas de impuestos durante el siglo XVI. Sabemos, por ejemplo, que en Cartagena de Indias, Colombia, en el siglo XVII, desaparecieron una gran cantidad de campanas saqueadas por los piratas como valioso botín.

Por otra parte, los campanarios podían ser condenados a quedarse trancos –mochos– para así impedir que sirvieran de refugio y zona de ataque al contrincante en cuestión. La condena no terminaba aunque la guerra hubiese cesado, por lo que la restauración y el levantamiento de las torres era una prohibición total que en muchas zonas continúa hasta nuestros días. Así, la existencia de “torres mochas” todavía es visible en España y en algunas zonas de México, y en otros lugares también ha quedado el nombre como algún locativo mítico que nos remite a algún momento de la historia en donde hubo una guerra y ahí una campana: instrumento capaz de convertirse en un artilugio para una acción efectiva totalmente diferente, masa de bronce que con boca de cañón trastoca su repique por ‘horrisono estruendo’, pero eso sí, sigue sonando.

LOS CARILLONES Y EL 'CHANGE RINGING'

Si los campaneros han desarrollado elaboradas técnicas en las que, mediante distintos toques y repiques, movimientos de muñeca, volteos de campana y una variedad de intensidades rítmicas, consiguen sacarle todo el jugo sonoro a un instrumento que aparentemente es torpe y burdo¹¹, existen, además, dos tradiciones campaneras que han elaborado no solo instrumentos diversos a partir del empleo de las campanas, sino toda una técnica de ejecución, de organización sonora y de concepción de la campana un tanto distinta a las hasta ahora señaladas; esto es, la invención del carillón así como la técnica inglesa de permutación rítmica.

El empleo del carillón¹² no está ligado a una sola cultura, no obstante, por la fuerza y peculiaridad de su tradición alcanzó un mayor desarrollo en los Países Bajos, en Flandes y el norte de Francia hacia finales del siglo XV, y este instrumento tanto como su tradición se han elaborado, perfeccionado, modificado y heredado desde entonces hasta nuestros días¹³.

11 Además de las técnicas europeas de ejecución de campanas, no hemos de pasar por alto la elaborada riqueza tímbrica y coordinación rítmica que suponen los repiques ortodoxos rusos y toda la tradición festiva eslava que va desde los Urales hasta la frontera Italiana que linda con Trieste a 100km de Venecia. En Eslovenia, por ejemplo, todavía hoy en día se realizan las fiestas "a pie de campanario" sirviéndose de las campanas como orquesta para la realización de sus danzas tradicionales. Sobre los toques rusos puede verse: Kabakova, Galina Les cloches en Russie. Marqueurs du temps, marqueurs de l'espace en Cloches & Sonnaillies. Mythologie, Ethnologie et Art campanaire, (texts réunis par Hubert Tassy), Collection Résonnances, EDISUM/ADEM O6, 1996, pp. 97-99. Así como: Slobovskoy, Archpreste Serafin, Las campanas y los repiques ortodoxos rusos, Holy Trinity Orthodox Mision, Canadá, 2001 (este texto también se puede consultar en la web en la dirección: <http://campaners.com/php/textos.php?text=1894>)

12 Palabra medieval que proviene de "quadrillon" o "quarregnon" y que se utilizó para el empleo simultáneo y alternado de cuatro campanas de bronce.

13 En Inglaterra, por ejemplo, se emplea una especie de carillón llamado chime, este nunca llega a las 23 campanas aunque hay algunos que pueden hacer cromatismos, la diferencia principal entre un carillón de tradición holandesa a un chime inglés reside en el teclado, que en este último responde a unas placas de madera de formato más rústico que el de los carillones, y en la forma de ejecución, ya que mientras el carillón se

La aportación del carillón a la tradición campanera es su posibilidad de elaborar melodías, por lo que exige campanas perfectamente afinadas. Generalmente, estos siguen la escala diatónica, pero en algunos casos, la perfección lograda en el equilibrio de las frecuencias internas de cada bronce y la coherencia armónica entre ellas consigue con acierto la presencia de campanas para las notas sostenidas y para los bemoles.

Si bien los carillones están conectados casi siempre a un reloj que indica la hora mediante melodías, su objetivo no es en sí mismo "comunicar" como sí lo es para la campana, sino hacer música y para este fin se han creado infinidad de partituras y se han formado músicos carillonistas profesionales.

Los carillones más modernos tocan mecánicamente una serie de melodías programadas en un ordenador, o bien los menos modernos, a través de rodillos dentados sin prescindir de la posibilidad del toque manual mediante el teclado especial para carillón, elemento imprescindible para conseguir la ejecución polifónica y de notas acordadas.

En un teclado manual, cada campana tiene un badajo interior del tamaño adecuado, (ya que en algunos casos se tienden a aligerar los badajos para permitir mayor ligereza al ataque, además de que "el badajo de una campana, influye de manera muy notable sobre el timbre de ésta" (Lehr 1988:57), "y conectado por un complejo sistema de palancas y cables dirigidos a las teclas de madera, que se hallan dispuestas como si fuera un piano, con las 'blancas' por debajo y las 'negras' entre medio. La separación de las teclas es mayor porque se toca con los puños, ya que se actúa directamente sobre los badajos. Las campanas mayores tienen un teclado doble como los órganos ya que se pueden tocar también con los pies" (Llop 1988:26).

Si bien hasta el siglo XVIII, la música de carillón estaba basada en las obras para clavecín, de las primeras obras específicamente creadas para

_____ toca sentado, el chime se toca de pie apoyándose en el suelo solo sobre uno de los pies, ya que el otro también toca campanas junto con los puños.

este instrumento está el “Let me wander not unssen” compuesta por Haendel para el carillón de Parkgate, en Inglaterra (Sutter 1993:1159). A lo largo del siglo XX y XXI, ha habido una gran cantidad de compositores que han escrito obras para carillón, expandiendo las posibilidades melódicas tradicionales de este instrumento, como lo han hecho, por ejemplo, Maurice Lannoy, Percival Price y el mismo Llorenç Barber quien, siempre que la ciudad cuente con ello, implica a este instrumento en sus composiciones como sucediera, por ejemplo, en Salzburgo con el gran carillón de la Mozart Platz, en donde el carillonista junto con su familia tocaron las 3 octavas de este hermoso instrumento prescindiendo del teclado, “mi idea era aprovechar la energía real del ejecutante en coherencia con el resultado sonoro y este fue sublime (...) Cuando mandan las decisiones musicales y no las políticas se pueden lograr conciertos inolvidables”¹⁴.

Otro ingenio de las tradiciones campaneras además del carillón es la llamada técnica de “change ringing” nacida en Inglaterra hacia finales del siglo XVI. Este deporte-arte consiste en reglas muy estrictas de permutación numéricas, llamadas Peal, y se practica en ensambles de 4 a 12 campanas de volteo. Las campanas se hallan invertidas (“boca arriba”) y se dejan caer, una después de la otra, siguiendo una cadencia de orden fijo. Cada campana se pone en movimiento mediante la

14 La obra se llamó Heritage. Ein glocken concert fur die stadt, y se realizó en Salzburgo el 12 de septiembre de 1997. Esta misma experiencia la pudo vivir la ciudad de Buenos Aires durante el concierto de campanas del 29 de diciembre de 1998. Asimismo, Llorenç Barber realizó un dúo con el carillonista Jeffrey Bossin en el carillón de la Tiergarten de Berlín para el Festival Für Hören und Sehen Klangkunst (1996). En Holanda, el carillonista Frank Stejin publica en la revista Klok en Klepel (una de las más importantes para el mundo del carillón) un artículo basado en la técnica de composición y ejecución de Llorenç Barber que consiste en crear y mantener la energía, aprovechando la densidad y la velocidad que permiten los armónicos en choque, conseguidos por los arpeggios continuos ascendentes-descendentes entre otras estrategias compositivas. El resultado no son melodías que se forman con la intención del músico, sino aquellas que se crean como resultado del modo de ser tocado y concebido el instrumento. El artículo es el siguiente: “Ruimte in klank of over steden in Klokken. Een portret van de Spaanse ‘Klokkencomponist Llorenç Barber” klok en Klepel, núm. 51, Hoofddorpp-Holanda, diciembre de 1993.

sujeción de la cuerda que está atada al yugo, y esta se bloquea en posición invertida una vez que ha sonado la secuencia prevista. Los campaneros no tocan las campanas directamente desde el campanario, sino que las controlan desde la torre mediante cuerdas, dentro de una sala perfectamente acondicionada para este fin. Colocados en círculo, a cada campana le corresponde un campanero (y una nota diferente). Su tarea exige una total concentración no solo para conseguir la exactitud de la secuencia numérica, sino además, para precisar el gesto y la fuerza adecuada para que la campana gire nuevamente hasta quedar fija en su posición original. Los juegos de permutaciones o Peals están fijados por la tradición en grandes manuales, a partir de modelos que se elaboran previamente ordenando la secuencia en la que han de sonar distintas notas. El número de variaciones posibles –afirma Sutter– es un factor que depende del número de campanas –“120 para 5 campanas, 720 para 6, etc.”– (Sutter, 1993:109). Esta técnica que une coordinación, precisión matemática, fuerza, música y trabajo en equipo, se ha convertido en una práctica casi deportiva. En Inglaterra, hay muchas Sociedades de amateurs especializados en esta actividad, en donde el virtuosismo de su técnica radica en la regularidad rítmica y en la velocidad extrema de la serie a tañir.

Cuando Llorenç Barber ha realizado conciertos de campanas en ciudades inglesas cuenta que, antes de escribir, tiene que pensar en dos aspectos: no podrá hacer “repiques” (la colocación de las campanas no lo permite) y todo aquello que escriba siempre sonará doble. La campana en posición invertida suena, al inicio, el toque del badajo a su caída, pero también el de este cuando se coloca –gracias a la habilidad de los campaneros– nuevamente en su postura inicial.

El compositor Simon Deshorger, amigo e introductor de Barber en el mundo de la tradición de campanas inglesa, ha sido puente necesario para conseguir arrancar de los campaneros ingleses una mezcla entre sensibilidad latina y precisión matemática, ya que Barber incita a estos músicos a “pervertir” su tradición mediante el empleo de sus peals de maneras para ellos insospechadas. Un esfuerzo de hibridación en el que

los bell ringers han aceptado una escritura distinta admitiendo arpeggios, clusters, ataques alternativos de campanas pares/impares, muchas veces en antifonales y progresivos acelerandos –contrapuestos entre sí– hasta el paroxismo, en donde por pura mezcla que rompe con un permutación tan formalizada, llevan al sonido de las campanas a una densificación tal que llena el aire no ya de melodías reconocidas nota a nota, sino de una acumulación tan pastosa y a la vez tan volátil que pareciera que aquello que suena son órganos de mil tubos y coros de 100 voces¹⁵.

REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA Y SIGNIFICACIÓN SIMBÓLICA.

Decía el semiólogo Pierce que pensamos solo en símbolos y que cada nuevo símbolo con el que nos enfrentamos da origen a su vez a otros símbolos. Laberinto certero en el que la palabra implica que somos capaces de imaginar algo que hemos asociado a ella. Así, con cada palabra, imagen y figura, vamos al encuentro entre lo que denota y lo que connota desde el intersticio de su referente. Aquello que llevamos atado en el imaginario cultural e histórico de nuestro pasado más común y también del más olvidado.

En Europa¹⁶, las preferencias iconográficas se han determinado y modificado a lo largo del tiempo, así vemos que de los siglos XV al XVIII hay una predilección por las representaciones de la cruz, de la Virgen María, de Ángeles y de Santos. Las escenas simbólicas o bíblicas también son típicas del siglo XVIII, mientras que las representaciones animales y decoraciones vegetales comienzan a cobrar importancia en el siglo XIX, prevaleciendo, no obstante, las iconografías anteriores; tal

15 El 23 de abril de 2007, Llorenç Barber realizó en Liverpool un concierto de campanas con las características arriba descritas. Es importante mencionar que la Catedral de Liverpool tiene el conjunto de campanas más grande de toda Inglaterra. Un fragmento de este lluvioso concierto puede verse en: <http://www.youtube.com/watch?v=TgZF6KBiBcQ>

16 Un buen número de campanas dominicanas tienen procedencia europea (sobre todo de España pero también de Italia), aunque no debemos olvidar las dos campanas estadounidenses de esta ciudad.

es el caso, por ejemplo, de la campana núm. 3 del templo de Las Mercedes y la campana núm. 1 de la iglesia de Nuestra Señora de Los Remedios, ambas del siglo XIX.

La iconografía elegida para una campana dependía de la función de esta, por ejemplo, a una campana destinada a anunciar a la población de un incendio se le llenaba el cuerpo con relieves en bronce formando Salamandras (único animal que no se quema con el fuego) y se le dedicaba a Santa Bárbara, patrona y protectora de los incendios. De esta manera, las funciones mágico-simbólicas así como las católico-religiosas, en sincretismo, veían cumplidas una misión específica de acuerdo a sus poderes salvíficos. Lo mismo ocurre con el tipo de textos epigráficos cuyo significado le otorga una función concreta a la campana como se verá más adelante.

También es común encontrar que alguna de las campanas de la iglesia está dedicada al santo patrón que da nombre a esta, así por ejemplo, la campana núm. 1 de El panteón de la Patria está dedicada a San Ignacio de Loyola, pues como veremos, este fue originalmente iglesia y seminario de los Jesuitas.

Asimismo, hemos de recordar que a cada advocación corresponde una convención iconográfica, la cual hay que conocer para poder decodificar la información inscrita en el vaso cuando esta no se describe explícitamente, así por ejemplo, unas llaves nos remitirán a San Pedro; una parrilla, a San Lorenzo y unos pechos sobre una bandeja, a Santa Ágata, quién, dicho sea de paso, es la patrona de los campaneros.

Sin embargo, las representaciones iconográficas también pueden tener un significado distinto al de su función y ser elegidas únicamente por decisión del fundidor. Incluso hay decoraciones características de algunos fundidores, y muchas de ellas funcionan como un sello de su firma y de su reputación. En las campanas que veremos hay algunas muestras representativas de ello, como son las campanas nuevas de la iglesia de Nuestra Señora de la Altagracia, con firma incisa, o bien las campanas núm. 1, 2 y 3 del templo de Las Mercedes y la campana núm.

1 de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, que destinadas para diferentes iglesias (esta última con un año de diferencia en su creación) mantienen el sello distintivo de su fundidor valenciano: Roses; o bien las campanas 2 y 3 de la iglesia del antiguo convento Dominicó.

Actualmente, algunos fundidores conservan los moldes antiguos y estos son empleados únicamente por gusto estético y por el prestigio que otorga utilizar justo el molde de un fundidor reconocido.

También es significativo el lugar que ocupa el icono en la campana, su efecto simbólico dependerá de ello, así por ejemplo, la cruz suele ponerse en la parte externa de la campana para proteger a la comunidad, como lo veremos en una gran cantidad de las campanas aquí revisadas.

Así mismo, podemos encontrar representaciones iconográficas que hacen alusión a letras góticas o a decoraciones utilizadas en tiempos anteriores pero de factura actual. Esto indica que no es que haya una evolución lineal en el desarrollo de los iconos con respecto a las épocas, sino una preferencia establecida bien sea de quién la paga y manda fundir, o del propio fundidor. Un ejemplo de esto es el juego de campanas de la iglesia de Nuestra Señora de la Altagracia fundidas por Abel Portilla de Santander, quien ha utilizado los moldes antiguos (una cruz con monte de los olivos, típica del siglo XVII) en unas campanas fundidas en el año 2010.

Como sabemos, un signo se conserva debido a que es aceptado, comprendido y utilizado por todos los miembros de una comunidad y, ya que no es inmutable, su significante tanto como su significado sufren desplazamientos e incluso alteraciones. Un estudio interesante consistiría en ver las transformaciones de la colectividad a través de las imágenes que la representan. El investigador Mollà nos informa, por ejemplo, que en las campanas de la Comunidad Valenciana se han ido sustituyendo las devociones agrícolas por las devociones urbanas, así mismo, los cambios políticos de los siglos XIX y XX han favorecido a la inclusión de ciertas representaciones como el Águila de San Juan o el Escudo Nacionalista (Mollà 2001:30). Esto también ha sucedido en Santo

Domingo, sobre todo en las campanas de factura estadounidense, como son la campana del Palacio Consistorial y la campana de la Puerta del Conde, que si bien no tienen representaciones iconográficas, su epigrafiá si nos indica que ambas son campanas civiles y no religiosas.

Los cambios simbólicos también se han dado, sobre todo a partir del siglo XX, sustituyendo los textos o las representaciones místico-mágicas y protectoras o conjuradoras, en favor de las de representación social, incluyendo así, los retratos de algunos curas, alcaldes o padrinos en las inscripciones. El caso de las campanas como objeto de regalo u homenaje por algún acontecimiento festivo, también es muy propio de la última mitad del siglo XX. Santo Domingo cuenta con dos campanas en la iglesia del Carmen ejemplo de este dato mencionado (ver corpus, campanas núm. 3 y 4).

Cuando hacemos mención de las representaciones iconográficas en la revisión de campanas de este texto, consideramos dentro del mismo apartado, las descripciones ornamentales en general, así como la descripción de los aros de sujeción, pues como se verá, algunos de ellos presentan tipos ornamentales.

EPIGRAFÍA Y SIGNIFICACIÓN SIMBÓLICA

“Todo está escrito. De cuando en cuando esta certeza nos abisma... en ese todo se insinúan no únicamente la tinta, la sangre, los nombres, las frases, sino también el universo” (Elizabeth Collingwood)

Palabras buscadas...es importante que las campanas digan (aunque no siempre tienen escrito el cuerpo), y como palabras que son, tienen sus soportes y sus sentidos a veces también enigmáticos y ocultos. Atrapados en su significante, como decía Nietzsche, o deslizándose sobre su significado según Lacan, la palabra aquí es un juego descriptivo de analogías y metáforas entre lo trascendente, y la vida más común y diaria. La palabra es una huella, una señal para dejar evidente en una frase, un nombre, una petición, un augurio, que solo cobrará vida –y esa es su fuerza– cuando la campana suene. Es el sonido el que dará el alma a la

campana (el fuego le da la vida y el aire le da la voz). Por otra parte, las campanas, debido a su forma y a diferencia de otros “objetos” escritos, no establecen una lectura lineal sino circular en eterno retorno. La frase termina y vuelve a comenzar. Una especie de conjuro que, sobre todo en las campanas con textos religiosos, suele ser más evidente.

Las campanas, además, hablan con voz propia, como es el caso de la campana española que cuelga en el campanario de la Altagracia y que dice en primera persona: “Me fecit. . .”, y aunque el tipo de textos cambia según el lugar y la época, son estos, junto con la iconografía, los que determinan la función social de los bronceos, como ya hemos señalado.

Campanas para los difuntos con el MORTUS PLANGO inscrito y resonando en el “toque de difuntos” y en el “toque de agonía”, un toque específico que por su fuerza y lentitud llena el aire con esa congoja solemne de pesar y sosiego que se traduce en doce golpes pausados¹⁷. Campanas de los conjuros y campanas protectoras o para evitar tormentas: DE FULGURE ET TEMPESTATE LIBERA NOS DOMINE (libéranos, Señor, del rayo y de la tempestad), rezan algunas inscripciones en las campanas, y a la inversa, campanas hacedoras de tormentas¹⁸.

Así, tenemos inscripciones que otorgan un sentido fundamental y específico al sonido de cada instrumento. Además de un sistema de comunicación a través del icono y la letra.

En las frases se alojan también algunas historias increíbles, como aquella en la que dicen que durante el pontificado del beatísimo Proclo Constantinopolitano tocaron las campanas el Himno trisagio SANTCTE DEUS, SANCTE FORTIS, SANCTE INMORTALIS (Santo Dios, Santo Fuerte, Santo Inmortal), y cuentan que “en mitad de una multitud que

17 Sobre los distintos “toques de campanas” remitimos al libro de Sánchez del Barrio, Antonio, y Alonso Punga, José Luis Las campanas de las catedrales de Castilla y León, ed. Junta de Castilla y León, Valladolid 2002, pp.331)

18 Desde la época visigótica en Europa, se habla ya de los “tempestarii” o campanas hacedoras de tormentas, que amenazaban a los campesinos con convocarlas salvo que pagaran para evitar su conjuro. (cfr. Cohn, Norman Los demonios familiares de Europa, Barcelona, ed. Altaza, 1997, pp 200-204)

realizaba solemnes plegarias, fue arrebatado un muchacho y elevado por los aires por cierta fuerza angelical, y que aprendió este canto, y que la tormenta apaciguada sirvió de testimonio de cuánto poder divino había en este himno”¹⁹.

Más ¿para qué o más precisamente, para quién escribir y decorar con tanto empeño una campana que nadie podrá mirar de cerca?... Según el investigador Salvador A. Mollà, tanto las frases como los iconos no estaban dedicados a los ojos del pueblo, sino a los ojos de Dios, “para alabarlos, y demandar su intercesión” (Mollà, 2001:67); y si bien es cierto que, antes de que las campanas fueran ascendidas a las torres, estas quedaban expuestas a los ojos de la población, solo los alfabetizados podían leerlas, ya que una vez en la torre, el pueblo se quedaría acompañado de un sonar acusmático y solo el campanero podría ascender y leer (sí sabía hacerlo) el labio de quién canta.

Sí, “campanero”, porque se sabe que las mujeres, desde antes del medioevo y ya entrado el renacimiento, no podían tener acceso al campanario –considerado como espacio sagrado– ni mucho menos tocar las campanas (Mollà 2000: 22)²⁰.

El monopolio de la comunicación y la medición del tiempo por la Iglesia, ya desde el renacimiento con el advenimiento de las ciudades, pero sobre todo en los siglos posteriores, dieron lugar a la posesión de campanas civiles pendientes de los Ayuntamientos y al establecimiento

19 Vorágine, Jacobus de, Legenda Aurea Sanctorum, Venecia, Antonius de Stata et Marcus Catanellus, 1 julio, 1480, cit en Mollà i Alcañiz, 2001 :53

20 Synodicon Hispanum VI, pág. 524. Segovia 12,3,21 (1529): “Otroso, que la muger del sacristán ni otra muger alguna no adoben los altares, ni llegen donde estuviere el santísimo Sacramento ni las aras ni calice ni otras cosas consagradas ni benditas, ni suban a la torre a tañer las campanas, so pena de...” La primera legislación al respecto, es La Capitular de Carlomagno, por la que autoriza solo excepcionalmente, a las mujeres para tocar las campanas. Beati Carola Magni Imperatores: “Capitularia” en Patrologiae cursus completum Tomus XCVII, Paris, ed. J.P. Migne, 1851. Col. 201. Citado por Pardiac, L'Abbé J. B: “Notice su l'eglise Saint-Pardou de Barret” en Revue de L'Art Chrétien, T. núm. 5, Arrás-Paris, 1861, pp. 605-611.

de las campanas de torres de reloj municipales²¹. Es común encontrar además, que algunas campanas ubicadas en edificios civiles mantienen epigrafías religiosas, ya sea por el traslado de estas de alguna iglesia o porque la función simbólica que esta desempeña siguió primando a la de su propia representación social. Un ejemplo de esto podrían ser las campanas de El panteón de la Patria, ya señalado, que tras ser iglesia y seminario de los jesuitas, fue además teatro y mercado, conservando en su tránsito a las dos campanas de San Ignacio y San Rafael.

En las campanas revisadas, empezando por las más antiguas de la Catedral metropolitana fundidas en el siglo XVIII hasta las más modernas de la iglesia de la Altagracia, con fecha del 2010, en todas ellas destaca un rasgo epigráfico común: la inexistencia de inscripciones que pudiéramos clasificar como de "protección" o de "conjuros", como aquel tan común de: "DE FULGURE ET TEMPESTATE LIBERA NOS DOMINE", o el inconfundible texto campanero por excelencia como es el de: "LAUDUM DEUM VERUM PLEBEM VOVO CONGREGO CLERUM DEFUNCTUS PLORO SANTAN FUGO FESTA DECORO" (Alabo al Dios verdadero, llamo al pueblo, congreso al clero, lloro a los difuntos, ahuyento a Satanás, decoro las fiestas"), que nos canta en una sola frase el cometido de las campanas.

No hay tampoco textos litúrgicos explícitos, tan comunes en las epigrafías campaneras como el típico: "AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM", etc., aunque iconográficamente si haya alusión de tipo eclesiástico y litúrgico.

Por su epigrafía, podemos resumir que las campanas dominicanas han servido a una función de representación social, más que una función mágica-protectora o litúrgica. Observamos, por ejemplo, en las campanas más antiguas de la Catedral metropolitana, un enorme texto que nos cuenta los pormenores político-religioso de las élites sociales en torno a la construcción de la campana (arzobispos, vicarios, Rey Felipe V, etc.),

y este mismo procedimiento de carácter más descriptivo de los estamentos del ámbito social y religioso (el que paga, el sacerdote a cargo, o simplemente el nombre del fundidor), son los datos destacados en las campanas revisadas.

Quedan, sin embargo, algunos enigmas: ¿Qué tendrá escrito en el cuerpo la campana de la iglesia-escuela evangélica, ubicada en la calle de Las Mercedes esquina con 19 de marzo, que a pesar de la ayuda de un bombero y de todo nuestro empeño no pudimos revisar, debido al mal estado del acceso al campanario?, y ¿qué dirá la campanita de La pastoral juvenil o las campanas que se esconden calladas en la Ermita de San Antón y que ya no cuelgan de la espadaña para evitar que alguien las robe?, o aquella olvidada de la iglesia de Santa Bárbara que como todo el barrio pide dignificación....

Así a veces dormitan las frases y otras llenan el espacio de múltiples conversaciones, como si las vibraciones echaran a volar las letras y las imágenes junto con los tañidos. Otras veces, las palabras se quedan mudas, sin sonido que las agite, sin revuelo de letras echadas a la intemperie, danzantes.

Recuerdo como un "campanero" del concierto de campanas realizado el 10 de diciembre de 2011, me comentaba emocionado al bajar del campanario: "La campana vibra tanto que parece que está viva. Yo no soy creyente, pero hasta pensaba que las "figuritas" que tienen las campanas iban a despertar y a moverse".

"Lanza palabras fuera de la boca, y en la gruta de esa boca (rajadura, unión, juntura, grieta, comisura) escucha como memoria o eco todo lo que evoca ese canto que se va con el viento" decía Cicerón.

21 Cfr. Mollà 2000: 22-23 quién además señala que la referencia más antigua de un reloj con campanas es de 1288 para el reloj de la Abadía de Westminster.

III. LAS CAMPANAS ESTUDIADAS

CRITERIO EN LA RECOLECCIÓN DE MATERIALES

Durante la preparación del Concierto de campanas realizado el 10 de diciembre de 2011, se realizó un levantamiento de datos proveniente de cada una de las campanas que sirvieran como instrumental para dicho concierto. Se estudiaron, por tanto, únicamente las campanas destinadas para este fin.

Debido a la complejidad en el acceso por los horarios a ciertos campanarios, a la inseguridad de su acceso en otros, y a la brevedad de nuestra visita, han quedado sin documentar las campanas de la iglesia evangélica, de la Pastoral juvenil, de la ermita de San Antón y de la iglesia de Santa Bárbara, como ya hemos mencionado. Asimismo, algunos datos procedentes de campanas específicas no se pudieron completar, quedando esto debidamente notificado en el corpus de este texto con el fin de facilitar futuras investigaciones.

Para la recolección del material fue indispensable el trabajo de campo que, por razones obvias a la inmovilidad de las campanas, se llevó a cabo directamente en lo alto de las torres, tanto religiosas como civiles.

Paralelamente al estudio de las campanas, se realizaron entrevistas tanto al personal eclesiástico como a los trabajadores de las iglesias que se visitaron, así como a los escuchas congregados en la zona colonial tras el concierto de campanas. Las preguntas de las entrevistas se formularon a partir de los siguientes bloques de contenido:

1. Lugares, recuerdos, situaciones en donde el sonido de la campana estaba presente
2. Vigencia del sonido de las campanas
3. Vivencias y actitudes en torno a la transformación del contexto ciudadano en relación con el sonido de las campanas

El criterio fundamental para la recogida de materiales ha sido principalmente sonoro. Al subir al campanario, lo primero que hacemos, el compositor Llorenç Barber y quien esto escribe, es sonar las campanas para determinar su registro tímbrico y el estado sonoro del bronce.

A partir de ahí, definimos cuál es la campana más grave y cuál la más aguda. A partir de estos datos, se establece una numeración de menor a mayor de acuerdo con el sonido de grave a agudo. La descripción del sonido se realiza de acuerdo a la pertinencia de este dentro de lo requerido por el compositor Llorenç Barber para la realización de un concierto de campanas. Después, se procede a la descripción exterior del vaso.

Como resulta evidente en el corpus de esta colección, la descripción del sonido es totalmente general, empírica y subjetiva, útil para conocer el instrumental y para determinar el estado sonoro de este.

Para precisar la nota fundamental de la campana se utilizó un diapasón común (la 440). Debido a la riqueza armónica de las campanas y a la difracción de sus fundamentales, el sonido que se incluye en este registro corresponde únicamente al obtenido tras el primer golpe de badajo sobre el bronce.

FICHA DE DATOS

La ficha de datos con la que hemos trabajado se creó en el año 2002 para llevar a cabo la catalogación de campanas del Quito histórico, y es una adaptación de la empleada por el investigador valenciano Salvador A. Mollà i Alcañiz (2001:79), y la que fuera utilizada para realizar el Inventaire National des cloches et Ensembles Campanaires en Nord-Pas de Calais (Heberle, 1997:226). Sin embargo, no todos los datos que en ellas se proponen se han respetado, algunos no los he utilizado y algunos inexistentes (los referentes al sonido) los he incluido.

En cualquier caso, debemos decir que las fichas son confeccionadas de acuerdo a los objetivos de cada proyecto e incluso a los intereses de quiénes las crean, por lo que es conveniente observar que esta que presentamos es mejorable y es oportuno que así lo sea.

La ficha de toma de datos se realiza en formato A4. A cada campana le corresponde una ficha con hojas anexas numeradas. Para facilitar su manejabilidad en el campanario, la ficha se hace en papel sencillo para poder ser plegada, doblada etc.

En la ficha se incluyen: la ubicación del campanario, el número de campanas y su emplazamiento, el número de registro fotográfico y la referencia del sonido grabado. Se examina el tipo de anclaje, el número de asas o aros de sujeción, y la presencia o no de yugo para inferir las tipologías de toques campaneros. Se registra la existencia o no de martillo exterior, la presencia de badajo interior y el sistema de electrificación si lo hubiere. Cuando es necesario se hace algún pequeño dibujo de la campana o del tipo de decoración característico. Se registra también el tipo de letra, útil para determinar la época de fundición de la campana o la preferencia estilística del fundidor.

Además de la información anterior, se registran en cada ficha los siguientes datos:

Diámetro

Altura

Año

Nota

Sonido

Forma

Tipo de letra

Nombre del fundidor

Representaciones iconográficas

Epigrafía

Observaciones

PARTES DE LA CAMPANA

Sea para su estudio o sea para su fundición, las campanas llevan en sí una toponimia de siglos que varía según la región, el país, el estudioso y el fundidor. No solo varía el apelativo genérico con que han sido designadas¹ o el título propio con el que han sido bautizadas, sino además, cada una de las partes “de su cuerpo” lleva nombre: Asas o aros, corona o cerebro, panza o medio, labio o pie.

¹ Las campanas, a lo largo de los siglos y según la región, han recibido distintos nombres, el más antiguo y onomatopéyico es el del latín *Tintinnabulum* que designa el sonido propio del metal (*tinnie-tinnitus*) más el sufijo *bulum* que se utiliza para formar los nombres de los instrumentos y artefactos femeninos. Angelo Rocca, citando *La historia natural de Plinio*, menciona: “*Apes gaudent plausu, atque tinitu aeris, eoque convocantur: les abeilles se réjouissent d'un battement d'ailes et elles sont convoquées par celui-ci et par le son du bronze*” (Fraikin, 1996:25). Dentro de las denominaciones también se conocen la de *Petasis* para nombrar una *tintinnabulum* de grandes dimensiones. *Tintinnabulis* es, además, el título de uno de los tratados sobre campanas más importantes de la historia occidental, escrito en 1572 por Hieronimus Magius.

Nola fue otra de las designaciones utilizadas que junto con Campana se atribuyen a la villa italiana de Nola, en Campania. Se ha sostenido que es este término el que da nombre al instrumento, ya que se cree que fue en esta región italiana donde se introdujeron las campanas por primera vez dentro de las iglesias, por mandato de San Paolino de Nola (año 379 aprox.). Sin embargo, Angelo Rocca, quien fuera, junto con Hieronimus Magius, uno de los más importantes tratadistas de campanas del siglo XVI, refuta esta idea argumentando que antes de Paolino ya se tocaban las campanas en las iglesias (Nola in cubiculo). Con respecto al nombre atribuido a la región italiana, Rocca manifiesta sus dudas pero a falta de más información deja esta idea al vuelo. (cfr. Mauli 1991:21); (Fraikin 1996:27).

Esquila o Squilla en italiano, ha sido otra de las denominaciones que ha recibido este instrumento mil veces nombrado, y es bajo esta designación, como aparece en los versos de Petrarca, de Dante Alighieri y de Ludovico Ariosto. Se desconoce la procedencia de este vocablo y a decir de Jean Fraikin, algunos autores latinos identifican este término con una cierta hierba o especie de veneno. (idem 1996:25). Dato que nos resulta curioso, ya que en griego la palabra utilizada para designar a la campana fue la de *Kôdôn* que además de significar trompeta es también el nombre de una flor cuya corola tiene forma de campana, y a decir del médico Oribase (nacido en Pérgamo en el año 325), es una planta medicinal cuyos efectos pueden ser balsámicos y en exceso, tóxicos. Por su parte, Hieronimus Magius [algunos autores lo citan como Jérôme Maggi], *Kôdôn* era una especie de campana que cuando se ponía en movimiento daba la impresión de emitir un sonido que emulaba el canto humano (cfr. Fraikin 1996:25).

Las campanas tienen algo de humano y de divino, y esto tal vez hace que sean el único instrumento que recibe denominaciones tan humanas para ser nombrado.

YUGO Y AROS DE SUJECCIÓN O LA ESTRUCTURA QUE NOS DEVELA EL TOQUE

Las llamadas asas, aros de sujeción o soportes forman un todo con el resto de la campana y, como esta, son de bronce. Algunas veces, los aros son decorados con garras, cabezas, flores, etc., y aunque la mayoría se realizan sin decoración, es importante hacer notar que la campana núm. 1 de la iglesia de las Mercedes tiene los aros decorados con una especie de cabeza de animal.

Los aros tienen la función de sujetar la campana al eje, y estos suelen estar anclados mediante hierros a un contrapeso que puede ser de madera o metal. Este contrapeso es llamado comúnmente yugo, aunque también se le conoce como "Truxa", "Juo" o "Melena" (cfr. Mollà i Alcañiz 2001:16).

La presencia o ausencia de yugo es un indicador del tipo de "toque" que puede llegar a realizar la campana, ya que la existencia de este contrapeso –que en algunos casos llega a ser incluso más grande que la propia campana y con casi el mismo peso que ella– es lo que permite que el vaso pueda "Tocar a vueltas" o "Voltear"² o que "Toque a medias"³,

2 Este toque conocido como "volée" en Francia, consiste en hacer girar la campana 365° alrededor de su eje y es signo de gran acontecimiento y fiesta. Por la velocidad y potencia conseguida, su sonido puede bien ser de alerta por peligro o de gran alborozo y alegría.

3 Tocar a medias: en Francia este toque se conoce como "lancé franc" y tiene una variante conocida como "retro-lance" en donde al oscilar, el badajo golpea solo uno de los lados de la campana produciendo una isocronía continua. En España, el Tocar a medias consiste en hacer ondear la campana sin que sobrepase la línea horizontal, consiguiendo con ese movimiento que el badajo dé un golpe doble por lado: uno breve y otro largo (semicorchea-negra). Dado que, normalmente, la campana está situada en los bordes de una ventana de la torre, su oscilar dentro y fuera produce un juego de sonidos alternados: dos golpes fuera (semicorchea-negra) dos dentro (semicorchea-negra). Esta técnica que siempre se acompaña con una pausada pero regular cadencia

que realice el peculiar "Dejar caer"⁴, o bien –y para esto ya no hace falta el yugo– que pueda llevarse a cabo el tradicional "Repique". Este último, siendo el más simple de todos los toques, es el que mayores efectos tímbricos y rítmicos permite. A decir del antropólogo Francesc Llop: "El repique era, y sigue siendo, la manera más complicada, la más brillante, la más bonita de emplear las campanas" (Llop 1986:20). Y mencionamos lo anterior, porque la ausencia de yugo es una de las características más sobresalientes de las campanas que hemos relevado. Lo cual a su vez, nos revela que el repique es el único sistema de toque que realizan las campanas de la Ciudad Colonial de Santo Domingo.

Este repique tiene distintas posibilidades y se puede realizar: desde arriba del campanario, desde abajo del campanario, por golpe directo (percutiendo con el badajo interno o bien, a través de martillo exterior); por golpe indirecto (mediante una ballesta para poner la campana en movimiento), con electrificación o sin ella. Todas estas posibilidades están contempladas en uno u otro campanario como se detallará más adelante.

Así, en todos los casos revisados, las campanas se encuentran

temporal, es la básica de los toques de difuntos y es una de las más impresionantes por majestuosa y lúgubre.

4 Este toque es conocido en Italia como "scampanio" y es uno de los más usuales en Bolognia, consiste en invertir la campana colocando yugo abajo, bronce arriba, y "dejarla caer" como un péndulo, hasta que la medida de su propia inercia la haga detener. De esta manera se consigue un rallentando progresivo muy característico. Los toques aquí mencionados son los que han sido empleados en la tradición española y han sido heredados en algunas zonas de Latinoamérica como en México y Brasil. Como hemos visto tienen su equivalente también en otras tradiciones europeas. Su significación simbólica y poder comunicativo ha variado según la región y la época, hasta hallarse como están hoy, casi en el olvido. De la amplia variedad de estos, solo hemos mencionado unos pocos, pero si se quiere profundizar más en sus características, remitimos a Barber, Llorenç La ciudad y sus ecos, ed. Gramáticas del agua 1996, pp. 1-19; Llop i Bayo, Francesc "Toques de campanas y otros rituales colectivos para alejar las tormentas" en Fiestas y Liturgia, ed. Universidad Complutense, Madrid, 1988, pp. 121-134; Draguet, Christian "La sonnerie des cloches à la main" en Cloches et carillons, ed. Direction Générale de la Culture et de l'Informatique, secteur de l'ethnologie, France, 1988, pp. 179-200.

pendiendo de una viga de madera o hierro mediante anclajes de metal (como la campana núm. 2 de la Catedral metropolitana) o bien, soldadas al metal o enclavados en una madera (como las campanas núm. 4 de la Catedral metropolitana, o las campanitas de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, o las del Templo de las Mercedes, etc.).

Un dato distintivo de esta ciudad son las campanas estadounidenses que no presentan aros de sujeción sino un cilindro-tornillo de agarre, mismo que será comentado en la sección del corpus en este texto, y que en todo caso, solo permite la percusión del bronce por golpe directo mediante el badajo (sea interior o exterior) sin posibilidad de volteo.

Con la finalidad de conseguir una mayor precisión y homogeneidad en los datos de esta catalogación, seguiremos la siguiente nomenclatura tradicional: llamaremos hombro a la parte más cercana a las asas, aros de sujeción o cilindro –tornillo de anclaje; medio, como su nombre indica, a la zona media de la campana; primer tercio a la parte inmediata superior al medio, abajo del hombro, y segundo tercio a la zona inmediata inferior con respecto al medio; llamaremos labio a la parte prominente y final del vaso⁵.



Partes de la campana

5 Algunos autores llaman pie al labio, y al borde que lo antecede, medio pie (cfr. Sánchez del Barrio; Alonso Ponga, 2002). Nosotros nos referiremos al "medio pie" como parte final del segundo tercio o bien (2b) según las nomenclaturas que hemos determinado para este escrito.

Para facilitar la ubicación epigráfica e iconográfica en cada campana descrita, identificaremos cada una de las partes anteriormente señaladas con un número y/o letra entre paréntesis () a partir de las siguientes equivalencias:

- (-1) Corona
- (1) Hombro
- (1ª) Primer tercio
- (2) Medio
- (2ª) Segundo tercio
- (2b) Inmediatamente arriba del labio
- (3) Labio

FORMA DE LA CAMPANA

Existen tres tipos básicos:

1. *Romana o castellana*, de forma plana en su parte superior, se ensancha desde el hombro y baja casi recta y abombada hasta el labio de manera similar a lo que podría ser un "dedal" invertido. Estrictamente las campanas con esta forma no tienen labio o lo tienen muy poco marcado, dado que el abombamiento del cuerpo no deja lugar a ello. En nuestro registro, no encontramos ninguna campana con esta forma, aunque la campana núm. 4 de la Catedral metropolitana, o la campana 2ª de la iglesia de la Altagracia, podrían ser ejemplo de campanas romanas a pesar de su labio prominente (ver corpus).

2. *Alargada*, con el vaso esbelto, según Mollà (2001:14) este tipo de forma fue empleada sobretudo en la época gótica y renacentista, y varía el sonido hacia el registro agudo. Es ejemplo de esta, la campana núm. 5 de la Catedral (ver corpus).

3. *Esquilón o belga*, esta es la forma típica de la campana y es la utilizada en toda la cristiandad. La mayoría de las campanas relevadas para este estudio pertenecen a esta tipología.

NUMERACIÓN DE LAS CAMPANAS

Como hemos especificado líneas arriba, el criterio metodológico para realizar esta catalogación pone énfasis en el aspecto sonoro, de tal suerte que la numeración tiene que ver con el registro de altura del sonido y no con el diámetro de la campana, aunque en la mayoría de las ocasiones estos coinciden. Así entonces, a la campana más grave –por lo general la de diámetro más grande– se le asignará el número menor, mientras que la más aguda y de menor tamaño llevará la numeración mayor de acuerdo con la cantidad de campanas de cada torre o espadaña.

TIPOS DE LETRA

De acuerdo con el material recogido, hemos identificado los siguientes tipos básicos. Las características tipográficas específicas de cada campana las describiremos en el apartado dedicado al Corpus de campanas revisadas.

1. Capital humanista, es utilizada en el Renacimiento y presenta una tendencia a los módulos cuadrados ya que procede de la “capital cuadrada”, es de gran elegancia y claridad, y es muy usual dentro de las tipografías campaneras. Este tipo de letras pervive con pequeñas modificaciones hasta la segunda mitad del siglo XIX (cfr. Mollà i Alcañiz, 2005: 235). Ejemplos: campanas núm. 1, 2 y 3 de la Catedral.

2. Incisa, una vez fundido el bronce, es punzado para obtener los tipos gráficos (en este caso de mayúsculas modernas), por lo que no se procede a la técnica de la cera pérdida como es lo usual para elaborar las letras en relieve. Ejemplo de esta son las campanas núm. 1, 2 y 3 de la iglesia de Nuestra Señora de la Altagracia, y las campanas 3 y 4 de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen.

3. Romana antigua, tipografías regulares pero no geométricas con contrastes entre elementos rectos y curvos, ejemplo: campana núm. 1 del templo de Las Mercedes, o la romana antigua tipo Rockwell (de caracteres más modernos, muy usada en los diarios de prensa) de las campanas del Panteón de la Patria.

4. Occidental mayúscula de palo seco (o sans serif), son las típicas de la era de la industrialización y el funcionalismo. Mayúsculas de formas esenciales, líneas rectas y sin remates ni “gracias” (serifas o sherif en francés). Ejemplo: escudo del fundidor de la campana núm. 3 del templo de Las Mercedes y de la campana núm. 1 de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen.

5. Derivadas de las capitales, tienen su expansión sobre todo en el siglo XX. Ejemplo: campana de la puerta del Conde.

TRANSCRIPCIÓN

La transcripción de los textos de campana, en términos generales, siempre supone ciertas dificultades sobre todo por el deterioro del vaso que impide su lectura, por el empleo de signos crípticos o, simplemente, por la imposibilidad de llegar directamente al bronce por problemas estructurales en espadañas y torres. Hemos intentado, no obstante, transcribir letra a letra y resquicio a resquicio.

Dado que las campanas relevadas son relativamente recientes (las más antiguas, procedentes de la Catedral, datan del siglo XVIII), las fuentes tipográficas utilizadas no plantean grandes dificultades, no hay empleo de “letroides”, ni de signos crípticos, más comunes estos en las campanas góticas o en la utilización de la capital humanista en campanas del siglo XVII. Si bien es cierto que la pervivencia de muchos tipos gráficos antiguos, sobre todo góticos, se continúa empleando en la fundición de campanas actuales (como puede ser la preferencia por la gótica textual en Alemania), las campanas revisadas mantienen las capitales rectilíneas y, salvo pocas excepciones, con alguna “gracia” (sherif).

Para la elaboración del material documental, hemos apuntado los datos obtenidos mediante signos de transcripción que, salvo algunas modificaciones pertinentes para nuestro trabajo, son los aplicados según las normas Leyden y los empleados por el historiador Salvador A. Mollà (2001:78).

Así mismo, cuando las campanas presentan el texto de las inscrip-

ciones en latín, añadimos en todos los casos la traducción al castellano entre corchetes [].

SIGNOS DE TRANSCRIPCIÓN

- / = Cambio de línea en el texto original
- <> = Corrección del transcriptor o completado por el mismo (inexistente en el original)
- [] = Notas del transcriptor (inexistente en el original)
- <*> = Restauración con bronce y por tanto no se identifica la letra
- //// = Borrado en el texto original imposible de transcribir
- + = Cruz en el texto
- * = Estrella en el texto
- # = Triángulo en el texto
- . = Punto central en el texto
- = La campana no proporciona el dato
- ¿? = Duda en la transcripción
- = No se puede leer, no se alcanza a ver

ÍNDICE DE FUNDIDORES

Como veremos en el siguiente cuadro, las campanas de los doce puntos sonoros relevados son de procedencia europea (principalmente de España e Italia), estadounidense (Nueva York y Chicago), y una campana de fundidor catalán exiliado en La Habana. Algunas campanas no indican su procedencia y otras, aunque no lo indican, por el tipo de factura puede deducirse su autóctona procedencia, como es el caso de las campanas de la iglesia y hospital de San Lázaro, o la campana antigua (2ª de la iglesia de Ntra. Señora de la Altagracia) quien lleva todavía como inscripción el nombre de “Ciudad Trujillo”.

CAMPANARIO	NOMBRE DEL FUNDIDOR	PROCEDENCIA	NÚM. DE CAMPANA QUE LLEVA EL DATO
Catedral Metropolitana y Primada de América	Caye	España	1
	Josef Nunes	No se indica	2
	Paulus Torrent	Cataluña, España	3
Palacio Consistorial	Seth Thomas Clock Co	Baltimore, Maryland, Estados Unidos	1
Panteón de La Patria	Viuda de Constantino de Linares	Carabanchel Bajo, Madrid, España	2
Capilla de Nuestra Señora de Los Remedios	Zam Cénova	Génova [¿?]	2
	No se indica	No se indica	
Iglesia de Nuestra Señora de la Altagracia	Angelo Bianch[e] Figli	Italia [¿?]	(1 a)
	No se indica	Santander, España	(2ª)
	Abel Portilla		(1,2 y 3)
Templo de Las Mercedes	Roses Hermanos	Valencia, España	(3)
Muralla de la Puerta del Conde	Meneely & Co	Nueva York, Estados Unidos	1
Iglesia de Nuestra Señora del Carmen	Roses Hermanos	Valencia, España	1
	No se indica	No se indica	3 y 4
Iglesia del Convento de Regina Angelorum	Fca. de Buena-ventura Palles y Armengol	Barcelona/La Habana (¿?)	1
Iglesia del antiguo Convento Dominicó	No se indica	San Pedro de Macorís, República Dominicana	2
Iglesia y hospital de San Lázaro	No se indica	No se indica	
Iglesia de San Miguel	No se indica	No se indica	

EL CORPUS

CATEDRAL METROPOLITANA Y PRIMADA DE AMÉRICA

Calles Arzobispo Meriño esquina Arz. Nouel (S. XVI)

El conjunto de campanas de esta Catedral se ubica en un campanario exterior y exento, construido sobre una terraza con acceso interior desde una de las capillas de la nave central. Las campanas se encuentran ubicadas en dos niveles, las cuatro más grandes en el primer nivel, sobre la terraza, y la campana más pequeña pende desde lo alto en una espadaña. Quedando para su ubicación, al oeste, las campanas núm. 1, 2 y 5; al norte la campana núm. 3; y al sur la campana núm. 4.



Campanas de la Catedral Metropolitana de Santo Domingo

CAMPANA NÚM. 1

Esta campana es la más antigua de las que se encuentran en el campanario, con fecha de 1733 y fundida, tal como dice su epigrafía, durante el reinado de Felipe V. Esta campana de factura española es uno de los ejemplos más claros del poder de estos vasos de bronce como útiles documentos históricos. Como si de un libro se tratase, la mitad del cuerpo del bronce da fiel testimonio de todas las personalidades que hicieron posible su fundición. Esta campana es una advocación a los santos San Pedro y San Pablo. Además de la belleza de sus representaciones iconográficas, es de hacer notar la perforación que tiene en dirección al labio. Por las características de esta, pudiera tratarse de una huella de tiro de bala, pues, como veremos también en el caso de las dos campanas de El panteón de la patria y de la campana núm. 3 de La iglesia de La Merced, en períodos de invasión y guerra, los campanarios han sido usados como sitios de ataque y las campanas, como escudo protector. No obstante, la densidad de su contorno ha impedido que este rompimiento afecte a la calidad de su sonido. Al ser percutida, se obtiene una nota C#4 afinada y resonante.



Detalle epigráfico de la campana Núm. 1, Catedral Metropolitana

Diámetro: 134 cm

Altura: 106cm

Año: 1733

Nota: C#4

Sonido:

Forma: Esquilón

Tipo de letra: Capital humanista

Nombre del fundidor: Caye

Epigrafía: (1) ESTA CAMPANA SEISO ASVCOSTA SIENDO SU G<L>ORIA PETRE PAULE ORATE PRO NOBIS REINANDO PHELIPO V// EL ILLMO I R ° SR METRO DN FRAI IVAN DE CALAVIS SU DN FERNANDO VILLAR DE FRANCO OIDOR DE - CANO SIENDO ARRPO EL ... // ALFERES DN FRAN DE ZIERRA DOVS CAYE ME F 1733 PROBISOR VICARIO GAL EL DR DN JOSEPH RENCIFO PIMENTEL MAIORDOMO

Traducción: Reinando Felipe V esta campana se hizo a su costa siendo su gloria San Pedro y San Paule rogad por nosotros//siendo Arzobispo el Ilustrísimo y reverendo señor metr[politano] Don fray Iván de Calavis [siendo su] oidor decano Don Fernando Villar de Franco. [Siendo] Provisor Vicario General el Doctor Don Joseph Rencifo Pimentel [y] Mayordomo Alferes Don Fran de [S]ierra. Dominus [el señor] Caye me hizo [en] 1733

Representaciones iconográficas: (1) ocho franjas horizontales enmarcando la epigrafía. (2) Cruz simple con motivos florales en incisión y relieve, ubicada en el lateral este. No presenta otras iconografías, a pesar de que la campana hace referencia a San Pedro y San Pablo como personajes advocativos.

Observaciones: la campana presenta 6 aros de sujeción sin decoración con anclajes de hierro. El labio tiene una perforación lateral de 10 cm de largo aprox. –Posiblemente de fabricación por la forma de la hendidura-.



Detalle iconográfico. Campana núm.1 Catedral



Rotura de labio. Campana núm. 1 Catedral

CAMPANA NÚM. 2

Destacan la presencia de trazos artesanales en la formación epigráfica. A diferencia de la campana núm. 1 en donde el texto está conformado por la utilización de moldes prefabricados, en esta campana, el fundidor ha diseñado las letras él mismo. La pervivencia de los tipos gráficos antiguos se debe, en gran parte, a la herencia de los moldes de madera, transmitidos o conservados por los fundidores. Sin embargo, se observa que en muchos casos, los fundidores crean nuevos tipos gráficos basándose en algunos rasgos estilísticos tradicionales tipo gótico, como sucede en esta campana o bien, empleando una tipología "más moderna" como es el caso de la campana núm. 4. Un caso más extremo es cuando el fundidor incide directamente con su firma "a mano" sobre la cera, como es el caso de las nuevas campanas de la iglesia de Nuestra Señora de la Altagracia.

Diámetro: 109 cm

Altura: 81 cm

Año: no especifica el dato

Nota: G4

Sonido: muy afinado y resonante

Forma: Esquilón de labio prominente

Tipo de letra: capital humanista con letras "R" en minúscula

Nombre del fundidor: Josef Nunes

Epigrafía: (1) No se registró

(2b) SENDO ARZOBISPO#EL SENOR#DR#DN # ISIDOIORO DR
 ////GVES*IDEAN # E[L]SNR #DR # DN* JOSEF NUNES* PORMANO
 DE SV OBRERO MAIOR * SEHISO// EL * SENOR * NARCISO SAL////
 EGOS # SIENDO MAIORDOMO # D # JOSEF FEIMIN *

Representaciones iconográficas: 6 aros de sujeción de formato cuadrangular sin ornamentaciones. (1) Dos pares de tres líneas en relieve alrededor de todo el hombro; (2) lateral este: florero con siete flores (escudo de la Catedral); lateral oeste: escudo piramidal con

banderas; (2b) circunferencia de 7 líneas en relieve; 4 líneas enmarcan la epigrafía en su parte superior. El texto queda escrito entre dos líneas enmarcado por una línea ornamental sin texto.



Campana Núm. 2. Catedral



Detalle epigráfico.
Campana núm. 2. Catedral



Detalle ornamental lateral Este.
Campana núm. 2. Catedral



Detalle ornamental exterior.
Campana núm. 2. Catedral

Observaciones: Debido a la ubicación de la campana, no se lee epigrafía exterior, muy probablemente sea ahí donde se encuentra la fecha, y por las características iconográficas es muy probable que sea también del siglo XVIII como su homólogo núm. 1

CAMPANA NÚM. 3

Esta campana de factura catalana es también de las más antiguas de la ciudad y hace mención de su procedencia mediante la designación del fundidor de Barcelona (Barchinonensis). Esa campana sobresale por la belleza de sus iconografías y el uso de la elegante epigrafía capital humanista de trazos finos. Hay que observar que la colocación de la cruz está dirigida al exterior en señal de protección a la comunidad.

Diámetro: 67 cm

Altura: 57 cm

Año: 1761

Nota: G#5

Sonido: afinado y resonante

Forma: Esquilón

Tipo de letra: Capital humanista

Nombre del fundidor: Paulus Torrentes Artifex

Epigrafía: (1) SANTE FRANCISCVS DE PAVLA////[P]RATONVS ILLLVIS

(2b) Lateral norte: ME FECIT PAVLUS TORRENTES ARTIFEX// BARCHINONENSIS

Traducción: Me hizo Paulus Torrentes el artífice (el artesano)// Barcelonense

Representaciones iconográficas: 6 aros de sujeción redondeados y sin ornamentaciones; (1) la parte alta del hombro se encuentra lisa y en la parte baja de este se hallan tres líneas en relieve que enmarcan la epigrafía; (2b) representaciones iconográficas bordeando el vaso con el siguiente orden de advocaciones. Interior: Imagen de santo con báculo y traje talar señalando el corazón – ángel con espada sobre la cabeza sosteniendo un manto - Santo en hornacina [puede ser San Francisco de Paula como advocación de esta campana]. Exterior (lateral sur): Cruz con Monte de los olivos formada con pequeños sellos cuadrados en cuyo interior se presenta una estrella en relieve.

La fecha de fundición de la campana queda dividida por la cruz en dos dígitos a la derecha y dos a la izquierda de esta. Las representaciones iconográficas descritas quedan bordeadas por una línea ornamental en relieve que divide el cuerpo central de la campana en iconografía y texto. Así, el texto ubicado en 2b, queda separado de las advocaciones mediante dos líneas en relieve que bordean la parte superior del labio.

Observaciones: Letra "P" en PRATRONVS, se encuentra semiborrada.



Representación iconográfica con fecha
Campana núm. 3. Catedral



Epigrafía y procedencia.
Campana núm. 3. Catedral



Representación iconográfica
Campana núm. 3. Catedral



Representación iconográfica.
Campana núm. 3. Catedral

CAMPANA NÚM. 4

Esta es una campana mucho más moderna que las anteriores y tiene una forma peculiar de perfil romano en el primer medio del cuerpo, contrastando con la forma esquilón a partir del segundo medio cuerpo. A diferencia de los otros vasos, este no tiene aros de sujeción, sino que todo su peso pende de una argolla de bronce como único material de soporte

Diámetro: 64 cm

Altura: 49 cm

Año: 1950

Nota: E con resonancia en F

Sonido: limpio y resonante

Forma: Romana o castellana con boca en esquilón

Tipo de letra: Occidental mayúscula

Nombre del fundidor: No se especifica

Epigrafía: (2) Lateral norte, AVE MARIA// REFUNDIDA//1950

Representaciones iconográficas: Aro de sujeción con argolla. Cruz formada con círculos oblongos en relieve. Prominencia en la corona por sujeción del aro. Sin ornamentaciones ni filamentos alrededor del vaso. (2) La frase epigráfica está colocada en semicírculo y la información de que es una campana refundida y la fecha aparecen en línea recta horizontal.

Observaciones: labio con ligera prominencia final. Las epigrafías e iconografías están realizadas con letras mayúsculas provenientes de moldes de factura artesanal.



Epigrafía y fecha.
Campana núm. 4. Catedral



Campana núm. 4. Catedral



Epigrafía y fecha.
Campana núm.4. Catedral



Iconografía. Campana núm. 4. Catedral

CAMPANA NÚM. 5

Única campana de toda la ciudad con yugo de madera para baneo o volteo medio, ahora en desuso. Al acceder al cuerpo campanero nos encontramos con la colocación de la cuerda directamente en el badajo y no en la argolla de baneo, lo cual nos indica que, cuando menos, en su última utilización se utilizó mediante percusión por golpe directo.

Diámetro: 37 cm

Altura: 32 cm

Año: 1950

Nota: No se registró

Sonido: Limpio y resonante

Forma: Esquilón de vaso alargado

Tipo de letra: Occidental mayúscula

Nombre del fundidor: No se especifica

Epigrafía: (2b) IHS + XPS

Traducción: Jesucristo Rey de Reyes [monograma de Iesus Christos + Rex Regnitium]

Representaciones iconográficas: Única campana con yugo de la Catedral. (-1) Dos líneas en relieve; (1) dos sellos con cruz interior ubicados uno en cada lado enmarcando la cruz; (2-2b) cruz con monte de los olivos formada con sellos de motivos florales. Los sellos que enmarcan la horizontal de la cruz se presentan colocados de forma romboidal; (2b) tres líneas ornamentales en relieve.

Observaciones: El borde del labio presenta muescas por desgaste.



Campana núm. 5. Catedral



Iconografía y epigrafía. Campana núm. 5. Catedral

PALACIO CONSISTORIAL DE SANTO DOMINGO

Calle el Conde esquina Arzobispo Meriño (Construido S. XV, restaurado S. XIX)

Detalle de sujeción.
Campana núm. 1. Palacio ConsistorialFundidor, procedencia y fecha
Campana núm. 1. Palacio Consistorial

Las invasiones estadounidenses no solo han dejado su evidencia en los agujeros de bala de sus campanas como señalábamos anteriormente, sino también, en la procedencia y factura de las campanas mismas. Siendo en su mayoría, campanas españolas en México, italianas y francesas en Buenos Aires, Argentina; en Santo Domingo, destacan las campanas estadounidenses: Nueva York, Baltimore, etc., son algunas de las ciudades de donde proceden estos vasos olvidados en el tiempo. La única gran campana del Palacio Consistorial de Santo Domingo es una campana estadounidense proveniente de Baltimore, y de la misma forma que su homóloga neoyorkina que aloja la Puerta del Conde, tiene como rasgo de distinción la forma de su soporte.

La sujeción es en el fondo una especie de tornillo ancho que se encaja en la corona de la campana en uno de sus extremos y al hierro del que penden, en el otro.

Como hemos mencionado al principio de este texto, las características de los aros de sujeción son totalmente reveladores del toque esperado de una campana. A diferencia de las campanas europeas, que en su mayoría permiten el volteo y el semivolteo para conseguir toda una serie de toques codificados, que con sus sonidos advierten de las horas del día o incluso, de las situaciones atmosféricas más sutiles o, como todos sabemos, de los eventos festivos más descomunales. Las campa-

nas estadounidenses responden más bien, a un tipo de tañido por golpe directo que bien puede darse mediante el badajo interior o el martillo exterior electrificado, cuya tarea primordial es servir de reloj sonoro a la comunidad, como es el caso de esta campana actualmente en desuso.

CAMPANA NÚM. 1**Diámetro:** 90cm**Altura:** ¿?**Año:** 1914**Nota:** C**Sonido:** Claro y potente**Forma:** Esquilón**Tipo de letra:** Occidental mayúscula**Nombre del fundidor:** Seth Thomas Clock Co**Epigrafiá:** (2b) MCSHANE BELL FOUNDERY//BALTIMORE MD//1914

Representaciones iconográficas: Sin aros de sujeción y con sistema americano de fijación mediante un tornillo de bronce. (1) Dos pares de líneas en relieve; (2b) escudo del fundidor [////]; tres líneas en relieve bordeando el final del cuerpo; (3) dos líneas en relieve sobre el labio.

Badajo exterior.
Campana del Palacio ConsistorialBadajo interior.
Campana del Palacio Consistorial

Observaciones: El borrado y desgaste del bronce en el emblema del escudo imposibilita su lectura y la observación de su representación simbólica.

PANTEÓN DE LA PATRIA

Calle Las Damas. Plaza María Toledo. (Construido en 1714, restaurado S. XIX)



Campanas del Panteón de la Patria

Estas campanas con el bronce pintado de negro y provenientes de Madrid, presentan un yugo de metal para doblar a volteo. Ambas han vivido, en cuerpo presente, la segunda ocupación estadounidense y la revolución del 65, ocurrida pocos años después de su fundición, tal y como lo demuestran los tiros de bala que todavía perforan su cuerpo.

Es importante recordar que estas campanas pertenecieron a la antigua iglesia de los Jesuitas, y es por esto que la epigrafía de la campana núm. 1 es una advocación a San Ignacio de Loyola.

Otro rasgo importante a mencionar es que ambas campanas fueron fundidas por una mujer, aspecto nada común cuando sabemos que la fundición de campanas es un rito de tradición predominantemente masculina. Son excesivamente pocas las veces en que aparece un

nombre femenino tras el típico: ME FECIT y, sin embargo, las mujeres han estado presentes en los procesos de fundición, aprendiendo el oficio junto a sus padres y sus maridos. Seguramente este es el caso, ya que la fundidora mantiene el apellido de su marido quién seguramente fuera él quien daba nombre a la empresa fundidora ubicada en Carabanchel.

CAMPANA NÚM. 1

Diámetro: 71 cm

Altura: ¿?

Año: 1960

Nota: E con fuerte e inmediata resonancia en D

Sonido: Potente y firme

Forma: Esquilón

Tipo de letra: Romana antigua tipo Rockwell

Nombre del fundidor: Viuda de Constantino de Linares

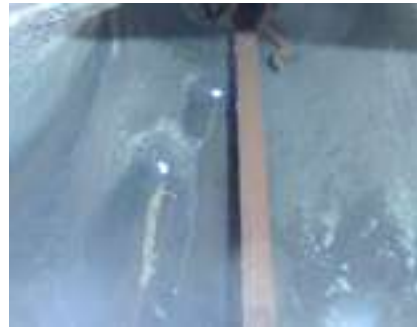
Epigrafía: (1) SAN IGNACIO AÑO 1960 (2) [ESCUDO DE LOS REYES BORBONES] al interior se lee: FUNDICIÓN DE VIUDA DE CONSTANTINO DE LINARES [iconografía corona Borbona] PROVEEDORES DE LA R//// CASA// MADRID CARABANCHEL BAJO

Representaciones iconográficas: 8 aros de sujeción con yugo de metal para volteo. Tres líneas ornamentales en relieve debajo de la epigrafía; (2) escudo de reyes Borbones con corona al centro del escudo y debajo del nombre de la fundición; (2b) tres líneas ornamentales en relieve continuándose, en proporción de espacios, con las que siguen en el labio; (3) dos líneas en relieve.

Observaciones: El bronce de la campana está pintado de color negro (con pintura de esmalte para exteriores). El bronce presenta un pequeño desgaste en el borde del labio.



Advocación y fecha (detalle epigráfico). Campana núm. 1. Panteón de la Patria



Marcas de tiros de bala. Campana núm. 2. Panteón de la Patria

CAMPANA NÚM. 2

Diámetro: 64cm.

Altura: No se registró

Año: 1960

Nota: F

Sonido: potente y firme [en acorde de 2m con su homónima]

Forma: Esquilón

Tipo de letra: romana antigua tipo Rockwell

Nombre del fundidor: Viuda de Constantino de Linares

Epigrafía: (1) SAN RAFAEL AÑO 1960 (2) [ESCUDO DE LOS REYES BORBONES] al interior se lee: FUNDICIÓN DE VIUDA DE CONSTANTINO DE LINARES [iconografía corona Borbona] PROVEEDORES DE LA R//// CASA// MADRID CARABANCHEL BAJO

Representaciones iconográficas: 1 aro de sujeción con tres orificios de agarre. Yugo de metal para volteo. (1) Tres líneas ornamentales en relieve; (2a) epigrafía (advocación y fecha) sobre una línea ornamental en relieve; (2b) escudo de reyes Borbones con corona al centro del escudo y debajo del nombre de la fundición; (2b) tres líneas ornamentales en relieve continuándose, en proporción de espacios, con la que sigue en el labio; (3) una línea en relieve.

Observaciones: Misma factura que la campana núm. 1. Tres agujeros de bala. El bronce de la campana está pintado de color negro (con pintura de esmalte para exteriores).



Epigrafía, iconografía y fecha. Campana núm. 2. Panteón de la Patria

CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS

Calle Las Damas esquina Mercedes. (S. XVI)

Ubicadas en una espadaña penden dos campanitas de discreto tamaño pero de brillante sonoridad y en perfecto estado. La campana núm. 1 es un típico ejemplo de campana romántica que retoma el aspecto renacentista con el uso de las guirnaldas o cortinajes en su iconografía. Aspecto renacentista que también retoma la campana núm. 3 de la Catedral, a pesar de que su fundición haya ocurrido casi un siglo antes. Esto nos habla de la pervivencia de una tradición que responde a parámetros estéticos heredables de generación en generación, y que perviven no solo en los moldes epigráficos, sino también en el tipo de iconografías, como podemos ver en esta campana y en la campana núm. 3 de la Catedral.

**CAMPANA NÚM. 1****Diámetro:** 46 cm**Altura:** No se registró**Nota:** No se registró**Año:** 1883**Forma:** Esquilón**Tipo de letra:** Capital humanista**Nombre del fundidor:** Zam Genova [o Cenova]**Epigrafía:** (1) SAN LUIS 1883 (2b) ZAM GENOVA [o Cenova]Iconografía. Campana núm. 1.
Capilla de Ntra. Sra. de los RemediosIconografía. Campana núm. 1.
Capilla de Ntra. Sra. de los Remedios

Representaciones iconográficas: 1 aro de sujeción con dos orificios de agarre. (-1) Una línea ornamental en relieve; (1) epigrafía entre dos líneas ornamentales en relieve; (2) la parte central de la campana queda dividida en dos zonas mediante una cenefa de puntos en relieve a manera de motivos florales que se hallan enmarcados entre dos líneas ornamentales en relieve; (2ª) 4 iconografías: SAN LUIS rezando [advocación prin-

cipal], crucifijo, hombre con mitra y báculo, y Virgen con niño sobre una luna; (2b) serie ornamental a manera de “mantos sagrados” rodeando la campana. Tres franjas en relieve. Sobre la primera: Firma del fundidor [texto epigráfico]; (3) tres franjas ornamentales en relieve.

CAMPANA NÚM. 2

Diámetro: 35 cm

Altura: No se registró

Nota: No se registró

Año: No se indica

Forma: Esquilón

Tipo de letra: Capital humanista

Nombre del fundidor: no se indica

Epigrafía: (2) CAPILLA DE LOS REMEDIOS [el texto se encuentra colocado en semicírculo]

Representaciones iconográficas: Aro de sujeción cuadrado con un orificio de agarre. (1) Dos franjas ornamentales en relieve; (2) dos franjas ornamentales en relieve; (3) una franja ornamental en relieve.



Campana núm. 2. Capilla de Ntra. Sra. de los Remedios

IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ALTAGRACIA

Calle Hostos esquina Mercedes. (S. XVI)

Esta iglesia tiene 5 campanas aunque solo suenen tres. Las dos más antiguas esperan en el suelo del campanario, a ser colocadas en una vitrina, y uno se pregunta si no sería mejor que las colocaran en un campanario móvil o en un simple bastidor de madera colocando al alcance de la mano de los fieles (tal vez a la entrada de la iglesia, para que todos, antes de persignarse, tañeran el bronce) y llenaran así, de sonidos sus plegarias. Las campanas lo agradecerían. Tener un instrumento -que es clamorosa voz- enmudecido, no deja de ser una situación digna de compasión.

Afortunadamente, las campanas antiguas se conservan y su función ha sido sustituida por el feliz advenimiento de otras tres recién estrenadas y venidas desde Santander, fundidas por Abel Portilla, uno de los fundidores más célebres de España. Estas campanas cuentan con un martillo electrónico interno a manera de badajo. Este sistema es novedoso ya que consigue una sonoridad similar a la del badajo interno pero con una potencia muchas veces mayor. Como se ha observado en otros casos, por ejemplo, en la campana del Palacio Consistorial, o como es usual en la colocación de sistemas electrónicos campaneros en general, la ubicación del martillo eléctrico suele hallarse en la parte exterior del vaso y funciona desde la caída de este que percute al bronce en el labio exterior. La potencia que se consigue es similar, sin embargo, la tonalidad de la campana varía si se percute en el interior o en el exterior. La colocación del martillo interior, de alguna manera, facilita en términos de afinación, el acordar previamente un tipo de sonoridad homogéneo para todo el campanario como es el caso de este, cuyas campanas están acordadas en una tonalidad aproximada de la bemol mayor.

Hemos de señalar que las campanas carecen de yugo de volteo a pesar de que “aparentemente” lo tengan. Como se observa en la fotografía este “yugo” es únicamente decorativo y está colocado sobre la parte alta del hierro horizontal del que se sujetan las campanas, no en las campanas mismas. Como puede observarse, los vanos del muro no

sujetan el mecanismo de bandas giratorias que permite el doblar de las campanas. Hemos de recordar la creencia mediante la cual, los textos inscritos en las campanas eran “avivados” por el volteo, de tal suerte que los mensajes inscritos, muchos de ellos protectores o de plegaria, cobraban fuerza y, simbólicamente eran impulsados hacia la comunidad.

Asimismo, es importante mencionar, que la adquisición de estas campanas contó con la colaboración de los fieles de la comunidad.



Badajo con mecanismo electrónico. Campanas núm. 1, 2 y 3. Iglesia de Ntra. Señora de la Altagracia

CAMPANAS NÚM. 1, 2 Y 3

Diámetro: 74 cm / 56cm / 50 cm

Altura: 64 h / 60 h / 55h

Nota: No se registró

Sonido: Potente y brillante

Año: 2010

Forma: Esquilón

Tipo de letra: Occidental mayúscula e incisa

Nombre del fundidor: Abel Portilla

Epigrafía: (1) SANTUARIO ARQUIDIOCESANO NUESTRA SEÑORA DE LA ALTAGRACIA (2) [lateral derecho: sello del fundidor; abajo firma del fundidor con letra manual incisa]: ABEL PORTILLA// ME FECIT// No.103// ESPAÑA// AÑO 2010 (2b) [al interior entre dos líneas en relieve]: P. NELSON RAFAEL CLARK VASQUEZ

Representaciones iconográficas: Un aro de sujeción con tres orificios de agarre. (1) Línea epigráfica entre dos pares de franjas en relieve; (1ª) cenefa ornamental de triángulos con venera interior; (2) cruz con monte de los olivos formados por sellos de motivos florales; (3) franjas ornamentales en relieve sobre el labio.

Observaciones: Las tres campanas tienen la misma epigrafía y la misma representación iconográfica. Todas fueron realizadas por el mismo fundidor: Abel Portilla en el mismo año de 2010.

La siguiente campana es la más antigua de la iglesia. La epigrafía desgastada no permite la notación de su nacimiento, sin embargo, por sus características iconográficas puede ser una campana romántica. Sabemos que proviene de Italia y estos son datos para hacer hablar a la historia y tirar puentes hacia el pasado, en futuras investigaciones.



Detalle iconográfico. Campanas núm. 1,2 y 3. Iglesia de Ntra. Señora de la Altagracia



Nombre y sello del fundidor, procedencia y año [observar la factura epigráfica incisa en el bronce]. Campanas núm. 1, 2 y 3. Iglesia de Ntra. Señora de la Altagracia

CAMPANA 1ª

Diámetro: 56 cm

Altura: 48 cm

Nota: No se puede oír

Año: No se indica

Forma: Esquilón de vaso alargado

Tipo de letra: Occidental mayúscula

Nombre del fundidor: ANGELO BIANCH///// [E] FIGLI // RESE

Epigrafía: (2b) ANGELO BIANCH///// [E] FIGLI // RESE [epigrafía dentro del escudo del fundidor]

Representaciones iconográficas: Aros de sujeción de 2 pares de argollas con hendidura decorativa. (1a) Línea en relieve; (1) dos líneas ornamentales en relieve que enmarcan una cenefa de flores que baja hasta la primera mitad del cuerpo del vaso; (2b) cuatro figuras iconográficas rodean la mitad baja de la campana: Cristo en la cruz, Virgen con el Rosario y el Niño en brazos, escudo del fundidor, y Santo con cruz en los brazos. El escudo está compuesto de dos sellos, el sello superior tiene una corona cuya insignia es un ave posada sobre tres piedras en el mar. El ave lleva en el pico unas estrellas. El sello inferior está enmarcando el emblema del fundidor. Toda la cenefa iconográfica está enmarcada por tres líneas ornamentales en relieve. (3) Cenefa ornamental con cuatro líneas delgadas en relieve bordeando el final del labio.

Observaciones: Labio roto.

Destaca la factura de su epigrafía mediante trazos personales del fundidor aplicados a una nomenclatura propia en el vaciado en cera. Como lugar de procedencia, se menciona el nombre que diera el dictador Trujillo a la ciudad de Santo Domingo desde 1936 hasta 1961.



Campana 1ª.
Iglesia de Ntra. Señora de la Altagracia



Escudo del fundidor. Campana 1ª.
Iglesia de Ntra. Señora de la Altagracia



Detalle iconográfico 1. Campana 1ª.
Iglesia de Ntra. Señora de la Altagracia



Detalle iconográfico 2. Campana 1ª.
Iglesia de Ntra. Señora de la Altagracia

CAMPANA 2ª

Diámetro: 48 cm

Altura: 41 cm

Nota: No se puede oír

Año: 1939

Forma: Romana con labio

Tipo de letra: Occidental mayúscula

Nombre del fundidor: No se indica

Epigrafía: [En semicírculo desde 2b hasta 1] TEMPLO DE NTRA. SRA. DE // LA ALTAGRACIA. (2b) [en línea recta] CIUDAD TRUJILLO// (3) AÑO 1939

Representaciones iconográficas: Aro de sujeción de un ojo. Factura artesanal. Sin líneas en relieve, sin ornamentaciones. Sin iconografía.

Observaciones: Letra occidental mayúscula en relieve y no mediante moldes.



Epigrafía. Campana 2ª.
Iglesia de Ntra. Señora de la Altagracia



Campana 2ª.
Iglesia de Ntra. Señora de la Altagracia

TEMPLO DE LAS MERCEDES

Calle Mercedes esquina José Reyes. (S. XVI)



Campana núm. 1,2 y 3. Lado norte.
Templo de las Mercedes



Campana núm. 5 y 6. Lado este.
Templo de las Mercedes



Campana núm. 4. Lado este.
Templo de las Mercedes

Las tres campanas de mayor dimensión de este templo proceden de Valencia, España. Fundidas por los hermanos Roses en 1930, destacan dos aspectos que merecen una investigación minuciosa posterior: Las campanas núm. 2 y núm. 3 son campanas refundidas y ambas tienen en su epigrafía el siguiente texto inscrito: CAMPANA DEL MEMFIS. A decir del campanero Vinicio Mendoza, quien toca las campanas de la iglesia de Las Mercedes desde los 9 años, la razón de la epigrafía de estas dos campanas se debe, a que proceden del barco Memphis. Dato que no termina de estar del todo claro, ya que sabemos que el hundimiento de este barco ocurrió en 1916 y las campanas son de 1930. Sin embargo, según las crónicas dominicanas de la tragedia del Memphis*, se tiene noticia de que tras el hundimiento, se salvaron cañones, entre otros objetos que contenía el barco. De ser esto cierto, cabría la posibilidad de que el bronce de estos cañones se refundiera para la creación de estas campanas y que por tal motivo sean únicamente las campana núm. 2 y núm. 3 las que especifiquen, tanto el dato de “refundidas” como el de “campanas del Memphis”. La campana núm. 1 construida por el mismo fundidor en Valencia, con transportes en Madrid (tal como lo precisa su sello), indica que es una campana fundida (no refundida como sus compañeras de viaje) y no menciona al Memphis...

Este campanario esta lleno de secretos, en uno de sus muros hay un texto indescifrable debido a la erosión de las paredes, cuyo enigma no deja de mandar nuestra curiosidad en espera de verlo descifrado. ¿Qué habrán querido decir esas letras...?



Texto pintado en la pared.
Templo de las Mercedes



Doc. de colocación de las campanas 1931.
Templo de las Mercedes

Otro dato interesante, es que la guerra también dejó mella en una de las campanas. No hemos de olvidar que los campanarios no solo son instrumentos musicales dotados de un proyecto sonoro claro y preciso, sino que también, son voces clamorosas de acontecimientos comunales y una invasión, una guerra o una revolución no son cosa de silencio. Además, los campanarios son poderosos sitios de resguardo y las campanas, fuertes escudos de protección, y puede que el de la Merced, por sus características arquitectónicas y espaciales, lo haya sido en aquellos años de manera eficaz.

Con el paso del tiempo, vemos que las campanas se han ido sustituyendo por el sonar de los megáfonos o altavoces, tal vez no solo casualmente, estos conservan la forma de esquilón de una campana tradicional y no es tampoco casualidad que todas las llamadas y avisos que daban las campanas a los fieles se hayan “modernizado” por estas “campanas eléctricas”. Colocadas en lo alto de las torres, en muchos sitios incluso en el mismo campanario, los altavoces han ido dando la voz y la vez a las campanas de bronce. La iglesia de la Merced es también un ejemplo de este paso tal como lo vemos en el abovedado tejado de su arquitectura.



Vinicio Mendoza, campanero. Templo de las Mercedes

“El día treinta y el siguiente se trabajó intensamente en el salvamento de todo lo que contenía en el interior el Memphis (...) las cosas que se iban extrayendo del mismo, eran transportadas a la fortaleza en grandes camiones, durante las operaciones de salvamento, cayeron al agua algunos cañones, los cuales fueron extraídos más tarde”. Este texto se puede confrontar vía online en:

<http://mephis1916.blogspot.com/2008/01/e-l-beach.html>

CAMPANA NÚM. 1

Diámetro: 143 cm

Altura: No se registró

Nota: No se registró

Sonido: Roto y sin mucha potencia

Año: 1930

Forma: Esquilón

Tipo de letra: Romana antigua

Nombre del fundidor: CONSTRUCTORES ROSES HNOS

Epigrafía: (1) SANTISIMO SACRAMENTO FUNDIDA AÑO 1930 [...] (2) [cara oeste] CONSTRUCTORES ROSES// HNOS // VALENCIA (ESPAÑA); (2b) NUESTRA SEÑORA DE LAS MERCEDES * SIENDO SUPERIOR REGULAR DE LA MISION FRANCISCANA CAPUCHINO EL M.R.P. LEOPOLDO DE UBRIQUE

Representaciones iconográficas: 6 aros de sujeción con cabezas de animal; (1) línea epigráfica entre dos pares de franjas en relieve; (2ª cara este) iconografía de custodia; cruz decorada en los extremos con palmas, bordeando el final con cabezas de ángel. 3) ornamentación floral sobre el labio entre dos pares de líneas en relieve.

Observaciones: Pequeña fisura en el labio que afecta al sonido.



Fecha. Campana núm. 1.
Templo de las Mercedes



Procedencia. Campana núm. 1.
Templo de las Mercedes

CAMPANA NÚM. 2

Diámetro: 104 cm**Altura:** No se registró**Nota:** No se registró**Sonido:** Potente**Año:** 1930**Forma:** Esquilón**Tipo de letra:** Occidental mayúscula**Nombre del fundidor:** CONSTRUCTORES ROSES HNOS

Epigrafía: (1) REFUNDIDA EN EL AÑO DEL SEÑOR 1930 IGLESIA PATRONAL DE NTRA SRA DE LAS MERCEDES *; (2^a) CAMPANA DEL MEMPHIS; (2b) SIENDO SUPERIOR REGULAR DE LA MISION FRANCISCANA CAPUCHINO EL M.R.P. LEOPOLDO DE UBRIQUE [el tilde de la Ñ queda entre dos líneas ornamentales].

Representaciones iconográficas: 6 aros de sujeción sin ornamentación; (1) línea epigráfica entre dos pares de franjas en relieve; (2) [bajo el texto] cortina ornamental con flores (2b) [después de las líneas epigráficas] cenefa decorativa mediante cortinaje; (3) ornamentación floral sobre el labio entre dos pares de líneas en relieve.

CAMPANA NÚM. 3

Diámetro: 91 cm**Altura:** No se registró**Nota:** No se registró**Año:** 1930**Forma:** Esquilón**Tipo de letra:** Occidental mayúscula**Nombre del fundidor:** CONSTRUCTORES ROSES HNOS

Virgen con niño. Campana núm. 3.
Templo de las Mercedes

*

Epigrafía: (1) REFUNDIDA EN EL AÑO DEL SEÑOR 1930 IGLESIA PATRONAL DE NTRA SRA DE LAS MERCEDES *; (2^a) CAMPANA DEL MEMPHIS; (2b) SIENDO SUPERIOR REGULAR DE LA MISION FRANCISCANA CAPUCHINO EL M.R.P. LEOPOLDO DE UBRIQUE [el tilde de la Ñ queda entre dos líneas ornamentales]

Representaciones iconográficas: 6 aros de sujeción sin ornamentación; (1) línea epigráfica entre dos pares de franjas en relieve; (2) [bajo el texto] ángeles que sostienen una corona; ángeles con corona de flores y sol (2b) San José, virgen con niño, crucifijo con monte de olivos, iconografía franciscana (manos cruzadas con cruz); escudo del fundidor.

Observaciones: Perforación por bala.

*Campana núm. 3. Perforación de bala.
Templo de las Mercedes



Procedencia/escudo del fundidor. Campana núm. 3.
Templo de las Mercedes



Icono franciscano. Campana núm. 3.
Templo de las Mercedes

CAMPANA NÚM. 4, 5 Y 6

Diámetro: 59 cm , 42 cm y 32 cm, respectivamente.

Altura: No se registró

Nota: No se registró

Año: No se indica

Forma: Esquilón de labio prominente/esquilón vaso alargado/esquilón

Tipo de letra: Sin epigrafía

Nombre del fundidor: No se indica

Epigrafía: Sin epigrafía

Representaciones iconográficas: Sin iconografía

Observaciones: Campana Núm. 5 presenta el labio roto.

PUERTA DEL CONDE

Calle Palo Hincado al final de la calle "El Conde". (S. XVII)



Campana de la Puerta del Conde

Hermosa campana de bronce fundida en 1895 y conservada en perfecto estado. Esta es otro ejemplo de campana estadounidense y, al igual que su compañera del Palacio Consistorial, también presenta el típico sistema de sujeción mediante tornillo fundido en la corona.



*

CAMPANA NÚM. 1**Diámetro:** 61.05 cm**Altura:** 40 cm**Nota:** A**Sonido:** Potente y brillante**Año:** 1895**Forma:** Esquilón**Tipo de letra:** Derivadas de las capitales**Nombre del fundidor:** MENEELY & Co**Epigrafía:** (1) MENEELY & Co., WEST TROY, N.Y. 1895.

Representaciones iconográficas: Sujeción cilíndrica; (-1) franjas en relieve; (1) 2 pares de líneas ornamentales que enmarcan la epigrafía; (2) sin iconografía (3) línea en relieve

Tornillo de sujeción.
Campana Puerta del Conde

*Procedencia y fecha.
Campana Puerta del Conde

IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN

Calle Arzobispo Nouel esquina Sánchez. (S. XVI-S. XVII)

La campana central, dedicada en advocación a María Auxiliadora, habla en plural, también informa que fue refundida, es decir, su bronce procede de otra campana, tal vez rota o en todo caso, muda. No obstante el texto dice “estas campanas fueron refundidas”, y como vemos, en este campanario solo hay una campana de este constructor, que además hemos de hacer notar que es el mismo fundidor valenciano Roses, el mismo que fundiera y refundiera las tres campanas ubicadas en dirección norte del campanario del Templo de Las Mercedes. No sabemos si esta campana fuera compañera de aquellas y de ahí provenga su inscripción en plural. No es probable, ya que la campana que ahora nos ocupa, fue refundida un año después que aquellas otras de Las Mercedes. Queda sin embargo la duda de si, alguna vez, la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, tuvo otra campana Roses, ahora inexistente, cuando menos en el campanario.

La campana que por su tamaño hemos designado como núm. 2, ubicada en dirección oeste, tiene una factura simple y vasta. Pareciera como si la arcilla de la que procede no hubiese sido suplantada por el bronce que le da el sonido. Esto es así por la textura de su acabado, el color del metal y la parquedad de su epigrafía. Tiene sin embargo, un yugo de metal de semivolteo inoperante, con número y emblema de fabricación como inscripción.

Las campanas núm. 3 y 4, ambas fundidas en 1973 y de procedencia dominicana, son un buen ejemplo de “campanas conmemorativas”, estas a diferencia de otras funciones campaneras, como puede ser la función de protección utilizada en las campanas como epigrafías mediante conjuros (de las que no hay ninguna dentro de las revisadas en este estudio), o la función de representación, que cita normalmente a quien ordena, paga, o es autoridad eclesiástica o política (como es el caso de las campanas núm. 1, 2 y 3 de la Catedral); las campanas conmemorativas, son fundidas para recordar una celebración festiva, en este caso las bodas de oro sacerdotales y las bodas de plata episcopa-

les, y el coste de su fundición normalmente se debía a una donación pía.

Cabe destacar que la epigrafía fue realizada con letra mayúscula y firma sin utilización de moldes y directamente incisa sobre la cera.



Campana Núm. 1. Nuestra Señora del Carmen

CAMPANA NÚM. 1

Ubicada al centro del campanario.

Diámetro: 61 cm**Altura:** 51 cm**Nota:** D#**Sonido:** No demasiado potente pero brillante.**Año:** 1931**Forma:** Esquilón**Tipo de letra:** Occidental mayúscula.

Nombre del fundidor: Roses Hermanos

Epigrafía: (1) EN FECHA 27 de febrero del año 1931; (2b) ESTAS CAMPANAS FUERON REFUNDIDAS POR DISPOSICIÓN DEL CURA D.- JOSE SUAREZ ** //[escudo del fundidor] FUNDICIÓN DE CAMPANAS ROSES HERMANOS// TRANSITS JUNTO CARRETERA MADRID

Representaciones iconográficas: (2ª) cinco cruces con rayos de luz; (2b) [lado norte] JHS; [lado oeste] cruz sobre monte formado por líneas; iconografía de María auxiliadora con corona; escudo del fundidor; veneras ornamentales sobre línea epigráfica. (3) línea en relieve

Observaciones: Tiene el badajo caído y mal atado lo que ocasiona que el sonido de la campana no alcance toda su potencia. Sería necesario restaurarlo y verificar su correcta colocación.



Escudo del fundidor. Campana núm. 1. Iglesia de Nuestra Señora del Carmen



Iconografía de María Auxiliadora. Campana núm. 1. Iglesia de Nuestra Señora del Carmen



Campana Núm. 2 Nuestra Señora del Carmen

CAMPANA NÚM. 2

Diámetro: 54 cm

Altura: 35 cm

Nota: D #

Sonido: al unísono con la campana 1

Año: No se indica

Forma: Esquilón de boca ancha

Tipo de letra: Sin epigrafía

Nombre del fundidor: No se indica

Epigrafía: Sin epigrafía

Representaciones iconográficas: Sin iconografía

Observaciones: Hierro de semivolteo ensamblado en la campana.
En el yugo inscrito: No.22 YOKE



Campana Núm.3. Nuestra Señora del Carmen

*CAMPANA NÚM. 3***Diámetro:** 55 cm**Altura:** 41 cm**Nota:** F#**Año:** 1973**Forma:** Esquilón**Tipo de letra:** Manuscrita de tipo itálica**Nombre del fundidor:** No se indica

Epigrafía: (1) 1973; (2) BODAS DE ORO SACERDOTALES MONS. ELISEO PÉREZ SANCHEZ-PÁRROCO 1916-22 DE ABRIL-1966; (2b) IGLESIA DEL CARMEN-SANTO DOMINGO; (3) [a manera de firma en letra manuscrita incisa en el bronce] Dr. Rafael Bello Peguero Pbro. [Dr. Rafael Bello Peguero, es el nombre del padre de esta iglesia]

Representaciones iconográficas: Sin iconografía

Campana Núm. 4. Nuestra Señora del Carmen

*CAMPANA NÚM. 4***Diámetro:** 55 cm**Altura:** 41 cm**Nota:** F**Año:** 1973**Forma:** Esquilón**Tipo de letra:** Manuscrita de tipo itálica**Nombre del fundidor:** no se indica

Epigrafía: (1) 1973; (2) BODAS DE PLATA EPISCOPALES ARZOBISPO DE SANTO DOMINGO 1945-12 de agosto-1970; (2b) IGLESIA DEL CARMEN-SANTO DOMINGO; (3) [a manera de firma en letra manuscrita incisa en el bronce] Dr. Rafael Bello Peguero Pbro.

Representaciones iconográficas: sin iconografía

Observaciones: campana "compañera" de factura y casi también de sonido, de la campana núm. 3

IGLESIA DE REGINA ANGELORUM

Calle Padre Billini esquina José Reyes. (S. XVI-S. XVIII)

Sobre una espadaña se hallan estas dos campanas de gran belleza tímbrica. La más pequeña no tiene datos epigráficos ni ornamentales. La de mayor tamaño es una campana realizada por un fundidor catalán emigrado a Cuba. Se mantienen los escudos de la península y el de La Habana, este último con la distribución de las torres de manera distinta a la usual, pero totalmente reconocible como tal.



Campanas de la Iglesia de Regina Angelorum

CAMPANA NÚM. 1**Diámetro:** No se registró**Altura:** No se registró**Nota:** No se registró**Sonido:** Brillante, potente y resonante**Año:** 1875**Forma:** Esquilón**Tipo de letra:** Occidental mayúscula**Nombre del fundidor:** Fca de Buenaventura Palles y Armengol

Epigrafía: (1) TIGERO HERMANOS Y[///] CA; (2^a) [lateral este] HABANA; escudo de La Habana; [lateral norte: escudo de los Reyes Católicos], [lateral oeste: escudo del fundidor] BARCELONA// FCA DE BUENAVENTURA PALLES Y ARMENGOL

Representaciones iconográficas: 1 aro de sujeción con 3 ojos de agarre; (1) línea epigráfica entre dos pares de franjas en relieve; (2) [bajo el texto] cenefa ornamental con cortinaje de flores; (2b) escudo del fundidor. Siete líneas en relieve; (3) línea ornamental en relieve.

Observaciones: Pequeña fisura en el labio no afecta al sonido.

CAMPANA NÚM. 2**Diámetro:** 41 cm**Altura:** 30 cm**Nota:** G**Sonido:** Brillante y de gran alcance**Año:** No se indica**Forma:** Esquilón de labio prominente**Tipo de letra:** Sin epigrafía**Nombre del fundidor:** No se indica**Epigrafía:** Sin epigrafía**Representaciones iconográficas:** (2b) dos líneas en relieve

Observaciones: Campana pendiente únicamente por gancho de hierro colgante. Convendría reforzar su sujeción.

IGLESIA DEL ANTIGUO CONVENTO DOMINICO

Calle Padre Billini esquina calle Hostos. (S. XVI)



Ubicadas en espadaña, se hallan estas tres campanas de factura sencilla. La mayor de todas no tiene inscripciones ni ornamentaciones pero tiene un sonido potente y rotundo. Las campanas menores que se hallan en los dos extremos son de idéntica factura, como se observará en la siguiente ficha de documentación, ambas tienen las mismas medidas. Como lo indica su epigrafía fueron creadas por el mismo fundidor y en el mismo año, todo igual, menos el sonido. Es importante recordar que en las campanas, no hay dos voces iguales, a pesar de las idénticas proporciones utilizadas para la fundición, siempre hay rasgos tímbricos particulares, incluso se puede conseguir que den la misma nota, pero la textura de su sonido es inigualable (al menos así lo era hasta antes de que la afinación por ordenador entrara en las salas de fundición). Estas campanas gemelas tienen un semitono de diferencia en la voz.

CAMPANA NÚM. 1**Diámetro:** 66 cm**Altura:** 50 cm**Nota:** G**Sonido:** Brillante y potente**Año:** No se indica**Forma:** Esquilón de vaso alargado**Tipo de letra:** Sin epigrafía**Nombre del fundidor:** No se indica**Epigrafía:** Sin epigrafía

Representaciones iconográficas: 1 aro de sujeción simple con 3 anillas de agarre. Sin iconografía ni ornamentaciones.



Campana núm. 1. Aros de sujeción. Iglesia del antiguo Convento Dominico

CAMPANA NÚM. 2

Diámetro: 39 cm**Altura:** 29 cm**Nota:** D#**Sonido:** Brillante y muy buen sonido**Año:** 1945**Forma:** Esquilón.**Tipo de letra:** Capital humanista con moldes epigráficos propios del fundidor en relieve.**Nombre del fundidor:** No se indica.**Epigrafía:** (2^a y 2^b) [lateral izquierdo] escudo del fundidor: S.P. MACORIS // P.D. [lateral derecho] EX – CONVENTO// 1945**Representaciones iconográficas:** 1 aro de sujeción simple con un anillo de agarre. (2^b) una línea ornamental en relieve; (3) una línea ornamental en relieve.

Epigrafía y fecha. Campana núm. 2. Iglesia del antiguo Convento Dominicó



Sello y nombre del fundidor. Campana núm. 2. Iglesia del antiguo Convento Dominicó

CAMPANA NÚM. 3

Diámetro: 39 cm**Altura:** 29 cm**Nota:** E**Sonido:** Brillante y muy buen sonido.**Año:** 1945**Forma:** Esquilón.**Tipo de letra:** Capital humanista con moldes epigráficos propios del fundidor en relieve.**Nombre del fundidor:** No se indica.**Epigrafía:** (2^a y 2^b) [lateral izquierdo] escudo del fundidor: S.P. MACORIS // P.D. [lateral derecho] EX – CONVENTO// 1945**Representaciones iconográficas:** 1 aro de sujeción simple con un anillo de agarre. (2^b) una línea ornamental en relieve; (3) una línea ornamental en relieve.**Observaciones:** Idéntica factura que la campana núm. 2 (mismo trazo artesanal y fecha, idénticas medidas y mismo fundidor) salvo el sonido que, en el caso de la campana núm. 3 es medio tono más aguda.

IGLESIA Y HOSPITAL DE SAN LÁZARO

Calle Santomé esquina Juan Isidro Pérez. (S. XVIII)

En una bella y recoleta espadaña de construcción angular nos observan desde lo alto tres campanas, desde un lugar lleno de historia. Lo que fuera el primer leprosario de América y antiguo convento de monjas, hoy se alza silencioso; solo llegan a él los rumores del mercado vecino, pero las campanas permanecen mudas.

Si bien estas campanas no tienen iconografías complejas ni ornamentaciones majestuosas, encierran una belleza histórica y artesanal. Estas tres campanas han sido dedicadas a tres de las hermanas que vivieron y trabajaron en ese hospital-convento hasta que en 1965 tuvieron que marcharse debido a la invasión de EE. UU. La Hermanas terciarias de San Francisco se fueron, pero sus homónimas de bronce permanecen cantando su nombre en el cuerpo: María, María Eduviges y María Caridad.

De manera similar a las campanas del antiguo Convento Dominicó, en estas se observa la utilización de tipos gráficos propios del fundidor.



Campanas de la Iglesia de San Lázaro

CAMPANA NÚM. 1**Diámetro:** 55 cm**Altura:** No se registró**Nota:** G

Sonido: Agudo y penetrante (a pesar de que tiene un mayor tamaño es más aguda que la campana núm. 2)

Año: 1942**Forma:** Esquilón de vaso semialargado**Tipo de letra:** Capital humanista de trazo artesanal en relieve**Nombre del fundidor:** No se indica**Epigrafía:** (2) CARMELA EDUVIGES//H.H.T.T.F.F.//ENERO 1942**Traducción:** [En las siglas]: Hermanos Terciarios de San Francisco

Representaciones iconográficas: 1 aro de sujeción simple con 2 anillas de agarre. Sin iconografía, (2b) dos líneas ornamentales en relieve.



Campanas de la Iglesia de San Lázaro



Epigrafía y fecha. Campana núm. 1. Iglesia de San Lázaro

CAMPANA NÚM. 2

Diámetro: 52 cm**Altura:** No se registró**Nota:** F**Sonido:** Agudo y sin gran alcance**Año:** 1939**Forma:** Romana**Tipo de letra:** Capital humanista de trazo artesanal en relieve**Nombre del fundidor:** No se indica**Epigrafía:** (2) MARIA CARIDAD//H.H.T.T.F.F.//JUNIO 15, 1939**Traducción:** [en las siglas]: Hermanos Terciarios de San Francisco**Representaciones iconográficas:** 1 aro de sujeción simple con 1 anilla de agarre. Sin iconografía ni ornamentaciones.

Epigrafía y fecha. Campana núm. 2.
Iglesia de San Lázaro



Campana núm. 2.
Iglesia de San Lázaro

CAMPANA NÚM. 3

Diámetro: 41 cm**Altura:** No se registró**Nota:** E**Sonido:** Agudo y potente**Año:** 1939**Forma:** esquilón**Tipo de letra:** Capital humanista de trazo artesanal en relieve**Nombre del fundidor:** No se indica**Epigrafía:** (2) [...] MARIA //H.H.T.T.F.F.//1939**Traducción:** [En las siglas]: Hermanos Terciarios de San Francisco**Representaciones iconográficas:** 1 aro de sujeción simple con 1 anilla de agarre. Sin iconografía ni ornamentaciones.

Campana núm. 3.
Iglesia de San Lázaro

IGLESIA DE SAN MIGUEL

Calle José Reyes esquina Juan Isidro Pérez. (S. XVIII)



Campanas de la Iglesia de San Miguel

Ubicadas en lo alto de una espadaña con ingreso desde el patio de la iglesia, se encuentran dos campanas muy sonoras, con gran resonancia y alcance. No sabemos la fecha de su fundición, pero por las características iconográficas, cuando menos la campana núm. 1, podría ser original de esta iglesia, una vez que se reconstruyó en el siglo XVIII. Desconocemos si esta campana sobrevivió al terremoto de 1751 o, si más bien, esta aún no existía y se mandó fundir tras la reconstrucción de la iglesia en 1765. Lo que sí sabemos es que las dos campanas honraron a negros y mártires. Ya en la década de los años sesenta, el padre Marrero, un sacerdote cubano emigrado a Santo Domingo, hacía tocar las campanas mientras enfrentaba a las fuerzas rebeldes. Por aquellos años las campanas reunían a la comunidad, acompañaban con su sonido a los muertos, y eran todavía objetos eficaces de comunicación comunal.

CAMPANA NÚM. 1**Diámetro:** 55 cm**Altura:** 47 cm**Nota:** E**Sonido:** Claro y brillante**Año:** No se indica**Forma:** Esquilón de labio prominente**Tipo de letra:** Sin epigrafía**Nombre del fundidor:** No se indica**Epigrafía:** Sin epigrafía

Representaciones iconográficas: 1 aro de sujeción simple con 3 anillas de agarre. (-1) Tres finas líneas ornamentales en relieve; (1) triángulos ornamentales a manera de cenefa entre dos líneas en relieve; (2) [lateral izquierdo] cruz formada por sellos romboidales con flor interior; (2b) [bordeando el final del cuerpo] dos líneas en relieve, en su interior y solo debajo de la cruz, tres sellos ornamentales colocados en cuadro con flor interior.



Iconografía. Campana núm. 1. Iglesia de San Miguel



Iconografía. Campana núm. 1. Iglesia de San Miguel

CAMPANA NÚM. 2

Diámetro: 45 cm

Altura: 37 cm

Nota: A

Sonido: Brillante y potente

Año: No se indica

Forma: Esquilón de labio prominente

Tipo de letra: Sin epigrafía

Nombre del fundidor: No se indica

Epigrafía: Sin epigrafía

Representaciones iconográficas: 1 aro de sujeción simple con 2 anillas de agarre. (1) Dos líneas ornamentales en relieve, sin iconografía; (2b) [justo antes de comenzar el labio] una línea ornamental en relieve.



Aro de sujeción y detalle ornamental en hombro. Campana núm. 1. Iglesia de San Miguel

IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Attali, Jacques. *Historias del tiempo*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 287.

Blanco, Paloma. *Et als. Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, ed. Universidad de Salamanca, España, 2001, pp. 488.

Barber, Llorenç. "Sobre ciudades y campanas", *Ideal*, 11 de octubre de 1992.

Barber, Llorenç. *La ciudad y sus ecos*, ed. Gramáticas del agua, Escritos de arte y estética, Tercer Número, 1996, pp. 8, cuadernillos.

Barber, Llorenç. "Llorenç Barber, entrevista para *Ars Mediterránea*, VIII Año 7/1995, Valencia, España, pp. 90-95.

Blanck-Cereijido, Fanny; Cereijido, Marcelino. "La emergencia de la idea del tiempo" en *La vida, el tiempo y la muerte*, ed. FCE, México, pp. 155.

Christlieb, Pablo Fernández. "El territorio instantáneo de la comunidad posmoderna", cit en Lindón Alicia (coord.) *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*, ed. Anthropos, México, pp. 147-169.

Díaz, Joaquín (prólogo); Sánchez del Barrio, Antonio; Alonso Ponga, José Luis. *Las campanas de las catedrales de Castilla y León*, ed. Junta de Castilla y León, 2002, España, pp. 332.

Fraikin, Jean. "Angelo Rocca et son traité des cloches", cit en. *Cloches & Sonnaillies. Mythologie, Ethnologie et Art campanaire*, (texts réunis par Hubert Tassy), Collection Résonnances, EDISUM/ADEM O6, 1996, pp. 23-34.

Jouffray, Alain. "L'alliage sonore", *La voix du dragon*, citte de la musique, París, 2000, pp. 159-161.

Karbusicky, V. Grundriss der Musikalischen Semantik, Darmstadt, 1986. cit en: *El significado en música*. Mario Stern, 1999.

<http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/actividades/proyectos/individuales/sign-musica.html>

Lehr, André. "Les cloches et carillons dans la Chine ancienne sous les dynasties Shang et Zhou", *La voix du dragon*, citte de la musique, París, 2000, pp. 68-73.

Lehr, André. "La reconstrucción del Carillón de 1673 de Melchior de Haze", en *El Carillón de San Lorenzo de El Escorial*. Recuperación de un patrimonio sonoro, Consejería de Cultura. Comunidad de Madrid (para el Festival de Otoño), España, 1988, pp. 41-64.

Llop, Francesc; Álvaro, Maricarmen. *Campanas y campaneros*, ed. Diputación de Salamanca, España, 1986, pp. 69.

Llop, Francesc. *El carillón del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. La restauración y recuperación de un patrimonio sonoro peculiar, Consejería de Cultura. Comunidad de Madrid (para el Festival de Otoño), España, 1988, pp. 13-28.

Mauili, Gianni. *Campane nei secoli*, ed. Anbima Veneto, Verona, 1991, pp. 253.

M. Cipolla, Carlo. *Las Máquinas del tiempo y de la guerra, estudios sobre la génesis del capitalismo*, ed. Crítica, Barcelona, 1999, p. 101.

Mingming, Xia. "La technique de fabrication des 'grandes colches aux sons harmonieux'", *La voix du dragon*, citte de la musique, París, 2000, pp. 74-77.

Mollà i Alcañiz, Salvador. *Campanas Góticas Valencianas*. Ensayo histórico y colección epigráfica, colección Gorgona, ed. Tilde S.L., 1ª ed. Valencia, 2001, pp. 159.

Pardo Salgado, Carmen. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, colección letras humanas, ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2001, pp. 169.

Pardo, Jose Luis. "Y cantan en llano", *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, núm. 17, Revista trimestral, otoño 1994.

Rault, Lucie; Jouffray, Alain. "Chronologie", *La voix du dragon*, citte de la musique, París, 2000, pp. 159-161.

Sutter, Eric. *La grande aventure des cloches*, ed. Zélie, París, 1993, pp. 279.

Virilio, Paul. *Velocidad e información ialarma en el ciberespacio!*, Le Monde Diplomatique, agosto de 1995.

Wilhelm, Richard. *I Ching, el libro de las mutaciones*, ed. Hermes, México D.F. 1993, pp. 147, 557.

