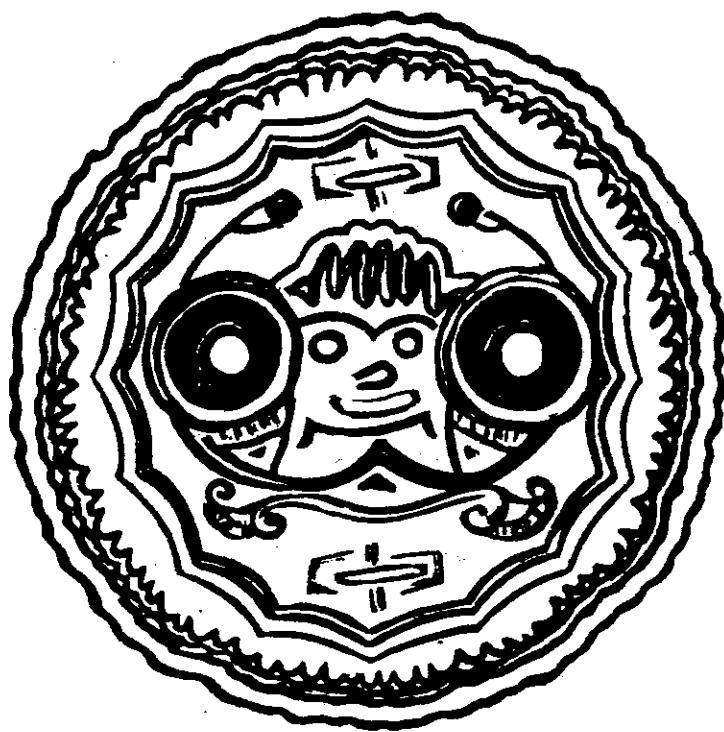


APLICACIONES INDUSTRIALES DEL
DISEÑO INDIGENA DE PUERTO RICO

MATILDE PEREZ DE SILVA
ADOLFO DE HOSTOS



INDUSTRIAL APPLICATIONS OF
INDIAN DECORATIVE MOTIFS
OF PUERTO RICO

INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA



EL ARTE INDIO DE MATILDE PEREZ *

1. ARQUEOLOGÍA Y POESÍA. El poeta y el arqueólogo trabajan asidos a dos cables: intuición e imaginación. Sin ellos no habrá poema ni interpretación de la prehistoria. Mas si el poeta crea en trance fugaz, término de un proceso de afinamiento y experiencia de arranque para él mismo desconocido, el arqueólogo reconstruye el pasado después de consciente, voluntariosa faena de observación y meditación. Sus conclusiones expresan descubrimientos de relación entre el hombre y la naturaleza —que en épocas prehistóricas es también lo sobrenatural. Por eso están con frecuencia embellecidas por el misterio de donde provienen; son en su extremo último, materia poética. La ciencia experimental miró siempre, por esta razón, desconfiada a la arqueología y las gentes insensibles a lo poético ven en el arqueólogo uno de los caminos de la inutilidad.

Poeta y arqueólogo se mueven en un mundo problemático, avanzan por desfileros de conjetura, y llegan ambos inesperadamente, a la revelación substancial, al misterio cósmico desvelado un instante, al estremecimiento jubiloso que estas aproximaciones de lo desconocido ofrecen como premio a la esperanza.

En América —le oí decir una vez a Alfonso Caso— la arqueología asume sentido diferente del que se le da en Europa. Allá es complemento de la historia, acá, sustituto de ella, la historia misma. Nuestros indios no llegaron a crear una escritura. Tenemos que leer su historia en sus monumentos, en los residuos accesibles de su cultura. La historia, en el concepto europeo principia muy tarde en América, un siglo antes de la llegada de los conquistadores. Más allá sólo hay una serie de leyendas, de mitos astronómicos que nos dan las esencias prehistóricas en símbolos y alegorías. Es el estudio de sus expresiones plásticas: pintura, escultura, cerámica lo que nos aclara el mundo sumergido de ese pasado.

(*) La Dra. Concha Meléndez escribió este ensayo en 1940 inspirada con la publicación del libro, *Aplicaciones industriales del diseño indígena de Puerto Rico* (1939). Primero se publicó en la revista *Puerto Rico Ilustrado* y ahora está incluido en el Tomo II de las *Obras Completas* de Concha Meléndez publicadas por el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1970.



APLICACIONES INDUSTRIALES DEL
DISEÑO INDIGENA
de **PUERTO RICO**

DISEÑOS
POR
MATILDE PEREZ de SILVA

~
TEXTO Y COMENTARIOS
POR
ADOLFO de HOSTOS
Historiador Oficial de Puerto Rico

~
TRADUCCION AL INGLES
POR
IDA M. de GALLARDO



INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA
SAN JUAN DE PUERTO RICO

1981



2. La arqueología mexicana, la del Perú, y en general, la de los dos continentes americanos, ha tenido numerosos intérpretes. La arqueología puertorriqueña, en sus aspectos más interesantes, se mantiene aún enigmática, fuente de perplejidad para sus adeptos. Esto se debe a la ausencia de una cerámica, reproductora, como la del Perú, de escenas de la vida diaria: fiestas, ocupaciones, ritos. La escultura boricuense tampoco revela en expresión y actitudes el modo de vivir y pensar de nuestros indios: hombres y animales aparecen deformados por la fantasía del escultor en un arte muy alejado del realismo. Las figuras antropomórficas son inexpresivas, estáticas. Los animales —reptiles y pájaros— son transformados también por el artista de modo fantástico: alcatraces, lagartos, hutías, se convierten en representaciones de una fauna sólo posible en sueños.

Este silencio en lo concerniente a sus vidas contrasta con el afán de persistencia de las creaciones de otros pueblos. Nuestros indios no utilizaron los hechos humanos como motivos de arte; estaban aún envueltos en lo sobrehumano. Su cultura era mágica, dependiente de una naturaleza animada por espíritus con los cuales había que establecer relaciones solidarias, propicias.

3. Nada más sencillo, sin embargo, que el panorama cultural de los boricuenses tal como puede reconstruirse a través de las crónicas de la conquista y de los intérpretes más rigurosos de hoy —Fewkes, Joyce. Arqueólogos puertorriqueños: Coll y Toste, Stahl y en los últimos tiempos Adolfo de Hostos y Montalvo Guenard, exploraron también esos caminos difíciles. Las valiosas monografías de De Hostos sobre escultura y cerámica indias de Puerto Rico, sintetizan las conclusiones de Fewkes y Joyce sobre problemas de interpretación de los objetos arqueológicos más importantes de la Isla asentando convincentes afirmaciones.

Estas lecturas me iniciaron en el conocimiento de los araucos sedentarios, primeros habitantes de Boriquén, lugar donde según una leyenda de código mexicano —el Chimalpopoca— apareció el hombre sobre la tierra. Los arqueólogos trazan el origen de nuestros indios en la región del Orinoco y señalan su ruta por un puente de islas hasta llegar a la nuestra, «fermosa y fértil» en la alabanza de Bernáldez.

Cuando la mirada española cae sobre estas gentes en 1498, viven dentro de una organización patriarcal, rodeados de una flora y una fauna benéficas, en conmovedora intimidad con la naturaleza.

Van los hombres cobrizos, de baja estatura y proporciones armoniosas, semidesnudos. Su atavío se reduce a la ornamentación: sobre la carne dura, luciente, dibujos de flores, pájaros o amuletos. Los collares de cuentas de piedra se afinan a intervalos con la delicadeza de las plumas. Cuentas y plumas adornan los cabellos espesos, negrí-

(1) Deben añadirse posteriormente a José A. Castillo, Ricardo E. Alegría, Gus Pantel, Murray Chiesa y autores de libros sobre nuestros indios como Eusebio Fernández Méndez. Labor Gómez y Manuel Ballesteros.



simos, sobre cabezas aplanadas al frente y detrás por el procedimiento con que en la niñez, se intenta corregir la naturaleza según normas particulares de perfección.

Los caciques llevan como insignia real el *guanín* o disco de oro colgante del cuello y planchuelas del mismo metal con redondeles de cuentas en las orejas. Sobre la frente atan amuletos de ámbar, pórfido o jadeíta, representativos de cemíes totémicos. Entre ellos abundan cucubanos, palomas y alcatraces, labrados como joyas. Al caminar suenan las sartas de caracoles que adornan brazos y pantorrillas.

Las mujeres se engalanan con parecidos ornamentos: las casadas visten unas *naguas* de algodón hasta el tobillo, según Las Casas; las vírgenes van desnudas, con cinturones de cuentas rematadas al frente por un adorno también de cuentas, en forma de hoja dentada.

Para la siembra, la recolección y la pesca, el cacique convoca a sus vasallos con toques de trompeta. El trabajo en común es goce, nunca esfuerzo penoso. Los labradores se doblan sobre los sembrados de yuca cantando en coro, moviendo rítmicamente los instrumentos de labranza. Los pescadores se alejan cantando al compás de los remos. Y los niños aprenden a ser útiles espantando los pájaros e insectos nocivos a los sembrados.

Danza este pueblo con frecuencia areytos inacabables alumbrados por la luna, o bajo el sol, en actos de bienvenida, de paz y de guerra. El areyto de guerra es una representación dramática, donde se anticipan los episodios de la lucha, terminando con simulacros de honores fúnebres para los muertos en combate.

Mujeres y hombres se divierten en el juego de pelota donde ellas son admirables en sus graciosos movimientos. Los peligros más temidos son el huracán y el ataque de los caribes; el don más deseado, la cosecha abundante de yuca.

Su religión es sencilla: la tierra y el cielo son divinidades supremas, representaciones femenina y masculina de la divinidad. De estos dioses nació Guamanocón, señor de la tierra, agente activo de su madre Guimazoa. (Este nombre es el más bello de los enumerados por Mártir de Anglería para la diosa de la tierra). Los cemíes secundarios aluden a antecesores remotos. Fewkes asegura que estos dioses se representaban en piedra, barro y madera.

López de Gómara en su *Historia de las Indias*, ha descrito una ceremonia dedicada al dios de la tierra pidiéndole buena cosecha: El cacique y los sacerdotes esperan a la entrada del templo deleznable, todo vegetal. Los hombres se acercan en procesión, con los cuerpos pintados de negro, colorado, azul. Traen guirnaldas de flores o ramas; los plumajes del tocado alternan con las flores; los caracolillos y almejas suenan en la marcha como cascabeles. Siguen las mujeres —desnudas si son vírgenes, «con unas como bragas», si casadas— haciendo música con sonajas iguales a las de sus compañeros. En-



tran bailando y cantando mientras el cacique las saluda haciendo resonar su tambor de yagrumo.

Se purifican entonces, «metiéndose un palillo por el garguero para mostrar al ídolo que no quedaba nada malo en el estómago».

Rezan en cuclillas con «ruido de avejones». Tras la purificación, la ofrenda. Otro grupo de mujeres cubiertas de rosas y yerbas de olor, se acerca con cestillas de tortas de casabe en la cabeza. Cantan entonces un himno al dios; todos se levantan a contestar en coro. Luego «mudan el tono» para cantar la alabanza del Cacique. Hincadas de rodilla, las floridas sacerdotisas ofrecen el pan al dios. Los sacerdotes lo bendicen y reparten «como nosotros el pan bendito». Dice el cronista que se tenía por desdichada y en peligro la casa donde no se guardaba todo el año aquel pan.

Su concepto de la muerte carecía de espiritualidad. Creían que los muertos van a reunirse con sus antepasados a un valle deleitoso donde encuentran muchas mujeres y abundancia de alimentos. Su moral, no obstante, tiene aspectos elevados. El robo se considera un crimen. Las lindes de los huertos se señalan con una cabuya que nadie osa traspasar. Les distingue un severo sentido de justicia. Son heroicos y hospitalarios. Desconocen el valor material del oro, considerado por ellos como algo misterioso, propio para insignias reales y ornamentación de lujo. Para extraerlo de arenas o minas se purifican antes con ayuno y rezos. No pudieron comprender más tarde, por qué los blancos, por caminos de egoísmo, se envilecían para conseguirlo.

Sobresalen los boricanos, en la zona de cultura a que pertenecen, como escultores. Los objetos más importantes que labran: los collares de piedra, los monolitos de tres puntas, y los llamados codos de piedra, acusan una larga paciencia en el arte de pulir y ornamentar. Ornamentación de bellos dibujos lineales y relieves antropomórficos y zoomórficos, comparados por algunos arqueólogos a la escultura mexicana. Comparación inexacta: la escultura india de México es recargada en la ornamentación y a menudo monumental, reflejo de aquellos pueblos complicados. El arte escultórico boricuense es sobrio y elegante de líneas; da la sensación de reposo, de concertado equilibrio entre la tierra y el hombre. Los collares de piedra, según la más segura y poética interpretación, son los símbolos de un rito forestal, de una etapa primitiva en que se adoraron los árboles. El collar fue originalmente rama viva curvada en el círculo mágico donde los ocultistas universalmente aprisionan el espíritu que desean dominar o sujetar para su provecho. Las piedras de tres puntas desde el primer tipo, sin ornamentación, hasta las adornadas con dibujos geométricos y relieves de máscaras o deformados reptiles y aves, son cemies de la fertilidad, representaciones de la germinación de la yuca y la yautía con que se alimentaban.

Ni códices, ni estelas, ni quipus, dejaron los indios antillanos. Los nuestros labraron en grandes piedras a orillas de los ríos y en monolitos encontrados en el lugar



de los juegos de pelota, pictografías interesantes, indescifradas aún. La de la piedra de Utuado tiene un jeroglífico del sol de bello esquematismo lineal, tan interesante como los jeroglíficos solares de México y Perú. Dos de la cueva de Ponce tienen atractivo inolvidable: la representación de la luna y un rostro en forma de corazón, hecho en cinco trazos, pendiente en el lado izquierdo de un triángulo que se prolonga hacia arriba en semivoluta. Esta pictografía, como la primera podría figurar en el surrealismo moderno.

Poco antes del descubrimiento, el Cacique Guarionex tuvo la revelación de la llegada de unos hombres vestidos y barbados, portadores de ceniza, destrucción y muerte.

Antes de hacer la cojoba —aspiración de polvos de tabaco que despertaba poderes adivinatorios— Guarionex ayunó cinco días sometándose a torturas purificadoras. Al final de su visión, sentado en dujo guarnecido de oro, lloró por el mal presagio. Los cronistas españoles oyeron esta profecía en un areyto que aún se bailaba en tiempos del capitán Ponce de León.

4. A este rápido viaje por nuestra arqueología me llevó el arte indio de Matilde Pérez. Hasta que vi estas adaptaciones de motivos indios a posibles industrias: tejidos, cerámica, platería, grecas para frisos, azulejos, tapices, piel, no sospechaba la riqueza que el pasado indio nos ofrece para afirmar y definir nuestra personalidad colectiva. Los arqueólogos habían estudiado y descrito nuestro arte indio; Matilde Pérez lo actualiza, lo despierta de un sueño de siglos, y señala con intuitiva gracia su posible incorporación a nuestro vivir. Raíces antiguas tiemblan soterradas en olvido y gérmenes impacientes esperan, rescatados por la voluntad y la inteligencia de la artista.

En este redescubrimiento feliz tuvo Matilde Pérez el generoso estímulo de don Adolfo de Hostos, el primero en sugerirle la posibilidad de adaptación a fines industriales, que nuestros motivos indios ofrecen. En su colección arqueológica Matilde Pérez estudió directamente el modo y el tema de las líneas en sus expresiones repetidas: líneas paralelas, ángulos, círculos concéntricos, pequeñas depresiones, triángulos, semicírculos. La combinación de estos elementos forma los diseños trabajados en madera, piedra y cerámica.

La contribución más considerable a mi entender de Matilde Pérez, es haber trazado una línea de continuidad que desde la segunda década de nuestro siglo fijaron los pueblos más avanzados de la América española al introducir en el arte culto, motivos de su arqueología. En algunos países —México, Perú, Bolivia, Ecuador— esa línea de continuidad animaba las artes populares inadvertida o desdeñada por los artistas cultos. En Puerto Rico no existió nunca tal continuidad; nuestras artes populares insignificantes, desposeídas de la savia india por la destrucción de aquella cultura a raíz de la Conquista, no pudieron rendirnos el servicio de conservación de los motivos antiguos. Matilde Pérez ha ido a buscarlos a sus fuentes arqueológicas. Esperemos que su intento no se frustre con la indiferencia y el despego que entre nosotros suele ahogar las vocacio-



nes inusitadas. Entonces el movimiento de aguas corrientes, el curvado relieve de aguas marinas, el ritmo de onda que es el nuestro, el de las islas, animará los frisos de nuestras viviendas, se imprimirá en nuestras vajillas, animará nuestros tapices, se apretará bajo la mano del lector en la empuñadura de un cortapáginas o será *ex libris* en las bibliotecas de los trabajadores del pensamiento.

Los diseños indios de Matilde Pérez han sido publicados por *The John C. Winston Company* de Chicago en lujoso libro, con texto aclaratorio en español de don Adolfo de Hostos y traducción del mismo texto al inglés por la señora Ida M. Gallardo.

Aunque el libro no ha sido comentado como merece, aunque muchos ignoran aún su sentido, es seguro que su estudio y divulgación rendirá insospechados frutos cuando las sugerencias allí apuntadas encuentren aplicación eficaz.

El arreglo de la máscara que sirve de entrada a las ilustraciones con su acompañamiento de motivos lineales, me parece un acierto en el arte de espaciar los detalles con buen gusto y equilibrio. Esta máscara la ha adoptado en su sello el grupo dramático *Areyto* que dirige Leopoldo Santiago Lavandero. El Instituto Iberoamericano de la Universidad de Puerto Rico eligió para su distintivo oficial uno de los collares de piedra, arreglado por la misma señora Pérez para el Instituto.

Peces, caracoles, sartas de cuentas de piedra, en nuevas combinaciones ideadas por la artista, enriquecen el conjunto de motivos tomados directamente de los objetos indios. Aunque no se conservan piezas de cerámica pintada sabemos que nuestros indios teñían sus telas y estampaban diseños de colores en sus cuerpos. Preparaban el rojo, el verde, el amarillo, el negro, de substancias vegetales extraídas de la jagua, el achiote, la bija y otras plantas y árboles de propiedades colorantes. Matilde Pérez usa estos colores y una rica variedad de rojos, azul añil, ocre, atabacado, violeta, gris, rosado, verde turquesa en delicadísimos esquemas que no conocieron nuestros indios. Estos esquemas están más cerca de la cerámica nazquense del Perú y de los colores y diseños en los tejidos de Paracas, peruanos también. Sé que Matilde Pérez no ha visto estas manifestaciones del arte antiguo del Perú: sus esquemas de color han sido hallazgos de su inventiva.

5. CONCLUSIÓN. Una de las afirmaciones más bellas sobre la manera cómo se manifiesta la continuidad en las culturas es la que hizo el doctor Tomás Navarro Tomás, buen amigo de Puerto Rico, en el discurso de su recepción académica. El tema del discurso fue *El acento castellano*.

Asegura don Tomás que el acento no está en las letras, palabras y frases, sino en la manera de decirlas. En Puerto Rico se pronuncia el inglés con el mismo acento puertorriqueño con que hablamos el español. Si desapareciera el español en nuestra isla, aún sobreviviría nuestro acento puertorriqueño en el inglés que se hablase. Este acento piensa Navarro Tomás, que es la mezcla del modo de hablar de los españoles según las distintas provincias de donde vinieron. Pero añade que «más probablemente debe tener



INDUSTRIAL APPLICATIONS OF DESIGNS INDIGENOUS TO PUERTO RICO

The numerous remains of a material culture indigenous to Puerto Rico, found in idols, "collars," stone implements, clay handiwork, ornaments made of shell, wooden objects used in pagan liturgy and some few specimens of other substances, exhibit the naïve beginning of a native art reflecting the influence of our physical environment on the instinctive artistic tendencies of man. For this reason we can call Puerto Rican art a truly native art.

With this idea in mind, some years ago I thought of one day attempting the development of a decorative art genuinely Puerto Rican, based on the utilization, elaboration and conventionalization of the indigenous motifs that abound in the decoration of articles belonging to our extinct natives.

The potentialities of the project became evident as soon as even a superficial examination of the archeological material was begun. The straight line decoration which abounds in prehistoric ceramic art was unquestionably reproducible in modern ceramics, and adaptable to modern textile industries and mechanical wood carving. That part of the decoration of the mistakenly called collarstones or "collars" that is undoubtedly of textile origin, when conventionalized and developed can be applied to modern weaving, as can some of the combinations in the engraved wood drawings. Stone carving also offers us many opportunities for architectural applications, such as stone portals of buildings, brackets, gargoyles, grotesque faces, caryatides, archivolts, decorated ceilings, friezes, spandrels and other forms.

The flexibility of Caribbean and Tainan decorative forms, although elementary and of pristine simplicity and qualified as artless and naïve by modern critics, is such that it would be impossible to anticipate all the applications that good taste and artistic feeling can find for them: a border decoration



por base la cadencia prosódica que la población boricueña usaba en su lenguaje indígena y siguió usando el español».

Nuestro acento nos singulariza porque lleva el original acento que lo indio puso en lo español. Nuestro arte, aún brumoso, se hará también singular cuando subraye el acento indio pasando a través del tiempo en adaptaciones como las de Matilde Pérez.

Dos insinuaciones importantes nos da nuestra cultura india: la insistencia en lo agrario, la vuelta a la tierra, a la adoración del dios Guamanocón que aún nos mira sentado en la Silla de Guilarte; y la vuelta al cultivo de la escultura. En esta tierra abundante en diorita, pórfido y piedras marmóreas, ¿por qué no volver a un arte en que fuimos culminación y centro en la época prehispánica? La vuelta a la escultura sería disciplina de paciencia, precioso forcejear con la materia dura, que fortalecería nuestro carácter enseñándole a persistir. La antigua habilidad despertaría sin duda con su acento simbólico característico.

Ved cómo este arte de Matilde Pérez corta veredas en bosque cerrado y aclara actitudes posibles de renovación.



APLICACIONES INDUSTRIALES DE CIERTOS MOTIVOS INDIGENAS DE PUERTO RICO

Los numerosos restos de la cultura material indígena de Puerto Rico tal como se refleja en los ídolos, "collares" e implementos de piedra, los artefactos de barro, adornos de concha de caracol, objetos de madera para la liturgia pagana y algunos raros ejemplares manufacturados de otras substancias, ponen de manifiesto los principios naturales de un arte autóctono, que exterioriza perfectamente el influjo de nuestro medio ambiente físico en las instintivas tendencias artísticas del hombre. Y por esta razón podemos llamarle un arte verdaderamente nativo.

Impulsado por este orden de ideas hace años concebí el propósito de intentar algún día el desarrollo de un arte decorativo genuinamente puertorriqueño basado en la utilización, elaboración y estilización de los motivos indígenas que abundan en la decoración de las reliquias de nuestros extintos indígenas.

Las posibilidades parecían multiplicarse a poco que se intentara un examen siquiera somero del material arqueológico. En efecto, la decoración rectilínea que abunda en la cerámica prehistórica era sin duda reproducible en la cerámica moderna, y adaptable a las modernas industrias textiles y de tallado mecánico en madera. Aquella parte de la decoración de los equivocadamente llamados "collares" de piedra que es de indudable origen textil, puede, naturalmente, estilizándose y expandiéndose, aplicarse a los tejidos modernos, así como algunas de las combinaciones existentes en los dibujos grabados en madera. La talla en piedra, a su vez, nos ofrece múltiples oportunidades de aplicación arquitectónica, tales como portadas de edificios esculpidas en piedra, ménsulas, gárgolas, mascarones, cariátides, archivoltas, decorado interior de plafones, frisos, enjutas, y otras formas.

La flexibilidad de las formas decorativas caribes y taínas, por lo que tienen de fundamentales y de prístina simplicidad, calificada de ingenuidad por los críticos modernos, es de tal índole que sería imposible prever todas las aplicaciones que el buen gusto y el sentido artístico puede encontrarles: la decoración usada



on a clay vessel can admirably serve as decoration for a dish of the finest porcelain or for repoussé silver; repetition along the length of a flat surface of a motif taken from a bowl found in a shell heap or old Indian site on the coast of Puerto Rico, would serve very well, for example, to decorate the walls, ultramodern style of an engineer's or architect's study in the latest skyscraper in New York City; a scroll drawn from a Puerto Rican stone "collar" would give an exotic touch to a bar pin of oxidized silver or to any other piece of modern gold or silver work.

Having seen these things with the eyes of the mind, it appeared like a promising task to give them graphic form in a series of drawings that, illustrating the basic idea already explained, would serve as models for the methodical utilization of our native art, as the beginning of the creation of an art as genuinely Puerto Rican as possible, although, of course, our indigenous art is not entirely free of foreign influences.¹

Here the Puerto Rican artist, Mrs. Matilde Pérez de Silva made her appearance. She had only to glance at my archeological collection to realize intuitively the possibilities of the artistic realities before her. And, in a word, this is the collection of the artistic models that we are presenting to our readers.

With assiduity and perseverance Mrs. Silva undertook the work of adapting and reducing to conventional forms the series of native drawings which I placed at her disposal and which appeared engraved, sculptured, painted or modeled in various specimens.² In certain cases, the adaptation of a Puerto Rican model is literal; that is, without any alteration. In others only the changes have been made that the kind of material to which it was to be transferred made necessary; for example, on adapting a drawing in cut lines taken from a pottery object to one of drawn work, the curved lines of the original are turned into straight lines in the copy. Frequently the conventionalized designs of Mrs. Silva consist in an elaboration from the simple to the complex of a single element taken from the selected design, or in the rhythmic repetition of a single element in a horizontal

¹ We refer principally to the Caribbean influences on the Arawak art of Puerto Rico, influence that also shows proof of the contact with tribes of tropical South America, especially with those that lived in the basin of the Orinoco.

² I also placed at her disposal certain works on the archeology of the Antilles from the illustrations of which she adapted some designs.



una banda alrededor de una vasija de barro puede servir admirablemente a la decoración de un plato de la más fina porcelana o de plata repujada; la repetición en toda la extensión de una superficie plana de un motivo tomado de una escudilla procedente de un conchero o antiguo aduar de la costa sur de Puerto Rico, serviría a maravilla, por ejemplo, para decorar las paredes—estilo ultramodernista—del estudio de un ingeniero o de un arquitecto en el último rascacielos levantado en la ciudad de Nueva York; un signo extraído de un “collar” de piedra borinqueña daría un toque exótico a un prendedor de plata oxidada o a otras cualesquiera de las piezas de la orfebrería moderna.

Vistas pues estas cosas con los ojos de la mente parecía una tarea prometedora darles forma gráfica por medio de una serie de dibujos que, ilustrando la idea básica ya expuesta, diera la pauta a la utilización metódica de nuestro arte indígena como principio de la creación de un arte tan genuinamente puertorriqueño como sea posible concebirlo, ya que ni el propio arte indígena nuestro está libre de influencias extranjeras.¹

En estos momentos aparece en escena la artista puertorriqueña señora Matilde Pérez de Silva. Bastóle dar un vistazo a mi colección arqueológica para saltar de una intuición de las posibilidades que visualizaba a una generalización de las realidades artísticas que tenía por delante. Y, en dos palabras, este es el álbum de modelos artísticos que presentamos a nuestros lectores.

Con notable laboriosidad y perseverancia la señora Pérez de Silva acometió la empresa de adaptar y estilizar la serie de dibujos indígenas que puse a su disposición y que aparecían grabados, esculpidos, pintados o modelados en sus diversos ejemplares.² En ciertos casos, la adaptación del modelo boricuense es literal; es decir, sin alteración alguna. En otros, sólo ha sufrido aquellos cambios que le han impuesto las condiciones del material a que va a ser trasladado, como cuando, por ejemplo, al copiar un dibujo en líneas rehundidas tomado de un objeto de barro cocido en un tejido a mano, las líneas curvas del original se convierten en rectas en la copia. A menudo las estilizaciones de la señora Silva consisten en una elaboración, de lo simple a lo complejo, de un solo elemento, tomado de determinado diseño o en la repetición rítmica de un solo elemento, en sentido

¹ Nos referimos principalmente a la influencia caribe en el arte aruaca de Puerto Rico, influencia que a su vez arrastra pruebas del contacto con tribus de Sud América tropical, especialmente de las que vivían en la cuenca del Orinoco.

² También puse a su disposición algunas obras de arqueología antillana de cuyas ilustraciones adaptó algunos diseños.



at different angles. The results have some, although far-fetched resemblances to certain Asiatic characteristics. Both have an unmistakable stamp of primitiveness that should be attractive to the designer who is looking for inspiration in the still very little known and much less exploited field of artistic primitiveness in the Antilles before their discovery.

The resultant styles lend themselves to the decoration of areas, rather than for borders and ornamental tile and are suitable for fabrics and wall paper.

The two original drawings (similar to those used by the natives) can be appropriately applied to small triangular areas or areas of an irregular form such as certain four-sided non-symmetrical surfaces of certain clay vessels.

These drawings seem especially suitable for pyrogallics on convex surfaces of leather, especially if they are symmetrically repeated the length of one or more lines.

PLATE III

The development of the fragment of an Indian drawing in the semicircle below shows clearly its adaptation to the border of a set of china ware. The concentric repetition of the theme results in a star of eight or more points.

Developing the drawing on a plane surface would result in border design number three, of great decorative value for ornamental architecture. To enumerate some combinations for this purpose: entire area of triangles whose apices point upward, in base relief; in high relief the area of all the triangles whose apices point downward; the groups of vertical parallels, in relief higher than in the area in which they are included; the upper border carved in solid cylindrical molding (boltel molding) and the lower in listel. Other moldings used in architecture can be employed with excellent results in the elaboration of this simple drawing.

The textile adaptation of the lower design can be completely altered without obliterating the original theme.

This drawing is a good example of the flexibility of designs formed by two or three basic elements of decoration: the moderate distribution of a few parallel lines and a few angles in a band or fillet, narrow in proportion to the whole object.

Moderation is the quality most difficult for modern civilized man whose mind,



con respecto a las otras, en distintos ángulos. Los resultados tienen algún, aunque distante, parecido a ciertos caracteres asiáticos. Ambos tienen un sello inconfundible de primitivismo que debe parecer atrayente al diseñador que busque inspiración en el tema aun muy poco conocido y mucho menos explotado del primitivismo artístico de las Antillas, antes del descubrimiento.

Las estilizaciones resultantes se prestan para decoración de áreas, más bien que para bordes y verdugillos, aplicables a telas y papel para paredes.

Los dos dibujos originales (tal como fueron empleados por los aborígenes) pueden aplicarse provechosamente a pequeñas áreas triangulares o de forma irregular como cuadriláteros asimétricos sobre todo cuando ocurren en las superficies convexas de ciertas vasijas de barro.

Estos dibujos parecen especialmente adecuados para pirografías en superficies convexas de cuero, sobre todo si se repiten simétricamente a lo largo de una o más líneas.

PLANCHA III

El desarrollo del fragmento de un dibujo indio (arriba, en el semicírculo que le sigue) indica claramente su adaptación a los bordes de las piezas de una vajilla de mesa. La repetición concéntrica del tema puede resultar en una estrella de ocho o más puntas.

Estirando, por decirlo así, el dibujo sobre una superficie plana, resultaría el diseño de borde número tres, cuyo alto valor decorativo parece preferentemente utilizable en ornamentación arquitectónica. Enumeremos algunas de las combinaciones que para este fin serían recomendables: toda el área de los triángulos cuyos vértices están hacia arriba, en bajo relieve; en alto relieve el área de todos aquellos cuyos vértices apuntan hacia abajo; los grupos de paralelas verticales, en relieve más alto que el del área en que están incluidos; el borde superior tallado en bocel (junquillo), y filete, el inferior. Otras molduras utilizadas en la arquitectura pueden emplearse con excelentes resultados en la elaboración de este sencillo dibujo.

La adaptación textil del diseño de abajo es susceptible a completas alteraciones que no requerirían la desaparición del tema original.

El diseño es un buen ejemplo de la flexibilidad de los dibujos formados por dos o tres elementos básicos de decoración: la sobria distribución de unas cuantas líneas paralelas y de unos cuantos ángulos en una zona o faja de poca anchura en proporción con el objeto entero.

La sobriedad es cualidad de difícil cultivo para el hombre moderno civilizado,



subject to the thousand and one calls of our complicated life, tends involuntarily to cultivate complexity.

PLATE IV

The original design of a double volute is repeated on the same level and in the same position indefinitely, embellished with a group of three short lines, vertical and parallel, placed in the center of each volute. It comes from the border of a piece of clay table service.

This drawing can be conventionalized in several ways, particularly if one changes the position of the lines the ends of which are in convolutions, so that such lines in various elaborations are inclined toward the horizontal until they reach a vertical position. The setting of the original elements shown in drawing number two can be executed in different ways, with or without joining the scrolls.

The two textile adaptations suggest the employment of the design in modern tiling.

Few decorative elements can be modified in such an amazing manner as volutes, closing, multiplying and varying the spirals, changing in a thousand ways the line that supports them, and bringing the whole to a degree of unpredictable intricacy.

The rhythmic movement of which the repetition of this decorative element is capable comes from its similarity to the wave, a basic element essentially suggestive of rhythmic movement.

PLATE V

That the combination at will of any decorative element can produce unexpected results is clearly shown in this plate. The Indian motif which is a grouping of elements one and four of Plate I, has resulted in an exotic and original design in which a quadricle set on yellow is diagonally crossed by parallel chains, whose links form alternating circles and ellipses. The resulting design, with a certain modernistic flavor, would be suitable for the decoration of opaque or semi-opaque crystals for large leaded windows of spacious proportions.

Drawing number two is suggested for the frame of the large window, which should also be leaded to obtain the best possible effect. Two tones of amber



cuya mente, sujeta a las mil y una sollicitaciones de nuestro complicado ambiente, tiende espontáneamente a lo complejo.

PLANCHA IV

El diseño original muestra una doble voluta que se repite en el mismo nivel y en la misma posición indefinidamente, adornada con un grupo de tres líneas cortas, verticales y paralelas, colocadas en el centro de cada voluta. Procede del borde de una pieza de vajilla de arcilla.

Este dibujo puede estilizarse de innumerables maneras, especialmente si se cambia la posición de las líneas cuyos extremos están en roleo, de tal manera que dichas líneas, en las distintas elaboraciones, se inclinen sobre la horizontal hasta llegar a una posición vertical. El adosamiento de los elementos originales que muestra el dibujo número dos puede ejecutarse de distintos modos, con o sin necesidad de enlazar estos rasgos.

Las dos adaptaciones textiles sugieren el empleo del diseño en la azulejería moderna.

Pocos elementos decorativos pueden modificarse de manera tan sorprendente como las volutas, cerrando, multiplicando y diversificando las espirales, alterando de mil maneras la línea que las sostiene y llevando el conjunto a un grado de complejidad difícil de predecir.

El movimiento rítmico de que es capaz la repetición de este elemento decorativo parte de su semejanza con la onda, otro elemento básico que es esencialmente sugerente de movimiento rítmico.

PLANCHA V

Que la combinación a voluntad de cualquier elemento decorativo puede producir resultados impredecibles lo demuestra claramente esta plancha. El motivo indio que es una agrupación de los elementos uno y cuatro de la Plancha I, ha resultado prestarse al extraño y original diseño en que una cuadrícula de fondo amarillo está cruzada diagonalmente por unas cadenas paralelas, cuyos eslabones lo forman unos círculos y elipses alternados. El diseño resultante, de cierto sabor modernístico, convendría a la decoración de cristales opacos o semiopacos para ventanales emplomados de grandes proporciones.

Se sugiere el dibujo número dos para marco de este ventanal que, para obtener el mejor efecto posible, debiera ser también emplomado. Dos tonos de ámbar



should be used: light for the square pieces of crystal that form the window and dark for the quadrilaterals that form the frame.

The round drawing represents the development of the decoration on a spheroidal surface, such as a globular receptacle. It is also suitable for ornaments made of metal open work and for nickel or silver linings of rock crystal containers.

PLATE VI

The wavy movement of the water is again indicated in this native design, taken from ceramics found in the ruins of a small village situated on the seashore on the southwestern coast of Puerto Rico, near Cabo Rojo. The proximity of the sea doubtless influenced the very original conception of the graphic imitation of water reduced to what might be called a caligraphic sign. If one bears in mind that in pre-Columbian Puerto Rico, as in the rest of America at that time, the women took charge of the making of pottery, one understands the feminine delicacy of the greater part of these designs. One should also bear in mind what is said in the introduction to these notes, that the decorative arts of these tribes faithfully reflects the environment in which it was developed.

One observes how the designs of Mrs. Silva have unconsciously been carried over from the wave to the form born in the wave—the suggestion of the form of a fish resulting from the effort of the artist to effect variations of the basic theme, perhaps unconsciously following the impulse to adapt that which in modern industrial art is called “streamlining,” the Spanish translation of which might be “fluído-contorneado,” since the expression refers to the effect of the currents of any fluid—water or air—on the surface of an object.

The drawings of this plate could be successfully used in murals suggestive of the sea and on a dinner service, especially one used for the service of fish. The two designs—those of the wave and the fish—can be combined in a variety of designs that will have notable originality.

PLATE VII

The handle of a clay dish found in the same shell heap as the fragment whose design we have just commented upon is decorated by an ingenious elaboration of the basic scroll previously described, the liquid wave. In this case the handle



deberían emplearse: claro para las piezas cuadradas de cristal que forman la ventana y más oscuro para los cuadriláteros que forman el marco.

El dibujo completamente circular representa el desarrollo de la decoración en una superficie esferoide, tal como una vasija globular. Es también adaptable a adornos calados en metal, forros de níquel o plata para recipientes de cristal de roca.

PLANCHA VI

El movimiento ondular de las aguas está de nuevo indicado en este diseño indígena, tomado de la cerámica de los restos de un caserío situado en una playa de la costa sudoeste de Puerto Rico, cerca de Cabo Rojo. La cercanía del mar influyó, sin duda, en esta concepción originalísima de la representación gráfica del movimiento de las aguas reducido a lo que pudiéramos llamar un signo caligráfico. Si se tiene en cuenta que en Puerto Rico precolombino, como en el resto de la América de aquel período, eran las mujeres las que atendían al oficio de la alfarería, se comprenderá el por qué de la delicadeza femenina de la mayoría de estos trazos. También es oportuno notar aquí, recordando lo que se dijo en la introducción a estas notas, que el arte decorativo de estas tribus refleja fielmente el medio ambiente en que se desarrolló.

Obsérvese como las estilizaciones de la señora Silva la han llevado insensiblemente de la onda a la forma que ha nacido en la onda—la sugestión de la forma de un pez que ha resultado del esfuerzo de la artista por efectuar variaciones de su tema básico, siguiendo inconscientemente, quizás, el impulso a adaptarse a lo que en las artes industriales modernas se llama "stream-lining" cuya traducción castellana pudiera ser "fluido-contorneado," ya que la expresión se refiere al efecto de las corrientes de cualquier fluido—agua o aire—en la forma superficial de un objeto.

Los dibujos de esta plancha podrían usarse con buen éxito en decoraciones murales sugestivas de mar y en la vajilla de mesa destinada especialmente a servir los productos de la pesca. Las dos estilizaciones—la de la onda y la del pez—pueden combinarse con gran provecho en una variedad de diseños de notable originalidad.

PLANCHA VII

El asa de una fuente de arcilla recogida en el mismo conchero que el fragmento cuyo diseño acabo de comentar está decorada por medio de una ingeniosa elaboración del rasgo básico antes descrito, la onda líquida. En este caso, el asa



is molded in the profile of an animal figure that has a certain likeness to a man, and is probably that of a monkey. This profile is almost surrounded with the wavy features already described. The ingenuity with which the primitive artist adapted a border design to a wide space requiring the alteration of the basic feature in different directions is to be admired.

The plate designed by Mrs. Silva (figure number two) on the basis of the multiplication of this design around a center has resulted in one of the most original drawings of the collection, a design probably never before conceived by industrial decorators in any country. The horizontal design of the complicated native model recalls the peculiar effect of the spray of the sea in slow dissolution upon the sandy shore.

The last design (number four) of this plate is for a border to be used horizontally or vertically with preference for wood carving, as a decoration for furniture, or for repoussé work on leather or metal small objects for personal use.

PLATE VIII

The double volute of this classic style, which as we see in drawing number one of this plate, was also known by the Borinquen potters, has been used for thousands of years by almost all the peoples of the world. Our specimen comes from the shell heap of Joyuda, on the western coast of Puerto Rico.

Although some authors of the history of architecture persist in tracing the origin of the volute to the lotus leaf which one sees on the capitals of Ionic columns, the Puerto Rican pattern leads one to conjecture that this form can be considered of a very different origin in America. We see in it only a slight modification of the basic scroll of the wave. This belief is strengthened by the fact that both objects to which we refer come from the same site and are very similar in the kind of material used, method of manufacture and antiquity.

The modern aspect of other adaptations by Mrs. Silva shown in drawings two, three, four, five and six is due to the fact that this form, in spite of its antiquity, has been so diffused that it has come to seem a thing of our own day. This circumstance is emphasized by the similarity between the double volute and the question mark used in modern writing.



está modelada en la forma del perfil de una figura animal que tiene cierto parecido con el hombre, probablemente un mono, cuyo perfil está rodeado, muy de cerca, con los rasgos ondulares ya descritos. Es de admirarse el ingenio con que el primitivo artista adaptó un diseño marginal a un espacio ancho que requería la alteración del rasgo básico en varias direcciones.

El plato diseñado por la señora Silva, figura número dos, a base de la multiplicación de este diseño alrededor de un centro ha dado por resultado uno de los dibujos más originales de la colección y probablemente no concebido antes por los decoradores industriales de país alguno. La proyección horizontal del complicado modelo indígena recuerda los rasgos característicos de la espuma en lenta disolución sobre un plano horizontal de aguas momentáneamente tranquilas, como las que dejaría una rompiente al disolverse en espuma sobre el plano de una playa de arena.

El último diseño número cuatro de esta plancha, es de carácter marginal, pudiendo usarse horizontal o verticalmente, con preferencia para talla en madera, como decoración para mobiliario, o para repujar cuero o metales, en objetos pequeños de uso personal.

PLANCHA VIII

La doble voluta de estilo clásico que, como podemos ver en el dibujo número uno de esta plancha, era también conocida por los alfareros boricuenses, se ha usado durante millares de años por casi todos los pueblos de la tierra. Nuestro ejemplar procede del conchero de Joyuda, en la costa oeste de Puerto Rico.

Aunque algunos autores de la historia de la arquitectura se empeñen en derivar las volutas de las hojas del loto, tal como se les ve en los capiteles de las columnas jónicas, el ejemplar de Puerto Rico hace permisible pensar que esta forma puede haber tenido muy distinto origen en la América. Nosotros no vemos en ella más que una pequeña modificación del rasgo básico de la onda. Esta creencia está fortalecida por el hecho de que ambos objetos a que nos estamos refiriendo proceden del mismo lugar y son muy similares en la clase de pasta empleada, técnica de fabricación y antigüedad aparente.

El aspecto moderno de las adaptaciones de la señora Silva que muestran los dibujos dos, tres, cuatro, cinco y seis se debe al hecho de que esta forma, a pesar de su antigüedad, se ha difundido de tal manera por todo el mundo, que ha llegado a parecernos cosa de nuestra propia época. Esta circunstancia está realzada por la similaridad que hay entre la doble voluta y el signo de interrogación usado en la escritura moderna.



Because combinations of this scroll would necessarily produce results with a modern flavor (not exactly modernistic) we believe that it does not offer the same opportunities of producing original results as the other designs.

PLATE IX

Returning here to the wave motif, Mrs. Silva has discovered how to produce effects that suggest floral forms, in which we find, as a reminder of their origin, the straight line brought to a point. The three border designs (numbers two, four, and five) are extended to form units of bilateral symmetry each of the borders or bands being joined to another in which the drawings are placed in an inverse position; that is, in the upper border the points or tips of the designs which suggest a fish face the opposite direction from that of the same border designs of the lower band. Placing these borders in a vertical position, their designs on the right and left would be placed in opposite directions.

The bizarre model of the border design in the background (number five) suggests, as happens many times in the decorative art of primitive peoples, embryonic forms of a primitiveness *sui-generis*, which artists, tired of reaching goals devoid of aesthetic emotion, and interested in developing fresh decorative forms, would do well to cultivate.

The artist's efforts should be directed towards cultivating those primitive features without permitting them to lose their essentially embryonic forms, probably by the simple means of following elaboration processes found in the morphology of animals and plants.

The resultant art would achieve the end vainly sought by futuristic schools and those who aspire to disregard and to mock nature: novelty based on reality. One will vainly try to attain reality through a sick mind, or by an erroneous idea of the functions of art. Here an aspect of reality, charged with aesthetic possibilities, would be the goal of the sound mind.

PLATE X

As though she were trying to encourage the hopes raised in the preceding paragraphs, Mrs. Silva has devised a straight line border design which is well suited to the curved line form in the fish plate underneath. Faithfully respected are the embryonic elements (the fish design), the ethnologic distinctiveness (the



Por el hecho de que las combinaciones de este rasgo han necesariamente de producir resultados de sabor moderno (no precisamente modernista) creemos que no ofrece las oportunidades de llegar a resultados originales que otros diseños ofrecen.

PLANCHA IX

Volviendo aquí al tema ondular, la señora Silva ha encontrado el modo de combinarlo para producir efectos que sugieren formas florales, en los cuales subsiste, a manera de recordatorio de su origen, la línea recta rematada por un punto. Los tres diseños marginales (números dos, cuatro y cinco) se prestan para formar unidades de simetría bilateral, uniendo cada una de las fajas o zonas, con otra igual en la que los dibujos se sitúen en posición inversa; es decir, que en la faja superior los puntos o vértices de los diseños que sugieren un pez, miran en la dirección opuesta a la de los mismos diseños de la faja o zona inferior. Colocando estas fajas en posición vertical, los diseños de las fajas de la derecha y de la izquierda quedarían situados en dirección opuesta.

El extraño modelo del diseño marginal del fondo (número cinco) sugiere, como ocurre muchas veces en el arte decorativo de pueblos primitivos, formas embrionarias de un *sui-generis* primitivismo, que debieran cultivar intensamente aquellos artistas interesados en desarrollar formas decorativas que se salgan del camino trillado y de lo que es peor, de la meta huérfana de emoción estética. El empeño del artista consistiría en explotar esas formas rudimentarias sin sacarlas de la etapa embrionaria, tal vez por medio de los recursos de elaboración que encontramos en la morfología de las plantas y de los animales.

El arte resultante alcanzaría efectivamente la finalidad que en vano buscan las escuelas futuristas y las que aspiran a desatender o burlar triunfalmente la naturaleza: la novedad fundada en la realidad. En aquel caso, inútilmente se intentará llegar a la realidad a través de una mente enferma o de un concepto erróneo de las funciones del arte. En éste, cuando menos, un aspecto de la realidad, preñado de posibilidades estéticas, sería la meta de la mente sana que intentara llegar a ella.

PLANCHA X

Como si se hubiera querido fomentar las esperanzas concebidas en los párrafos anteriores, la señora de Silva ha ideado un diseño marginal rectilíneo que vemos felizmente acomodado a una forma curvilínea en el plato para pescado que le sigue. Vemos aquí fielmente respetados los elementos embrionarios (el pez



line and point) and the ondular line, characteristic of place or geography, in its most elemental expression, the blue lines of the outer edge of the plate joining the conventionalized little fish.

The textile application that follows is probably the most beautiful of the designs of this type examined up to this point. Notice that the suggestion of the animal form, that of the little fish obtained by means of straight lines, results in a unique effect. Joining the three little ladders in blue and black so as to leave a single white space between them changes the effect considerably, especially if the little ladder in the centre is painted red. Other odd results could be obtained by merely varying the position of the ladders, omitting one of each group of three, alternating those of one with those of three, alternately changing the position of the little fish so that some face right and others left, placing some with the lower fin upward and others downward, carrying out rhythmically the suggested changes of one of these elements in combination with the others, while at the same time alternating the three colors.

Without adding a single exotic feature, it is possible to combine in hundreds of ways the three decorative elements employed in this plate, at the same time changing the three colors. One can foresee the likelihood of developing a purely mechanical pattern to aid in the imaginative work.

PLATE XI

The native design that has served as a model for the drawings of this plate is engraved on the clay cover of a little vessel of the same material, excavated in a settlement on the western coast of Puerto Rico. The design is of great archeological and artistic interest as it has been fashioned with the basic features we already know and others that are characteristic of the Antilles: the circle with the center point and the small triangles; it undoubtedly follows the usual representation of an animal—the frog—which occupies a well-known place in the indigenous mythology of the Antilles.

The drawing in question is a true triumph of Borinquen art. It would be difficult to achieve results similar to those obtained by this anonymous artist with the surprising economy of lines that has served for him to make clear the suggestion of the animal which he wished to represent.



estilizado) y el distintivo etnológico (la línea y el punto) y el que pudiera ser distintivo de lugar o geográfico, la línea ondular, llevada a su más elemental expresión: las líneas azules del borde exterior del plato que unen los pececillos convencionalizados.

La adaptación textil que le sigue es probablemente el más hermoso de los diseños de esta índole examinados hasta ahora. Nótese que la sugestión de una forma animal, la del pececillo alcanzada por medio de las líneas rectas, es de un singular efecto. Bastaría unir las tres escalerillas en negro y azul de manera que se dejara un solo espacio blanco entre ellas, para que el efecto cambiara considerablemente, sobre todo si la escalerilla del centro se pintara de rojo. Otros curiosos resultados se obtendrían con sólo variar la posición de las escalerillas, suprimir una de cada grupo de tres, alternar las de una y las de tres, cambiar alternativamente la posición de los pececillos, de manera que unos miraran a la derecha y otros a la izquierda, que unos tuvieran la aleta ventral hacia arriba y otros hacia abajo, ejecutando rítmicamente los cambios sugeridos de uno de estos elementos en combinación con los del otro, mientras se alternaban, al mismo tiempo, los tres colores.

Sin añadir un solo rasgo exótico, es posible combinar centenares de veces los tres elementos decorativos empleados en esta plancha, cambiando al mismo tiempo los tres colores, pudiéndose prever que sería viable desarrollar una norma puramente mecánica para ayudar al trabajo imaginativo.

PLANCHA XI

El diseño indígena que ha servido de modelo a los dibujos de esta plancha está grabado sobre la tapa de arcilla de un pequeño recipiente del mismo material que fué excavado en un aduar de la costa oeste de Puerto Rico. El diseño es de gran interés arqueológico y artístico por cuanto habiendo sido ejecutado por medio de los rasgos básicos que ya conocemos y por otros que son característicos del área Antillana, el círculo con el punto central y los pequeños triángulos, alcanza sin embargo la representación estilizada de un animal—la rana—que ocupa un lugar bien conocido en la mitología indígena de las Antillas.

El dibujo en cuestión es un verdadero triunfo del arte boricuense. Sería difícil obtener los resultados alcanzados por este artista anónimo con tan sorprendente economía de líneas que a él ha servido para hacer patente la sugestión del animal que se ha querido representar.



direction, without increasing the width of the original drawing; or in the repetition in both directions—horizontal and vertical—of a decorative element, so that large surfaces can be covered; or the duplication or multiplication of a decorative element that underwent an alteration of position, but not of form; or in the adaptation to a spherical or curvilinear surface of a rectilinear surface; or an elaboration that involved a change of form and of position of the elements of a motif.

Referring to each of the plates individually, I shall offer comments which I deem appropriate to the purposes of this publication. It may be that persons who wish to use these drawings will be interested in knowing their origin. From this knowledge light may be shed on the conception of future designs inspired by the designs of this collection.

PLATE I

The black and white drawings on the margin represent the decoration in cut lines made on the borders of some fragments of bowls, plates, dishes of baked clay and other objects of table service found in localities inhabited by our Indians on the western coast of Puerto Rico.

These drawings were cut on soft clay before being baked, by means of a stylus or piece of wood sharpened at one end. The first four consisting of simple combinations of straight lines are among the simplest designs of our archeological region.

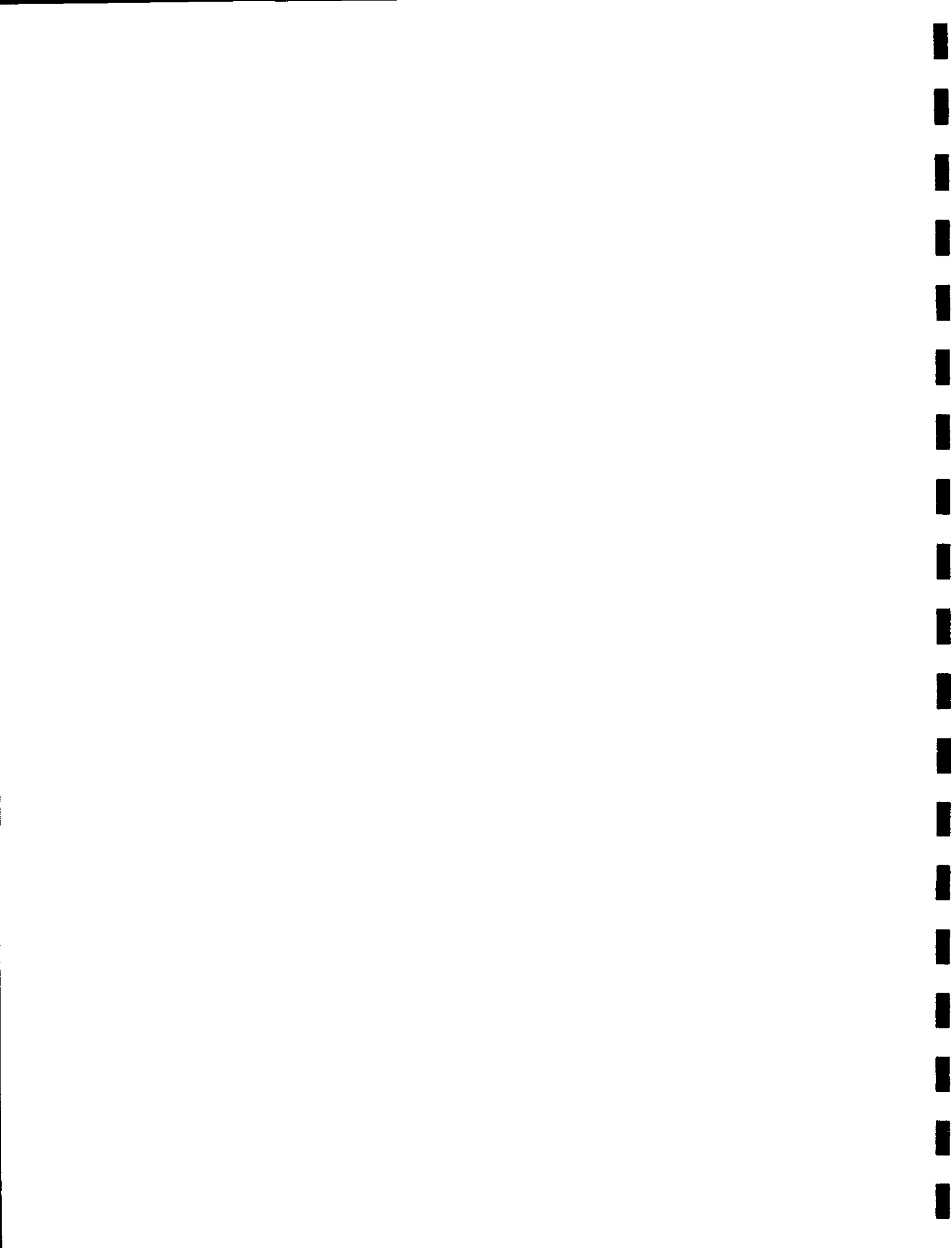
The fourth, fifth, and sixth show a decorative element characteristic of the Tainan culture of the Antilles; a line completed on one or both ends by a point, or, as sometimes occurs, by more than one point placed in a straight line.

The adaptation of these designs to a texture that necessitates the enlargement of the motif in colors adds, or better, suggests the possibility of employing them in the making of mosaics of a geometric pattern.

The last design (number six) is especially suited for the border of a pavement or a socle.

PLATE II

The original drawings, also done in ceramics, show a very primitive combination of groups of lines placed in a parallel position, some in relation to others,



horizontal, sin aumentar el ancho del dibujo original; o a la repetición en ambas direcciones—horizontal y vertical—de un elemento decorativo, de manera que puedan cubrirse con él grandes superficies; o la duplicación o multiplicación de un elemento decorativo que sólo sufre alteración de posición pero no de forma; o a la adaptación a una superficie esférica o curvilínea de un motivo rectilíneo; o la elaboración que envuelve cambio de forma y de posición de los elementos de un motivo.

Refiriéndome a cada una de las planchas en particular ofreceré algunos comentarios que juzgo pertinentes a los propósitos de esta publicación. Es posible que a aquellas personas que deseen utilizar estos dibujos les interesaría conocer su origen, no ya por mera curiosidad sí que por la creencia, bien fundada y bien orientada, de que este conocimiento pudiera arrojar luz en la concepción de futuras estilizaciones de los diseños de esta colección inspirados en el conocimiento que se tenga de los originales.

PLANCHA I

Los dibujos en blanco y negro al margen, representan los adornos en líneas rehundidas o incisas hechas en los bordes de algunos fragmentos de escudillas, platos, fuentes de barro cocido u otros objetos de la primitiva vajilla indígena encontrados en ciertos sitios que fueron habitados por nuestros indios en la costa oeste de Puerto Rico.

Estos dibujos eran grabados en el barro blando, antes de ser cocido, por medio de un punzón o pedazo de madera aguzado en un extremo. Los cuatro primeros consisten de simples combinaciones de líneas rectas que podemos contar entre los más sencillos diseños de nuestra región arqueológica.

El cuarto, quinto y sexto, muestran un elemento decorativo característico de la cultura taína de las Antillas: la línea rematada en uno o en ambos extremos por un punto o, como ocurre algunas veces, por más de un punto puestos en línea recta.

La adaptación de estos diseños a un tejido que represente la ampliación en colores adjunta, sugiere, además, la posibilidad de emplearlos en la azulejería de modelo geométrico.

El último diseño (número seis) se adaptaría especialmente para borde de una solería (piso) o de un zócalo.

PLANCHA II

Los dibujos originales, también tomados de la cerámica, se han obtenido mediante una combinación muy primitiva de grupos de líneas paralelas colocadas, unas



Mrs. Silva has incorporated this design in the circle formed by the background of a plate to obtain a truly original decoration.

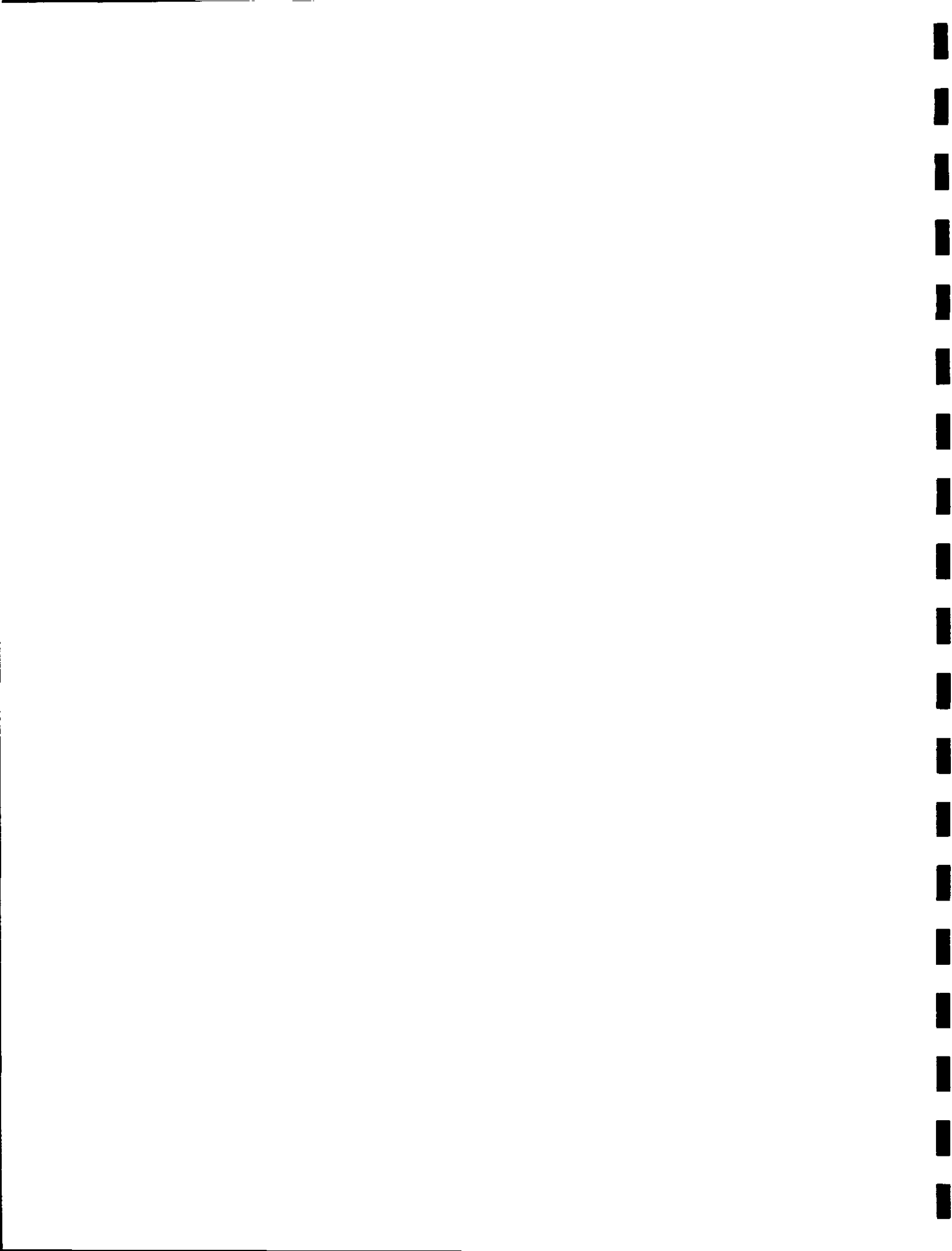
If we substitute in this plate the border formed by the eight concentric circles in blue and yellow for any of the three designs carried out on the three horizontal bands (numbers two, four, and five), the design will become progressively complicated in a delightful manner. Likewise, if we reduce the central design of the dish to a fifth or sixth part of its size and cover all the background, or place it in the form of a cross or other geometric arrangement, or if we scatter the eight circles that ornament the border in the background and link the central design around the border, we will have tried only a few of the many combinations that it is possible to make with this interesting decorative motif.

It should be noted that the peculiarities of this design can be perfectly adapted to wicker and certain vegetable fibres frequently used in the manufacture of furniture and mattings. However, it should be borne in mind that to obtain the greatest artistic benefit from this drawing fibres of sufficient flexibility to reproduce faithfully the curves that compose it should be used. The use of inflexible material will completely change its primitive character, turning the odd ellipsoid curves of the ends into simple volutes and Grecian frets of undeniable European flavor. (See Plate XIII.)

PLATE XII

Textile adaptation of the aboriginal design of Plate XI with slight variations is suitable for fabrics, rugs, or other textile products of a large size, as well as for gratings, banisters, and other objects of wrought iron, paneled in stucco for the soffits of an architrave, for marquetry, parquet floors, polished crystal and for other architectural uses.

This design represents the greatest effort at the elaboration of a simple West Indian motif achieved by Mrs. Silva. It shows what can be hoped for from energetic development, patient and slow, of the fundamental idea that has inspired this work. One can imagine the variety of designs obtainable by merely substituting for the central drawing in each square or carved panel on the ceiling one of the motifs which we have previously discussed. The horizon of the artist engaged in this work is widened if one remembers that these drawings only represent the small number of originals that have been obtained from one collection of native relics, a mere



Ha sido suficiente para la señora Silva incluir este diseño en el círculo formado por el fondo de un plato para lograr un género de decoración verdaderamente original.

Si sustituimos en este plato el borde formado por los ocho círculos concéntricos, en azul y amarillo, por cualesquiera de los tres diseños ejecutados en las tres bandas horizontales (número dos, cuatro y cinco) se habrá logrado complicar progresivamente el diseño de una manera agradable. Asimismo, si reducimos el diseño central del plato a una quinta o sexta parte de su tamaño y cubrimos con ellos todo el fondo, o los disponemos en forma de cruz o en otras disposiciones geométricas; o si esparcimos los ocho círculos que adornan el borde, en el fondo y encadenamos el diseño central alrededor del borde, no habremos hecho más que ensayar unas cuantas de las numerosísimas combinaciones que es dable hacer con tan interesante motivo decorativo.

Parece oportuno hacer notar que las peculiaridades de este diseño se adaptan perfectamente a las exigencias del tejido de pajilla, mimbre y ciertas fibras vegetales, frecuentemente usadas en la fabricación de muebles y esteras. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que para obtener el mayor provecho artístico de este dibujo deben emplearse fibras de suficiente flexibilidad para reproducir fielmente las curvas que lo componen. El empleo de material inflexible hará cambiar por completo su primitivo carácter, convirtiendo las peculiares curvas elipsoides de los extremos en simples volutas y grecas de inconfundible sabor europeo. (Véase la Plancha XIII.)

PLANCHA XII

Adaptación textil del diseño aborígen de la Plancha XI, propio para telas, alfombras u otros productos textiles de gran tamaño, sujeto a ligeras variantes, así como para rejas, barandas y otros objetos de hierro forjado; artesonado en estuco para plafones, para mosaicos de madera, pisos de parquet, cristal esmerilado y para otros usos arquitectónicos.

Este diseño representa el esfuerzo máximo de elaboración de un sencillo motivo antillano realizado por la señora Silva. Él sirve para dar una idea de lo que puede esperarse del desarrollo enérgico, aunque paciente y lento, de la idea fundamental que ha inspirado este trabajo. Puede concebirse la variedad de diseños obtenible con sólo substituir el dibujo central que ocupa el centro de cada cuadro o artesón con alguno de los motivos de que hemos tratado anteriormente. En verdad, el horizonte del artista empeñado en estas labores se ensancha enormemente si se recuerda que estos dibujos sólo representan el corto número de originales que se han obtenido de una sola colección de reliquias indígenas que son una mera



fraction of the total available in North American and European museums and in private collections on the Island.

PLATE XIII

The four first designs of this plate, as we have said in discussing Plate XI, are subject to the rigidity to which the stiffness of this textile medium restrains them. Upon being divided into minute parts, so to speak, the archaic aroma in the broken volutes acquires a certain modern aspect.

The specialized artistic treatment that we are following would make it necessary, in order to succeed with these forms in the medium here employed, to include in these designs other decorative elements of an unmistakable native character, or the employment of such forms to make the volutes themselves. In the present instance, for example, the native character might transmit the design of a myriapod, probably a centipede, such as is represented on Plate XIV, if one is careful to show (as in the Indian drawing) the rings or segments of the animal, which are the unmistakable signs of primitive character. One might also use for this purpose the elements derived from some forms of animal origin used in the ornamentation of a "collar" (Plate XIX, drawing three) or the very peculiar form that reminds one of a trident (Plate XXI), whose true likeness will be explained in due time, and which has an unmistakable primitive stamp.

Great care should be exercised in the handling of these forms, since, as we have just seen, they can suddenly surprise the designer by the rapidity with which they lose their *sui-generis* characteristics, when adapted to different media—paint, stone, wood, weaving, metals.

PLATE XIV

The indigenous motif has been taken from a baked clay vessel coming from the southern coast of Puerto Rico, belonging to the collection of Father Nazario, old parish priest of Guayanilla. The object thus decorated is without doubt one of the most artistic pieces preserved almost intact to our day. The decoration partly cut and partly relief, shows signs of great care in execution and originality of conception. It has a globular form with a flat base, and it closes on an oblique plane to form a mouth about half as wide as the vessel in its diameter. On one of the edges are two small holes which serve to hold the lid on the receptacle by means of a piece of string probably made of cotton. On the upper



fracción del total disponible en todo el material arqueológico disperso en los museos. norte-americanos, europeos y en las colecciones privadas que existen en la isla.

PLANCHA XIII

Los cuatro primeros diseños de esta plancha, como se ha observado al tratar de la Plancha XI, adolecen de la rigidez a que los obliga la inflexibilidad de este medio textil. Al desvanecerse, por decirlo así, el aroma arcaico en las volutas quebradas adquieren cierto aspecto de cosa moderna.

El tratamiento artístico especializado que perseguimos haría necesario, para triunfar con estas formas en el medio aquí empleado, la inclusión en los diseños de otros elementos decorativos, de carácter indígena inconfundibles, o el empleo de tales formas para hacer las volutas mismas. En el caso presente, por ejemplo, el carácter indígena pudiera transmitirlo el diseño de un miriápodo (probablemente un ciempiés) que está representado en la Plancha XIV, si se tiene el cuidado de mostrar (como en el dibujo indio) las anillas o segmentos del animal, que son los rasgos de inequívoco carácter primitivo. También pudieran usarse para este fin los elementos derivados de algunas formas de origen animal empleados en la ornamentación de un "collar" (Plancha XIX, dibujo tres) o la forma peculiarísima que recuerda un tridente (Plancha XXI) cuya verdadera semejanza se explicará oportunamente, y que tiene un sello inconfundible de primitivismo.

Gran cuidado, sin embargo, debe desplegarse en el manejo de estas formas, pues, como acabamos de ver, pueden súbitamente sorprender al diseñador por la rapidez con que pierden sus caracteres *sui-generis* al intentar adaptarlos a distintos medios—pintura, piedra, madera, tejidos, metales.

PLANCHA XIV

El motivo indígena ha sido tomado de un recipiente de barro cocido, procedente de la costa sur de Puerto Rico, que perteneció a la colección del Padre Nazario, antiguo párroco de Guayanilla. El objeto así decorado es, sin duda, una de las vasijas de forma más artística que ha llegado casi intacta a nuestros días. La decoración, en parte grabada y en parte a relieve, muestra señales de gran cuidado en la ejecución y de originalidad en la concepción. Forma globular, de base plana, se constriñe en un plano oblícuo para formar una boca como de la mitad del ancho de la vasija en su ecuador. En uno de los bordes de la boca hay dos pequeños agujeros que servían para asegurar la tapa al recipiente por medio de un pedazo de cordón fabricado probablemente de algodón. En la parte



part and near the edge of the mouth there is a small pear-shaped handle also made of clay. From the base of the pear-shaped end there are two segmented volutes facing in opposite directions, which, we suppose, represent the conventionalized centipede. Several reasons, among them the fact that the vessel had a lid which moved on flexible hinges, lead us to believe that it was used as a container for valuable objects. In that case the reproduction of venomous animals on the very edge of the mouth may have had the purpose of protecting the contents of the vessel, according to beliefs inspired by sympathetic magic which was known and practiced by West Indian tribes. Drawing number three of this plate shows a very curious adaptation of the original elements of this theme.

The head of the centipede is converted here into a figure reminiscent of heraldry, which if slightly changed might strengthen the annular volute.

PLATE XV

Elaborating on the previous theme, Mrs. Silva by placing four of these designs on the border of an octagon has obtained an artistic effect. Although it would be very difficult to trace the origin of the decorative elements which produce it, this drawing executed without changing the indigenous design would perfectly preserve the archaic character which it loses in the quadricle of this plate. We suggest that students try the proposed change in applications on glass, wood, and stone, following faithfully the original in the execution of the curves. The textile application of all the curved line forms should be limited to those media in which the exact reproduction of the curves is possible. It is well to notice that when the indigenous design on this plate follows a straight line the centipedes change into garlands of the plateresque style.

PLATE XVI

The Indian model of this plate represents a head ornament which we see with some frequency on stone idols of the mammiform type. It was often placed from ear to ear around the upper part of the forehead. There exist many variations of this geometric theme, obtained by changing at will the position of the two elements, the triangle and the circle.



superior y cerca del borde de la boca hay un pequeño mango en forma de perilla, también de arcilla.

De la base de esta perilla parten las dos volutas segmentadas, en direcciones diametralmente opuestas, que suponemos representa, cada una de ellas, un ciempiés estilizado. Varias razones, entre ellas el hecho de tener el recipiente una tapa (que se movía sobre goznes flexibles) nos inclinan a creer que la vasija se destinaba a guardar objetos de valor. En ese caso, las representaciones de animales ponzoñosos al borde mismo de la boca pueden haber tenido el propósito de proteger el contenido de la vasija, de acuerdo con las creencias inspiradas por la magia simpática que era conocida y practicada por las tribus antillanas. El dibujo número tres de esta plancha, muestra una adaptación curiosísima de los elementos originales de este tema.

La cabeza de la escolopendra se convierte aquí en una figura de reminiscencias heráldicas que pudiera fortalecer, gracias a un ligero cambio, la voluta segmentada.

PLANCHA XV

Elaborando el tema anterior, la señora Silva ha logrado, mediante la colocación de cuatro de estos diseños en el borde de un cuadrado ochavado, un efecto artístico del cual sería realmente difícil desentrañar el origen de los elementos decorativos que lo producen. Sin embargo, este mismo dibujo ejecutado con el diseño indígena sin alterar conservaría perfectamente el tipo arcaico que le obliga a perder la confección en la cuadrícula de esta plancha. Sugerimos a los estudiantes ensayar el cambio propuesto para una variedad de aplicaciones en cristal, madera, piedra, ciñéndose fielmente al modelo primario en la ejecución de las curvas.

La aplicación textil de todas las formas curvilíneas debe limitarse a aquellos medios en que es posible la reproducción exacta de las curvas. Nótese como al rectificar el dibujo indígena en esta plancha, las escolopendras se han convertido en guirnaldas de estilo plateresco.

PLANCHA XVI

El modelo indio de esta plancha representa un adorno de cabeza que vemos con alguna frecuencia grabado en ídolos de piedra, del tipo mamiforme, colocado a menudo, de oreja a oreja, alrededor de la parte superior de la frente. Existen muchas variantes de este tema geométrico que se obtienen cambiando a voluntad la posición de sus dos únicos elementos: el triángulo y el círculo.



Knowing for a certainty that the Borinquens made cotton weavings, it is likely that this design represents a cotton weaving, executed in two or three bright colors, to decorate the border or frontal fillet that was much used by many tribes of the three Americas. The bands should be woven of cotton, not only because this is the medium best adapted for this design (knowing, moreover, that similar bands were woven around the ankles and under the knees to stimulate the growth of the calves of the legs) since such designs occur methodically sculptured on certain stone objects of which the textile character of the decoration is plain. On the other hand, triangles and circles are forms easy to execute, even in the first steps of the development of weaving. In certain human figures of great size, carved in wood, which have been found in the Antilles, there have been engraved representations of these bands on the legs and heads. From this one can deduce that these weavings were devised with quite heavy cotton twine and not with fine thread as appears in the little photogravures which usually accompany the descriptions of these objects. It is possible that the weavings were embossed by means of disks or fluting irons cut in geometric forms, of mother-of-pearl, shell, gold or pebbles of bright colors.

Adaptation number two by Mrs. Silva is a design for a background in which the triangles and semicircles are arranged in line with modernistic taste, in such a way that although the triangles look like drawing triangles and the arcs like engraved circles, the general effect is reminiscent of mathematical figures. The design would be suitable for a mural decoration or for an engineer's or architect's study. Many alterations are obtainable by changing as follows:

- (a) In series, the position of the triangles or the circles in each one of the quadricles, regardless of the whole design.
- (b) The position of the triangles or circles in certain quadricles taking into consideration the effect of the whole design.
- (c) The position simultaneously of the triangles and circles according to (a).
- (d) The position simultaneously of the triangles and circles according to (b).
- (e) The colors of the quadricles of the triangles and circles as previously suggested.



Sabiendo a ciencia cierta, como se sabe, que los boricuenses hacían tejidos de algodón, es muy posible que este diseño represente un tejido de algodón, ejecutado en dos o tres vivos colores, para decorar la banda o faja frontal que fué generalmente usada por muchas tribus de las tres Américas. Las bandas debieron ser tejidas de algodón no solamente por el hecho de ser éste el medio más adecuado para aquél propósito, (sabiéndose, además, que se tejían unas bandas similares alrededor de los tobillos y debajo de la rodilla para provocar el crecimiento de las pantorrillas) sí que tales diseños ocurren precisamente esculpidos en ciertos objetos de piedra en los cuales el carácter textil de la decoración es evidente. Por otro lado, los triángulos y círculos son formas de fácil ejecución aun en las primeras etapas del desarrollo del tejido. En ciertas figuras humanas, de gran tamaño, talladas en madera que han sido encontradas en las Antillas, se han grabado representaciones de estas fajas en las piernas y en la cabeza, mediante las cuales se puede apreciar el hecho de que estos tejidos estaban fabricados con cordones de algodón, de bastante espesor y no con finos hilos como parece de los pequeños fotograbados que, generalmente, acompañan las descripciones de estos objetos. Es muy posible que los tejidos fueran realizados por medio de discos o planchuelas cortadas en formas geométricas, de nácar, concha de caracol, oro, o pedrezuelas de vivos colores.

La adaptación número dos, de la señora Silva, es un diseño para un fondo en el que los triángulos y semicírculos están dispuestos de acuerdo con el gusto modernista, de tal manera que pareciendo los triángulos unos cartabones y los arcos unos círculos grabados, el efecto general es evocador de reminiscencias matemáticas. El diseño sería adaptable a la decoración mural o del *menage* del estudio de un ingeniero o de un arquitecto.

Infinidad de alteraciones pueden obtenerse con sólo variar:

- (a) en serie, la posición de los triángulos o de los círculos en cada una de las cuadrículas (sin atención al diseño entero).
- (b) la posición de los triángulos, o de los círculos en determinados cuadrículas, con atención al efecto en el diseño entero.
- (c) la posición, simultáneamente, de triángulos y círculos de acuerdo con el criterio expresado en el apartado (a).
- (d) la posición, simultáneamente, de triángulos y círculos de acuerdo con el criterio expresado en el apartado (b).
- (e) el colorido de las cuadrículas de los triángulos y de los círculos, en series, como se sugiere anteriormente.



(f) la densidad, posición y colorido del rayado; su distribución por zonas o por cuadrículas.

Es posible vislumbrar que algunas de estas variaciones, ejecutadas en cristal para cubrir grandes áreas verticales, serían singularmente adaptables a la arquitectura modernista que ha inspirado a los creadores de cierto tipo de rascacielos. El diseño marginal (número tres) tiene obvias aplicaciones textiles así como para tallado en madera y repujado en cuero.

PLANCHA XVII

La señora Silva ha convertido el diseño marginal de la plancha anterior, en uno zonal para una vasija de barro, conversión que merece aplausos por la sencillez verdaderamente indígena con que ella ha logrado un efecto artístico. Pudiera dársele énfasis al carácter indígena del diseño si se le ejecutara de acuerdo con la técnica utilizada en la cerámica del barrio Canas, municipalidad de Ponce.

Según la opinión del investigador norteamericano, señor Froelich G. Rainey, la técnica empleada en la cerámica pintada en rojo y blanco que fué descubierta en el sitio de Canas por el doctor J. L. Montalvo Guenard y estudiada por el doctor Rainey, consistía en la aplicación sucesiva de los colores por un procedimiento parecido al estarcido ("stencil").

El efecto es de frecuente imprecisión en las líneas de los dibujos blancos sobre el baño de rojo, cosa que les hace aparecer borrosas. Son por supuesto, estas imperfecciones, este aparente descuido que probablemente era el resultado de la falta de medios e instrumentos adecuados, las que imprimen el carácter primitivo a los diseños indios.

Parece oportuno advertir aquí a los estudiantes que deseen conservar estas cualidades del arte boricuense que deben evitar deliberadamente el preciosismo o esmerada perfección en la ejecución de los diseños. Las líneas, curvas o rectas, no deben ser matemáticamente perfectas en las estilizaciones más cercanas al modelo indígena.

Las figuras geométricas deben ser solo aproximadamente exactas. Las distancias entre los elementos de un diseño que se repite no deben ser absolutamente idénticas. Estas cualidades de simetría matemática deben relegarse a las estilizaciones *distantes*, es decir, aquellas que se han alejado sucesivamente del modelo original hasta el extremo en que la adquisición de nuevas cualidades del dibujo se realice sin detrimento de la idea fundamental que ha inspirado a los creadores de esta escuela. En otras palabras, el proceso de elaboración puede



imprimir tal carácter a un determinado diseño que fuera necesaria a la completa realización estética del momento la utilización de medios de rigurosa simetría.

PLANCHA XVIII

El modelo indígena fué suministrado por un banco o "duho" de madera encontrado en una gruta de la municipalidad de Trujillo Alto. Consiste de un asiento o parte superior ligeramente convexo sostenido por cuatro patas cilíndricas. Todo el objeto ha sido tallado de una sola pieza de madera, aparentemente capá blanco (*Petitia dominguensis* Jacq.). La superficie del asiento, en áreas que abarcan desde las patas hasta los extremos y que cubren como las dos terceras partes del asiento, están adornadas por medio de dibujos, típicamente tainos: círculos con el punto central, triángulos, sueltos y adosados, líneas terminadas en puntos y algunas volutas y meandros que tienen por único objeto el llenar espacios con líneas decorativas.

Algunos objetos de esta clase, además de su uso secular, fueron sin duda, utilizados en ceremonias religiosas. A juzgar por el cuidado con que solían ser escondidos en el fondo de las más profundas grietas de las cuevas y cavernas, los *duhos* debieron ser muy estimados por sus poseedores. La suposición parece estar sostenida por el esmero con que adornaban estos objetos por medio de tallas, incrustaciones y posiblemente de pinturas. Cuando, en algunos ejemplares, aparece tallada una cara de animal, o de hombre, suele encontrarse restos de una resina en la cavidades (orejas, boca y ojos) con que sin duda se fijaban ciertas incrustaciones de oro o nácar en las que se grababan detalles de los órganos representados.

Por las razones expuestas atribuimos especial interés a los dibujos con que se ha adornado el ejemplar que representa esta plancha.

Examinando las adaptaciones de la señora Silva, se nota inmediatamente una profusión de elementos decorativos que no es corriente ver agrupados en un solo diseño. El diseño marginal (número dos) puede ser fácilmente convertido en un diseño de fondo ("all over pattern") con solo duplicarlo, de manera que los semicírculos se completen uniéndolos por la línea de la base, incluyéndose en un marco formado por el dibujo número cuatro, o viceversa, el fondo puede hacerse mediante la repetición del número cuatro, teniendo por marco el número dos.

Una gran variedad de combinaciones pueden hacerse de elementos decorativos que unen a su riqueza la noble cualidad de su originalidad étnica. Se sugiere, por ejemplo, un fondo dividido en cuadrados (como los del dibujo número cuatro),



each one including a complete unit from the other three designs (the circle and two triangles of number two and two of the designs from number three, which are suggestive of the contours of a Phrygian cap, and each of the drawings contained in the squares of number four).

The resulting pattern could be very well adapted for use on a mosaic pavement or for ornamenting glazed tile for socles and for other uses. For the same reason it lends itself to the demands of weavings of a large size such as rugs, tapestry, and draperies.

PLATE XIX

In the case of this drawing, taken from one of those objects of ceremonial use that have erroneously been called "collars," one notices that the textile adaptation is of great interest, as the drawing made from life (number three) has by pure chance some likeness to certain forms of Mayan art. This detail ought to stimulate those who are searching for the unusual in the task of making designs from our native forms in accordance with the patterns we are showing in this publication.

That stimulus may be received from the work already accomplished, let us say that this very plate could serve as an example for future students. Unexpectedly Mrs. Silva has obtained very different results in handling the same decorative elements. In the first case (drawing number one) the drawing is of a type much more primitive than that represented by West Indian culture, being comparable only to the forms of a certain stage in the evolution of paleolithic art in Europe. Number two is typically West Indian and number three, as we have previously indicated, recalls certain features of pre-Columbian Mayan culture, which reached the highest artistic expression in our entire hemisphere.

PLATE XX

In this plate, we find that in handling similar forms also drawn from the ornamentation of a stone "collar," Mrs. Silva has attained various borders of modern aspect (numbers two, three, four, and five).

We suggest the preparation of a background design on the basis of the design of number two that can be Indianized by including in the spaces occupied by four triangles against a background, some radical (decorative element reduced to its minimum expression) of a Borinquen source and indisputable relationship, such as the curves which are the central motif of Plate XII and which we have



cada uno de los cuales incluiría una unidad completa de los otros tres diseños (el círculo y dos triángulos del número dos, y dos de los diseños del número tres, que sugieren el contorno de un gorro frigio, y cada uno de los dibujos que contienen los cuadrados del número cuatro).

El patrón resultante se adaptaría notablemente a una solería de mosaico o a ornamentación de azulejos, alicatados para zócalos y otros usos. Por idéntica razón había de prestarse a las exigencias de tejidos de gran tamaño, tales como alfombras, colgaduras o tapices.

PLANCHA XIX

En el caso de este dibujo, tomado de uno de esos objetos de uso ceremonial que han sido erróneamente llamados "collares", es de notar que la adaptación textil es de tan gran interés como el dibujo tomado del natural (número tres) teniendo por pura coincidencia algún parecido con ciertas formas del arte Maya. Esta circunstancia debe estimular a los que esperan resultados novedosos de la tarea de estilizar nuestras formas aborígenes de acuerdo con las pautas que estamos señalando en esta publicación.

Para que el estímulo reciba impulso en la obra ya realizada añadiremos que esta misma plancha pudiera servir de ejemplo a futuros estudiantes. Inopinadamente la señora Silva ha obtenido muy distintos resultados al manejar los mismos elementos decorativos. En el primer caso, (dibujo número uno), el dibujo es de un tipo mucho más primitivo que el representado por la cultura antillana, siendo sólo comparable a las formas de cierta etapa en la evolución del arte paleolítico de Europa. El número dos, es típicamente antillano y el número tres, como hemos indicado antes, recuerda ciertos rasgos de la cultura precolombina de los Mayas, que alcanzó las más elevadas realizaciones artísticas en todo nuestro hemisferio.

PLANCHA XX

En esta plancha, nos encontramos que al manejar formas similares, también extraídas de la ornamentación de un "collar" de piedra, la señora Silva ha logrado varios diseños marginales de aspecto moderno (números dos, tres, cuatro y cinco).

Sugerimos la confección de un diseño de fondo a base del aprovechamiento del número dos que puede ser indianizado incluyendo en los espacios ocupados por cuatro triángulos doblemente adosados, alguna radical (elemento decorativo reducido a su mínima expresión) de fuente e inconfundible filiación boricuense, tales como las curvas que son el motivo central en la Plancha XII y que hemos

