

Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

Número

14

Julio
Diciembre
2018
Granada

DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

EDITOR/A

YOLANDA GUASCH MARÍ
Universidad de Granada

EDITORES ADJUNTOS

GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ
Universidad de Granada
PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ
Universidad de Sevilla
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla

COORDINACIÓN CIENTÍFICA DE ESTE NÚMERO

LIDIA BOCANEGRA BARBECHO

COMITÉ CIENTÍFICO

JUAN B. ARTIGAS
Universidad Nacional Autónoma de México
MARÍA LUISA BELLIDO GANT
Universidad de Granada
MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA
Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid
LOLA CAPARRÓS MASEGOSA
Universidad de Granada
MIGUEL ÁNGEL CASTILLO OREJA
Universidad Complutense de Madrid
FERNANDO CHECA CREMADES
Universidad Complutense de Madrid
JAIME CUADRIELLO
Universidad Nacional Autónoma de México
PEDRO DIAS
Universidade de Coimbra
GLORIA ESPINOSA ESPÍNOLA
Universidad de Almería
ELISA GARCÍA BARRAGÁN
Universidad Nacional Autónoma de México
CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ
Museo de América. Madrid
LÁZARO GILA MEDINA
Universidad de Granada
RAMÓN GUTIÉRREZ DA COSTA
Centro de Documentación de Arquitectura
Latinoamericana. Buenos Aires
RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
Universidad de Granada
IGNACIO HENARES CUÉLLAR
Universidad de Granada
MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA
Universidad de León
EWA KUBIAK
Universidad de Lodz. Polonia
MARÍA DEL PILAR LÓPEZ PÉREZ
Universidad Nacional de Colombia. Bogotá
VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES
Universitat Jaume I. Castellón
PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
Universidad de Extremadura. Cáceres
JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA
Universidad de Málaga
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ
Universidad de Sevilla
GERARDO MOSQUERA
Comisario independiente de La Habana

JOSÉ DE NORDENFLYCH
Universidad de Playa Ancha. Valparaíso
FERNANDO QUILES GARCÍA

Universidad Pablo de Olavide. Sevilla
INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Universitat Jaume I. Castellón
ANA RUIZ GUTIÉRREZ
Universidad de Granada

MARIO SARTOR
Università degli Studi di Udine
MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA
Universidad de Granada
MIGUEL TAÍN GUZMÁN
Universidade de Santiago de Compostela
ALEJANDRO VILLALOBOS PÉREZ
Universidad Nacional Autónoma de México
MARÍA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA

Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. La Habana

EDITA

Grupo de Investigación "Andalucía-América. Patrimonio cultural y relaciones artísticas". HUM-806. Universidad de Granada

PERIODICIDAD

Semestral

TÍTULO CORTO

Quiroga

DIRECCIÓN DEL EDITOR

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras
Campus Universitario de Cartuja s/n. 18071 - Granada

CORREO ELECTRÓNICO Y TELÉFONO DE CONTACTO

revistaquiroya@ugr.es / 958241768

PÁGINA WEB

<http://revistaquiroya.andaluciayamerica.com/>

COLABORAN

RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE ANDALUCÍA Y AMÉRICA.
LOS TERRITORIOS PERIFÉRICOS:
ESTADOS UNIDOS Y BRASIL (HAR2017-83545-P)
RED IBEROAMERICANA DE INVESTIGADORES
EN ARTE Y PATRIMONIO "ANDALUCÍA Y AMÉRICA:
CAMINOS DE LA CULTURA" (AUIP)

DISEÑO

JOSE LUIS ANGUITA YANGUAS

MAQUETACIÓN

VIRGINIA VÍLCHEZ LOMAS

EQUIPO DE TRADUCCIÓN

JAVIER MARTÍNEZ DE VELASCO ASTRAY (coordinación)

IMAGEN DE PORTADA

Manto Blanco de Paracas. Joya recuperada
por el Dr. Julio C. Tello entre 1913 y 1919.
Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM.
Foto: Archivo de Museo Arqueológico de Universidad
Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

ISSN 2254-7037



ugr

Universidad
de Granada

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Dossier “Humanidades Digitales”

Para un estudio “computacional” de los intelectuales satélites. <i>Fatiha Idmhand</i>	4-12
La divulgación histórica en redes sociales. La BNE y <i>El Ministerio del Tiempo</i> . <i>Raúl Magallón y Alex de Dios</i>	14-24
La memoria y el patrimonio urbano expresados en micro-historias geolocalizadas. <i>Vanessa Sonia Santos</i>	26-35
Andalucía y América. Plataforma colaborativa sobre patrimonio artístico iberoamericano. <i>Maurizio Toscano</i>	36-43
Los campos de batalla: Patrimonio cultural e Historia digital. <i>Rafael Zurita Aldeguer y Juan Antonio Mira Rico</i>	44-54

Artículos

América en la cartografía del siglo XVI (1500-1556) (II). <i>Miguel Ángel Castillo Oreja</i>	56-71
Aproximación al patrimonio universitario en Lima (Perú). Origen y colecciones. <i>Manuela García Lirio</i>	72-84
Edificios históricos: fraccionamientos y afectaciones urbanas- arquitectónicas. <i>Karina Monteros Cueva y Nixon Cuenca Sarango</i>	86-100

Los terremotos: arquitectos por excelencia de Santiago de Chile (1751-1822). <i>Alfredo Jacob Palacios Roa</i>	102-112
Desastres capitales y mudanzas suspendidas: México (1629) y Lima (1746). <i>Adriana Scaletti Cárdenas</i>	114-123
Hoy, ayeres, hoy. Una herramienta para el estudio de la arquitectura patrimonial. <i>José Ignacio Stang y Horacio Gmemmi Bohogú</i>	124-133
Varia	
Innovación, laboratorios ciudadanos y patrimonio: el proyecto Andalabs. <i>Esteban Romero Frías, Inmaculada Díaz López y M^a Elena Verdegay Mañas</i>	136-140
Entrevistas	
Nuria Rodríguez Ortega. Un compromiso con las Humanidades Digitales. <i>Lidia Bocanegra Barbecho</i>	142-155
Reseñas	
Klinke, Harald y Maximilian, Ludwig. <i>What is Digital Art History?</i> <i>Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara</i>	159-161
David Daccarett, Karen. <i>Casas moriscas de Cartagena de Indias y Barranquilla. El neonazarí en la arquitectura republicana (1918-1930)</i> <i>Gustavo Adolfo Villegas Gómez</i>	162-163
Romero Frías, Esteban y Bocanegra Barbecho, Lidia (Eds.). <i>Ciencias Sociales y Humanidades Digitales Aplicadas: Casos de estudio y perspectivas críticas.</i> <i>Ignacio Jesús Serrano Contreras</i>	164-165

Index

“Digital Humanities” Dossier

For a “Computational” Study of the Intellectuals <i>Satellites</i> . <i>Fatiha Idmhand</i>	4-12
Historic Dissemination in Social Media. The BNE and <i>El Ministerio del Tiempo</i> . <i>Raúl Magallón and Alex de Dios</i>	14-24
Urban Memory and Heritage Expressed in Geolocated Micro-stories. <i>Vanessa Sonia Santos</i>	26-35
Andalucía and America. Collaborative Platform on Ibero-american Artistic Heritage. <i>Maurizio Toscano</i>	36-43
The Battlefields: Cultural Heritage and Digital History. <i>Rafael Zurita Aldeguer and Juan Antonio Mira Rico</i>	44-54

Articles

America in the Cartography of the 16th Century (1500-1556) (II). <i>Miguel Ángel Castillo Oreja</i>	56-71
Approach to University Heritage in Lima (Perú). Origin and Collections. <i>Manuela García Lirio</i>	72-84
Historic Buildings: Subdivisions and Urban-architectural Affectations. <i>Karina Monteros Cueva and Nixon Cuenca Sarango</i>	86-100

The Earthquakes: Architects for Excellence of Santiago de Chile (1751-1822). <i>Alfredo Jacob Palacios Roa</i>	102-112
Capital Disasters and Suspended Moves: Mexico (1629) and Lima (1746). <i>Adriana Scaletti Cárdenas</i>	114-123
Today, Yesterdays, Today. A Tool for the Study of Heritage Architecture. <i>José Ignacio Stang and Horacio Gmemmi Bohogú</i>	124-133
Varia	
Innovation, Living Labs and Heritage: the Project Andalabs. <i>Esteban Romero Frías, Inmaculada Díaz López and M^a Elena Verdegay Mañas</i>	136-140
Interviews	
Nuria Rodríguez Ortega. A Commitment to the Digital Humanities. <i>Lidia Bocanegra Barbecho</i>	142-155
Book Reviews	
Klinke, Harald y Maximilian, Ludwig. <i>What is Digital Art History?</i> <i>Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara</i>	159-161
David Daccarett, Karen. <i>Casas moriscas de Cartagena de Indias y Barranquilla. El neonazarí en la arquitectura republicana (1918-1930)</i> <i>Gustavo Adolfo Villegas Gómez</i>	162-163
Romero Frías, Esteban y Bocanegra Barbecho, Lidia (Eds.). <i>Ciencias Sociales y Humanidades Digitales Aplicadas: Casos de estudio y perspectivas críticas.</i> <i>Ignacio Jesús Serrano Contreras</i>	164-165

PRESENTACIÓN

Dossier “Humanidades Digitales”

No cabe duda de que las Humanidades Digitales y el Patrimonio Cultural y Artístico son disciplinas que se nutren las unas de la otras. Convergen en ellas otras áreas tales como la Historia Digital, la Historia Pública Digital, la Historia del Arte Digital y un largo etcétera. Para algunos científicos, estas últimas no se tratan de áreas sino de disciplinas. Más allá de debatir desde un punto de vista epistemológico y conceptual acerca de estos grandes paradigmas, el actual dossier monográfico que aquí se plantea, dedicado a las Humanidades Digitales, se centra en ofrecer resultados científicos acerca de casos de estudio desde las vertientes más variopintas. Estos resultados se enmarcan, sobre todo, dentro de la línea temática de *Estudios sobre patrimonio histórico y artístico*, pero no únicamente, sino también en *Fronteras, migraciones y exilios* y *Cultura visual en la sociedad contemporánea* de la política editorial de la revista Quiroga. 1

Este dossier revela interesantes aportaciones científicas a nivel nacional e internacional en temas de participación pública a través de las plataformas digitales, narrativas transmedia y redes sociales, micro historias urbanas geolocalizadas y digitalización archivística literaria. También se reflexiona acerca de aquellas monografías científicas más recientes en el tema de las Humanidades Digitales.

La transformación digital en la investigación ha venido para quedarse; las Humanidades Digitales pisan con fuerza en el panorama científico actual, razón por la cual se hacía necesario dedicarle un dossier que mostrara las últimas contribuciones en el panorama del Patrimonio cultural y artístico.

LIDIA BOCANEGRA BARBECHO
Coordinadora Dossier
Medialab UGR

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Dossier
“Humanidades Digitales”

PARA UN ESTUDIO “COMPUTACIONAL” DE LOS INTELLECTUALES SATÉLITES FOR A “COMPUTATIONAL” STUDY OF THE INTELLECTUALS SATELLITES

Resumen

La presente propuesta extiende las reflexiones teóricas que llevamos sobre los “intelectuales satélites”, un concepto que desea puntear un repertorio de intelectuales que la crítica no ha estudiado sobradamente y que emerge con la amplificación de los proyectos de digitalización de archivos y difusión en línea. Hoy, se necesita replantear y reevaluar los criterios con los que se solía definir, integrar o excluir obras y autores del/de un “canon” al mismo tiempo que creamos nuevos métodos para procesar estos datos.

Palabras clave

Archivos, Digitalización, Literatura, Procesamiento de Datos.

Fatiha Idmhand

Universidad de Poitiers
Institut des Textes et Manuscrits
Modernes UMR8132, Francia

Catedrática de Literatura y Humanidades Digitales en la Universidad de Poitiers e investigadora del equipo Archivos del Institut des textes et Manuscrits Modernes (UMR8132). Su investigación se centra en la literatura contemporánea, en sus procesos creativos y su circulación entre Europa (España, Francia) y el Río de la Plata (Uruguay) en contextos de conflictos y crisis y en Humanidades digitales.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 9/VII/2018
Fecha de revisión: 25/IX/2018
Fecha de aceptación: 1/XI/2018
Fecha de publicación: 30/XII/2018

Abstract

The present proposal wishes to extend the theoretical reflections that we're currently working on: the “satellite intellectuals”. This concept points a new “repertoire” of intellectuals that critics have not studied thoroughly and that is emerging with the amplification of the archives' digitalization of archives and their digital edition. Today, it is necessary to rethink and reevaluate the criteria we used to apply to define, integrate or exclude works and authors from, or in, a “canon”. At the same time, it suggests new methods to process and deal with some concepts of computer tools and science.

Key words

Digitalization, Data Processing, Files, Literature.

PARA UN ESTUDIO “COMPUTACIONAL” DE LOS INTELLECTUALES SATÉLITES

“El patrimonio escrito es la razón de ser de las bibliotecas y de los archivos, públicos y privados: en ellos se conservan las aventuras del pensamiento, las responsabilidades de la palabra dada, el tesoro del lenguaje y la memoria de las naciones.”

Pierre-Marc De Biasi, “El patrimonio escrito”¹.

“Por lo tanto, el problema de las bibliotecas es doble: primero un problema de espacio y luego un problema de orden. (...): una cosa para cada lugar y cada lugar para su cosa y viceversa.”

Georges Pérec, Pensar, clasificar².

La presente propuesta desea extender las reflexiones teóricas que llevamos en la actualidad sobre los “intelectuales satélites”, un concepto que desea puntear un repertorio de escritores e intelectuales que la crítica no ha estudiado suficientemente³. Se trata de autores/as que estuvieron relacionados/as con las figuras más ilustres del siglo xx y cuyo rol fue decisivo para la difusión de las obras e ideas de los más famosos. En nuestra opinión, su posicionamiento a la sombra de los más famosos, fue una vía para vehicular otro mensaje sobre sus compromisos, su grupo, su mundo y también sobre su época. Se trata, por ejemplo, de figuras como José Mora Guarnido o Jaime Sabartés, amigos íntimos de Federico García Lorca y Pablo Picasso⁴ quienes

obraron, desde la órbita, para construir las figuras públicas del poeta y del pintor para difundir las ideas de sus grupos: *El Rinconcillo* y *Els Quatre Gats*. Sumamente activos en las redes de ambos artistas, a pesar de ser muy discretos, la crítica no los ha considerado adecuadamente hasta el día: o porque no encajaban con algunos criterios que conviene cuestionar hoy o, simplemente, porque los documentos, archivos y la información no se encontraba disponible hasta la actualidad⁵. Con la amplificación de los proyectos de digitalización de archivos y difusión en línea, vemos emerger cada vez más corpus en la web: requieren que replanteemos y reevaluemos los criterios con los que se solía definir, integrar o excluir obras y autores del/de un “canon”. Podrá parecer contradictorio el hecho que propongamos una nueva categoría para situar a quienes fueron excluidos de otras categorías, no obstante, ésta parece oportuna de modo transitorio. Nos ayuda a identificar a autores que no figuran en el panorama habitual de la crítica y cuyo rol fue decisivo.

Nuestras primeras investigaciones sobre el tema están revelando que muchos de los “satélites” eligieron su posición de *testigos de primera fila* para difundir, desde otra vía, sus ideas utilizando,

de algún modo, a la *estrella* del grupo. ¿Cuáles? Esta es una de las pistas que estamos ahondando en la actualidad reconstruyendo el itinerario biográfico de estas figuras. Para ello, indagamos también las posibilidades de trabajar, con la informática, y coleccionar datos e informaciones vinculados con la temática. Lo que se propone a continuación son primeras pistas prácticas para la construcción de los conjuntos de datos (*data sets*). Situamos esta propuesta desde el punto de vista de la elaboración de los datos porque es una etapa liminar fundamental para la difusión de los datos y también, para su comparación con otros datos que podrían ser coleccionados (*harvested*) en la web después. Estas propuestas resultan de experimentaciones realizadas entre el 2014 y 2017⁶ que fueron probadas, como se explicará, sobre varios corpus de autores y que, según notamos, permiten mejorar sustancialmente la calidad de los datos brutos.

1. LOS INTELLECTUALES SATÉLITES: ACTORES DE LAS “TRANSFERENCIAS CULTURALES”

El archivo del republicano español José Mora Guarnido (Alhama de Granada, España 1894-1968 Montevideo, Uruguay)⁷, a partir del cual construimos gran parte de los experimentos aquí descritos, ilustra el mundo hispano del siglo xx (España y América Latina) marcado por conflictos mortales, dictaduras y grandes desplazamientos de población. Desde su exilio en Montevideo, Mora ha producido todo tipo de textos para denunciar el autoritarismo, las guerras y el exilio político; es cierto que conoció y vivió sucesivamente: la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931), la primera crisis financiera (1929), la dictadura de Gabriel Terra en el Uruguay donde se había exiliado (1931-1938), la Segunda (y breve) República Española (1931-1936), la Guerra Civil (1936-1939) y la dictadura de Franco cuyo final no conoció (1939-1975), la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la Revolución Cubana (1953-1959) y la repercusión de la extensión de las ideas castrotristas por América latina desde el año 1956.

La lectura cruzada de sus textos de ficción, artículos de prensa y correspondencia permite medir la importancia de su compromiso político y cultural, y la de gran parte de los intelectuales de su generación. Numerosos son los elementos, presentes en el archivo, que revelan las conexiones de José Mora Guarnido con las redes intelectuales más prestigiosas de la época y que permiten entender la manera como éstas se conectaban a través del mundo durante conflictos que generaron incesantes movimientos de personas⁸. Entre ellos, las 432 cartas que componen su epistolario⁹ son las que mejor hacen revivir los diferentes estados del mundo entre 1923 y 1960: se trata de conversaciones epistolares mantenidas con la familia que siguió viviendo en Granada y con los amigos conocidos en distintos “mundos”: aquellos con quienes fundó el *Rinconcillo del café Alameda* (como Manuel de Falla y Melchor Fernández Almagro); los que conoció en Madrid (en el Ateneo o en la Residencia de estudiantes o en el Café Pombo como Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre o Gonzalo Losada); o aquellos con los que estuvo relacionado mientras fue Cónsul de la República Española en el Uruguay (como los políticos Enrique Díez Canedo o Rodrigo Soriano¹⁰). Los intercambios con Jaime Sabartés son ejemplares en este sentido.

José Mora Guarnido le conoció durante su estancia prolongada en el Uruguay a principios de los treinta. Antes, Jaime Sabartés había pasado unos años en Guatemala. Sus trayectorias dejan entrever algunas analogías¹¹, en particular, sus vidas cerca de dos amigos que se convirtieron en “monstruos” de la cultura del siglo xx y la concordancia entre sus dos “galaxias” artísticas y culturales. Por eso, pensamos que indagar ambas redes permite entender dos de las más importantes del mundo hispánico de la primera mitad del siglo xx. Si se extiende un poco más la reflexión a otros corresponsales de José Mora Guarnido, también encontramos vinculados con él los nombres de Gonzalo Losada, Guillermo De

Torre, Enrique Amorím o Enrique Díez Canedo. Seguir estas pistas nos abre la puerta a conexiones más importantes con otras redes del mundo latinoamericano de los años 1950, en el Río de la Plata en particular. Esta pista de trabajo nos interesa desde la perspectiva de del estudio de las *transferencias culturales*. El concepto, forjado por Michel Espagne en los años 1980¹², propone estudiar los procesos de "re-semantización" de los objetos culturales en las transferencias culturales en una perspectiva dinámica que analiza la reinterpretación semántica de los objetos culturales después de cada traspaso, tomando en cuenta el rol de "actores" de las transferencias, los que Michel Espagne llama *mediadores*. Son, según él, los exiliados, traductores, editores, periodistas o académicos que facilitan la circulación y transmisión de los objetos culturales. Desde esta noción, el intelectual *satélites* se revela un caso particular de *mediador* al participar, desde *la primera fila*, en la difusión y reconstrucción de aquellos objetos culturales. Creemos que sus manuscritos y archivos no sólo revelan el papel decisivo que tuvieron como operadores claves de las transferencias culturales, sino que también cuentan desde otra perspectiva, la historia de la circulación de ideas.

2. PENSAR/CLASIFICAR

Planteado el contexto del estudio, surge la pregunta de cómo cartografiar e ilustrar el entramado de estas redes. Preguntándonos sobre qué tipos de grafos convendría usar para representar esta red intelectual y social culturalmente muy activa y cuya importancia radica, no sólo en los distintos nodos sino también en los enlaces y flujos entre los nodos, nos dimos cuenta, rápido, de la importancia de tener datos "procesables". Las herramientas (*software*) que existen en la actualidad y que permiten construir visualizaciones requieren, antes de todo, datos pulidos. Los proyectos en Humanidades Digitales, suelen descuidarlos lo cual engendra varios procesos de "curación" cada vez que se desea usar una herra-

mienta distinta y confrontar hipótesis. De modo que, y en relación con el proyecto científico, llegamos a preguntarnos sobre la manera de construir nuestros datos brutos, con calidad, y con el fin de procesarlos fácilmente simplificando su gestión. Dicho de otro modo, si muchas plataformas ofrecen, en la actualidad, interfaces que facilitan el trabajo de los *humanistas digitales* al ayudarles facilitar la introducción de datos, es de notar que a la hora de extraerlos, para analizarlos o procesarlos en otra herramienta, entonces es cuando aparecen las dificultades. Pensamos que parte de las carencias en la explotación de los datos de las humanidades se deben a esta falta de flexibilidad. Nuestras distintas experiencias con algunas herramientas "WYSIWYG" o con algunos CMS como Omeka¹³ nos mostraron que usar un programa informático disponible en el mercado para adaptarlo a nuevas necesidades y facilitar la integración de los datos, sí simplifica la vida al principio, pero puede complicarla en el momento en el que la extracción es necesaria para realizar análisis. Simplemente porque a veces, el formato de salida (*output*) requiere la intervención de alguien para procesarlo. O sea que lo que parece sencillo al inicio (la integración de datos) se vuelve complejo cuando se trata de realizar los análisis, de cruzar y comparar los datos. ¿Qué pasa cuando no hay ingeniero o colega siempre disponible? Nuestra propuesta sugiere salir de la dependencia a la herramienta en el momento de la construcción de los datos y reconsiderar, antes que nada, la forma y calidad de los datos brutos. Al haber tenido la oportunidad de organizar un archivo, el de José Mora Guarnido (se encontraba custodiado por la familia a quien Mora lo había legado y no en instituciones públicas o privadas como bibliotecas, archivos o fundaciones), pudimos construir un modelo para la integración de datos. Se trata de un esquema de metadatos que toma en cuenta:

- la gran variedad del archivo físico (manuscritos, tapuscritos, correspondencias, fotografías, grabaciones audio, fotografías, dibujos, etc.)

- la necesaria calidad de los datos brutos
- los desafíos de las investigaciones científicas antes planteadas y que conciernen la reevaluación del rol de los *satélites* en las redes intelectuales del exilio del siglo xx y su contribución, desde la primera fila, a la difusión y a la construcción de nuevas corrientes culturales y artísticas.

Para ello, se consideró que los datos elaborados, en relación con el proyecto científico, también debían facilitar la "minería de datos" (data mining). Los datos describen "una cosa para cada lugar y cada lugar para su cosa y viceversa"¹⁴: así, los más de 40 campos de metadatos del esquema informan sobre la forma del manuscrito (cuaderno, folio, etc.), su tipo, su naturaleza (grabación, iconografía, prensa, correspondencia, etc.), su fecha, etc. y sobre

el estado "genético"¹⁵ del documento, o sea, la etapa en la cual se sitúa en el proceso de creación de la obra. Esta información abre la posibilidad de una búsqueda por proyecto, y no solo por documento: se indica por lo tanto si el documento es, o no, un borrador de otro manuscrito, si forma parte o no, de un proyecto y a qué fase del proyecto corresponde. Esta información se ha traducido con la creación de un nuevo descriptor el "Dosier genético", y traducido en un campo específico llamado "Relaciones genéticas". Allí se identifica, a partir del código del documento, su estado genético: C1 para Copia 1, C2 para Copia 2, etc. La etiqueta "Relaciones genéticas" se inspira de lo que ya existe en algunas normas internacionales como el Dublin Core, que tiene una etiqueta "Relation". Para vincular los documentos, la signatura es importante relacionar la fuente material y

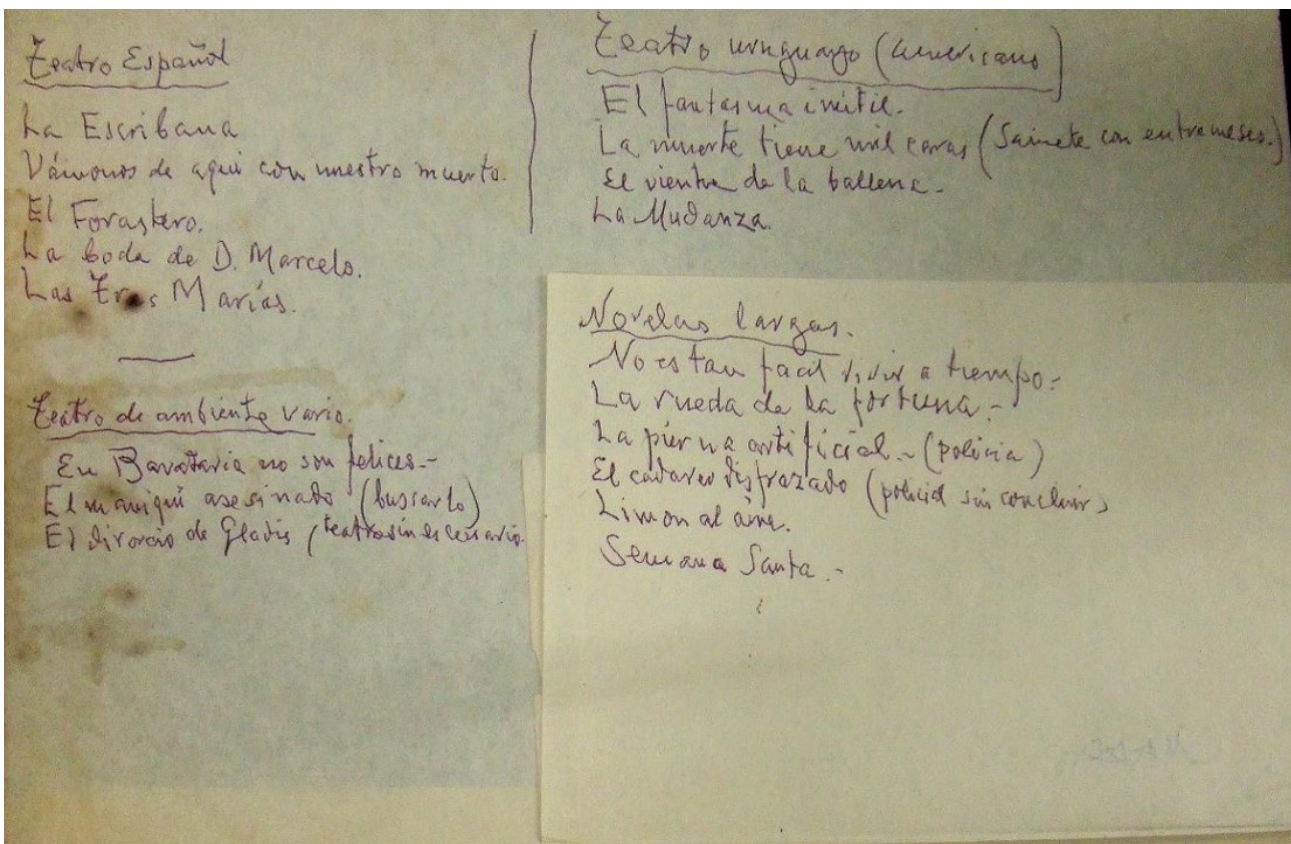


Fig. 1. Inventario de José Mora Guarnido / JMG-EA-01 @Archivo José Mora Guarnido.

su artefacto digital. Para ello, dimos la misma signatura a los dos y para crearla, organizamos un Plan de clasificación flexible.

El Plan de clasificación organiza y ubica, física e intelectualmente, los documentos del archivo¹⁶: es un ordenamiento que da sentido a cada objeto del archivo. En principio, se realiza en función de una serie de criterios como la cronología, la geografía, el tema o las fechas, y en un servicio de archivo o en una biblioteca. Cuando es así, respeta el "patrón" predeterminado por la institución. Éste relaciona el organismo, el archivo, su organización intelectual y física, con el público que lo va a consultar. El plan de clasificación es, por lo tanto, es el objeto por el cual se construye la mediación entre el archivo y el público¹⁷ y es único porque cada archivo y cada autor es único: se elabora de acuerdo con las especificidades de cada artista.

¿Cómo conciliar la especificidad del archivo con un esquema de metadatos generalista, de cara a un procesamiento automático y a una mayor interoperabilidad de los datos? Normalmente, orden intelectual y material coinciden en una signatura única: la designación es por lo tanto un momento crucial. A la luz de todas estas reglas, construimos un modelo de plan práctico y "extensible" al ser aplicable a cualquier tipo de proyecto. Este plan de clasificación tiene cinco categorías principales ordenadas de A a E; a partir de estas grandes categorías, se crean subcategorías que reflejan las particularidades temáticas y contextuales de cada autor:

- A. Obras, creaciones, producciones
- B. Correspondencia
- C. Documentación
- D. Archivo biográfico
- E. Recepción

La signatura consta entonces de una numeración simple que mezcla letras y números y que asocia documento físico y digital. La signatura

es alfanumérica, secuencial y/o cronológica, en función de la naturaleza del documento al que se refiere y su categoría. En comparación con lo que se practica en las instituciones (bibliotecas, archivos, etc.), es un sistema que no brinda ninguna información sobre el establecimiento que "hospeda" el archivo: la información aparece entre los metadatos, en una categoría llamada "Localización" (*source*). Así, por ejemplo, se describe la correspondencia de José Mora Guarnido (JMG) en la categoría B con una signatura que integra la fecha de las cartas con una letra a, b, c, etc. para distinguir dos cartas que tendrían las mismas fechas:

- A. Obras, creaciones, producciones
- B. Correspondencia
 - JMG-B-1923-00-00
 - JMG-B-17-08-1923
 - JMG-B-09-06-1923
 - JMG-B-1924-09-17a
 - JMG-B-1924-09-17b

La originalidad de la propuesta radica en la creación de un sistema de clasificación independiente del establecimiento: permite que se conserve el mismo Plan si el archivo es trasladado de una estructura a otra. Probando el sistema con otro archivo, el del dramaturgo uruguayo Carlos Denis Molina (Uruguay, 1916-1983)¹⁹, usamos la misma metodología para categorizar sus obras de teatro, relatos, artículos de prensa, etc.:

- A. Obras, creaciones, producciones
 - AA. Teatro
 - AA1. Interludios
 - 01. Celebración en la plaza [C1]
- B. Correspondencia
- C. Documentación
- D. Archivo biográfico
- E. Recepción

CDM indica a qué fondo pertenece el documento (Carlos Denis Molina), AA1 indica que el documento está en la categoría A. *Obras, creación, producciones*, y en la serie AA. *Teatro*, en la subcategoría AA1. *Interludios*. Las subcate-

gorías del plan de clasificación ilustran la especificidad de este autor y hacen hincapié en la vertiente teatral de su producción artística. *01* indica que es el primer documento de la serie y *C1* que este es el primer estado genético del proyecto de creación *Celebración en la plaza [Copia 1]*. Las “Relaciones genéticas” del documento CDM-AA1-01-C1 son CDM-AA1-01-C2 y CDM-AA1-01-C3.

3. NORMALIZAR PARA PROCESAR Y EXPLOTAR

La organización del archivo, la creación de las firmas y la elaboración simultánea de su descripción informática supuso pensar, también, en la forma de construir, estructurar y categorizar la información en bruto. Se optó por almacenarla en un archivo de texto en formato CSV²⁰ para una mayor flexibilidad²¹. Al usar un CSV, el objetivo era facilitar el uso de todo tipo de herramientas de “minería de datos”: en lugar de usar un único *software* y tener que adaptarlo en función de distintas necesidades, se privilegió el formato bruto CSV al inicio de la preparación de los datos y la normalización de éstos en función de las recomendaciones habituales: presentación de los nombres, apellidos, nombres de lugares, países, fechas, respecto de los estándares (ISO), etc.

Luego, a partir del CSV, y en función del objetivo, ya sea el uso de un CMS para presentar los datos o para publicarlos en un sitio web, la creación de un fichero Dublin Core, XML-EAD o incluso de *headers* para ficheros en XML-TEI²², sólo falta transformar el fichero bruto y sus etiquetas en función de lo que se precise. La metodología descrita se inspira en el *single-source publishing*²³, es un procedimiento que permite administrar los contenidos a partir de una única fuente. A partir del CSV, se puede presentar los datos de diferentes formas, en distintos medios, y esto más de una vez. Es una técnica que se revela poco costosa: se desarrollan, cuando falta hace, pequeños programas informáticos

(*software*) para transformar los datos brutos. De modo que el trabajo más laborioso y costoso se lleva a cabo al inicio del proyecto, o sea, cuando el científico prepara sus datos: se supone que un trabajo conceptual que anticipe, antes de que se construyan las categorías y se formalicen los contenidos, la forma de la información y la manera como se explotará²⁴.

Esta misma metodología resulta aplicable en el caso de la recolección de datos de otros proyectos²⁵. En este caso, el *harvesting* es realizado por un programa (algoritmo) que se realiza específicamente para cosechar datos, éstos se recogen en el csv siendo adaptados al esquema relacionado con el proyecto científico a través de un *mapping*. Después, se depuran los datos y se normaliza su presentación para poder, luego, compararlos y analizarlos. La ventaja del CSV es que numerosas herramientas lo usan, de entrada; así, la refinación y normalización puede ser realizada con OpenRefine que devuelve un CSV al final del proceso, también se puede experimentar cálculos estadísticos con “R” o construir visualizaciones con herramientas como Gephi o Cytoscape. Todas estas herramientas (actualmente de moda) son útiles para apoyar las problemáticas científicas pero para ir de una a otra, siempre hace falta volver a un formato flexible.

En el caso de nuestro estudio sobre intelectuales *satélites*, pudimos notar que algunas informaciones se revelan particularmente operantes a la hora de construir una perspectiva “distante” tal como fue teorizada por Franco Moretti en su libro *Distant Reading*²⁶ sobre estos nuevos corpus. Estos datos son los que integramos en el CSV y entre ellos, consideramos importantes las informaciones sobre los lugares, fechas de nacimiento y muerte de los intelectuales para cartografiar el itinerario de su exilio; su profesión, para circundar mejor la figura del *mediador de las transferencias culturales* y sus acciones (publicaciones o creaciones: fecha, lugar y naturaleza o tipo) y para relacionar el objeto cultural

creado con los “objetos transferidos”. También integramos el nombre de las figuras que acompañaron, las “estrellas”. Para la descripción de la correspondencia, se integran informaciones sobre el remitente como el lugar de envío de la carta. En la actualidad, y a partir de los datos que llegamos a almacenar, vemos que los intelectuales *satélites* podrían haber actuado como “correa de transmisión” entre las diferentes redes. Su inserción en ellas se debe al hecho que también eran artistas, creadores de contenidos. A pesar de ser *testigos de primera fila*, no pueden ser considerados solamente como enlaces: conviene encontrar recursos o medidas para hacer hincapié en el hecho que también eran artistas; una vía posible podría ser comparando la naturaleza de las informaciones o solicitudes que reciben, con la que transmiten y con las realizaciones artísticas y/o culturales de ellos, y de las *estrellas*. Es un experimento que

estamos llevando a cabo en la actualidad inspirándonos en algunas tecnologías de *text mining*.

En todo caso, terminaremos recalcando el proceso intelectual que acompaña nuestra indagación y cuya meta es tratar un corpus de autores emergente en la web, poco considerado por la crítica hasta el día, integrando las posibilidades de procesar, automáticamente, esta nueva información. El objetivo nuestro es sacar nuevas conclusiones y conocimientos a partir de los archivos que están saliendo hoy. Al mismo tiempo, vemos que se requiere una nueva epistemología: la posibilidad de recolectar datos parece ser infinita ¿cómo se van a investigar?, ¿a comparar? y ¿a partir de qué criterios? En este sentido, como se ha dicho en la introducción, conviene repensar muchos de los criterios habituales de las ciencias de los textos porque algunos resultan “periclitados” en este contexto.

NOTAS

¹DE BIASI, Pierre-Marc. “Le patrimoine écrit”. En línea: <http://www.item.ens.fr>. [Fecha de acceso: 25/05/2018].

²PEREC, Georges, *Penser/Classer*. París: Éditions du Seuil, 2003 (primera ed. 1985), pág. 38.

³IDMHAND, Fatiha, CASACUBERTA ROCAROLS, Margarita. “Intelectuales “satélites”. Hacia un nuevo enfoque sobre la circulación de la literatura y de la cultura”, 19 (2017), <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral>. [Fecha de acceso: 15/05/2018].

⁴Ver IDMHAND, Fatiha, CASACUBERTA ROCAROLS, Margarita. “Jaume / Jaime / Jacobus Sabartés: la biografía como autorretrato”. En: Congreso Picasso i identitat, 2017, <http://museupicassobcn.org/congres-internacional/casacuberta-idmhand/>. Fecha de acceso: 23/04/2018].

⁵El libro *Figuras del 36*, ofrece una muestra inédita de investigaciones sobre figuras poco o mal conocidas del exilio español del 36. Ver IDMHAND, Fatiha, CASACUBERTA ROCAROLS, Margarita, AZNAR SOLER, Manuel, DEMASI, Carlos. *Figuras del 36*. Bruselas: Editorial PIE Peter Lang Coll, prevista para el 2018.

⁶Parte de estas propuestas son el resultado del proyecto CHISPA que fue financiado por la Agence Nationale de la Recherche de 2014 a 2017 : <http://www.agence-nationale-recherche.fr/Project-ANR-13-JSH3-0006>. Ver <http://chispa.hypotheses.org/>. [Fecha de acceso: 15/04/2018].

⁷<http://guarnido.nakalona.fr/>. [Fecha de acceso: 15/04/2018].

⁸Algunos objetos y regalos conservados en el archivo también son indicios de otras relaciones de amistad que no dejaron huella epistolar, pero sí existieron. Es el caso de Margarita Xirgú, también radicada en el Uruguay desde la Guerra civil española, que regaló a la pareja José Mora Guarnido y Esther Morales una foto con una afectuosa dedicatoria que revela el contacto entre las parejas. Pasa lo mismo con esa “servilleta” de bar que le fue mandada como postal desde Roma, firmada por los “amigos” Rafael Alberti (España, 1902-1999) y Toño Salazar (El Salvador, 1897-1986). Ver: <https://guarnido.nakalona.fr/items/show/1528>. [Fecha de acceso: 25/03/2018].

⁹BASSO, Eleonora, DEMASI, Carlos, DEI CAS, Norah Giraldi, IDMHAND, Fatiha. “Trayectoria de José Mora Guarnido. Espejo de un intelectual entre España y América (1923-1939)”. En: DE MORA, Carmen, GARCÍA MORALES, Alfonso (Eds.). *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: P.I.E. PETER LANG, 2012, Tomo II, págs. 517-539. [en línea en HAL]. [Fecha de acceso: 13/05/2018].

¹⁰<https://guarnido.nakalona.fr/items/browse?search=&advanced=correspondances>. [Fecha de acceso : 26/04/2018].

¹¹Citamos las “estrellas” Lorca/Picasso, los grupos a los que pertenecían El Rinconcillo/Els Qautre Gats, el rol de las ciudades de Granada/Barcelona en la emergencia de sus ideas vanguardistas, el compromiso político y el Exilios, la escritura de Biografías como género privilegiado para inscribir la figura propia en la sombra de la estrella, etc. Ver IDMHAND, Fatiha, CASACUBERTA ROCAROLS, Margarita. “Jaume / Jaime / Jacobus Sabartés: la biografía como autorretrato”. En: Congreso Picasso i identitat, 2017, <http://museupicassobcn.org/congres-internacional/casacuberta-idmhand/>. Fecha de consulta : 18/05/2018].

¹²ESPAGNE, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*. París: PUF, 1999.

¹³Ver: <http://chispa.hypotheses.org/category/on-a-teste-pour-vous> . [Fecha de acceso: 15/03/2018].

¹⁴PEREC, Georges, *Penser/Classer...* Op. cit., pág. 38.

¹⁵La crítica genética, desarrollada desde finales de los 1960, analiza los procesos de creación de las obras desde sus apuntes liminares, borradores y materiales textuales. <http://www.item.ens.fr/thematique/> . [Fecha de acceso : 15/03/2018].

¹⁶Jérôme Pouchol Mettre en œuvre un plan de classement », Villeurbanne, Presses de l’Enssib, coll. « La Boîte à outils », vol. 18, 2009. En línea: <http://bbf.enssib.fr/>, in Bulletin des bibliothèques de France, nº 2, 2010.

¹⁷Hasta el 2010, no existía, al menos en Francia, un modelo de “plan de clasificación” para los archivos de escritores contemporáneos, sobre cuando eran custodiados por privados. Fue en 2010 cuando la Biblioteca nacional de Francia publicó una propuesta, el plan para la “Descripción de manuscritos y registros de bibliotecas modernas y contemporáneas-DeMArch” Ver: http://www.bnf.fr/fr/professionnels/normes_catalogage_francaises/a.ead_demarch.html . [Fecha de acceso: 25/03/2018].

¹⁸Ver: <https://guarnido.nakalona.fr/items/show/2106>. [Fecha de acceso: 25/03/2018]. José Mora Guarnido intentó organizar su archivo al final de su vida. Nos dejó indicios sobre la particularidad de su creación ficcional, rigurosamente separada entre dos mundos: España/América, como su vida, partida por el exilio.

¹⁹Ver: <https://molina.nakalona.fr> . También se probó el mismo sistema con el archivo de Felisberto Hernández <https://hernandez.nakalona.fr>, el de Carlos Liscano <https://liscano.nakalona.fr> y el de Fernando Aínsa <https://ainsa.nakalona.fr>. [Fecha de acceso: 25/03/2018].

²⁰El CSV (comma-separated values) es un formato abierto, sencillo y ampliamente compatible.

²¹Se puede descargar el esquema así como todas las herramientas descritas en este trabajo en <https://github.com/ANR-CHispa> . [Fecha de acceso: 15/03/2018].

²²De momento, cuando las escasas transcripciones de textos que realizamos fueron guardadas en ficheros .txt. No alcanzamos indagar, por ahora, los XML TEI. Sin embargo, nuestra metodología facilita la creación de *headers TEI* y se basa en la versión P5 de la TEI.

²³Ver: https://en.wikipedia.org/wiki/Single-source_publishing . [Fecha de acceso: 25/03/2018].

²⁴Ver por ejemplo la manera cómo, a partir del esquema de metadatos en CSV, se pudo usar Omeka en: <http://guarnido.nakalona.fr/> por ejemplo. Este sitio web sólo “presenta los datos”, los *exhibe* pero Omeka no fue usado para inetgrarlos. Ver también los ejemplos: <https://molina.nakalona.fr>; <https://hernandez.nakalona.fr>; <https://liscano.nakalona.fr> o <https://ainsa.nakalona.fr>. [Fecha de acceso: 25/03/2018]. Nakalona es servicio de la infraestructura HumaNum (<https://www.huma-num.fr/services-et-outils>) que ofrece a los proyectos científicos un sitio web (nakalona.fr), y sobre todo un servidor donde se puede almacenar los datos brutos. [Fecha de acceso: 25/03/2018].

²⁵Usando herramientas como Omescrap por ejemplo, para extraer, en un CSV, datos de otros Omekas <https://github.com/ANR-CHispa>. [Fecha de acceso: 15/05/2018].

²⁶MORETTI, Franco. *Distant reading*. London/New-York: Verso, 2013.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LA DIVULGACIÓN HISTÓRICA EN REDES SOCIALES. LA BNE Y EL MINISTERIO DEL TIEMPO

HISTORIC DISSEMINATION IN SOCIAL MEDIA. THE BNE AND EL MINISTERIO DEL TIEMPO

Resumen

El objetivo de esta investigación es estudiar el uso y estrategia de la Biblioteca Nacional (BNE) —encargada de recoger y conservar el patrimonio bibliográfico y documental español— en la difusión de su catálogo a través de redes sociales, así como las posibilidades de alfabetización mediática que presentan las narrativas transmedia. Para ello se analiza el trabajo de la cuenta oficial de Twitter de la BNE sobre la serie de ficción española *El Ministerio del Tiempo*, así como las estrategias de creación de una comunidad de seguidores en torno al universo de ficción que representa esta serie.

Palabras clave

Alfabetización Mediática, Narrativas Transmedia, Patrimonio Histórico, Redes Sociales.

Raúl Magallón Rosa

Universidad Carlos III de Madrid
Departamento de Periodismo
y Comunicación Audiovisual.
Facultad de Humanidades,
Comunicación y Documentación

Profesor en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. Doctor Europeus por la Universidad Complutense de Madrid y el CNRS (Iresco, París) forma parte del proyecto HISMEDI, *Historia y Memoria Histórica on line. Retos y oportunidades para el conocimiento del pasado en Internet.*

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 28/VI/2018
Fecha de revisión: 9/X/2018
Fecha de aceptación: 21/XI/2018
Fecha de publicación: 30/XII/2018

Abstract

The aim of this research is to study on one hand the use and the strategy of the National Library of Spain (BNE), institution that collects and preserves the Spanish bibliographic heritage, in the dissemination of its catalog through social networks, and, on other hand, the possibilities that transmedia storytelling offer for media literacy. To this end, we analyse the work of the official Twitter account of the National Library of Spain on the Spanish fiction series *El Ministerio del Tiempo*, as well as the strategies for creating a community of followers around the universe of fiction represented by this series.

Key words

Historical Heritage, Media Literacy, Social Networks, Transmedia *Storytelling*.

Alex de Dios

Universidad Carlos III de Madrid

Graduado en Publicidad y Relaciones Públicas en la Universidad Pompeu Fabra. Ha desarrollado su actividad profesional en agencias de branding como planificador estratégico de medios. Actualmente es estudiante del Master Universitario en Investigación Aplicada a los Medios de Comunicación en la UC3M. Su línea de investigación está centrada en los new media y las tecnologías de control.

LA DIVULGACIÓN HISTÓRICA EN REDES SOCIALES. LA BNE Y EL MINISTERIO DEL TIEMPO

1. INTRODUCCIÓN. LA BNE COMO INSTITUCIÓN DE VANGUARDIA EN LAS NARRATIVAS TRANSMEDIA

El objetivo de esta investigación¹ es analizar el uso y estrategia de la Biblioteca Nacional (BNE) en la difusión de sus archivos a través de las redes sociales, así como las posibilidades de alfabetización mediática que presentan las narrativas transmedia.

Para ello se analiza el trabajo de la cuenta oficial de Twitter de la BNE sobre la serie de ficción histórica *El Ministerio del Tiempo (MdT)*, así como las estrategias de creación de una comunidad de seguidores en torno al universo histórico que representa esta serie.

El *MdT* es una serie emitida en TVE entre 2015 y 2017, cuenta con tres temporadas que narran las aventuras de diferentes funcionarios de un organismo secreto que depende directamente de la Presidencia del Gobierno. Su misión es mantener la historia de España sin alteraciones por parte de aquellos que quieren cambiar el pasado para obtener un beneficio en el presente o en el futuro.

Así, el trabajo de investigación presenta un análisis de contenido basado en los tuits publicados por la cuenta oficial de la BNE relacionados con *El MdT* desde que iniciaron su estrategia de divulgación en el quinto episodio de la primera temporada. Paralelamente, se han realizado dos entrevistas en profundidad a Ana Carrillo y Elena Sánchez, responsables de redes de la Biblioteca Nacional durante las tres primeras temporadas de la serie.

15

Las entrevistas —realizadas en noviembre de 2017— fueron registradas en audio y siguieron un orden tentativo de temas basado en la estrategia de divulgación, la coordinación entre los departamentos de la BNE, la difusión del patrimonio cultural, las posibilidades que ofrecen las redes para la alfabetización mediática y la inclusión de las narrativas transmedia en la enseñanza de la historia y la literatura de colegios e institutos. También se profundizó en las posibilidades de colaboración de la BNE con *El MdT* y en las repercusiones de este tipo de alianzas en la misión y función de la institución.

La elección del caso de estudio se justifica porque *El MdT* ha despertado el interés entre “espectadores jóvenes, que aprenden muchas cosas con

sus capítulos, y espectadores adultos que disfrutaban identificando las múltiples referencias históricas y literarias”². Al respecto, como subrayaba Scolari en su primera temporada (2015)³, “lo que ha conseguido esta serie en sólo ocho semanas es encomiable: construir una base de fans —esos evangelizadores que participan activamente en el mundo narrativo y “trabajan gratis” para su difusión— no es simple y suele llevar mucho tiempo y esfuerzo”. El MdT se ha mantenido siempre con una audiencia por encima de la media de TVE en esa franja horaria —en torno al 10%—, “aun así desde el principio encontró su filón en la audiencia en diferido y los medios sociales”⁴.

Por otra parte, la estrategia novedosa de la BNE abre una puerta de análisis a las posibilidades que presentan las nuevas narrativas para el conocimiento de la historia y la literatura. Tal y como apuntaba Ana Carrillo,

“dentro de nuestra estrategia de redes sociales, hemos iniciado hace poco una línea de acción basada en series televisivas de corte histórico. Aunque la iniciamos de un modo más planificado en marzo de 2015 con la serie El MdT, previamente se dieron dos hitos que nos empujaron a avanzar en esta línea: en noviembre de 2014 difundimos, con motivo de la serie Isabel, el Codicilo de Isabel I, y este documento se convirtió en el más visto de la Biblioteca Digital Hispánica (BDH) en todo 2014”⁵.

Para Elena Sánchez la estrategia divulgativa de la BNE en torno a la serie emitida por TVE no buscaba “sólo de la difusión de las colecciones sino también de la generación de una conversación muy cercana. Estar atento a lo que se está hablando en redes, a lo que es tendencia, etc. ahora parece muy obvio pero sí que marcó una diferencia”⁶.

2. LA COMUNICACIÓN INTERNA Y EXTERNA DE LA BNE

En la actualidad, la BNE cuenta con más de 3 millones de piezas en todo tipo de soportes: mapas,

manuscritos, libros, atlas, revistas... pero sólo una parte está digitalizada. Sus objetivos se traducen en dar a conocer a la ciudadanía las colecciones que preservan, *buscando al mismo tiempo que quienes les siguen o les leen disfruten de esta divulgación y conocimiento*. La BNE desarrolla su misión en un entorno cambiante que obliga a definir un nuevo modelo de biblioteca basado en la adaptación a las TICs y en la transformación de la demanda social; este nuevo escenario, por lo tanto, condiciona un nuevo planteamiento de sus funciones que afecta a los procesos internos y al servicio que presta a la ciudadanía⁷. Ana Carrillo, destacaba la importancia de:

“La coordinación con todos los departamentos de la Biblioteca para asegurar la actualización de contenidos e información en todos los canales; la coordinación más estrecha con el responsable de Comunicación para alinear la comunicación en redes sociales y web con la política de comunicación general de la BNE; el diseño permanente para la evolución y mejora de los sistemas que gestionamos, siempre que se pueda; el mantenimiento de un plan de marketing de contenidos; y por supuesto, la evaluación y medición del rendimiento de dichos sistemas y canales”⁸.

En la estrategia de divulgación, participan en coordinación la *unidad de Comunicación de la BNE*, el *Servicio de Web, Intranet y Medios Sociales*, y el *Servicio de Biblioteca Digital*, principalmente. La BNE genera cada día mucha información que hay que actualizar o comunicar en los diferentes canales: información institucional, información técnica y normativa a la que se dirigen otras bibliotecas, información cultural, etc⁹.

La BNE tiene una estrategia digital en redes sociales muy centrada en pasar a formar parte activa de la conversación sobre contenidos de actualidad, sirviéndose de contenido propio. Al respecto, Noemí Gómez¹⁰ señalaba que la estrategia de redes de la BNE sobre *El MdT* se basaba en:

1. Difundir el riquísimo fondo bibliográfico de la institución. Así podemos ver de primera

mano los documentos que esos personajes históricos manejaron o crearon en su tiempo, sus fotografías o imágenes cartográficas de la España de ese tiempo.

2. Añadir información complementaria a la historia que se sucede en la trama televisiva.
3. Crear comunidad.

Es decir, su intención es narrar con un sentido de divulgación el rico patrimonio que conservan, ampliando además el contexto histórico de la trama de las series televisivas.

3. LOS CAMBIOS DE CÓDIGO EN LAS NARRATIVAS TRANSMEDIA

Scolari define las narrativas transmedia como *“un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en la cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión”*¹¹ y Jenkins defendió que *“la narrativa transmedia representa un proceso en el que los elementos integrales de la ficción se dispersan sistemáticamente a través de múltiples canales de envío con el propósito de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada”*¹².

Este nuevo ecosistema ha hecho que se empiece a valorar el papel de las audiencias sociales a la hora de calibrar el éxito o el fracaso de un producto televisivo¹³.

En el caso de *El MdT*, la audiencia en diferido podía suponer hasta el 10% del total, lo que hace que sea preciso esperar varios días para poder valorar el éxito o fracaso de un producto televisivo (hay que tener en cuenta *trending topics*, *engagement* en Facebook, noticias en medios, blogs, etc.). Como apunta Concepción Cascajosa¹⁴, la investigación de las audiencias es un trabajo en progreso y es necesario empezar a tener en consideración los visionados en internet de la serie durante la semana posterior a su emisión.

Para Scolari, entre los recursos transmedia que pueden ayudar a incentivar las audiencias sociales en la construcción de un relato común destacan: animación, avances, apps, audio, camisetas, cartas, CD, cine, cómic, correo, discos, infografía, juegos, libros, manga, merchandising, teléfono, “mobisodio”, muñecos, parque temáticos, radio, realidad virtual, redes sociales, revistas, sellos postales, teatro, televisión, usb memoria, usuarios, videojuegos tradicionales y en línea, web cómic, websodios, web tv¹⁵.

Crisostomo, por su parte, ha analizado las expansiones transmedia de *El MdT* y afirma que el *fandom* está alcanzando tales niveles en la inversión de tiempo así como en la sofisticación de sus creaciones que incluso se está empezando a estudiar su conceptualización como trabajo:

*“Tumblr se ha llenado de imágenes y gifs animados de la serie donde se reivindican los instantes más memorables modificados por los usuarios incluyendo viñetas; y no son pocos los podcasts y fanfics (micro-historias realizadas por los fans que encajan en el mundo narrativo de la serie) como Tempus fugit, disponible en la web de RTVE.es; múltiples fanarts (relatos e ilustraciones hechos por fans); o los mashups (integración de dos —o más— productos culturales) que hay ya dedicados a El Ministerio del Tiempo”*¹⁶.

Sin embargo, puede ocurrir que *“el deseo de hacer que el espectador se involucre en la historia lleve en bastantes ocasiones a forzar los hechos o a desvirtuar la historia”*¹⁷.

4. LA RELACIÓN ENTRE HISTORIA Y CRONOLOGÍA EN EL MDT

La serie de los hermanos Olivares trabaja constantemente con implícitos para provocar el cuestionamiento de lo histórico y su adaptación a los valores históricos, éticos y morales del presente. Los códigos del humor y de lo fantástico, en tanto que se presentan como mecanismos de cuestionamiento de lo real, ayudan a ello¹⁸. Estos códigos permiten conectar con situaciones de actualidad

y enlazar desde la ficción con problemas contemporáneos: monarquía o república, el papel de la iglesia, feminismo, derechos sociales, etc.

Pleguezuelos, al respecto, apunta que *“las adaptaciones más relevantes realizadas para renacer e introducir el pasado histórico en el entorno del espectador son: cambio de personalidad de personajes históricos, permuta de hechos para dotar de interés al drama o para darle un giro a la historia, simplificación de personajes y eliminación de parte de la verdad histórica o invención de la misma”*¹⁹.

La aproximación de *El MdT* a episodios más o menos conocidos de nuestra historia es emocional²⁰. En este sentido, entre los problemas que plantean las series de ficción sobre la historia, los más importantes son dos: por una parte, hechos omitidos y simplificación de ciertos personajes y, por otra, hechos manipulados o inventados. De este modo, *“los guiones nunca pueden tomarse como fuente histórica sino como reflejo del pasado histórico”*²¹.

La relación entre cronología y temporalidad está considerada como uno de los ejes de las narrativas postmodernas. Al respecto, *“El MdT se instaure en un espacio intermedial y moviliza dos esferas temporales: el viraje hacia el pasado tiene consecuencias en nuestra forma de interpretarlo y, por ende, en nuestra manera de comprender el presente”*. En *El MdT*, *“el paso hacia otras épocas se realiza a través de puertas vigiladas por las patrullas del ministerio, las puertas del tiempo. La misión es detectar e impedir que cualquier intruso del pasado llegue al presente —o viceversa— con el fin de cambiar la Historia para su beneficio”*²².

4.1. *El MdT* como libro digital de *Historia*

Las posibilidades que ha ofrecido el trabajo de la BNE en redes para la alfabetización mediática han sido suficientemente relevantes como para

reflexionar sobre sus usos. Como recuerda Ana Carrillo, *“hay profesores que hacían trabajos en colegios e institutos sobre la serie. Una vez que se hacen las cosas parece como si fuera lo natural. Se ha visto que el storytelling y la narrativa tienen un gran potencial para poder explotarlo”*²³ y los foros también han permitido que los usuarios realicen recomendaciones bibliográficas sobre el periodo histórico de los distintos capítulos²⁴.

Al respecto, es importante recordar que los archivos audiovisuales *“cumplen una doble misión cultural. En primer lugar, una misión histórico-educativa, servir como testigo del pasado reflejando historias, vidas, costumbres o creencias, por citar sólo algunas. Y además, una misión transmisora conservadora, encargada de seleccionar qué se preserva para generaciones futuras y cómo debe hacerse para asegurarse de que el material trascienda a los tiempos”*²⁵.

Para Ana Carrillo, la alfabetización mediática permite a la BNE *“darle sentido como institución”*. En esta línea, Elena Sánchez destaca que *“uno de los ejes vertebradores de nuestra estrategia de difusión y reutilización es el convencimiento de que la historia que se guarda en instituciones de la memoria como la BNE es importante que tenga relevancia en la enseñanza, en la docencia y en el aprendizaje. Creemos que es muy enriquecedor enseñar, por ejemplo, una clase de la Guerra Civil con los dibujos que hacían los niños de la guerra civil. O hablar de Lope de Vega y mostrar sus obras manuscritas”*²⁶.

5. LA ESTRATEGIA EN REDES EN TORNO AL MDT

Twitter se ha posicionado como un medio óptimo para seguir la televisión en directo, comprobándose que el aumento de tweets de una emisión en directo puede derivar en un incremento de los ratings de audiencia.

De la misma forma que ha evolucionado la red social de microblogging también lo ha hecho la estrategia de redes de la BNE respecto a la divulgación de contenidos relacionados con *El MdT*. El carácter espontáneo y progresivo de esta relación entre la BNE y *El MdT* en redes se justifica porque no será hasta el quinto capítulo de la primera temporada en el que la cuenta de la BNE empezara a interactuar bajo el hashtag #MdT5.



Fig. 1. Primer tuit de la BNE sobre *El Ministerio de El Tiempo*.

Como recuerda Ana Carrillo, *“fue muy improvisado. No se planificó ni se pensó a priori una estrategia. Pero enseguida empezamos a introducirnos en esa conversación. Vimos una pequeña buena acogida y la oportunidad de establecer conversación con gente que no era el usuario tradicional de la biblioteca. Ni en redes, ni como espacio físico. Fuimos un poco aprendiendo sobre la marcha. Lo que vimos es que a la gente lo que le interesaba es que diéramos el apoyo con el contexto de lo que se estaba contando”*.

Por su parte, Elena Sánchez destaca que *“ha evolucionado mucho a lo largo de las temporadas la comunicación con el director de *El MdT*, con el equipo de comunicación en TVE, etc. Al principio, sistemáticamente acompañábamos el guión durante el capítulo y al día siguiente añadíamos más contenidos en contexto. Este último año sí que hemos intentado a lo largo de la semana seguir la interacción con la cuenta oficial de *El MdT* y avisar de los temas del siguiente capítulo”*.

Simultáneamente, la propia relación con los propios usuarios también ha ido transformándose dependiendo de la red social. Para Mateos y Pérez, *“en Twitter, además de esta actividad síncrona y asíncrona respecto a la emisión, los usuarios muestran un comportamiento más espontáneo, en el sentido de que expresan su aceptación o rechazo respecto a la trama, los personajes o incluso (...) por los trajes o decorados”*. Mientras que *“las páginas de Facebook suelen estar más controladas por las cadenas o productoras de televisión y, aunque puede ampliar la narrativa de la serie, no logra atraer tanta interacción entre los fans de cada serie”*²⁷.

Desde el punto de vista narrativo la estrategia que ha ido diseñándose ha hecho que *“para un capítulo es posible que se preparen dos o tres guiones: sobre una localización, un grupo de personajes, las obras literarias de la época... Así, durante la emisión de la serie, visionamos el capítulo acompañados de nuestros guiones de trabajo”*. Del mismo modo, *“los hilos largos se redactan previamente con la forma de un relato completo y después se dividen para encajarlos en el espacio que impone Twitter”*²⁸.

Desde el punto de vista divulgativo, Elena Sánchez destaca que *“cuando evaluamos los temas siempre tratamos de conjugar distintas estrategias. Por una parte, hablar de lo que es canónico, de lo que el público asocia siempre a la BNE. Es nuestra marca y tenemos que mantenerla. Pero también nos interesa mucho dar a conocer colecciones que no tienen tanto reconocimiento, que no se sospecha que tiene la BNE, que sorprenden”*²⁹.

5.1. Análisis de la cuenta de Twitter la BNE

La metodología empleada para el estudio de la cuenta en Twitter de la BNE es el análisis de contenido, recopilándose todos los tuits hechos por la cuenta oficial de la Biblioteca Nacional de España (@BNE_Oficial) que mencionan —a

través del hashtag oficial del capítulo— a las emisiones de *El MdT*.

Desde el inicio de las emisiones en 2015 hasta la emisión del último capítulo de la tercera temporada en 2017, se han recopilado 560 tuits que cumplían las condiciones para considerarse como unidades de análisis, haberse producido durante las horas y meses de emisión de la serie y seguir el *hashtag* de cada capítulo. La muestra está conformada por los últimos 100 tuits publicados y que ya estaban sujetos a una estrategia diseñada.

Las categorías basadas en el número de “me gusta”, retuits, comentarios, así como las relativas a la composición del tuit permiten analizar el contenido que la BNE aporta de su catálogo y de qué forma se traslada a la conversación en Twitter. Del mismo modo, se ha podido analizar cómo los seguidores de la conversación del hashtag de cada capítulo de *El MdT* responden a estos recursos que proporciona la BNE.

Del estudio destaca el análisis relacionado con la finalidad de los tuits y que se integraba dentro de las siguientes opciones: promocionar el catálogo de la BNE, ampliar información sobre el contexto histórico del capítulo, promocionar el capítulo de la serie, interpelar a los fans de la serie para que interactúen con la cuenta de Twitter de la BNE, interpelar a los fans de la serie para que acudan a la BNE o responder a un fan.

Tras la codificación de los valores según el código preestablecido, se pudo observar que el 93% de los tuits tenía como finalidad ampliar el contexto histórico en el que se desarrolla el capítulo, siempre aportando documentos audiovisuales. La evolución de Twitter ha permitido que en la última temporada de *El MdT* los tuits formen parte de un hilo monográfico, siempre aglutinados por la etiqueta del episodio de *El MdT* y apoyados por recursos gráficos del mismo catálogo de la BNE.

El análisis del contenido de las imágenes que se difunden desde la cuenta del BNE se estableció sobre las siguientes opciones: fotografías o ilustraciones históricas, fotografías o ilustraciones de la serie, fotografías o ilustraciones creadas por los fans, fotografías de la biblioteca y otro tipo de imágenes.

Esta metodología nos ha permitido comprobar que los links incluidos en el cuerpo de texto del tuit mantienen la estrategia de atracción del usuario hacia dominios de la BNE (en ningún caso el usuario será referido a un dominio externo u otra fuente de complementación de la información que proporciona la BNE en Twitter).

Del mismo modo, estos enlaces con dominio de la BNE sólo proporcionaban recursos educativos descargables en un 29% de los casos, la gran mayoría de éstos sólo podían ser visualizados en línea, centrando la atención de los usuarios mayormente en el entorno de Twitter y procurando la lectura ágil del contenido proporcionado por la BNE.

También era interesante observar los tipos de interacción corporativos. Es decir, ¿a qué cuenta mencionaba el tuit?, así como sus posibles opciones: a cuentas oficiales de *El MdT*, a cuentas oficiales de otras instituciones culturales nacionales, a cuentas de fans, a cuentas ficticias de personajes de *la serie*, etc. La interrelación entre las cuentas del BNE y *El MdT* es escasa, ninguno de los tuits de la muestra menciona o interpela directamente a la cuenta de *El MdT*.

El análisis de contenido se completó con dos recursos característicos de Twitter: el hashtag y los hilos. De la investigación se deduce que la cuenta de la BNE tampoco propone nuevas etiquetas que puedan desviar la conversación del hilo hacia otros temas, centrando absolutamente toda la conversación en sus fines divulgativos.

6. PERSPECTIVAS DE FUTURO EN LA LABOR DOCUMENTAL Y DIVULGATIVA

La forma de definir la labor historiográfica y documental no sólo se ha visto afectada por el almacenamiento y gestión de la información sino también por los procesos de escritura, investigación y catalogación, el aprendizaje colaborativo y por nuevas narrativas que pretenden la transmisión de nuevas experiencias compartidas.

La digitalización de los archivos y la aparición de las redes sociales y las segundas pantallas han abierto un nuevo campo para profesionales dispuestos a explotar el patrimonio audiovisual. Como apunta Vergara:

“Los tiempos actuales nos exigen estar en la vanguardia en lo que a comunicación y redes sociales se refiere para estar cerca de nuestros usuarios y usuarias y poder ofrecer nuestros servicios, buscar la excelencia en los mismos y encontrar soluciones inmediatas a las necesidades y carencias de nuestras bibliotecas y los usuarios y usuarias de las mismas”³⁰.

En este nuevo escenario, la *cultura de fuentes abiertas* trata de obtener un valor añadido de la información. Pero a diferencia de lo ocurrido hasta ahora esta información no genera sólo su valor por estar reservada a unos pocos, sino que lo hace por su disponibilidad para ser interpretada y traducida por cualquier empresa, institución, grupo social o persona que esté interesado en trabajar con ella³¹. Como destaca Elena Sánchez, *“desde el año pasado, nuestra estrategia también es la de reutilización para que otros creen cosas nuevas a partir de lo que tenemos. Esto se ha traducido en un lab donde desarrolladores y reutilizadores de datos exploren el nuevo conocimiento que se pueda generar”*.

Desde un punto de vista mediático, y junto a la capacidad que tienen los nuevos actores de crear productos especializados para una audiencia cada vez más segmentada, estará su

habilidad para —a partir de estos contenidos especializados— ser capaz de involucrar nuevos públicos en la conversación creada sobre estos contenidos y generar un interés nuevo en públicos que a priori no forman parte del *target inicial* de las instituciones culturales.

Al mismo tiempo, se plantea un reto en torno a la evolución del concepto de comunidad. En *El MdT*, la idea de comunidad hacía que *“desde el primer momento el espectador se sienta tentado de cambiar los hechos futuros viajando al pasado e impidiendo que se cometan ciertos errores”³²*. De este modo se establece *“la necesidad de complementar la competencia digital establecida en el currículum escolar con la competencia mediática”³³*.

Por otra parte, empieza a cobrar relevancia la *gamificación* dentro de este nuevo escenario digital. Tal y como destaca Elena Sánchez:

“la Biblioteca quiere reforzar su presencia en redes e incrementar su comunidad digital y hablar a todos públicos en los distintos lenguajes que podamos ir experimentando. Pero también que la gente entienda el edificio de la BNE como un espacio físico al que se puede entrar, en el que se pueden hacer muchas actividades”.

7. CONCLUSIONES

Entre los desafíos con los que nos encontramos al hablar del uso de las *narrativas transmedia* y el *open data* en la divulgación del patrimonio cultural e histórico está la gestación de una concepción crítica desde las instituciones educativas, políticas, culturales y mediáticas³⁴.

Como proceso complementario, nos encontramos con que *“el empleo de técnicas y medios audiovisuales también puede convertirse en un perfecto aliado a la hora de proyectar una mejora didáctica y una mayor aproximación a la forma de adquirir información que, poco a poco, vienen asumiendo las generaciones que pasarán por las aulas de la enseñanza secundaria y superior”³⁵*.

Tras nuestro estudio, podemos concluir que la BNE ha ido adquiriendo una clara intencionalidad sinérgica con *El MdT*, nacida más como una forma de involucrarse en conversaciones en Twitter y de dirigir a los usuarios a su propio contenido web que de una estrategia compartida en redes sociales de difusión de la función pública y pedagógica de la institución. La BNE actúa de acuerdo con los preceptos del transmedia en cuanto al contenido que recicla y rescata para ampliar una narrativa que le es ajena en cuanto al desarrollo pero no en cuanto a la temática. Del mismo modo, el diseño de la narrativa se hace de manera unidireccional, contribuyendo a ampliar la de *El MdT* pero no animando a la comunidad de fans o a otras instituciones a completar su relato. Por ejemplo, la BNE puede aportar fotografías y documentos escritos sobre el rodaje de una película en la España de los 60, pero la narrativa que amplíe estará sesgada por la propia condición de su catálogo, en la que sólo determinados documentos cumplen los criterios de pertenecer al archivo de una institución de estas características.

Una buena forma de poner el contrapeso al punto de vista institucional sería el de animar a la comunidad de fans a aportar contenido sobre

esta misma época: fotografías, libros que conserven, recuerdos, dibujos, películas... Integrar a los fans en los hilos monográficos sería una buena forma de aumentar la conversación y poner en valor su papel como institución virtual y material. En cualquier caso, de acuerdo al análisis semántico de los comentarios a los tweets de la muestra, la comunidad de fans de *El MdT* parece valorar positivamente la ampliación del contexto histórico que hace la BNE en cada uno de los episodios de la serie.

Respecto a la alfabetización mediática, tal y como señala Ignacio Maté, “no hay, hasta el momento, ninguna producción española que haya permitido a un estudiante conocer la Historia de España aunando su atractivo trasfondo de ciencia ficción con una potencialidad didáctica semejante”³⁶. Y esta relación entre ficción y divulgación, entre usuarios y estudiantes que va adaptándose y reforzándose es la que justifica seguir analizando la estrategia de redes de la BNE como un ejemplo divulgativo en tiempo real de las posibilidades que ofrece la ficción en directo para la difusión, divulgación y aproximación ciudadana al patrimonio de nuestras instituciones públicas.

22

NOTAS

¹Esta investigación forma parte del proyecto de investigación HISMEDI, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) con referencia HAR-2015-63582-P MINECO/FEDER. Dirección: Matilde Eiroa <https://uc3m.libguides.com/hismedi>. [Fecha de acceso: 25/04/2018].

²ROVIRA-COLLADO, José et Alt. *Una propuesta transmedia para la Educación Literaria: El Ministerio del Tiempo*. Alicante: Universidad de Alicante, 2016.

³SCOLARI, Carlos. “Regreso al Ministerio del Tiempo (II)”. Publicado el 12 de abril de 2015. Disponible en: <https://hipermediaciones.com/2015/04/12/regreso-al-ministerio-del-tiempo-ii/>. [Fecha de acceso: 14/03/2018].

⁴CORTES, Ilde. “Analizando ‘El Ministerio del Tiempo’: un éxito en redes y televisión”. Publicado el 9 de mayo de 2015. Disponible en: <http://ildecortes.com/2015/05/analizando-el-ministerio-del-tiempo-un-exito-en-redes-y-television/>. [Fecha de acceso: 29/02/2018].

⁵CARRILLO, Ana. “¿Por qué y cómo comentamos las series de televisión en Twitter?”. El Blog de la BNE (2015). Disponible en: <http://blog.bne.es/blog/por-que-y-como-comentamos-las-series-de-television-en-twitter/>. [Fecha de acceso: 30/04/2018].

⁶Entrevista personal.

⁷Véase: <http://www.bne.es/es/AreaPrensa/noticias2016/1209-aprobacion-Estatuto-BNE.html>. [Fecha de acceso: 20/04/2018].

⁸NAVAS BENITO, Enrique. "Ana Carrillo Biblioteca Nacional de España : 'Una de las claves para el éxito de una biblioteca en Internet es el deseo de innovación permanente'". *Desiderata*, 4 (2017), págs. 4-8.

⁹Ibidem, pág. 5.

¹⁰GÓMEZ, Noemí. "La BNE y el Ministerio del Tiempo", *BiblogTecarios*. Publicado el 16 de mayo de 2015. Disponible en: <http://www.biblogtecarios.es/noemigomez/la-bne-y-el-ministerio-del-tiempo/> [Fecha de acceso: 30/03/2018].

¹¹SCOLARI, Carlos. *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto, S.L.U., 2013.

¹²JENKINS, Henry. "Transmedia 202: Further Reflections". (2011). Disponible en: http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html. [Fecha de acceso: 15/02/2018].

¹³IÑESTA, Noelia. *El papel del espectador social en la industria televisiva*. Tesis Doctoral. UC3M, 2017.

¹⁴CASCAJOSA, Concepción y OLIVARES, Javier. *Dentro de El Ministerio del Tiempo: el libro sobre la serie que ha revolucionado la Televisión en España*. Madrid: Léeme, 2015.

¹⁵Ibidem, pág. 14.

¹⁶CRISOSTOMO, Raquel. "«Fannibals» ministéricos: el poder del «Fandom»". *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 6 (2016), págs. 101-114.

¹⁷PLEGUEZUELOS, María. "Adaptaciones (in) necesarias en las series históricas españolas recientes". *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 6 (2016), págs. 319-336.

¹⁸MOLINA GIL, Raúl. "Sociedad, historia, literatura: El Ministerio del Tiempo como relato fantástico y la vigilancia histórica del sujeto". *Cuadernos de Aleph*, 9 (2017), págs. 155-174.

¹⁹Ibidem.

²⁰Ibid.

²¹PLEGUEZUELOS, María. "Adaptaciones (in)... Op. cit., págs. 319-336.

²²CRISOSTOMO, Raquel. "«Fannibals» ministéricos...Op. cit., págs. 101-114.

²³Entrevista personal.

²⁴LASTRA, Ana. "El poder del prosumidor. Identificación de sus necesidades y repercusión en la producción audiovisual transmedia". *Icono14*, 14 (2016), pág. 8.

²⁵RODRÍGUEZ MATEOS, David y HERNÁNDEZ-PÉREZ, T. "Televisión social en series de ficción y nuevos roles del documentalista audiovisual: el caso de 'El Ministerio del Tiempo'". *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 5 (2015), págs. 95-120.

²⁶Entrevista personal.

²⁷Ibidem.

²⁸Esto explica que posteriormente pudieran ser archivados en plataformas como *Storify*.

²⁹Entrevista personal.

³⁰VERGARA, Jesús. "La Biblioteca Municipal y las Redes Sociales: una alianza necesaria". *Desiderata*, 3 (2016), págs. 55-56.

³¹MAGALLÓN, Raúl. “Datos abiertos y acceso a la información pública en la reconstrucción de la historia digital”, *Historia y comunicación social*, 22 (2017), págs. 297-308.

³²PLEGUEZUELOS, María. “Adaptaciones (in) necesarias...Op. cit., págs. 319-336.

³³GARCÍA-RUIZ, Rosa, RAMÍREZ, Antonia y RODRÍGUEZ, María del Mar. “Media Literacy Education for a New Prosumer Citizenship”. [Educación en alfabetización mediática para una nueva ciudadanía prosumidora]. *Comunicar*, 43 (2014), págs. 15-23.

³⁴MAGALLÓN, Raúl. “Tecnologías cívicas y participación ciudadana”. En: ESPÍRITUSANTO, Óscar (Coord.). *Periodismo Ciudadano. Nuevas formas de comunicación, organización e información. Revista de Estudios de Juventud*, 5 (2014), págs. 53-79.

³⁵ANGULO, Alberto. “Algunas reflexiones sobre los recursos de archivos históricos en Internet y la enseñanza”. En: *Hispania. Revista española de Historia*, 222 (2006) págs. 31-58.

³⁶CASCAJOSA, Concepción y OLIVARES, Javier. *Dentro de El Ministerio del Tiempo: el libro sobre la serie que ha revolucionado la Televisión en España... Op. cit., pág. 249.*

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LA MEMORIA Y EL PATRIMONIO URBANO EXPRESADOS EN MICRO-HISTORIAS GEOLOCALIZADAS URBAN MEMORY AND HERITAGE EXPRESSED IN GEOLOCATED MICRO-STORIES

Resumen

Este artículo investiga las relaciones entre el Arte Locativo y la interpretación del patrimonio material e inmaterial de las ciudades. La discusión se basa en el análisis de la obra *Rider Spoke* y en la práctica artística de añadir historias personales al entorno urbanístico como una capa de información digital. La autora apunta para el aspecto simbólico de una memoria urbana, que es alimentada por los recuerdos de sus ciudadanos y construida por las historias vividas y compartidas en estos espacios.

Palabras clave

Arte Locativo, Espacio Público Aumentado, Imaginarios Urbanos, Narrativas Geolocalizadas, Patrimonio Inmaterial.

Vanessa Sonia Santos

Universitat Pompeu Fabra
Departamento de Comunicación
Barcelona, España

Ph.D. en Comunicación Social por la Universidad Pompeu Fabra. Dedicase al estudio de las narrativas interactivas e geolocalizadas. Integra la línea de investigación en *Locative Media* del Centro de Artes Visuales Hangar, donde en 2014 realizó la obra *Chronica Mobilis*. Actualmente, investiga prácticas artísticas en el espacio público con el uso creativo de la tecnología móvil y el estímulo que esta implica en la formulación de nuevos géneros narrativos.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 9/VII/2018
Fecha de revisión: 11/X/2018
Fecha de aceptación: 5/XI/2018
Fecha de publicación: 30/XII/2018

Abstract

This article investigates the relations between Locative Art and the interpretation of the tangible and intangible heritage of the cities. The discussion anchors in the analysis of *Rider Spoke* artwork and in the artistic practice of adding personal stories to the urban environment as a layer of digital information. The author points to the symbolic aspect of urban memory, nourished by the memories of its citizens and constructed by the stories lived and shared in these spaces.

Key words

Augmented Public Space, Geolocated Narratives, Intangible Heritage, Locative Art, Urban Imaginaries.

LA MEMORIA Y EL PATRIMONIO URBANO EXPRESADOS EN MICRO-HISTORIAS GEOLOCALIZADAS

1. INTRODUCCIÓN

Junto al patrimonio arquitectónico, las ciudades suponen también las construcciones y proyecciones imaginarias procedentes de las vivencias y prácticas de aquellos que recorren y experimentan el espacio¹. Pensar el urbano a partir de esta dimensión simbólica permite la superación de un sentido de lugar que esté centrado apenas en términos físicos y edificados, ya que la ciudad es un espacio resignificado por la acción de los sujetos. La formación de estos imaginarios urbanos están ahora marcados por las nuevas formas virtuales de intercambio social, resultantes de la introducción de las tecnologías digitales en las prácticas cotidianas. Los modos de apropiación y de interpretación del mundo material y de la complejidad de la vida urbana están hoy estrechamente vinculados a muchos de los cambios introducidos por la sociedad de la información². El nuevo paradigma tecnológico, la revolución cultural y las formas virtuales de socializar que ha puesto en marcha son también aspectos esenciales para se pensar en la dimensión simbólica de la actual vivencia del espacio urbano.

Este artículo trabaja la noción de patrimonio dejando la pesadez de un enfoque que esté basado únicamente en la materialidad. Como lo cuestiona Lacarrieu, “¿A qué se debe esta disociación casi mecánica entre el patrimonio material, histórico, construido, y lo urbano por un lado, y las manifestaciones culturales inmateriales y la ciudad, por otro?”³. Proponemos aquí una reflexión sobre el papel del simbólico, de la experiencia y del sensorial. Lo hacemos considerando las nuevas formas de socialización marcadas por la virtualización de la vida en las grandes ciudades⁴. Cuestionamos: ¿Cómo el arte contemporáneo y las prácticas creativas con las tecnologías móvil y locativa pueden contribuir a la valoración de una noción más amplia de lo que es el patrimonio urbano?

La relación entre estas dos instancias, la materialidad y la inmaterialidad de la vida urbana, es discutida aquí mediante el análisis de *Rider Spoke*, proyecto del grupo artístico *Blast Theory* (<http://blasttheory.co.uk>). Los artistas británicos, reconocidos y premiados internacionalmente por innúmeros proyectos, son innovadores en el uso que proponen de la tecnología y en la manera como tematizan aspectos esenciales de



Fig. 1. *Rider Spoke. Blast Theory. 2007. Londres. Inglaterra.*

la sociabilidad contemporánea. En *Rider Spoke*, utilizan dispositivos móviles y métodos de geolocalización para una experiencia artística que aporta mucho a la interpretación, valoración y difusión del legado histórico y cultural de la vida urbana. En una práctica colaborativa y virtual de mapeo, invitan los participantes a explorar el espacio físico y a resignificar la materialidad de las ciudades considerando sus experiencias y vivencias personales.

Con foco en este estudio de caso, introducimos aspectos que serían esenciales a la discusión planteada aquí. A seguir hablaremos sobre la manera particular con que el uso creativo de la tecnología digital puede servir para desvelar una memoria urbana que vive bajo la visibilidad del ambiente arquitectónico.

2. ENTRE LO MATERIAL Y LO SIMBÓLICO

El paisaje edificado del entorno urbano es una dimensión que históricamente ha tomado gran importancia para se pensar acerca del patrimonio histórico y cultural de las ciudades. En estrecha articulación a esta condición material, la memoria urbana se alimenta también de expresiones inmateriales trasladadas en recuerdos y vivencias de los ciudadanos⁵. ¿Cómo los habitantes interpretan los espacios físicos? ¿Qué memorias comparten? Historias personales que

se quedan muchas veces ocultas demuestran su relevancia en la interpretación de la importancia histórica y cultural de las ciudades, sus espacios y su gente. La re-valoración contemporánea del patrimonio inmaterial deriva de la mencionada comprensión acerca de la expresividad de los imaginarios y representaciones, individuales y colectivas.

El ambiente urbano es ya un espacio arquitectónico con una dimensión intangible construida por arquitectos para influenciar nuestra percepción. Originalmente, todos sus elementos —edificios, calles, parques— están ya llenos de Historia. Pero las personas también asignan otros significados a este mismo ambiente construido, mientras utilizan el mundo material para sus propios fines y disfrute. Como lo analiza De Certeau, las acciones y los acontecimientos vividos por estos “practicantes ordinarios de la ciudad” generan y representan una infinidad de historias, que son tejidas en nuestra vida cotidiana y que muchas das veces son mantenidas bajo la visibilidad⁶.

El imaginario urbano, como lo señala Carmona Ochoa, “surge cuando se observa la ciudad más allá de lo material, de las calles, de los edificios, de las plazas; se identifica como la manera en que las personas se organizan interiormente para poder desenvolverse en una ciudad”⁷. Esta perspectiva del urbano supera los criterios geográficos y espaciales para poner en evidencia la sociabilidad urbana, las relaciones, vínculos y tensiones que surgen entre las formas materiales del espacio y las prácticas de los habitantes.

Las experiencias compartidas y las dinámicas de apropiación simbólica del espacio común son múltiples. Resultantes de modos de vida y culturas distintas, son capaces de evidenciar una visión global y heterogénea del significado de la vida en la ciudad. Los imaginarios sociales, producidos por estos procesos de la memoria y de la imaginación, representan la manera desde

la cual los ciudadanos otorgan sentidos a los lugares. Esta dimensión simbólica, que la propia ciudad se alimenta y se nutre⁸, sirve para ubicar los sujetos como protagonistas de prácticas que dan coherencia a estos espacios. Por esto mismo, podrían ser comprendidas como un patrimonio urbano inmaterial. Como lo comenta García Canlini, se trata de:

“Un imaginario múltiple, que no todos compartimos del mismo modo, de que seleccionamos fragmentos de relatos, y los combinamos en nuestro grupo, en nuestra propia persona, para armar una visión que nos deje un poco más tranquilos y ubicados en la ciudad. Para estabilizar nuestras experiencias urbanas en constante transición”⁹.

En el contexto actual, marcado por la virtualización de muchas prácticas cotidianas y también de los espacios de socialización, la *“conciencia de ubicación”*¹⁰, como lo define Southern, abarca una serie de factores. Comprende primeramente la conciencia relacional del lugar, resultante de las interacciones sociales y participativas. Tiene que ver también con una conciencia experimental, derivada de acciones que prueban, exploran, observan y critican el lugar. Se relaciona aun a la conciencia acerca de la multiplicidad de perspectivas que habitamos. El ambiente urbano tiene capas de significados y la tecnología ofrece hoy nuevas maneras de dar visibilidad y de acceder a estas narrativas de la ciudad, en la ciudad¹¹.

Las ciudades contemporáneas vienen reconfigurándose como un *Tercer Espacio*, que *“no pertenece únicamente a la esfera material o virtual”*¹², pero que, en cambio, resultan de la combinación de estas dos dimensiones. Convirtiéndose en un territorio interactivo y fluido, conectan lo físico y material a lo digital y virtual. Estas nuevas formas de apropiación y los procesos de de-territorialización y movilidad, tanto física como virtual, contribuyen a la formación de un nuevo sentido y concepción de lugar.

Para Cornelio y Ardevol, la cuestión esencial en los días de hoy no tiene que ver con la manera con la que los sistemas tecnológicos y comunicaciones han afectado la sensación que tienen las personas con respecto al lugar físico. En cambio, deberíamos preguntarnos cómo estos medios han estado contribuyendo a la hibridación en curso de espacios físicos y digitales. O incluso, cómo las personas han utilizando estas tecnologías para experimentar y comprometerse con el lugar.

3. EL ARTE Y LA CONSCIENCIA DEL LUGAR

Hacia la dimensión mediatizada de esta conciencia del lugar, grupos artísticos vienen utilizando el arte para enfatizar el imaginario urbano que emerge desde la interacción con las tecnologías digitales y de comunicación. Tematizando la manera como los espacios urbanos están hoy inscritos en un universo digital, estos artistas crean obras interactivas que invitan a navegar por entornos urbanísticos enriquecidos por historias que trasladan la vivencia urbana. Estas historias personales son añadidas al mundo material como se fueran una capa de información virtual. Incrustadas en el ambiente como datos digitales, dejan de ser ocultas para volverse explícitas. En estas prácticas artísticas, los participantes son invitados a enterarse y comprometerse con este patrimonio material y inmaterial que experimentan por medio de la tecnología.

En este artículo, ponemos foco en *Rider Spoke*, una obra interactiva creada en 2007 por el grupo británico *Blast Theory*. La relevancia en analizar este proyecto puede ser comprendida por la manera como los artistas tematizan la dimensión inmaterial y simbólica presente en los espacios urbanos utilizando para esto la tecnología móvil y locativa. La obra intenta llamar la atención hacia los nuevos espacios sociales, que son híbridos y que entrelazan lo privado y lo público, lo material y lo inmaterial. Ubicado en las calles de la ciudad,

Rider Spoke deja que los participantes escriban y escuchen memorias personales que establecen asociaciones entre el mundo construido y los imaginarios sociales. La obra trabaja con los aspectos materiales y subjetivos de la vida urbana, investigando cuáles son los imaginarios en los que se soporta el paisaje histórico y cultural de las ciudades en los días de hoy. El paisaje urbano, en este sentido, representa parte de un patrimonio que se encuentra más allá de lo que se ve. Tratase de un patrimonio que es socialmente constituido y subjetivamente experimentado.

El proyecto de *Blast Theory* opera en la dos lógicas de mapeo presentada por las prácticas artísticas con medios locativos: de anotación y de enfoque fenomenológico¹³. Por un lado, propone añadir una camada virtual de información al paisaje urbano, con anotación de datos asociados al lugar. Por otro lado, utiliza la tecnología como un estímulo para que la gente navegue y ocupe los espacios públicos. En una interacción artística con el lugar, participantes contribuyen a la generación de una capa virtual de contenidos narrativos, así como navegan para conocer historias y vivencias del lugar. En los dos casos, los artistas se dedican a proponer una activa re-apropiación del ambiente de las ciudades por sus habitantes.

4. UNA ENCICLOPEDIA URBANA CON HISTORIAS PERSONALES

Blast Theory utiliza la tecnología para propósitos narrativos y de representación, dejando que los participantes propaguen sus historias íntimas por el espacio urbano, entretejiendo una base de datos formada por fragmentos independientes de contenidos generados en tiempo-real. El trazo más particular de *Rider Spoke* reside exactamente en la libertad concedida por un sistema interactivo habilitado a poner la co-creación de contenidos en efecto.

En *Rider Spoke*, los participantes van en bicicleta por las calles de la ciudad, portando un dispositivo

móvil —Nokia N800 y auriculares. A deambular por el paisaje material urbano, son acompañados por una voz en off, que hace una breve introducción explicando cómo funciona la mezcla de juego y performance, y cómo se supone que los participantes tomen parte en la obra. A seguir, la misma voz en off presenta algunas preguntas, que deben ser contestadas por cada uno en particular. En este momento, surge la necesidad de irse en busca de lugares apropiados donde se pueda registrar y “guardar” cada una de las respuestas. Los participantes siguen esta dinámica interactiva de hablar sobre su experiencia personal y conectarla al espacio público. Además de grabar y geolocalizar sus relatos en la ciudad, pueden también especular y buscar en dónde otros han dejado guardadas sus historias.

Rider Spoke invita a los participantes a reflexionar sobre las dinámicas urbanas, a mirar el paisaje que nos rodea y a pensar en la relación entre el contexto territorial y urbanístico, y su experiencia íntima y personal. Como co-autores, crean una memoria colectiva de los lugares, grabando y geolocalizando sus micro-historias. *Blast Theory* estimula la grabación de estos relatos personales haciendo con que el contenido sea en respuesta a temas predeterminados. La colección de preguntas hechas por la voz en off funciona como una estructura sintáctica, cuya función es conducir el contenido narrativo. A cada pregunta se profundiza más y más en la mente, los sentimientos y opiniones de cada participante.

Blast Theory ubica los participantes en un ambiente convertido en un universo de juego, con reglas precisas y predefinidas. Sin embargo, esta conducción no descarta la posibilidad de que el sistema refleje la perspectiva individual de los participantes. En su análisis, Ryan (2011) observa que la calidad emergente de tales sistemas hace con que sea imposible predecir y anticipar todas las historias que pueden surgir¹⁴. Aunque las grabaciones tienen que ver con las preguntas definidas a priori por *Blast Theory*, los



Fig. 2. *Rider Spoke. Blast Theory. 2007. Londres. Inglaterra.*

participantes son los protagonistas de esta red de historias. Revelan sus pensamientos y recuerdos íntimos, grabando y vinculando estos relatos a lugares específicos que ellos tienen la libertad de elegir en la ciudad. A pesar de la limitación semántica de las preguntas hechas por los artistas, no se puede controlar los contenidos que los participantes van a compartir. Algunas preguntas incluso plantean diferentes posibilidades de respuestas, dejando que se elija libremente entre las opciones de respuesta. Otros aspectos, como el drama y el tono empleado para contar las historias, también son de elección personal. La agencia otorgada a los participantes pasa por la posibilidad activa de definir: el contenido que presentarán en sus historias, la manera como contarán, y también la ubicación en donde vincularán estas grabaciones.

En *Rider Spoke*, este proceso de autoría de la narrativa viene como resultado de un diálogo establecido entre las preguntas predefinidas por los artistas y las respuestas de los participantes. Fruto de una creación colaborativa y dialógica entre estas dos instancias, el contenido refleja la perspectiva de ambos sobre la vida urbana. Con todas estas grabaciones, *Rider Spoke* presenta una narración fragmentada sobre el imaginario urbano, a partir de un conjunto de historias modulares con contenidos parcialmente enmarcados por preguntas particulares. Juntos, estos contenidos forman

una red de datos digitales añadidos al espacio urbano, cuyo principio de organización es similar a lo de una base de datos¹⁵. La estructura modular asegura una cierta coherencia a la narrativa, pues permite que cada fragmento figure por sí mismo sin necesidad de otro para complementar su significado, o aun que funcione en conjunto y contexto con los demás¹⁶. En una dimensión práctica, esta estructura maleable deja a los participantes agregar nuevos elementos a la narrativa sin alterarla como un todo. Es un modelo interactivo que evita las incertidumbres de la no linealidad, al mismo tiempo en que permite la colaboración en tiempo-real.

Como resultado, vemos a *Rider Spoke* presentar no una historia, sino que una colección de fragmentos. Reunidos, no forman una narración en el modelo convencional, con un principio, un medio y un final. Las partes pueden ser conectadas, pero no a través de relaciones de causa y efecto, o mediante un orden temporal. Como a una enciclopedia, la base de datos de historias de *Rider Spoke* se organiza en secciones temáticas. Una trae los recuerdos personales de experiencias pasadas. Los otras presentan pensamientos íntimos y opiniones con respecto a la vida urbana. Esta enciclopedia virtual compuesta por micro-historias añadida al espacio físico traduce la diversidad de experiencias afectivas y de sociabilidad que transcurren más allá de lo que vemos en el entorno material y arquitectónico de las ciudades. En *Rider Spoke*, cuanto más memorias se escucha, más sumergido se estará en la subjetividad, los sentimientos y pensamientos de quien vive en las zonas urbanas. Esto porque *Blast Theory* formula una obra que invita a una forma muy personal e íntima de participación.

5. CARTOGRAFÍA PARTICIPATIVA DE LA CIUDAD

El concepto de *Rider Spoke* se basa en el uso de la materialidad de la ciudad para crear una red

de historias. La obra sugiere a los participantes no meramente etiquetar contenidos por el espacio urbano, sino que a crear conexiones entre la ubicación y los relatos, aunque el lugar elegido no sea necesariamente el escenario en donde sucedieron los eventos que describen. En general, la historia que los participantes cuentan en *Rider Spoke* no necesariamente tiene que ver con la especificidad de aquella calle, o aquél edificio, sino que enfoca el mundo que está dentro del plan material. Incluso porque, como Nick Tandavanitj lo nota¹⁷, la performance no permite que las personas vayan en bicicleta hasta su barrio para contarles sobre todos los lugares en donde crecieron, y sobre todas las cosas que son más personales para ellos. Aunque, como lo comenta, sorprendentemente algunas personas lo hicieron cuando *Blast Theory* presentó la obra en Barbican. Algunos participantes recorrieron en bicicleta el camino de Londres hasta Brixton porque allí era donde pasaran parte de sus vidas, y ese era el lugar desde el que querían hablar.

La intención de *Blast Theory* con esta obra es hacer con que la gente tome sus historias íntimas y las fije en cosas que en realidad les son ajenas, pero que en cierto sentido resuenan algunos de sus recuerdos. No obstante, en los últimos audios que los participantes escuchan, la voz en off termina diciendo *“este es el tipo de lugar donde la ciudad tiene sentido para mí”*¹⁸. Es esta voz en off, que os acompaña durante toda la jornada interactiva, que les propone encontrar lugares con características muy específicas, o que simplemente les invita a mirar la ciudad de una manera diferente:

*“Hoy todo cambió. Las calles están repletas de sacos llenos de basura; humo deriva de las ventanas del bloque de oficinas. El cielo está vacío. Las calles están vacías. Solo tienes a ti mismo. Eres libre de hacer que la ciudad sea tuya, elige un edificio para hacer tu propio. Cuando encuentres un edificio, dime cómo es y qué harías allí”*¹⁹.

Este estímulo a la creación de relaciones particulares entre la dimensión material y inmaterial presente en las ciudades activa mapas personales y hace con que el espacio urbano sea conocido a través de esta geografía personal. Así como en otras obras de *Blast Theory*, *Rider Spoke* se vuelve al comportamiento humano, buscando revisitar las memorias y pensamientos de los participantes sobre determinados momentos de sus vidas, más que nombrar algunas particularidades o historias de una determinada ubicación. Aquellos que se unen a la experiencia interactiva son los que dan a los lugares un significado particular, que a lo mejor no tienen. Ellos marcan la materialidad de la ciudad con sus historias, produciendo significados a partir de la forma con que interactúan con el espacio, y a partir de la experiencia que tienen



Fig. 3. *Rider Spoke. Blast Theory. 2007. Londres. Inglaterra.*

del ambiente urbano. De alguna manera, están rehaciendo la Historia, o a lo mejor dando un nuevo sentido a esta misma ubicación.

Rider Spoke es una performance exploratoria y geolocalizada que sigue la lógica de un proceso colaborativo de mapeo —del territorio y del self. Esta cartografía de participación, o “participation cartography”, como lo denomina Sotelo-Castro (2009), emerge a partir de una práctica artística que involucra participantes en un “*auto-mapeo que posiciona al yo en relación con un espacio de actuación dado*”²⁰. Estos posicionan a sí mismos, presentando al yo en términos espacio-temporales y mediante narraciones performativas. Tratase de una práctica de mapeo colectiva porque, aunque vayan solos, los participantes de *Rider Spoke* no actúan como individuos aislados. Al revés, están integrados en un proceso colaborativo en desarrollo, que objetiva incorporar una camada virtual de datos digitales al ambiente urbano.

Así como otras prácticas de “place-making”²¹, tal cual lo define Cornelio & Ardevol (2011), *Rider Spoke* contesta la cartografía urbana con la creación de una cartografía subjetiva que demuestra las relaciones particulares establecidas con el espacio. Los participantes trazan un mapa virtual por la ciudad. Un mapa que incluye contenidos de significado personal capaces de enfatizar el contraste entre el espacio abstracto y el espacio vivido. Las representaciones individuales, además de tener el poder cartográfico de auto-mapeo, pueden generar conversaciones e intercambios autobiográficos. En tal mecanismo, como lo analiza Sotelo-Castro (2009), las revelaciones hechas por los participantes representarían una poética de compartir, que a la vez revela y oculta aspectos del yo.

Rider Spoke sigue esta dinámica colaborativa de mapeo, de posicionamiento subjetivo y de autorreflexión y asignación que está asociado a la idea de compartir la experiencia²². Es como si

dijera: revelaste tus secretos y otros también lo han hecho; escuchas la vida personal y los pensamientos de los demás, así como ellos también podrán escuchar lo que dejaste vinculado en algunos puntos de la ciudad. Explorar y exponer la intimidad, crear y navegar a través de una base de datos de memorias asociadas a la vida urbana es parte del juego.

6. CONCLUSIÓN

En este artículo, discutimos cómo el arte y el uso creativo de las tecnologías móvil y locativa pueden contribuir para la integración de las dimensiones material e inmaterial del entorno urbano. El análisis de la cuestión tomó como foco *Rider Spoke* (2007, *Blast Theory*). A partir de este estudio de caso, concluimos nuestras reflexiones identificando aquellos que serían los aspectos potenciales de estas prácticas artísticas contemporáneas para una comprensión más amplia de la noción de patrimonio urbano.

Primeramente, concluimos mencionando el potencial que tienen estas tecnologías digitales para evidenciar la memoria urbana, desvelando historias que viven bajo la visibilidad del ambiente arquitectónico. En otras palabras, permiten que se formulen experiencias de navegación por un espacio urbano aumentado en su dimensión simbólica. Más allá de informar la ubicación física, la tecnología locativa puede servir para dibujar y hacer visible un mapa virtual que expone el aspecto experiencial de las ciudades. *Rider Spoke*, por ejemplo, es un replanteo de vidas personales en espacios físicos en un modo completamente virtual.

Por otro lado, este tipo de práctica artística basada en la movilidad por la ciudad potencia el propio sentido de la experiencia física del espacio, de las relaciones establecidas entre las historias autobiográficas y el ambiente material. En *Rider Spoke*, identificamos cómo los parti-

cipante son invitados a perderse físicamente en la ciudad y mentalmente en sus recuerdos y vivencias. Especular sobre adónde fue cada uno y por qué estuvo allá son cuestiones que tienen que ver con el imaginario urbano, ya que el proyecto motiva la personalización de los lugares, exponiendo las vivencias privadas de los espacios públicos.

El tercer aspecto que merece destaque es la lógica de la cultura participativa que se afirma en proyectos artísticos como *Rider Spoke*. En este caso, miramos hacia una enciclopedia urbana virtual, geolocalizada y co-creada en tiempo-real, que considera las interacciones en el ambiente urbano para revelar la particularidad y heterogeneidad de los sentimientos, recuerdos y pensamientos de aquellos que habitan estos espacios. En el mapa virtual y colaborativo que la práctica artística genera, la propia

representación de la ciudad se vuelve secundaria en comparación con la experiencia sensorial y la sensibilidad que evoca.

Así es que concluimos afirmando que el arte contemporáneo tiene el potencial para aportar potenciales contribuciones a la comprensión y la experiencia del urbano, así como a la interpretación, valoración y difusión del legado histórico y cultural de las ciudades. Obras como la que analizamos tienen el potencial de hacer con que se vea mundos dentro de mundos, historias dentro de historias; invitan a mirarse a sí mismo en lugar de simplemente mirar el lugar. Pueden incluso contrastar la actual complejidad y virtualización de la vida urbana, a la capacidad del individuo de percibir el espacio material y inmaterial de las ciudades, en una reflexión marcada por la hibridación contemporánea que la tecnología posibilita.

NOTAS

¹SILVA, Armando. *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Arango, 2006. Ver también: DE CERTEAU, M. *Walking in the City: the Practice of Everyday Life*. Berkley: University of California Press, 1984.

²CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2000.

³LACARRIEU, Mónica. "La" insoportable levedad" de lo urbano". *Eure* (Santiago) 33 (2007), pág. 49.

⁴VIRILLO, Paul, & BENEGAS, Noni. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.

⁵Ibidem, pág. 49.

⁶CERTEAU, Michael de. *Walking in the City...* Op. cit., págs. 23-26.

⁷CARMONA OCHOA, Gabriela. "Gel Azul: el imaginario urbano del ciberespacio". *Sociology & Technoscience/Sociología y Tecnociencia*, 7 (2017), pág. 53.

⁸AUGÉ, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobre modernidad*. Barcelona: Ed. Gedisa, 1977, pág. 142.

⁹GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1997, pág. 93.

¹⁰SOUTHERN, Jen. "Locative Awareness – A Mobilities Approach to Locative Art". *Leonardo Electronic Almanac*, 21 (2016), pág. 181.

¹¹RUSTON, Scott, y STEIN, Jen. "Narrative and Mobile Media". En: *Proceedings of MIT4: The Work of Stories*, Cambridge: MIT, 2005, págs. 6-8.

¹²SUSANI, Marco. "Mobile, ubiquitous and the sense of space". En: GELLERSEN, H. (Ed.) *Handheld and ubiquitous computing: First International Symposium HUC '99 proceedings*. Berlin: Springer, 1999, págs. 28-30.

¹³TUTERS, Marc y VARNELIS, Kazys. "Beyond Locative Media: Giving Shape to the Internet of Things". *Leonardo*, 4 (2006), pág. 360.

¹⁴RYAN, Marie-Laure. "The interactive onion: Layers of user participation in digital narrative texts." En: PAGE, Ruth y THOMAS, Bronwen (Coord.). *New narratives: stories and storytelling in the digital age*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011, págs. 48-50.

¹⁵MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT press, 2001, pág. 231.

¹⁶Ibidem, pág. 31.

¹⁷SANTOS, Vanessa Sonia. *Designing mobile narratives: discursive strategies and participation modes in locative media art*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2017, págs. 215-217.

¹⁸*Rider Spoke, Blast Theory*, 2007.

¹⁹Ibidem.

²⁰SOTELO-CASTRO, Luis Carlos. "Participation cartography: The presentation of Self in spatio-temporal terms". *M/C Journal*, 12.5 (2009), pág. 1.

²¹CORNELIO, Gemma San y ARDEVOL, Elisenda. "Practices of place-making through locative media artworks". *Communications*, 36 (2011), pág. 314.

²²SOTELO-CASTRO, Luis Carlos. "Participation cartography ... Op. cit., pág. 4.

ANDALUCÍA Y AMÉRICA. PLATAFORMA COLABORATIVA SOBRE PATRIMONIO ARTÍSTICO IBEROAMERICANO

ANDALUCÍA AND AMERICA. COLLABORATIVE PLATFORM ON IBERO-AMERICAN ARTISTIC HERITAGE

Resumen

La plataforma web interactiva *Colabora con Andalucía y América* nace como una iniciativa pionera de colaboración, entre investigadores y con la sociedad, para la ampliación y mejora del catálogo de las obras realizadas por artistas andaluces en América Latina. Sucesivamente, se amplía para convertirse en la herramienta centralizada de trabajo para el grupo de investigadores promotor de la iniciativa.

Palabras clave

Artistas Andaluces, Co-creación, Humanidades Digitales, Plataforma Colaborativa, Sistema de Información Web.

Maurizio Toscano

Universidad de Granada
España

Arqueólogo con un Master en gestión informática del patrimonio cultural. En los últimos diez años se ha especializado en el desarrollo de soluciones TIC, bases de datos en línea y sistemas informativos geográficos realizados a medida para proyectos de investigación en Patrimonio Cultural, Arqueología, Historia, Historia del Arte, Turismo Cultural, Patrimonio Rural y Ciudades Históricas. Es autor de varias publicaciones como especialista en Humanidades Digitales.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 15/VII/2017
Fecha de revisión: 23/IX/2018
Fecha de aceptación: 25/IX/2018
Fecha de publicación: 30/XII/2018

Abstract

The interactive Web platform *Collaborate with Andalucía and America* is a pioneering collaborative initiative, involving researchers and civil society, to extend and improve a catalogue of artworks created by Andalusian artists in Latin America. Later on, it expanded its range of functionalities to become the centralized working environment of the research group promoting the initiative.

Key words

Andalusian artists, Co-creation, Collaborative Platform, Digital Humanities, Web-based Information System.

ANDALUCÍA Y AMÉRICA. PLATAFORMA COLABORATIVA SOBRE PATRIMONIO ARTÍSTICO IBEROAMERICANO

1. EL PROYECTO

La iniciativa *Colabora con Andalucía y América*¹ (en adelante *Colabora*) se pone en marcha en 2016, en el marco del proyecto de investigación “MUTIS. Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur”², con la voluntad de abrir a la participación ciudadana el amplio catálogo de obras que el grupo de investigación “Andalucía-América: patrimonio cultural y relaciones artísticas”, liderado por el profesor Rafael López Guzmán³, había recopilado a partir de 2008. Se trata de más de 2600 obras de arte realizadas por artistas andaluces en América Latina, registradas en fichas individuales detalladas y que cubren la gran mayoría de los países de América centro-meridional: desde México hasta Chile y Argentina, pasando por Colombia, Cuba, Perú, Ecuador, Puerto Rico, Bolivia, Guatemala, República Dominicana, Venezuela, Brasil e Uruguay.

El catálogo presenta una recopilación bastante extensa del fenómeno en cuestión, con obras que cubren ampliamente los cinco siglos desde el descubrimiento de América hasta finales del siglo xx. La conciencia de la amplitud de la

temática abarcada y del esfuerzo necesario para recopilar las fichas rellenas hasta la fecha, ha constituido el estímulo a poner en marcha esta iniciativa. Con el proyecto web *Colabora* se ha querido crear un instrumento que permita ampliar las posibilidades de acceso a las fuentes y mejorar, a nivel global, el catálogo de obras de arte. Aprovechando de las potencialidades de la Red Internet, hoy es posible recoger aportaciones directamente desde los lugares objetos de estudio o desde otros grupos de investigación que se estén ocupando de temas afines⁴. Las personas que se registran y contribuyen a la iniciativa pueden ser de las más variadas, desde investigadores especialistas en patrimonio artístico americano, apasionados que conozcan alguna de estas obras de primera mano, por cercanía o por algún vínculo específico, hasta simples ciudadanos de a pie que lleguen a conocer la iniciativa y se quieran sumar por afán de co-creación y participación en red⁵.

La plataforma, creada inicialmente para trabajar con y para la sociedad, ha llegado con el tiempo a despertar otro interés por parte del grupo de investigación promotor de la iniciativa, que ha visto en ella la potencialidad de convertirse en

su propia herramienta de trabajo. Las funcionalidades necesarias han sido incorporadas muy recientemente, a partir de una revisión del modelo de datos en uso y del flujo de trabajo entre investigadores. Para respetar la sucesión de las fases de desarrollo e implementación de la plataforma, empezaremos describiendo su faceta abierta a la sociedad, para acabar con la ilustración de sus características como espacio privado de trabajo.

2. COLABORA COMO PLATAFORMA ABIERTA A LA SOCIEDAD

2.1. El catálogo en acceso abierto

Para poder ampliar el catálogo existente, en lugar de distribuir simplemente un formulario por Internet, se ha decidido apostar por una plataforma Web, una herramienta informáticamente más compleja, que brinda varias ventajas en cuanto a posibilidad de ofrecer y recibir información⁶.

En primer lugar, se ha publicado en línea el catálogo completo de obras recopiladas hasta la fecha⁷, con la información estructurada en campos específicos y acompañada por el material ilustrativo. Trasladar el conjunto de fichas y archivos desde la base de datos local, en Access, a la base de datos en línea, en MySQL⁸, ha sido un reto de cierta envergadura, considerada la complejidad de la estructura relacional existente y las características de la herramienta de búsqueda que se quería poner a disposición en la web, de la que hablaremos a continuación.

La decisión de publicar en línea el catálogo en abierto tiene una serie de beneficios⁹: por un lado, facilita la indexación del sitio web por parte de los motores de búsqueda, incrementando su visibilidad; por otro lado, abre la posibilidad de mejorar el catálogo mismo, a través de las contribuciones voluntarias de colaboradores ocasionales, más allá de las posibilidades del grupo de

investigación promotor; finalmente, constituye también una manera de ofrecer de forma gratuita una información de calidad a los visitantes de la plataforma, como una contrapartida por su interés en la iniciativa y para fomentar su posible colaboración.

Además, como veremos más adelante, el disponer de una versión en línea del catálogo ha abierto la posibilidad de convertirlo en un instrumento de trabajo para el propio grupo de investigación, con las ventajas de una moderna herramienta en red: mayor accesibilidad, funcionalidad multiusuario concurrente, control de versiones, compatibilidad con las plataformas móviles, facilidad en compartir la información con otros investigadores, etc.: todas ellas características que constituyen las carencias típicas de una base de datos almacenada localmente.

Para facilitar la consulta del catálogo, se ha implementado una búsqueda por facetas¹⁰, una potente herramienta que permite a los usuarios explorar las fichas mediante la aplicación combinada de varios filtros: localización, estilo, tipología, autor e iconografía. Además, se ha

38

The screenshot shows a search interface with the following elements:

- Search Bar:** "Buscar obra" with a search icon and a dropdown arrow.
- Filters (Facets):**
 - Cronología:** "Cronología inicial", "Escribir solo el año (ej. 1500)", "Cronología final". Buttons: "Aplicar", "Reiniciar".
 - Localización:** (-) Bolivia, Potosí (7), Chuquisaca (6), La Paz (2).
 - Estilo:** (-) Barroco.
 - Tipología:** Pinturas de caballete (13), Esculturas de busto redondo (1), Pinturas sobre tabla (1).
 - Autor:** Anónimo (6), Pérez Holguín, Melchor (2), Anónimo potosino (1), Corobbe, Ignacio (1), Pérez Holguín, Melchor (1), Zamudio, Sebastián de (1).
- Results:** "La búsqueda ha encontrado 15 elementos".
 - San Juan de Dios en contemplación:** Autor: Pérez Holguín, Melchor; Cronología: De 1701 hasta 1800; Tipología: Pinturas de caballete; Estilo: Barroco; Localización: Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier, Sucre, Chuquisaca, Bolivia; Elaboración: P07-HUM-03089.
 - San Juan de Dios con el Niño Jesús al hombro:** Autor: Anónimo; Cronología: De 1701 hasta 1800; Tipología: Pinturas de caballete; Estilo: Barroco; Localización: Museo Universitario de Charcas, Sucre, Chuquisaca, Bolivia; Elaboración: P07-HUM-03089.
 - San Juan de Dios con el Niño Jesús:** Autor: Anónimo; Cronología: De 1667 hasta 1701; Tipología: Pinturas de caballete; Estilo: Barroco; Localización: Museo Convento de la Recoleta, Sucre, Chuquisaca, Bolivia; Elaboración: P07-HUM-03089.
 - San Juan de Dios con el Niño Jesús al hombro:** (Partial view of the same result as above).
 - San Juan de Dios con el Niño Jesús:** (Partial view of the same result as above).

Fig 1. Catálogo de obras publicado en línea, con un ejemplo de búsqueda realizada combinando varios filtros.

reflejado en los criterios de búsqueda aquella información que estuviese organizada de forma jerárquica, como la localización (País, región, provincia, ciudad), para que resulte más fácil, por ejemplo, encontrar en qué provincias de Bolivia se conservan las 15 representaciones de San Juan de Dios realizada en estilo Barroco (<https://goo.gl/8G942x>) o, al revés, partir desde una determinada ciudad, como por ejemplo Bogotá, y averiguar a qué autores pertenecen las 531 obras catalogadas que ahí se conservan (<https://goo.gl/xrLTTG>).

Finalmente, la plataforma web se ha convertido también en una herramienta de *networking* del proyecto de investigación, ya que aumenta su visibilidad en red y facilita el acercamiento directo con otros grupos de investigación que quieran involucrarse en la iniciativa. Por este motivo, aún si la información presentada y el público objetivo procede esencialmente de un ámbito hispanohablante, se ha decidido ofrecer la plataforma también en lengua inglesa. Hasta la fecha, la página web ha recibido alrededor de 3.500 visitas y más de una veintena de colaboradores registrados. La analítica señala aún una baja participación desde países de América Latina, con solo Colombia y Argentina entre los diez primeros por número de visitantes, lo que sugiere la importancia de llevar a cabo campañas específicas de difusión de la iniciativa.

2.2. Las contribuciones externas

Siendo el objetivo primario del proyecto la ampliación y mejora del catálogo existente, pasamos ahora a analizar las herramientas desarrolladas para facilitar la participación ciudadana en esta tarea.

Al llegar a la plataforma, el usuario se encuentra con la necesidad de registrarse para poder aportar información, ofreciéndose la posibilidad de identificarse mediante un clic a través de un servicio externo (Facebook o Google) o,

más tradicionalmente, a través de la verificación de un correo electrónico. Mantener un acceso identificado conlleva varias ventajas, principalmente ofrecer al colaborador la posibilidad de volver sobre las fichas creadas para mejorarlas y permitir al equipo de gestión de la plataforma de ponerse en contacto con el usuario, además de reconocer el crédito de las aportaciones recibidas, así como limitar el envío de fichas basura (*spam*).

Una vez en el área privada, se invita el usuario a revisar el catálogo en línea, a partir de las obras que se encuentran en su entorno, para colaborar

The screenshot shows a web form for registering a new work. At the top, the URL 'colabora.andaluciayamerica.com' is displayed. The form consists of several sections:

- Título de la obra**: A text input field.
- Autor**: A text input field.
- Tipología**: A dropdown menu currently set to 'Pintura'.
- Localización ***: A large text area for location details.
- Imágen ***: A section for uploading an image, featuring a button labeled 'Scegli file' (likely a typo for 'Seleggi file') and a blue button labeled 'Subir al servidor'.

Below the image upload section, there is a note: 'Sube una imágen de la obra o una foto desde tu móvil.' followed by a link: 'Más información'.

enviando nueva información o mejores fotos de las obras existentes. De hecho, muchas fichas del catálogo no cuentan con ilustraciones o éstas no son de buena calidad, porque no siempre se ha podido acceder directamente a las obras de arte para realizar las fotos; así que se espera que en este aspecto la plataforma *Colabora* pueda aportar nuevas y mejores ilustraciones.

La otra opción de colaboración que se ofrece al usuario es el registro de una nueva obra de arte. El formulario es sencillo y se centra sobre todo en los datos más valiosos para el investigador, es decir una foto de la obra y su localización, aunque deja abierta la posibilidad de aportar más información, como el autor de la obra, la tipología y una pequeña descripción. Con la voluntad de que las fichas se puedan cumplimentar directamente en el lugar de conservación de las mismas (museo, galería, iglesia, colección privada, espacio público, etc.), se ha querido garantizar la plena compatibilidad con las plataformas móviles, así como la posibilidad de subir directamente una foto desde un teléfono inteligente o una tableta.

La plataforma notifica cada aportación al equipo de gestión, que revisa la ficha y decide si publicarla en el catálogo en línea, ponerse en contacto con su autor para pedir información adicional o marcarla como no útil, por ser errónea o duplicada. Mientras tanto, las fichas almacenadas se quedan a disposición para que su autor pueda volver sobre ellas y mantener un registro de las aportaciones efectuadas.

3. COLABORA COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN

3.1. El modelo de datos y las fichas

El primer paso para convertir la plataforma en una completa herramienta de trabajo para el grupo de investigación fue la revisión del modelo de datos, desarrollado inicialmente

para las fichas del catálogo público y las aportaciones externas, el cual tuvo que ampliarse para incorporar una serie de campos útiles para la investigación, pero innecesarios para la consulta pública. En lugar de crear una nueva ficha de trabajo privada, se ha decidido incorporar estos campos a la ficha de catálogo, dejando su visibilidad restringida a los usuarios pertenecientes al grupo de investigación. En definitiva, en la actualidad la base de datos cuenta con tres fichas básicas: una “completa”, que es la que se presenta al investigador; una “reducida”, que coincide con la ficha completa excepto algunos campos de uso privado, y es la que se presenta a través del catálogo público; y una ficha “simplificada”, que hemos descrito anteriormente y se presenta al colaborador externo que quiera señalar la localización de una nueva obra para su incorporación en el catálogo. Igualmente, se ha añadido una “ficha bibliográfica”, relacionada con la ficha completa de obra, para el registro de los volúmenes utilizados como fuente de información.

La revisión de la ficha en uso ha comportado la eliminación de campos donde se guardaba información redundante, de difícil averiguación o simplemente innecesaria para los fines de la investigación, así como la introducción de nuevos, como, por ejemplo, el campo de referencia web como fuente de información.

3.2. El flujo de trabajo

El flujo de trabajo en uso antes de la creación de la plataforma web empezaba con la recopilación de datos que los investigadores llevaban a cabo rellenando una plantilla en un fichero en formato doc. La plantilla presentaba los diferentes campos a través de una serie de etiquetas, organizadas en grupos coherentes (Identificación y localización, Descripción, Documentación, etc.), que básicamente marcaban espacios de texto libre para rellenar. En del mismo fichero se guardaba también la imagen de la obra en

cuestión. Los numerosos ficheros Word producidos autónomamente por los investigadores del grupo se centralizaban sucesivamente para el almacenamiento final en una base de datos en Access, desarrollada por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico para bienes mueble del patrimonio de Andalucía. Los datos eran introducidos manualmente por parte de un único investigador que realizaba al mismo tiempo una tarea de revisión y ajuste del contenido de cada ficha a las características de los campos en la base de datos. Con este flujo de trabajo, frecuente en proyectos de esta índole, los mecanismos de control del lenguaje, fundamentales para las operaciones recuperación y búsqueda de datos, se colocaban en fase de revisión de la ficha y lejos del autor de la misma, dificultando así la posibilidad de resolver dudas utilizando la fuente primaria de la información. Además, la base de datos en Access había sido desarrollada con fines de catalogación y no de investigación, para almacenar ordenadamente cualquier tipo de bien mueble y no para responder a las exigencias específicas de un proyecto de investigación, que además normalmente evolucionan en el tiempo.

Sin embargo, el nuevo flujo de trabajo ofrece al investigador la posibilidad de rellenar directamente la ficha completa en la base de datos, lo que supone una ventaja notable ya sea en cuanto a la rapidez en la entrada de datos que con respecto a la integridad y consistencia de

los mismos, ya que las reglas de control establecidas para cada campo se aplican desde la fase inicial. Cada investigador cuenta con un panel de control personalizado para la visualización de la actividad y el seguimiento de sus fichas, que permanecen en estado “borrador” mientras que se vayan completando. El estado sucesivo de “revisión” indica que la ficha ha sido completada con toda la información disponible y está lista para ser revisada y sucesivamente incorporada al catálogo, en estado “público”, o para permanecer accesible solo al grupo de investigación, en estado “privado”.

Toda la actividad realizada en la plataforma queda registrada en un historial completo de eventos: acceso de los usuarios, cambios de estado de las fichas y modificaciones realizadas en cada campo, estas últimas, además, reversibles en el tiempo (control de versiones).

3.3. Las taxonomías

Una fase importante en el proceso de revisión de la información existente se ha centrado en las taxonomías, o tesauros, relativas a autores, estilos, técnicas, materiales, tipologías e iconografías. Al limitarse el acceso a la edición de las fichas completas solo a personal investigador, se ha decidido utilizar listas semi-abiertas, que presentan al usuario un listado pre-compilado de elementos seleccionables, así como la posibilidad, si procede, de incorporar nuevas entradas.

41



Fig 3. Ejemplo de listado dinámico para el campo Autor de la obra. La base de datos restituye correspondencias seleccionables (izquierda) o facilita el registro de un nuevo autor (derecha).

Tal y como se observa en la imagen 3 (parte izquierda), para facilitar el encuentro de elementos existentes, la base ha sido configurada para no tener en cuenta mayúsculas y acentos y buscar correspondencias tanto en el apellido como en el nombre.

La revisión ha comportado una reflexión crítica sobre los términos utilizados hasta la fecha, con numerosos cambios y reagrupaciones realizados en función de las necesidades analíticas del proyecto: ulterior ejemplo de cómo la informatización del proceso de investigación y la definición de un modelo de datos personalizado llegan a tener consecuencias metodológicas y analíticas. En este caso, los listados son relativamente simples, pero su rol es fundamental para facilitar la correcta reutilización de la información en diferentes apartados, hacer efectivo el control del lenguaje, destinado a evitar simples errores tipográficos u ocurrencias como el uso de sinónimos para referirse a un mismo concepto, y permitir el análisis cuantitativo de los datos.

3.4. La recuperación de la información

Un sistema de gestión de la información no es tal si no cuenta con herramientas que permitan extraer la información almacenada aplicando unos determinados criterios de búsqueda. La plataforma pública dispone de un buscador por facetas que permite combinar varios filtros para encontrar una obra en concreto o para cuantificar los resultados según la tipología, la iconografía, el autor, etc. Acorde a los permisos del usuario que realice la búsqueda, investigador del equipo o simple colaborador, los resultados incluyen solo las fichas públicas o también aquéllas en estado privado o borrador. Otra herramienta de recuperación de la información es la descarga masiva de datos, que se ha incorporado para cuando el investigador necesite procesar los datos a través de programas externos, por ejemplo para realizar tablas y gráficas.

Es necesario hacer hincapié que el disponer de un sistema de información en Internet proporciona una ventaja enorme a la hora de facilitar el acceso rápido y concurrente a los datos, sabiendo que se dispone en cualquier momento de la versión más reciente y completa. Además, mientras se analizan los datos almacenados, se pueden averiguar errores o lagunas y arreglarlos en tiempo real, para que queden inmediatamente disponibles al resto de usuarios. Disponer de copias locales, lo que podría aparecer como una ventaja, daría lugar fácilmente a la duda sobre quién cuenta con la última versión de cada ficha. Con el precedente sistema de almacenamiento en local, las posibilidades de acceso a la información eran muy remotas, llegando a afectar negativamente la calidad del conjunto del *corpus* y el proceso de análisis¹¹.

4. CONCLUSIONES

En el presente artículo hemos descrito el caso de un sistema de información web para la investigación en historia del arte, creado en principio para extender el alcance geográfico de acceso a las fuentes y ofrecer a la sociedad un amplio catálogo de obras de arte realizadas por artistas andaluces en tierra americana, sucesivamente ampliado para convertirse en la herramienta centralizada de trabajo para el grupo de investigadores promotor de la iniciativa. Más que la descripción detallada de las características propias de la plataforma, el objetivo era ofrecer una panorámica sobre las posibilidades que la adopción de un sistema de información web ofrece a la investigación y algunas claves sobre los aspectos a tener en cuenta en el proceso; evidenciar, en definitiva, cómo el uso y la aplicación de las tecnologías de la información y de la comunicación potencia el desarrollo de las Humanidades Digitales.

A través de la plataforma *Colabora*, hoy en día los componentes del grupo de investigación "Andalucía-América: patrimonio y relaciones artísticas" pueden visualizar su trabajo a la

sociedad, compartir datos de forma sencilla, establecer vínculos con otros grupos que trabajan temáticas similares y recibir nuevas fuentes de investigación desde lugares remotos, así como centralizar y optimizar la tarea interna de recopilación de datos, accediendo desde cualquier lugar y a través de cualquier dispositivo, aprovechando de un modelo de datos creados en función de sus necesidades, con un registro automático de la actividad y el control sobre el historial de cambios en cada ficha.

Concluyendo, con este proyecto se ha definido un espacio digital, permanentemente accesible, sobre el patrimonio artístico iberoamericano, con un catálogo de obras en continua ampliación y unas funcionalidades que se irán adaptando a las exigencias de la investigación, que facilita el trabajo en equipo y puede atraer nuevas fuentes de financiación, así como servir de estímulo e inspiración para otros grupos.

NOTAS

¹<https://colabora.andaluciayamerica.com> [Fecha de acceso: 05/07/2018].

²<http://andaluciayamerica.com> [Fecha de acceso: 05/07/2018].

³Agradezco cordialmente Rafael López Guzmán y Yolanda Guasch Marí por la disponibilidad y la amabilidad demostrada en las diferentes conversaciones necesarias para la definición del modelo de datos y de las funcionalidades de la plataforma y por el interés en que el presente trabajo se realizara.

⁴SPIRO, Lisa. "Computing and Communicating Knowledge: Collaborative Approaches to Digital Humanities Projects." En: MCGRATH, Laura (Ed.). *Collaborative Approaches to the Digital in English Studies*. Logan: Utah State University Press, 2011, págs. 44-82; BOCANEGRA BARBECHO, Lidia y TOSCANO, Maurizio. "El exilio republicano español: Estudio y recuperación de la memoria a través de la web 2.0. Nuevo enfoque metodológico con el proyecto e-xiliad@s". *Migraciones & Exilios*, 15 (2015), págs. 113-136. [<http://hdl.handle.net/10481/45829>]; BROWN, Susan. "Towards best practices in collaborative online knowledge production". En: CROMPTON, Constant, LANE, Richard and SIEMENS, Ray (Eds.). *Doing Digital Humanities. Practice, Training, Research*. London: Routledge, 2016, págs. 47-64.

⁵BOCANEGRA BARBECHO, Lidia; TOSCANO, Maurizio; DELGADO ANÉS, Lara. "Co-creación, participación y redes sociales para hacer historia. Ciencia con y para la sociedad". *Historia y Comunicación Social* (Universidad Complutense de Madrid), 2 (2017), págs. 325-346. [<http://dx.doi.org/10.5209/HICS.57847>].

⁶RIDGE, Mia (Ed.) *Crowdsourcing our Cultural Heritage*. Ashgate: Routledge 2014; HEDGES, Mark y Dunn, Stuart. *Academic Crowdsourcing in the Humanities*. Oxford: Chandos Publishing, 2018.

⁷<https://colabora.andaluciayamerica.com/catalogo> [Fecha de acceso: 05/07/2018].

⁸Para la creación del sistema de información personalizado se ha elegido el software Open Source Drupal, uno de los sistemas de gestión de contenido de referencia para de humanidades digitales, ver DOMBROWSKI, Quinn. "Drupal and other content management systems". En: CROMPTON, Constance, LANE, Richard and SIEMENS, Ray (Eds.). *Doing Digital Humanities. Practice, Training, Research*. London: Routledge, 2016, págs. 289-302 y DOMBROWSKI, Quinn. *Drupal for Humanists (Coding for Humanists)*. Texas: A&M University Press, 2016.

⁹TOSCANO, Maurizio, "Where the researcher cannot get. Open Platforms to collaborate with citizens on cultural heritage research data". En: ROMERO FRÍAS, Esteban y BOCANEGRA BARBECHO, Lidia (Coords.). *Ciencias Sociales y Humanidades Digitales aplicadas: casos de estudio y perspectivas críticas*. Granada: Universidad de Granada y Downhill Publishing (NY), 2018, págs. 538-561.

¹⁰https://es.wikipedia.org/wiki/Búsqueda_por_facetas [Fecha de acceso: 05/07/2018].

¹¹TOSCANO, Maurizio. "Desde datos locales a plataformas abiertas: la Web como herramienta de colaboración con la sociedad". En: BOCANEGRA BARBECHO, Lidia y ROMERO FRÍAS, Esteban (Coords.). *Territorios Digitales. Construyendo unas Ciencias Sociales y Humanidades Digitales*. Granada: Universidad de Granada y Downhill Publishing (NY), 2018, págs. 192-193.

LOS CAMPOS DE BATALLA: PATRIMONIO CULTURAL E HISTORIA DIGITAL¹

THE BATTLEFIELDS: CULTURAL HERITAGE AND DIGITAL HISTORY

Resumen

La consideración de los campos de batalla, como patrimonio cultural, tiene un largo recorrido en el mundo anglosajón, donde se configuran como un buen recurso para la didáctica de la historia y del paisaje. Al mismo tiempo, son un atractivo turístico cultural de las regiones donde están localizados. Este artículo traza las líneas generales de la situación de los campos de batalla de los Estados Unidos e Inglaterra y establece una comparación con el caso español, explorando además los recursos digitales disponibles.

Palabras clave

Campos de Batalla, Historia Digital, Historia Pública, Patrimonio Cultural, Turismo Cultural.

Rafael Zurita-Aldeguer

Universidad de Alicante
Departamento de Humanidades
Contemporáneas
Facultad de Filosofía y Letras

Investigador principal del proyecto “Guerra e Historia pública. Una plataforma digital para comprender la guerra, educar en la paz y dinamizar el turismo” (AICO 2017/011). En 2014 obtuvo el Premio “Ejército” del Ministerio de Defensa, publicado bajo el título: *Suchet en España: guerra y sociedad en las tierras del sur valenciano (1812-1814)*, Madrid, 2015. Su línea de investigación es la historia social y la Historia pública de la Guerra de la Independencia.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 28/VI/2018
Fecha de revisión: 6/X/2018
Fecha de aceptación: 9/X/2018
Fecha de publicación: 30/XII/2018

Abstract

The recognition of battlefields as a cultural heritage has a long history in the Anglo-Saxon world, where they constitute an important tool in the teaching and understanding of history and landscape. At the same time, they represent a cultural tourist attraction of the regions in which they are situated. This article outlines the general significance of the battlefields in the United States and Great Britain and compares it with the situation in Spain, including in its exploration the available digital resources.

Key words

Battlefields, Cultural Heritage, Cultural Tourism, Digital History, Public History.

Juan Antonio Mira Rico

Universitat Oberta de Catalunya

Doctor por la Universidad de Alicante y colaborador docente en el Máster en Gestión Cultural de la Universitat Oberta de Catalunya. Su investigación se centra en la gestión del patrimonio cultural, con especial atención al ámbito local. Entre 2009 y 2017 ha sido codirector del *Proyecto de recuperación social del Conjunt Patrimonial del Castell de Castalla*. Es miembro de ICOMOS España.

LOS CAMPOS DE BATALLA: PATRIMONIO CULTURAL E HISTORIA DIGITAL

1. INTRODUCCIÓN

La batalla de Waterloo (1815, Bélgica) es posiblemente una de las más conocidas de la historia. Esa importancia histórica, del lugar donde se produjo aquel decisivo choque, llevó al Gobierno belga, en 1914, a preservar una parte del campo de batalla y, en 2014, el Gobierno regional de Valonia amplió la protección de 535 hectáreas a 1.193 hectáreas². Un recorrido similar tuvo el campo de batalla de Gettysburg (1863, Estados Unidos)³ y, en la actualidad, ambos cumplen diversas y destacadas funciones: narración didáctica de la historia, lugares de la memoria, fomento de la cultura de la paz y atracción para el turismo cultural.

Hoy día, la administración pública cuenta en todos los países con instrumentos legales para proteger estos espacios, puesto que los campos de batalla pueden ser considerados como patrimonio. En 1982, la UNESCO estableció que el Patrimonio Cultural de un pueblo:

“comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las

creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas”⁴.

Dicha descripción es, en nuestra opinión, una de las más completas realizadas hasta el momento y, más de treinta años después de su formulación, se encuentra plenamente vigente. Aquella supera la idea tradicional que consideraba los monumentos, aislados o con entorno, y las obras de arte como el único patrimonio cultural⁵ y permite englobar nuevas realidades patrimoniales como los campos de batalla. Un tipo de patrimonio que tiene dos características esenciales: por un lado, va más allá del conflicto y es fundamental como testimonio histórico que debe ser analizado en perspectiva *“para comprender los acontecimientos y no repetir situaciones”*; y, por otro, presenta una notable complejidad, pues los campos de batalla son paisajes que combinan patrimonio cultural —inmaterial y material— y natural⁶. En definitiva, requieren una interpretación que los ponga en valor ante la sociedad, hasta el punto que,

bien gestionados, pueden ser un elemento más para el atractivo histórico de una región.

2. UN PATRIMONIO CONSOLIDADO EN EL ÁMBITO INTERNACIONAL

El mundo anglosajón ofrece los mejores modelos de referencia sobre la protección y gestión de los campos de batalla, pues cuenta con un desarrollado corpus teórico, la implicación de las administraciones y de la iniciativa privada para conservar sus campos de batalla, y décadas de experiencia. Así lo señala con rigor, en un trabajo reciente, Mario Ramírez⁷. A todo ello hay que sumar, también, el enorme interés que los campos de batalla despiertan entre la sociedad.

A nivel teórico destaca Chris Ryan, que ha elaborado un modelo de gestión e interpretación de los campos de batalla a partir de dos premisas básicas, no excluyentes y complementarias entre sí: la factual y la mítica. Los escenarios bélicos pueden analizarse teniendo en cuenta, por un lado, los hechos acaecidos en un lugar específico (estudio histórico-militar) y su contexto social, es decir, explicando los acontecimientos en el amplio y complejo marco de la sociedad. Y, en segundo lugar, conviene atender a los mitos creados en torno a un campo de batalla, recopilando los aspectos legendarios —patriotismo, heroísmo— ensalzados por el discurso nacionalista. Narración, no lo olvidemos, que ha creado un lugar de la memoria para la perduración de un mito sobre el pasado que justifica un *statu quo* o mantiene una serie de reivindicaciones⁸.

La participación de las administraciones se plasma, en el ámbito estadounidense, en la aprobación de leyes específicas encaminadas a la protección de los campos de batalla. Es el caso de la *American Battlefield Protection Act* (1996), referida a la Guerra de la Independencia (1775-1783) y la *Civil War Battlefield Preservation* (2002), que preserva los campos de batalla de la Guerra de Secesión (1861-1865)⁹. La

iniciativa privada tiene un papel fundamental, pues es habitual la existencia de ONGs, como la *American Battlefield Trust*, que, gracias a las donaciones de miles de personas, compra tierras de los campos de batalla para preservarlos. Su página web, además, cuenta con recursos para la visita de los escenarios bélicos y materiales didácticos para el profesorado¹⁰.

Por último, la experiencia que tiene un mayor recorrido es la estadounidense, que, por medio de una institución pública como el *National Park Service*, ha desarrollado un completo programa de protección de los campos de batalla norteamericanos. Su objetivo es: “*promotes the preservation of significant historic battlefields associated with wars on American soil* (The American Battlefield Protection Program) [and] *focuses primarily on land use, cultural resource and site management planning, and public education*”¹¹. Igualmente, ha publicado un pionero manual de gestión de este tipo de patrimonio que es una herramienta metodológica de referencia.¹² Sus resultados son visibles en los campos de batalla de Yorktown, incluido en el *Colonial National Historical Park*¹³, y de Gettysburg¹⁴. Yorktown está formado por construcciones singulares como la Nelson House o la Moore House; conjuntos como el propio Yorktown¹⁵, elementos militares (trincheras, terraplenes...) y un diverso patrimonio natural compuesto por especies animales y plantas¹⁶. Además, tiene un plan de gestión y de interpretación para dar a conocer todo su patrimonio cultural y natural¹⁷. Éste apuesta por una administración global del campo de batalla como forma de incrementar su conocimiento, garantizar su buen estado conservación y hacerlo comprensible al público. Para ello, cuenta con un centro de visitantes, un servicio de visitas guiadas, una página web —fundamental para su gestión— y la realización de recreaciones históricas¹⁸.

Precisamente, el *living history*, con voluntarios vestidos de personajes de la época, es uno de los recursos interpretativos fundamentales de los



Fig. 1. Vista panorámica del campo de batalla de Yorktown. Fuente: <https://bit.ly/2P5Lxkn>. Fotografía: Esther Westerveld.

campos de batalla estadounidenses¹⁹. En este sentido, la referencia fundamental es Gettysburg, que cuenta con planteamientos similares a otros campos de batalla estadounidenses, pero destaca por ser una referencia del *living history*. Los fines de semana de abril a octubre, los especialistas en la guerra civil norteamericana, como la asociación privada *Gettysburg Anniversary Committee*²⁰, se encuentran acampados en el campo de batalla y los visitantes pueden ver y explorar sus campamentos, interactuar con ellos y asistir a las demostraciones. No obstante, conviene resaltar que el famoso *re-enactment* de la batalla, entre el 5 y el 8 de julio de cada año, en el que participan miles de recreadores, no tiene lugar en el sitio histórico gestionado por el *National Park Service*, sino fuera de sus límites, para poder preservar los recursos y valores del parque. Esta situación se debe a la imposibilidad de reproducir el enfrentamiento real, el respeto por la memoria de los muertos —muchos están

enterrados allí—, los riesgos de seguridad para los participantes y los visitantes y el impacto negativo, sobre propio campo de batalla, provocado por el *re-enactment*²¹.

En el ámbito inglés, destaca el *Historic England's Register of Historic Battlefields*, que incluye 46 campos de batalla de la Historia de Inglaterra y tiene por objetivo protegerlos y favorecer su conocimiento y disfrute²². Estos campos de batalla se encuentran protegidos y, por lo tanto, ya se ha iniciado su gestión. Ahora bien, su situación es desigual: unos están perfectamente localizados (Adwalton y Barnet); otros tienen una localización discutible (Bosworth) y en algunos es probable (Maldon y Myton). No obstante, el caso inglés todavía se encuentra lejos, en relación con la mirada hacia el público, de las experiencias desarrolladas en Estados Unidos. En este sentido, Piezark estudia diversos espacios medievales y modernos, incluidos en el *Historic*

47

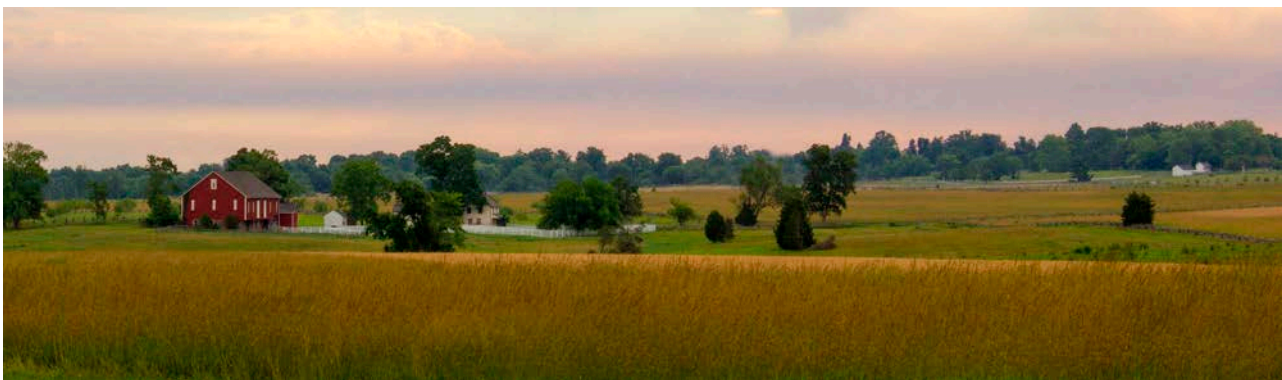


Fig. 2. Vista panorámica del campo de batalla de Gettysburg. Fuente: <https://bit.ly/1WvK4mE>. Fotografía: Autor desconocido.

England's Register, y señala diversas actuaciones que deberían llevarse a cabo para poder interpretarlos²³: abrir centros de visitantes, como los ya existentes en Hastings y Bosworth; crear museos fuera de los campos de batalla (Museo de Tewkesbury)²⁴; instalar paneles interpretativos en estos sitios históricos; erigir monumentos conmemorativos y colocar placas informativas; crear itinerarios guiados y autoguiados, editar publicaciones y realizar documentales y recreaciones históricas, como las de Hastings²⁵.

3. LOS CAMPOS DE BATALLA EN ESPAÑA: ¿UN PATRIMONIO EMERGENTE?

La situación en España dista mucho de la vista en los Estados Unidos de América e incluso de la inglesa, a pesar de la importancia de los mismos para nuestra historia. La primera cuestión que conviene resaltar es que, en España, y a diferencia de otros bienes culturales, los campos de batalla apenas han despertado atención de la administración y del público. De ahí que se considere a menudo como un patrimonio emergente cuando, en realidad, lleva muchas décadas gestionándose en otros países. Por ahora, no hay respuesta para explicar esta situación, causada quizá por la falta de interés o por la competencia de otros tipos de patrimonio. Lo cierto es que este hecho se traduce, en la mayoría de los casos, en su abandono o, con suerte, en la potenciación solo de su vertiente turística, que atrae visitantes y supone una fuente de ingresos, pero que deja de lado su gestión patrimonial. En este sentido, el trabajo citado de Mario Ramírez es una excepción.

Desde el punto de vista administrativo, no hay ninguna ley específica centrada en los campos de batalla. No es extraño, pues nuestra normativa sobre patrimonio cultural es de carácter generalista para, así, poder abordar un amplio tipo de bienes culturales materiales e inmateriales. Pero, además, apenas existen campos protegidos. Si tomamos como referencia el Registro

de Bienes Culturales inmuebles protegidos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte²⁶, solo aparecen dos campos de batalla protegidos: Los Arapiles (1813) y Somosierra (1808). Ambos son bienes de interés cultural con la categoría de sitio histórico, que engloba: “*el lugar o paraje natural vinculado a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones populares, creaciones culturales o de la naturaleza y a obras del hombre, que posean valor histórico, etnológico, paleontológico o antropológico*”²⁷. En los dos tuvieron lugar batallas durante la Guerra de la Independencia, aunque presentan una situación diferente. La gestión de Somosierra no ha ido más allá de su protección, a pesar de las múltiples posibilidades que presenta, como señalan Pastor y Adán²⁸. En este sentido, se encuentra en la línea de los campos de batalla ingleses mencionados con anterioridad. En cambio, Los Arapiles ofrece una mejor situación, pues no solo está protegido, sino que dispone de un Aula de interpretación, una web con diversos contenidos, una ruta histórica y se realizan recreaciones históricas²⁹. Los Arapiles es, actualmente, el único campo de batalla español que sigue el camino de los campos de batalla norteamericanos, aunque todavía queda mucho por hacer.

No obstante, y a pesar de iniciativas como la modificación de la ley de patrimonio cultural de la Comunidad Valenciana, destinada a proteger las construcciones civiles y militares de la Guerra Civil Española³⁰, en España todavía se apuesta más, como se ha señalado, por la vertiente turística, que por la gestión global de los campos de batalla. Por ello, nuestra experiencia es pobre, aunque cuente con un notable potencial, si se compara con la inglesa y, sobre todo, la estadounidense. Buenos ejemplos son los referidos a la Guerra de la Independencia: Bailén (1808), que ofrece un magnífico museo y una recreación anual de la batalla y donde se ha destacado el valor del paisaje como patrimonio histórico³¹; Castalla (1812 y 1813), que, junto a las dos recreaciones realizadas, cuenta con

un monumento conmemorativo y una señalización de bienes y/o espacios relacionados con las batallas por el centro histórico de la localidad; o Elviña (1809) y La Albuera (1811), escenarios, también, de recreaciones históricas y que solo disponen de modestos museos, si bien en La Albuera existe una señalización de varios lugares de la batalla. En relación con la Guerra de Sucesión Española (1701-1713), es paradigmático el caso de Almansa, pues suma una potente recreación histórica, una ruta señalizada y un centro de interpretación. Sin embargo, todos estos campos de batalla comparten la falta de protección patrimonial. Por otra parte, la iniciativa privada es inexistente. No hay ninguna fundación u ONG que se dedique a la salvaguarda de los campos de batalla en la línea de la *American Battlefield Trust*.

Por último, como en el caso norteamericano, los campos de batalla españoles albergan un patrimonio cultural y natural que enriquece el legado de los enfrentamientos bélicos. En Los Arapiles destacan bienes como la Ermita de Nuestra Señora de la Peña y los cerros Arapil Chico y Arapil Grande³²; en Castalla, el espacio bélico se encuentra jalonado de diversos hitos patrimoniales: el castillo, el centro histórico

—uno de cuyos edificios, la casa de la familia Rico, albergó el cuartel del general Delort en 1812— o multitud de construcciones rurales. Además, parte del campo de batalla forma parte del actual paisaje protegido de la Sierra del Sit y el Maigmó, en el cual se encuentran abundantes especies de flora y fauna³³ y del Conjunt Patrimonial del Castell de Castalla³⁴; en Somosierra pueden resaltarse el propio puerto de montaña, considerado como un paso histórico o el fortín francés³⁵. Finalmente, Almansa, campo de batalla urbano y rural, dispone de diversos bienes culturales materiales e inmateriales como el ayuntamiento, el castillo, la casa de Luis Enríquez de Navarra, la iglesia de Santa María de la Asunción o el Vitorero —tradición inmaterial local vinculada a la batalla—³⁶.

4. HISTORIA DIGITAL DE LOS CAMPOS DE BATALLA DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

En este último apartado señalaremos los recursos de historia digital que podemos encontrar sobre los campos de batalla de la Guerra de la Independencia. Son pocos, y parece lógico, dado el escaso reconocimiento otorgado por la administración, que centra su atención, fundamentalmente, en las conmemoraciones, entendidas como patrimonio cultural vinculado al turismo. Así, la web dedicada a la batalla de Los Arapiles es una notable excepción³⁷. Creada por Miguel Ángel Marín, tiene el apoyo del Gobierno autonómico, la Diputación provincial y el Ayuntamiento de Los Arapiles. Se trata de una fuente muy interesante y útil que ofrece la información en español, francés e inglés estructurada en dos bloques. Por un lado, muestra apartados generales, donde resume los espacios visitables y una serie de “Enlaces” con contenidos sobre la guerra y la batalla. Por otra parte, en el lado izquierdo de la página encontramos diez pestañas que despliegan información específica: “Sitio histórico”, “Museo virtual”, “La Batalla”, “Ruta histórica”, “Aula de interpretación”, “Dio-

49



Fig. 3. Vista panorámica del campo de batalla de Castalla.
Fotografía: Juan Antonio Mira Rico.

rama”, “Arapiles” (geolocalización), “Biblioteca”, “Otros sitios históricos” y “Peque Arapiles”. Como hemos indicado, la web es bastante completa y lo único que se echa en falta es una referencia a los paneles con código QR que señalizan los principales lugares del campo de batalla, así como un cuaderno didáctico para escolares.



Fig. 4. Vista de un panel informativo y de El Arapil Chico en el campo de batalla de Los Arapiles. Fotografía: Rafael Zurita Aldeguer.

El caso de la batalla de Bailén es interesante, pues cuenta con un museo de 1.500 m² inaugurado en 2008 y que destaca por un atractivo discurso, elementos multimedia y una didáctica interactiva. La web ofrece diversa información en español, francés e inglés: la historia del museo, sus exposiciones permanentes y temporales, las actividades que desarrolla a lo largo del año, así como el espacio que dispone para la investigación o el programa de prácticas. Todo ello, se completa con un enlace a la web del ayuntamiento que contiene guías sobre rutas y lugares significativos del municipio. Faltan, sin embargo, una señalización y una musealización nómada del campo de batalla³⁸. En otros casos, el interés didáctico de un profesor está en el origen de una fuente digital, como *Talavera 1809*, creada por José Manuel Rodríguez Gómez. Si bien la mayor parte del espacio es

ocupado por la explicación de los aspectos militares de la campaña de Talavera, la web dedica dos interesantes apéndices a la situación del campo de batalla en la actualidad y a la memoria de aquella³⁹.

Durante la Guerra de la Independencia, junto a las batallas campales, muchas ciudades fueron sometidas a durísimos asedios, en los que murieron miles de soldados y civiles⁴⁰. Estos ámbitos urbanos, por tanto, fueron igualmente campos de batalla y varias ciudades cuentan con recursos digitales que ofrecen información y documentación sobre los sitios. Así, Zaragoza dispone de una completa web de la *Asociación Cultural “Los Sitios de Zaragoza”*⁴¹. La Asociación desarrolla una intensa actividad: convoca anualmente un premio literario y de investigación, conmemora los dos sitios sufridos por la ciudad (1808 y 1809), edita un Boletín informativo y participa en programas de radio para difundir la historia de los sitios y destacar la importancia del patrimonio relacionado con dichos asedios. Precisamente, esta entidad cultural ha creado una ruta turística para visitar la Zaragoza napoleónica y su web contiene información sobre la misma y otros recursos relacionados con la geolocalización de los espacios históricos. La información se puede completar con la que aporta la *Asociación Histórico Cultural Voluntarios de Aragón*, que presta atención a la “historia viva” y es una fuente de primera mano sobre los uniformes y las recreaciones históricas⁴².

Girona también cuenta con una activa asociación: *Girona 1809. Amics de la Girona napoleónica*, que estudia y, sobre todo, recrea y divulga la historia de 1808-1814. A ello se une la web del *Museu d’Història de Girona*, que ofrece información sobre la guerra, una guía didáctica y una exposición virtual titulada: “Girona y Francia: entre la guerra y la paz (1659-1939)”⁴³. Tarragona dispone, igualmente, de dos espacios digitales complementarios. Por un lado, el *Proyecto Tarragona 1800* es una iniciativa privada que da a

conocer la historia de la ciudad desde finales del siglo XVIII hasta 1814 para entender cómo vivieron sus habitantes y los de las comarcas vecinas. Tres secciones —“Noticias”, “Gestión cultural” y “Galería”— articulan el blog⁴⁴. Por otra parte, la web del ayuntamiento de Tarragona permite consultar la información sobre las actividades realizadas, fundamentalmente durante el Bicentenario de la guerra, y diversos recursos digitales: documentos, planos y una visita virtual al *Centre d’interpretació de les fortificacions de Tarragona*⁴⁵. Por último, los asedios sufridos por Badajoz en 1811 y 1812 son el objeto de interés de un blog muy completo creado por un grupo de aficionados pacenses a la historia y que es, junto con el de Zaragoza, un buen ejemplo de *Public History*. Citan con rigor textos, documentos y mapas sobre esta ciudad⁴⁶. El blog está organizado en cinco secciones: “Héroes de Guerra” recopila la biografía de los generales; “Archivo Histórico Digital” pone a disposición del público los enlaces a los documentos alojados en distintas bibliotecas virtuales; “Biblioteca” recoge las publicaciones más recientes, tanto de investigación como novelas históricas; “El polvorín” muestra variado contenido como noticias de prensa, reproducción de iconografía y dioramas. Falta, sin embargo, información sobre una ruta histórica, aunque esto queda compensado en parte por la exhaustiva entrada *Recinto abaluartado de Badajoz* de Wikipedia⁴⁷.

Las webs de archivos y bibliotecas forman un segundo conjunto de sitios digitales donde encontramos documentación sobre los campos de batalla. *PARES*, perteneciente al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, es sin duda el más importante. El portal específico sobre la guerra de la Independencia, que permite acceder a buena parte de los fondos del Archivo Histórico Nacional de este período, tiene un doble objetivo, didáctico e investigador, y cuenta con cuatro pestañas principales: “Un viaje a la guerra”, “El archivo”, “El aprendiz de historiador” y “Búsqueda de documentos”. Dentro de la

primera, la sección “el desarrollo bélico” presenta varios documentos sobre algunas batallas donde los generales españoles explican estas acciones de guerra. Aquí contamos, por tanto, con descripciones de los campos de batalla que pueden ser muy útiles hoy día para conocer la demarcación de dichos espacios. De igual modo, en “La Estrategia militar” hay un apartado dedicado a “la guerra de los sitios”. Ahora bien, la ficha para la búsqueda de documentos no es muy detallada, pues solo tiene dos campos: “Texto de búsqueda” y “Signatura”⁴⁸. Por último, destacamos tres bibliotecas virtuales españolas: la *Biblioteca Digital Hispánica*, con fondos de la Biblioteca Nacional de España⁴⁹; la *Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico español*, fruto de un acuerdo entre el Gobierno y las Comunidades Autónomas⁵⁰; por último, el Ministerio de Defensa ha creado la *Biblioteca Virtual de Defensa*, que contiene impresos, grabados y diversos documentos custodiados en sus archivos, bibliotecas y museos⁵¹.

5. CONCLUSIONES

Este análisis sobre los campos de batalla nos permite extraer varias conclusiones. Se trata, sin duda, de un rico patrimonio cultural que posee un notable potencial para la didáctica y el turismo. Tienen un alto valor histórico por ser testigos mudos de hechos violentos del pasado que condicionaron o determinaron la vida de personas, sociedades y estados. Al mismo tiempo, constituyen espacios complejos porque muchos de ellos son paisajes que combinan el patrimonio cultural —material e inmaterial— y natural. Requieren, sin duda, y es imprescindible, una interpretación porque solo si esta existe será posible ponerlos en valor. Su potencial didáctico es indudable para comprender uno de los aspectos más crueles de las guerras y fomentar la educación para la paz. Por otro lado, la eficaz gestión de un campo de batalla genera, sin duda, un poderoso atractivo turístico para una región.

Resulta evidente que, a la vista de los modelos de protección y de gestión del mundo anglosajón, la administración pública debe tomar la iniciativa con la aprobación y ejecución de la legislación pertinente. Es necesario, además, por la naturaleza y las características de los campos de batalla, que esta acción se complete con el dinamismo de entidades privadas y ciudadanas. El caso español, como hemos señalado, se encuentra todavía lejos de ese modelo. En nuestra opinión, falta una toma de conciencia desde la política local y autonómica para ver que la puesta en valor de este patrimonio es un recurso educativo y turístico. También es nece-

sario que, desde el ámbito universitario, se vea que la gestión e interpretación de los campos de batalla es un campo de investigación y de transferencia de conocimiento y un trabajo para los futuros graduados. El mundo digital debe contribuir a ello y, como hemos señalado con los ejemplos sobre la Guerra de la Independencia, todavía hay mucho trabajo por delante. Al respecto, podría ser interesante y útil la creación de una plataforma digital que ofreciese información y destacase la importancia de los campos de batalla españoles como patrimonio cultural y la necesidad de su puesta en valor.

NOTAS

¹Este artículo forma parte del Proyecto de investigación de la Generalitat Valenciana AICO/2017/011, titulado Guerra e Historia pública: Una plataforma digital para comprender la guerra, educar en la paz y dinamizar el turismo.

²<https://bit.ly/2RcUmdQ>. [Fecha de acceso: 11/12/2017]. CLAUDE, Etienne. "Tourisme de Mémoire". En: VV.AA. *La bataille de Waterloo: symbole de victoire, de défaite et lieu de mémoire*. Bruxelles: Fondation Napoléon, 2015, págs. 128-137.

³CAMERON, Catherine M. y GATEWOOD, John B. "Battlefield pilgrims at Gettysburg Military Park". *Ethnology*, 43-3 (2004), págs. 193-216.

⁴<https://bit.ly/2I4cz98>. [Fecha de acceso: 05/12/2017].

⁵GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios e historia*. Madrid: Cátedra, 1999, pág. 34.

⁶PÉREZ-JUEZ, Amalia. *Gestión del patrimonio arqueológico*. Barcelona: Ariel, 2006, pág. 267.

⁷RAMÍREZ GALÁN, Mario. *Los yacimientos olvidados. Registro y musealización de campos de batalla*. Oxford: Archaeopress Publishing Ltd., 2017, págs. 19-56.

⁸RYAN, Chris. "Introduction". In: RYAN, Chris (Edited by). *Battlefield Tourism. History, Place and Interpretation*. London and New York: Routledge, 2007, págs. 6-10.

⁹RAMÍREZ GALÁN, Mario. *Los yacimientos olvidados. Registro y musealización de campos de batalla*. Oxford: Archaeopress Publishing Ltd., 2017, pág. 22.

¹⁰<https://bit.ly/2QpEKSX>. [Fecha de acceso: 02/10/2017].

¹¹<https://bit.ly/2R8oVB7>. [Fecha de acceso: 05/12/2017].

¹²<https://bit.ly/2zCyUlo>. [Fecha de acceso: 05/12/2017].

¹³<https://bit.ly/2kx3m0r>. [Fecha de acceso: 05/12/2017].

¹⁴<https://bit.ly/1WvK4mE>. [Fecha de acceso: 05/12/2017].

¹⁵<https://bit.ly/2NK1K29>. [Fecha de acceso: 06/12/2017].

¹⁶<https://bit.ly/2xKwQg5>. [Fecha de acceso: 05/12/2017].

¹⁷NATIONAL PARK SERVICE. *Colonial National Historical Park · Virginia. General Management Plan*. Virginia: National Park Service, 1993.

¹⁸<https://bit.ly/2cPscYA>. [Fecha de acceso: 05/12/2017]. La página web está en inglés, pero dispone de un resumen en castellano.

¹⁹ALLISON, David B. *Living History. Effective Costumed Interpretation and Enactment at Museums and Historical Sites*. Lanham: Rowman and Littlefield, 2016.

²⁰<https://bit.ly/2cPscYA>. [Fecha de acceso: 06/12/2017].

²¹<https://bit.ly/2Qgi9YT>. [Fecha de acceso: 06/12/2017].

²²<https://bit.ly/2xTPQrK>. [Fecha de acceso: 06/12/2017].

²³PIEZARK, Mark. "It's Just a Bloody Field! Approaches, Opportunities and Dilemmas of Interpreting English Battlefields". In: RYAN, Chris (Edited by). *Battlefield Tourism. History, Place and Interpretation*. London and New York: Routledge, 2007, págs. 31-36.

²⁴<https://bit.ly/2xGuAGA>. [Fecha de acceso: 06/12/2017].

²⁵<https://bit.ly/2tH15Dg>. [Fecha de acceso: 06/12/2017].

²⁶<https://bit.ly/2zDBhe5>. [Fecha de acceso: 06/12/2017].

²⁷<https://bit.ly/2peY6Qu>. [Fecha de acceso: 06/12/2017].

²⁸PASTOR, Francisco Javier y ADÁN, María Jesús. *Arqueología, paleontología y etnografía. El campo de batalla de Somosierra (30-XI-1808)*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2001.

²⁹<https://bit.ly/2xWmvwW>. [Fecha de acceso: 06/12/2017].

³⁰<https://bit.ly/2QeQcAy>. [Fecha de acceso: 07/12/2017].

³¹BLANCO ARROYO, María Antonia. "El patrimonio histórico y la memoria a través del paisaje de Jaén". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 9 (2016), págs. 36-48.

³²<https://bit.ly/2Qd9GFZ>. [Fecha de acceso: 07/12/2017].

³³<https://bit.ly/2OWyou1>. [Fecha de acceso: 08/12/2017].

³⁴MIRA, Juan Antonio. "Castles or cultural and natural landscapes? A new approach to the management of fortifications in the south of the Valencian Community (Spain). Examples of Castalla and Sax (Alicante)". In: *Cracow Landscape Monographs*. Vol. 3. Cracow: Institute of Archeology Jagiellonian University in Kraków and Institute of Landscape Architecture Cracow University of Technology, 2016, págs. 37-50.

³⁵PASTOR, Francisco Javier y ADÁN, María Jesús. *Arqueología, paleontología y etnografía. El campo de batalla de Somosierra (30-XI-1808)*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2001, págs. 15-20 y 62-85.

³⁶MUÑOZ, Ramón y GÓMEZ, Herminio. *Guía histórica y rutas turísticas de la Batalla de Almansa*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa, 2016, págs. 25, 61, 89, 118-120.

³⁷<https://bit.ly/2xMRYCe>. [Fecha de acceso: 19/10/2017].

³⁸<https://bit.ly/2zDT7gX>. [Fecha de acceso: 04/06/2018].

³⁹<https://bit.ly/2N9kNh1>. [Fecha de acceso: 22/11/2017].

⁴⁰BUTRÓN, Gonzalo y RÚJULA, Pedro (Coords.). *Los sitios en la Guerra de la Independencia: la lucha en las ciudades*. Madrid: Sílex y Universidad de Cádiz, 2011.

⁴¹<https://bit.ly/2OUzKW0>. [Fecha de acceso: 12/09/2017].

⁴²<https://bit.ly/2QikaUA>. [Fecha de acceso: 29/11/2017].

⁴³<https://bit.ly/2NOoZlu>. [Fecha de acceso: 28/11/2017].

⁴⁴<https://bit.ly/2lryNIO>. [Fecha de acceso: 20/11/2017].

⁴⁵<https://bit.ly/2N6l6bq>. [Fecha de acceso: 12/09/2017].

⁴⁶<https://bit.ly/2xIA8k6>. [Fecha de acceso: 20/11/2017].

⁴⁷<https://bit.ly/2xJ89QW>. [Fecha de acceso: 07/12/2017].

⁴⁸<https://bit.ly/2N6J8Ek>. [Fecha de acceso: 01/12/2017].

⁴⁹<https://bit.ly/MAhGj2>. [Fecha de acceso: 04/12/2017].

⁵⁰<https://bit.ly/1SVp0W7>. [Fecha de acceso: 04/12/2017].

⁵¹<https://bit.ly/1kdbm1l>. [Fecha de acceso: 04/12/2017].

Artículos

AMÉRICA EN LA CARTOGRAFÍA DEL SIGLO XVI (1500-1556) (II)

AMERICA IN THE CARTOGRAPHY OF THE 16TH CENTURY (1500-1556) (II)

Resumen

Aunque tradicionalmente se ha considerado que la “invención de América” culminó con la edición del planisferio de Martin Waldsemüller en 1507, la codificación de la imagen del continente americano fue un proceso complejo forjado en el reinado del Emperador Carlos. La información controlada por la Casa de la Contratación y los intereses geoestratégicos de la Corona lograron culminar un proceso de creación de una imagen de América y de un espacio (trans)pacífico, convirtiendo al cuarto continente en el centro y eje del Imperio Español.

Palabras clave

Carlos V, Cartografía de América, Expansión Colonial, Imperio Español, Informaciones Geográficas Reservadas.

Miguel Ángel Castillo Oreja

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte,
Facultad de Geografía e Historia

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Autor de varios libros y numerosos artículos en relación con el Arte Español e Hispanoamericano y con el Patrimonio Cultural, ha comisariado varias exposiciones y ha sido asesor de las fundaciones Argentaria y BBVA, vicepresidente del Comité Español de Historia del Arte, miembro titular del Bureau del Comité Internacional de Historia.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 31/I/2018
Fecha de revisión: 18/II/2018
Fecha de aceptación: 14/III/2018
Fecha de publicación: 30/XII/2018

Abstract

Although the “invention of America” has traditionally been considered concluded with the edition of the planisphere by Martin Waldsemüller in 1507, the codification of its image was a complex process forged during the reign of Emperor Charles. The information controlled by the Casa de la Contratación and the geostrategic interests of the Crown allowed to create an image of America and of a (trans) pacific space, turning the fourth continent into the center and axis of the Spanish Empire.

Key words

American Cartography, Charles V, Colonial Expansion, Classified Geographical Information, Spanish Empire, 16th Century.

AMÉRICA EN LA CARTOGRAFÍA DEL SIGLO XVI (1500-1556) (II)¹

La imposibilidad de encontrar un camino de regreso a América desde el poniente hispánico, convirtieron a las tierras de Especiería en unos territorios inalcanzables. A ello contribuyó decisivamente lo estipulado en el Tratado de Zaragoza de 1529, que por fin pudo fijar el antemeridiano tras años de controversia y acordar después la compra por el reino de Portugal a la Corona española de los derechos hispanos de propiedad, navegación y comercio sobre las islas del Maluco, reconociéndolos así implícitamente². Otra secuela más de la firma del acuerdo fue la desaparición de la Casa de la Especiería de La Coruña, creada con el fin centralizar el puerto gallego el comercio de las especias con el extremo Oriente. Por tanto, sobre el papel como en la realidad, las islas Molucas resultaban inalcanzables para el poder español, lo que no fue obstáculo para que mediante la cartografía fueran reivindicadas durante mucho tiempo. La renovación del Padrón Real, encargado a Hernando Colón y posteriormente a Alonso de Chaves, se orientó a conseguir entre otros este objetivo. El encargo de reunir las cartas de navegación existentes y de realizar una labor sistemática de recopilación de la información transmitida por los exploradores era un signo

inequívoco de la voluntad política de producir, en sintonía con los avances tecnológicos, mapas más científicos, proporcionar informaciones más detalladas y medidas mucho más precisas producto de una disciplina cada vez más profesional y especializada. No es nada extraño, por tanto, que debido al carácter estratégico de las informaciones disponibles por los pilotos, cartógrafos y navegantes de la Casa de la Contratación —cuya posesión permitía sancionar el control y autoridad sobre una gran parte del mundo— se impusiera el secreto y la censura como ocurrió con la *Descripción y Cosmografía de España* de Hernando de Colón, cuya publicación fue prohibida mediante una Real Cédula³, aunque no se pudiera evitar algunas conductas de pilotos y cartógrafos de este organismo, rayanas con el espionaje.

Sin datos concretos sobre el Padrón Real realizado por Alonso de Chaves, conservamos, sin embargo, dos planisferios que nos proporcionan información suficiente para hacernos una idea de cómo podría ser y el papel otorgado a América, el cuarto continente, y al enorme espacio del Pacífico a poniente de sus costas. Se trata del *Planisferio* de Juan Vesputio (1526) de la



Fig. 1. Juan Vesputio. Planisferio. Hispanic Society of America.

Hispanic Society of America y la *Carta universal en que se contiene todo lo que del mundo se ha descubierto fasta agora* de Diego de Ribero (1529) de la Biblioteca Apostólica Vaticana.

El primero, firmado por Vesputio en Sevilla en calidad de piloto de su Majestad, aunque no representa completa la superficie del nuevo continente —tarea imposible de realizar en las fechas de su ejecución— reproduce un registro cartográfico muy actualizado de las exploraciones realizadas hasta entonces en América del Norte, sólo realizable con una información amplia y muy precisa de las exploraciones en la zona. El cartógrafo, según Pedro Mártir, había realizado con anterioridad varios viajes a aguas americanas, disponía de los mapas e instrumentos náuticos heredados a la muerte de su tío Américo Vesputio y contaba con una gran información e incuestionable autoridad científica en la Casa de la Contratación, que le permitió participar como experto propuesto por la Corona española en las Juntas de Badajoz y Elvás, junto a Caboto y Durán. Con independencia del carácter “oficial” del planisferio, posible regalo de bodas del emperador Carlos a su joven esposa Isabel de Portugal, subrayado por el escudo imperial sobre el continente americano, la mayor novedad de la carta radica principalmente en el gran

espacio que se extiende entre América y las Molucas y la localización de este grupo de islas tanto en el extremo oriental como en el occidental del mapa, pero marcadas en ambos lugares por el estandarte real de la Corona castellana. El continente americano, todavía inconcluso, y el área del Pacífico, no representada todavía en su extensión real, ocupa aproximadamente la mitad de la superficie del planisferio: elementos todos que conforman una especie de “geometría subliminal”⁴ que, a excepción del escudo imperial, están presentes en los mapas de la Casa de Contratación de Sevilla y vuelven a reiterarse en la carta de Ribero. Otras novedades se consignan en la carta con elementos epicartográficos cada vez más importantes: la utilización de los estandartes españoles y portugueses para dar cuenta de las reivindicaciones territoriales y rutas marítimas por parte de las dos coronas según la disputa todavía no resuelta de la fijación del antemeridiano o, centrados únicamente en el territorio americano, la consignación en el mapamundi de curiosidades, como la cosecha del palo de Brasil en la costa oriental de América del Sur, y datos de interés geográfico-cartográficos como el descubrimiento español del Estrecho de Magallanes (1520), la ciudad de México-Tenochtitlán (1521) o la expedición costera que desde el norte de la Florida hasta

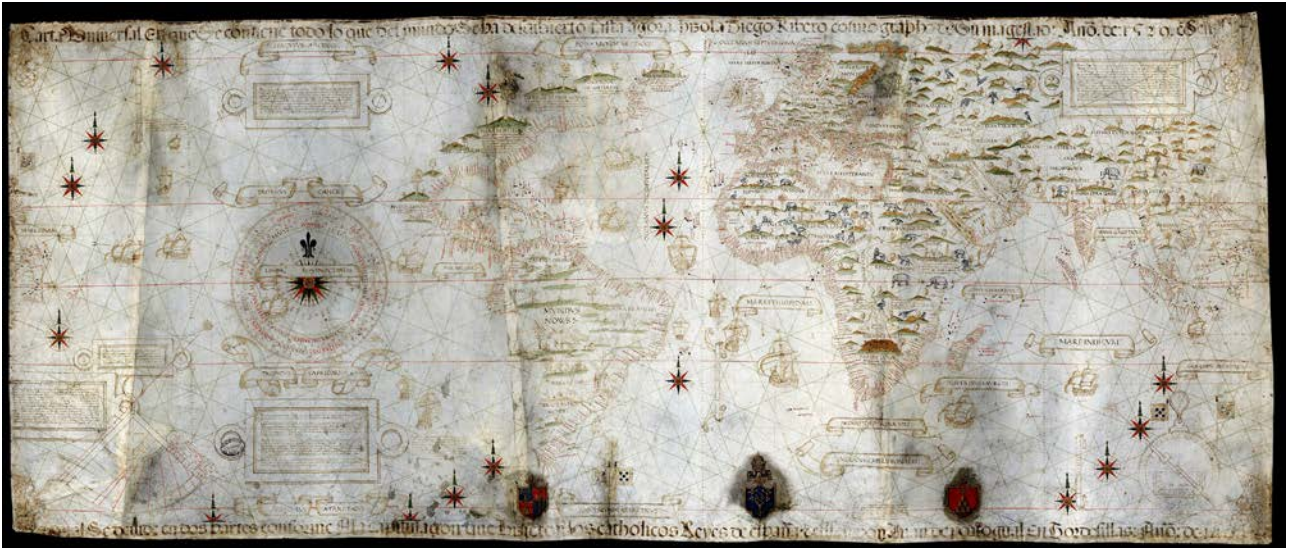


Fig. 2. Diego Ribero. *Carta universal en que se contiene todo lo que del mundo se ha descubierto fasta agora...1529...* Biblioteca Apostólica Vaticana.

la Carolina del Sur organizó Lucas Vázquez de Ayllón (1521), en cuyo honor el piloto bautizó estas tierras como “tierra nueva de Ayllón”.

La *Carta universal* de Diego Ribero, considerada justificadamente por muchos estudiosos como el mejor mapamundi de su tiempo y a su autor como uno de los cartógrafos de mayor autoridad y experiencia, nos aporta más datos sobre este particular. Según la documentación conservada, el portugués Diogo Ribeiro ejerció como piloto desde comienzos del siglo y desempeñó el cargo de capitán en las armadas de los exploradores Vasco da Gama y Alfonso de Albuquerque, entre otros. En 1518 entró al servicio del emperador Carlos como cosmógrafo de la Casa de Contratación de Sevilla, donde con alta probabilidad participó en la preparación de los mapas de la expedición de Magallanes-Elcano utilizados en la primera circunnavegación del globo terrestre. Cinco años más tarde, el 1 de julio de 1523, fue nombrado “cosmógrafo real” y “maestro de hacer cartas, astrolabios y otros instrumentos de navegación”, sucediendo a Sebastián Caboto como piloto mayor del reino. Sus conocimientos y experiencia avalaron su participación como

miembro de la delegación española en las Juntas de Badajoz y Elvás (1524), constituidas para resolver la disputa hispanoportuguesa sobre la división hemisférica acordada en el Tratado de Tordesillas y el trazado del antemeridiano⁵. En 1527 se le encargó el trabajo de actualizar el Padrón Real, continuando los trabajos previos de Hernando Colón y Alonso de Chaves, para realizar un patrón actualizado, oficial y secreto del mundo conocido, por el que se habían de trazar las cartas de navegación que usaban los pilotos y exploradores al servicio de la Corona española.

Del conjunto de planos que se conservan de Diego Ribero, estudiados por Cortesao en su obra de referencia⁶, la *Carta Universal* de la Biblioteca Apostólica Vaticana (85 x 205 cm.), de la que conserva un excelente facsímil de 1887 la Biblioteca del Congreso de Washington, es el más completo y que aporta más información sobre el tema que tratamos y debe de ser considerado el primer mapa científico del mundo. El mapamundi, autografiado por el cartógrafo —“hizola Diego Ribero cosmógrafo de Su magestad: Año de 1529 en Sevilla”— incorpora

los descubrimientos, revisiones y correcciones más recientes contenidos en el mapa maestro del Padrón Real, proporcionando así una delimitación más precisa y actualizada del mundo conocido y, en concreto, de América. Del centro de la carta al extremo Oeste se acota el nuevo continente, el Pacífico —que, aunque menor que en la realidad, abarca 134 grados, frente a los 80 grados medidos en el mapamundi de Waldsemüller— y un Moluco en poniente, en la zona bajo la autoridad española, insistiendo de manera contundente en la idea ya señalada en el mapamundi de Juan Vespucio, de tres años antes. Ribero da un paso más, marcando la línea de partición al Este con un astrolabio que marca una frontera invisible que separa unos territorios duplicados a ambos lados del mapa. América se representa con la totalidad de la costa atlántica ya explorada, desde Groenlandia al estrecho de Magallanes, y las costas de Centroamérica y del Mar del Sur hasta el Perú, demostrando la rapidez con que se incorporaron los informes de las exploraciones más recientes a los datos oficiales de la Casa de la Contratación.

Mayor precisión, como es lógico, se acusa en la descripción de la costa atlántica, donde se representa, nombra y describe, de norte a sur, las tierras del Labrador y Terra Nova de Corte Real —bajo dominio portugués— y las de Esteban Gómez, Ayllón y Garay, a las que da nombre el de sus exploradores, al norte de Nueva España, el Golfo de México y las Antillas. En el área subcontinental, donde se inscribe el término MUNDVS NOVVS, las costas de Castilla del Oro y de la tierra del Brasil para continuar en la línea costera hasta la desembocadura del Río de la Plata y seguir por las tierras de Solís y de los Patagones —que “son hombres de grandes cuerpos, casi gigantes, cubiertos de pieles de bestias”— para terminar en el Estrecho de Magallanes. De la línea de costa del Pacífico solo se traza, de conformidad con las exploraciones realizadas hasta entonces, las costas Sur de Centroamérica a partir de “Guatimala” para

seguir hacia el Sur hasta la provincia de Chíncha en el Perú. El hecho de que cuando se hizo el mapa Pizarro todavía estuviera ocupado en la conquista del Imperio Inca, demuestra lo bien informado que estaba el cartógrafo de los descubrimientos del primero.

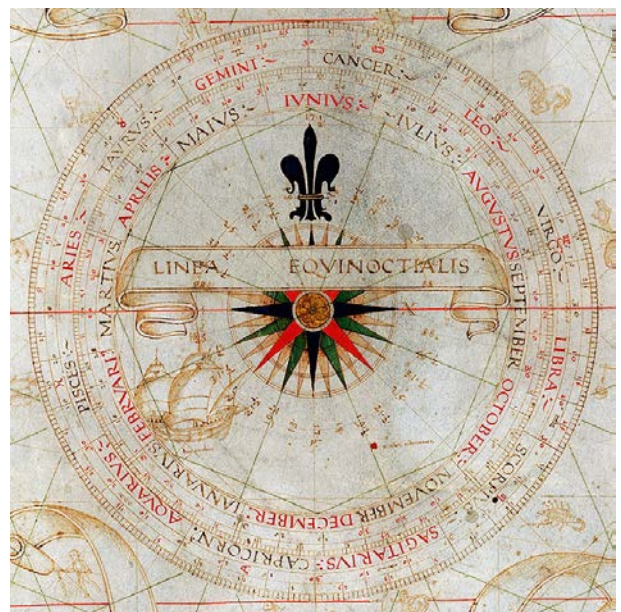
Es más, como puede apreciarse en la lectura de la carta, existe una multitud de topónimos en las costas continentales, cuyo listado detallado incluye Harisse en su clásica obra⁷, especialmente importantes para América: muchos como los topónimos de Ayllón y Esteban Gómez, junto con otros que se nombran en la costa atlántica de Norteamérica revisada por Ribero, permanecieron en los mapas españoles durante más de un siglo. En esta zona, es lógico, por propio carácter de la carta, se omitió cualquier referencia a las exploraciones de Giovanni Verrazzano en la costa atlántica de Norteamérica. El origen del viaje, encargado al marino italiano por Francisco I, y su inoportunidad e inconveniencia política impidió que un mapa oficial de la Casa de la Contratación incorporara los datos aportados por un viaje de reconocimiento francés en un territorio considerado español.

Desde un enfoque disciplinar propio de la Historia del Arte, el análisis de los elementos epicartográficos del mapa resultan, si cabe, de mayor interés al demostrar el importante valor otorgado a las imágenes. Una característica esencial de los planisferios de Ribero es la abundancia y variedad de elementos epicartográficos: ciudades, monumentos, emblemas y estandartes, motivos de flora y fauna, además de otros registros, se solapan a los datos terrestres junto a la representación de instrumentos científicos modernos y cartelas con textos que proporcionan reglas de la navegación e información actualizada sobre varios lugares y accidentes geográficos. Esta es, sin duda, la primera carta donde aparecen elementos epicartográficos de carácter científico y técnico asociados a cartelas con textos informativos especializados⁸, com-

partiendo espacio con otro tipo de ilustraciones religiosas, históricas, botánico-zoológicas y etnográficas precisas y de cierta calidad, que habían predominado hasta entonces en las cartas de navegación, pero que en esta fueron relegadas, en tamaño y posición, en beneficio de los primeros, que eran los elementos más renovadores y de mayor significado.

Utilizando como eje invisible de la carta el meridiano de Tordesillas, según las recomendaciones realizadas por los técnicos españoles participantes en la Junta de Badajoz en la que había participado, Ribero trazó una línea imaginaria entre los dos estandartes enfrentados de las coronas de España y Portugal sobre la filacteria que marca el POLVS MVNDI ATARCTICVS. Las tierras situadas a 180 grados a Poniente de esa línea, incluían la mayor parte del cuarto continente situado entre las dos grandes superficies oceánicas y las tierras de la Especiería: el Maluco (Gilolo) e islas próximas. Aunque estas últimas, eran de dominio portugués, las banderas de los dos reinos, otra vez enfrentadas, situadas sobre un astrolabio en el extremo sureste del mapa, señalando al Sinus Magnum y la China, indican mediante otra línea imaginaria, ahora menos

precisa, el antemeridiano, pero reclamando con redundante insistencia, a fuer de duplicar su expresión gráfica, la mayoría de estas ricas tierras bajo el dominio español. El carácter oficial de la carta, reflejo de la posición política de la Corona española, reforzado mediante estos sencillos marcadores y su estratégica posición en el mapa, viene a subrayarse con la inclusión de dos modernos instrumentos científicos, diseñados con bastante probabilidad por Diego Ribero, que



61



Fig. 3. a) y b) Diego Ribero. Carta universal en que se contiene todo lo que del mundo se ha descubierto fasta agora...1529... Biblioteca Apostólica Vaticana. Detalles.

relacionan a las esferas de poder con el mundo de la ciencia y la cultura. La importancia de disponer de estos mecanismos como medio de cálculo y medida imprescindibles para la navegación y toma de datos, el interés de la Corona por contratar expertos capaces de construirlos y el nivel técnico alcanzado con estas piezas tienen en los diseñados en el mapa un magnífico referente, a pesar de su fecha temprana. En medio del Océano Pacífico, sobre la línea equinoccial entre las inscripciones que señalan los trópicos de Cáncer y Capricornio, sitúa una figura circular en cuyo centro coloca una rosa de los vientos de diez y seis rumbos, que a modo de tabla de declinación incorpora un calendario y un Zodíaco, cuyos signos aparecen en el exterior de la figura. En los extremos inferiores de la carta, a izquierda y derecha respectivamente, un moderno cuadrante y un original astrolabio más complejos que los estándares utilizados en la navegación contemporáneos con sus instrucciones de acompañamiento dentro de las correspondientes tarjetas. Los textos explican cómo leer con estos instrumentos la declinación solar y de las estrellas, calcular la hora y la latitud e indican como usar la escala alimétrica para obtener otras medidas, además de las imprescindibles

para la navegación, para determinar la altura de un accidente geográfico, la anchura de un río o las medidas de una superficie plana, muy útiles para los trabajos de exploración⁹.

Las superficies continentales del mapamundi se ilustran, además, con un sin número de elementos epicartográficos de carácter variado que sirven de complemento a los ya referidos. La mayoría de los que ilustran el continente americano se utilizan para referenciar a los pueblos originarios de América y a su abundante fauna: indios, monos, loros y ñandús —referidos por Antonio Pigaffeta en la relación de su viaje alrededor del globo— pero también ciervos, un jaguar, un posible oso e incluso un dragón, junto a un variado número de animales pequeños, difíciles de interpretar, que según algún autor podrían corresponder algunos roedores sudamericanos como la chinchilla y la vizcacha, que indican cierta familiaridad del cartógrafo con el remoto mundo sudamericano¹⁰.

Incluso las ilustraciones de barcos que se disponen en las superficies oceánicas tienen un mayor significado que en la cartografía bajo-medieval o contemporánea. Si las naves ocu-

62

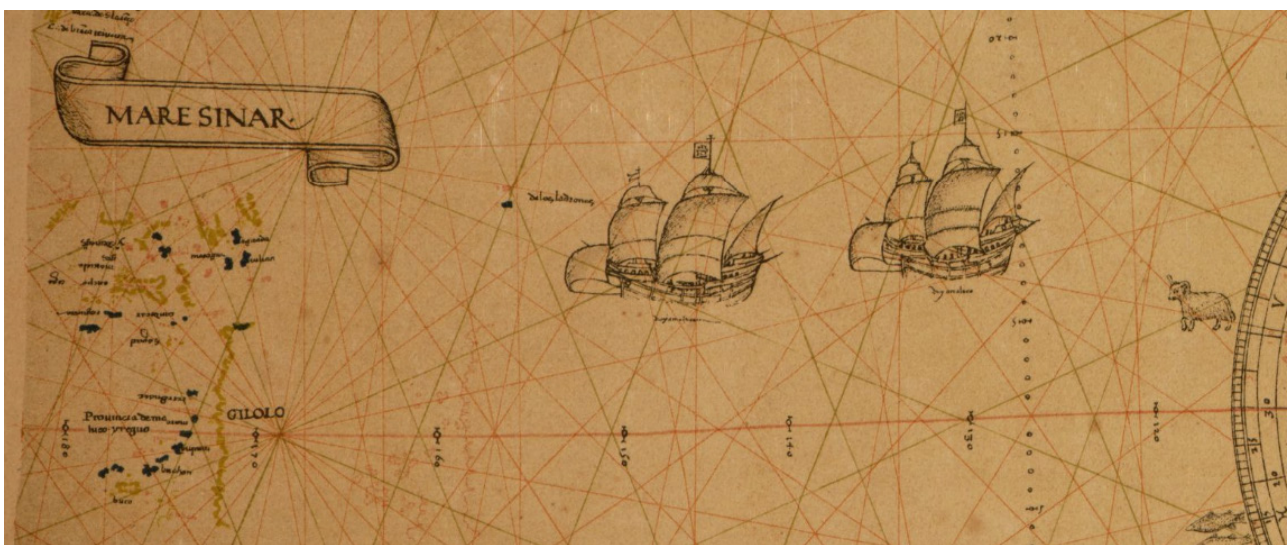


Fig 4. Diego Ribero. Carta universal en que se contiene todo lo que del mundo se ha descubierto fasta agora...1529. Detalles del facsímil, fechado en 1887, perteneciente a la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

pan un lugar determinante en algunas cartas de mediados del siglo xv, como el *Mapamundi* de Fra Mauro de la Biblioteca Marciana de Venecia (1459) con sus correspondientes cartelas, no son utilizados como en la *Carta Universal* de Ribero con la intencionalidad elusiva de avallar el control sobre las tierras y mares que la Corona consideraba eran de su dominio. La ruta tomada por la expedición de Magallanes-Elcano que descubrió el paso entre los dos océanos, no sólo esta nombrada en su correspondiente lugar como estrecho de Fernán de Magallanes, sino que está señalada, ya en el Pacífico, con el diseño de las naos Victoria y Trinidad, que habían formado parte de la expedición. El papel que la Monarquía Hispánica iba a desempeñar en aguas del Pacífico vuelve a reivindicarse, reiteradamente, respecto al dominio de las Islas de Poniente en el extremo occidental del mapa al

situar en ese lugar dos barcos con las leyendas “vuelvo a Maluco” y “vengo del Maluco”.

Esta visión del Orbe Terrestre y en concreto del Nuevo Mundo, localizado, descrito con precisión y nominados los accidentes geográficos de sus tierras y costas hasta entonces descubiertas, cobra carta de naturaleza en la cartografía oficial controlada por la Casa de la Contratación y desde el Consejo de Indias, pero por su carácter oficial, reservado y en gran parte secreto, no podemos, como resulta lógico, verlo reflejado en los mapas europeos contemporáneos. El *Typus Cosmographicus Universalis* de Sebastián Münster —editado en 1532 por el erudito Simón Grynaeus, que en 1555 publicó el libro *Novus Orbis Regionum ac Insularum Veteribus Incognitarum...*, donde reunió varios relatos de los viajeros y exploradores más importantes del

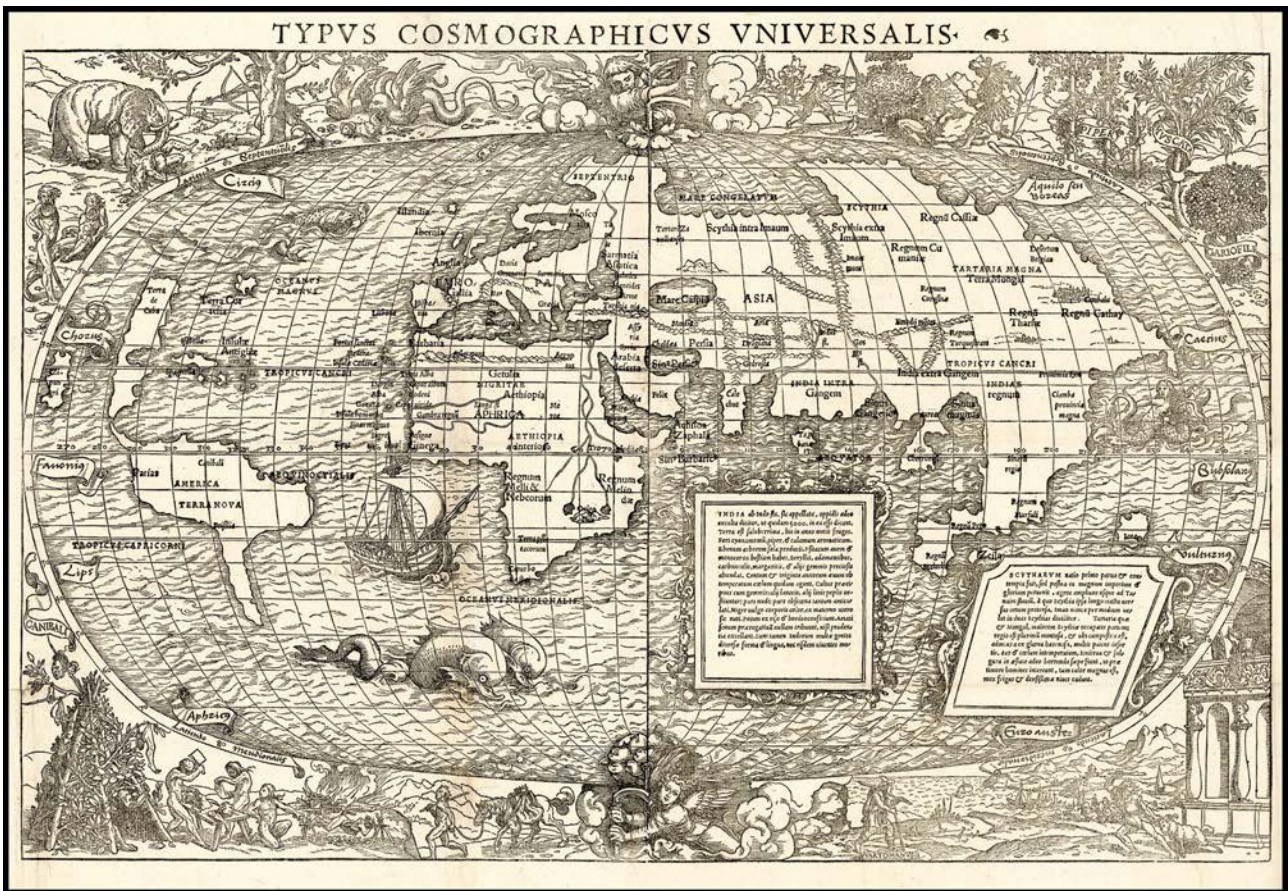


Fig 5. Sebastián Münster. *Typus Cosmographicus Universalis*. 1532.

siglo— aunque interesante por la forma novedosa de utilizar los elementos epicartográficos, no presenta aportaciones geográficas muy actualizadas —su representación de América es casi tan esquemática como la que diseñó Waldseemüller en 1507— ni responde a una finalidad política siquiera aproximada a la de la cartografía oficial española. Su publicación en la década siguiente de varias ediciones de la *Geografía* de Ptolomeo, ilustrada con vistas esquemáticas de ciudades, numerosos personajes con indumentaria local y un variado repertorio de elementos iconográficos, aun mejorando la representación del continente americano sigue manteniendo errores geográficos discordantes con los progresos de los descubrimiento y exploración de estas tierras. Más chocante resulta aún el mapa cordiforme *Recens et integra orbis descriptio* (BNE) de Oroncio Fineo, al ser obra de un matemático y cartógrafo al servicio del rey de Francia y que desempeñó el cargo de director del Collège Royal fundado por Francisco I; centro donde se dedicó a enseñar matemáticas, física y astronomía hasta los últimos días de su vida. Los errores del mapa de Fineo, autor de *Los dos libros de geometría práctica* traducidos al castellano por Pedro Juan de Lastanosa, son más que evidentes: en la parte superior del mapa, a cada lado del meridiano central que le sirve de eje, escribió el nombre de Asia (A.) para cubrir tanto la América del Norte como Asia, que se representaban como un solo continente, reservando el nombre de América únicamente para América del Sur. Como consecuencia del error, los Tangut, Manqi y Catay de Marco Polo —que Cristóbal Colón confiaba alcanzar— aparecen al oeste del Golfo de México. Abajo, en el mismo mapa, Fineo dibujó una vasta masa de tierra (Terra Australis) a la que define como “recientemente descubierta pero aún no explorada por completo”. De hecho, el descubrimiento de Tierra del Fuego por Magallanes permitió suponer que esa superficie meridional imaginada por los geógrafos había sido finalmente alcanzada; en otras palabras: las incertidumbres del cos-

mógrafo parecían respaldadas por la autoridad de una ciencia que seguía siendo fundamentalmente teórica¹¹.

El derrotero de la cartografía oficial española sobre América adopta un rumbo definitivo con el descubrimiento del tornaviaje —camino de regreso desde el Extremo Oriente al continente americano a través del Pacífico— por Andrés de Urdaneta en 1565, que consigue conectar un Oeste con el Nuevo Mundo en el mar y sobre el papel. Los antecedentes del establecimiento de la ruta de vuelta a México, que será la utilizada durante más de dos siglos por la Nao de la China, están en las expediciones, reanudadas en los años cuarenta del siglo, con el objetivo de descubrir y poblar las islas del Pacífico. Para evitar enfrentamientos con la corona de Portugal, se prohibió cualquier tipo de asentamiento en las islas del Maluco, aunque el objetivo de poblar “las islas y las tierras” de esta zona constituyera de hecho una violación de los acuerdos del Tratado de Zaragoza. Con el nombramiento de lo que ya existía en la cartografía se eludió la infracción con la nominación de estos territorios como Islas de Poniente —Cesarea Karoli para Mindanao y Filipinas para todo un archipiélago después de su descubrimiento por Ruy López de Villalobos— ilustración evidente del poder de la palabra¹².

La más novedosa, precisa y completa descripción del orbe, coincidente con la presencia española en el mundo, es la que nos presenta por primera vez Alonso de Santa Cruz, nombrado por reales cédulas Cosmógrafo Real del emperador Carlos V y Cosmógrafo de la Casa de la Contratación en 1535 y 1537, respectivamente. Este mapa del mundo, conservado en la National Library of Sweden, fue editado en con el esclarecedor título de *Nova verior et integra totivs orbis descriptio nvne primvm in Ivcem edita per Alfonsvm de Santa Cruz Cæsaris Charoli V archicosmographvm, A.D. MDXLII*. El planisferio dibujado en tres hojas de pergamino

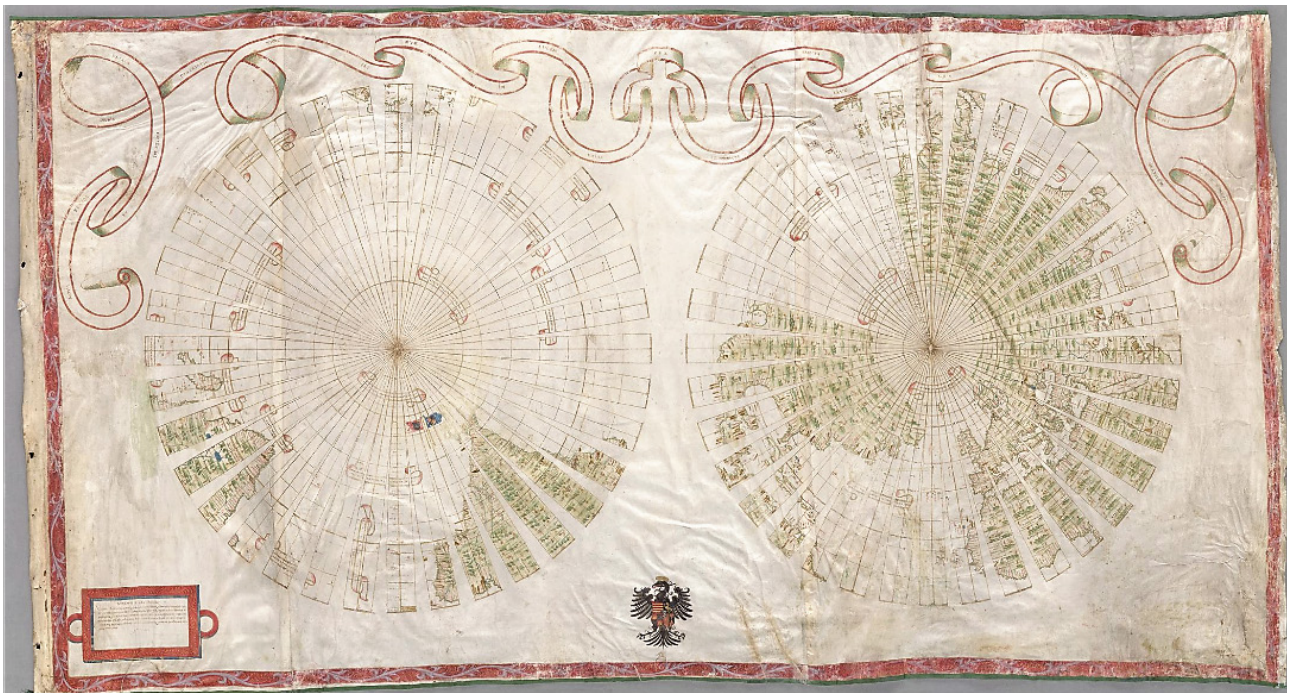


Fig 6. a) Alonso de Santa Cruz. *Nova verior et integra totivs orbis descriptio nune primvm in lvcem edita...1542.*

unidas, que miden un total de 79 por 146 centímetros, está realizado en forma de dos medias esferas, una norte y otra sur, delimitadas por los polos y la circunferencia del Ecuador, compuestas cada una de 36 segmentos de medio huso esférico de diez grados, que se pueden utilizar

para formar un globo terráqueo. En la carta, que probablemente fue adquirida por el filólogo e historiador sueco Johan Gabriel Sparwenfeld durante su viaje por España en 1689-1690 y donada, como parte de sus colecciones, a la Biblioteca Nacional de Suecia en 1706, muestra

65



Fig 6. b) Alonso de Santa Cruz. *Nova verior et integra totivs orbis descriptio nune primvm in lvcem edita...1542.*
Detalle con los diferentes antemeridianos.

en el círculo correspondiente al hemisferio Sur el meridiano de separación de la zona dominio español mediante el habitual enfrentamiento de estandartes a la altura del estrecho de Magallanes, mientras que en la referida al hemisferio Norte se marca estableciendo la diferenciación entre el “meridianvs de la partició”, el “meridianvs vervs” y el “meridianvs tolemaei”. La cartela explicativa dirigida al Emperador certifica y refuerza el carácter oficial del mapa como la mayoría de las obras del cartógrafo sevillano.

Tres años después, Santa Cruz dio por terminado el *Islario general de todas las islas del mundo* (BNE), su obra más importante, consistente en un conjunto de 360 hojas donde se incluye una interesante colección de mapas: 8 portulanos y 103 mapas coloreados a la aguada, parte de una Geografía Universal que Santa Cruz no llegó a terminar. Los mapas y las tablas descriptivas van precedidas por una carta dirigida al monarca, en la que justifica su trabajo y explica diferentes conceptos geográficos y una *Breve introducción de la Sphera*, debidamente ilustrada. El trabajo realizado con los datos acopiados por el autor, basados en las informaciones recogidas por los pilotos y los datos custodiados por los oficiales de la Casa de la Contratación y de las autoridades administrativas de Indias¹³, aun procediendo de un concepto medieval —la idea de un mundo poblado de islas procede del *De Insulis* de Domenico Silvestri, de 1390¹⁴— aporta una solución moderna al problema del desvío de la aguja de marear. Dividido en mapas reducidos, gracias a la inclusión de escalas en leguas, pretendía que el mundo pudiera ser recorrido con más fiabilidad; pero lo que en un primer examen refleja la cartoteca del *Islario* es una visión del mundo dominado por España, ya que más de cuarenta mapas del conjunto ofrecen una imagen detallada de las posesiones españolas en Ultramar. No obstante, el carácter reservado de estas informaciones y el peligro de que si fueran publicadas podrían ser utilizadas por enemigos de la corona no pasó desapercibido años más

tarde a Felipe II, como testimonia una carta del rey enviada en 1563 al presidente y a los miembros del Consejo de Indias, que por su carácter explícito reproducimos:

“Y quanto a lo de los libros que el dicho Alonso de Santa Cruz ha ofrecido que imprimirá tocante a la declaración de las Indias que dezís serán de provecho para tener noticias más en particular de aquellas partes, aunque esto sea así, habéis de mirar que por esta misma razón podría traer mucho inconveniente en que los dichos libros se imprimiesen por la noticia y claridad que por ellos hallarían extranjeros y otras personas que no fuesen súbditos ni vasallos nuestros de las dichas Indias que es punto de consideración, y por esto os encargo lo miréis y tratéis y me aviséis de vuestro parecer”.

La prohibición de difundir el *Islario* de Santa Cruz explica, entre otros asuntos que, fallecido su autor, su sucesor, Andrés García de Céspedes, intentó adjudicase la autoría de este importante trabajo. En la portada del manuscrito que ha llegado hasta nosotros, el nombre de Alonso de Santa Cruz ha sido borrado y sustituido por el usurpador como si él fuera su autor. La obra se dedicó al rey Felipe III y al original se modificó puntualmente con textos apócrifos, con el fin de ocultar la fecha y autoría legítima. Eco de la difusión de esta nueva cartografía, editable en formato libro, la encontramos en el mapa del *Nuevo Mundo* publicado en el Libro tercero del *Arte de navegar* de Pedro de Medina, publicado en Valladolid por el impresor Francisco Fernández de Córdoba en 1545.

La supremacía española sobre el mundo resulta mucho más explícita en el contexto familiar, político y cultural en el cual el emperador Carlos regaló a su hijo, el futuro Felipe II, un atlas realizado por el cartógrafo genovés Battista Agnese y decorado en el taller del afamado Giulio Clovio, conocido como *Atlas de Carlos V*, conservado en la John Carter Brown Library, Providence (U.S.A.). El conjunto de catorce láminas, posiblemente terminado hacia 1542, esta precedido



Fig. 7. Battista Agnese y Giulio Clovio. *Atlas de Carlos V*. ca. 1542. Providence. John Carter Brown Library. Providence. Rhode Island (USA).

por una retórica y elocuente portada: el escudo de la Monarquía Hispánica se contrapone a una imagen formada por una medalla del rey Carlos con la inscripción IMP. CAES. CAROLVS V AUG. bajo la cual, en un tondo, vemos al joven príncipe vestido a la romana recibiendo el orbe terrestre de manos de la divinidad. En una cartela, en el centro de la parte inferior, la inscripción PHILIPPO CAROLI AUG. F. OPTIMO PRINC. PROVIDENTIA. Enfrentados en diagonal en cada ángulo de la página los lemas: OMNIA DAT y LVCER Q METVM Q. Un mundo global al que los españoles dieron la vuelta con la expedición de Fernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano y sobre el que podían extender su dominio con mayor facilidad hasta las Indias de Poniente con la posesión de las Filipinas por Ruy López de Villalobos y el descubrimiento del tornaviaje a América por el Pacífico de Andrés de Urdaneta.

El mapamundi que contiene el atlas donde aparece trazada la ruta magallánica —al igual que los posteriores del mismo autor, como el Atlas portulano de la Biblioteca Reale de Turin y el Atlas portulano dedicado a Hieronymus Ruffault, ambos fechados en 1544— nos presenta un mundo cuya totalidad se puede abarcar de un solo golpe de vista, incluida la ruta España-Perú atravesando el istmo de Panamá, constituye el perfecto complemento del grupo de mapas a los que acompaña; representación de un mundo sobre cuya universalidad puede ejercer su poder el monarca gracias a las informaciones recogidas y copiadas por los organismos, oficiales y técnicos de la Corona. Como ya ha señalado Marion Rivet, la prohibición de publicar el *Islario* de Alonso de Santa Cruz así lo evidencia: lo que se le ofrece al joven príncipe no es el mundo, sino su representación, todas las informaciones geográficas que permiten dominarlo, consecuencia de un dilatado y complejo proceso de expediciones, conquista y posesión territorial en América y los confines del orbe¹⁵.

67

Los informes geográficos, continuamente actualizados, controlados por la administración de la Monarquía Hispánica, por su propio carácter reservado, tardan en incorporarse a la cartografía europea contemporánea. No obstante, las filtraciones de los conocimientos en posesión de las grandes monarquías europeas constituyen un hecho más común de lo que podríamos pensar. Un magnífico ejemplo de ello es el *Atlas Vallard*, de la Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino, California, EE. UU.¹⁶. El atlas, fechado en 1547, está compuesto por 15 cartas marinas atribuidas a Nicolás Vallard, que le da nombre, aunque algunos autores piensan que sólo fue su primer poseedor y dudan de su autoría. En lo que sí está de acuerdo la mayoría es que fue realizado por algún miembro de la escuela cartográfica de Dieppe: los ejemplares de esta escuela, producto de la producción cartográfica entre otros de Pierre Desceliers, John Rotz, Guillaume Le Test, Guillaume Brouscon y

Nicolas Desliens, fueron trazados e iluminados entre 1540 y 1560 y destinados a ricos mecenas y a miembros de la realeza, como Enrique II de Francia y Enrique VIII de Inglaterra¹⁷. El atlas que nos ocupa contiene una información no conocida en Francia, que necesariamente debió ser suministrada por cartógrafos y marineros portugueses: ciertos datos geográficos como el trazado de las costas de Australia —el marinero y cartógrafo Jean Alfonse había navegado con los portugueses y podría haber facilitado esta información a otros miembros de la escuela— o de territorios del Extremo Oriente corresponden a descubrimientos portugueses, de la misma manera que la toponimia anotada en los mapas está formada mayoritariamente por nombres

en portugués y no en francés. Todas las cartas están dibujadas con el Norte en su zona inferior, orientación opuesta a la habitual Norte-Sur, señalando el Polo Norte con una flor de lis en el rumbo correspondiente de las rosas de los vientos, y por su calidad artística el cartógrafo debió de contar con la asistencia de un destacado pintor o ilustrador. Los mapas que tienen interés para el conocimiento del continente americano son cuatro: la costa Este de América del Norte¹⁷; Nueva España, Centroamérica, las Antillas y el Caribe, con una original representación de Mexico-Tenochtitlán; las Antillas y el Brasil; y Costa atlántica de América del Sur, desde el Río de la Plata hasta el Estrecho de Magallanes. En los cuatro, como en el resto de



Fig. 8. Atlas Vallard. 1547. Henry E. Huntington Library and Art Gallery. San Marino. California (USA).

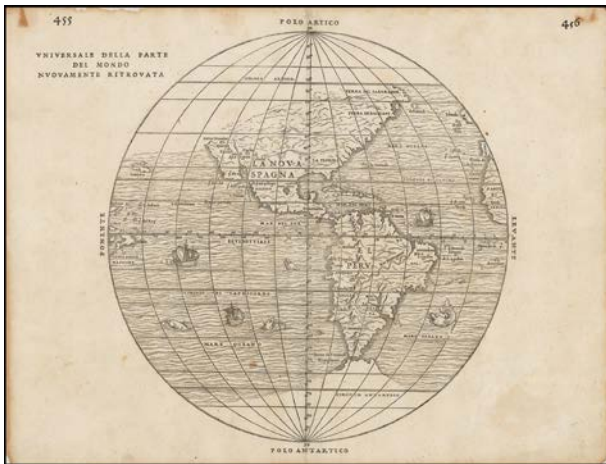


Fig. 9. Giacomo Gastaldi. *Universale Della Nuovamente Parte Del Mondo Ritrovata*. ca. 1556, en Giovanni Battista Ramusio. *Delle Navigazioni et Viaggi*, tom. III, Venice, Giunta, 1556.

la serie, se despliega un importante conjunto de elementos epicartográficos siguiendo la tradición portuguesa que tiene en el Atlas Miller (1519), posiblemente iluminado por Antonio de Holanda, un magnífico precedente. Mediante este recurso plástico se trata de representar, de manera clara y directa como si se tratara de un verdadero recurso publicitario, la vida y actividades de los pueblos originarios de América, su relación con los conquistadores y algunos elementos de carácter paisajístico, topográfico —como la representación de México-Tenochtitlan—, anecdóticos e incluso mitológicos.

A pesar de las limitaciones para el intercambio de informaciones cartográficas, de la prohibición de difundirlas y la imposición de la censura, la idea del Cuarto Continente y su representación fue ajustándose hasta ser codificada a mediados de la década de los cincuenta. La *Universale Della Nuovamente Parte Del Mondo Ritrovata*, de Giacomo Gastaldi, dibujada hacia 1556, un año antes de la muerte del cartógrafo genovés, se nos presenta como un buen modelo para analizar la evolución de los conocimientos cartográficos de su autor y de la cartografía contemporánea. Basta comparar el mapa circular

del continente americano que ilustra el tomo tercero de la muy difundida obra de Giovanni Battista Ramusio *Delle navigazioni et viaggi* — volumen editado por primera vez en 1556— con la *Carta Marina Nova Tabula*, publicada en Venecia en 1548 en la edición de Gastaldi de la *Geografia* de Ptolomeo, para apreciar la enorme diferencia. En esta última, adaptada al formato de libro y con un carácter muy ilustrativo, Gastaldi comete un grueso error, más propio de la cartografía de comienzos de la década de los treinta, al considerar América del Norte como continuidad del continente asiático tal como lo hiciera Oroncio Fineo en su *Recens et integra orbis descriptio* de 1532; equivocación que se sigue manteniendo en otros modelos cartográficos posteriores como el *Universalis de terrarum orarium ex vera recen [...] traditionen* de Georgio Sideri, el Gallapoda, de hacia 1550, conservado en la Phillips Academy Andover (Massachusetts). Sin embargo, en la *Universale Della Nuovamente Parte Del Mondo Ritrovata*, con un formato similar e idéntico carácter ilustrativo, Gastaldi nos ofrece una visión más acertada y actual de América, al representar una

69



Fig. 10. Diego Gutiérrez y Hieronymus Cock. *Americae sive quartae orbis partis nova et exactissima descriptio*. 1562.

concepción unitaria del continente americano, que responde a una realidad geográfica ya más conocida¹⁹. El mapa de formato circular, sitúa al Nuevo Mundo en el centro de la composición, en el centro del Imperio Español, flanqueado por las dos grandes superficies de los océanos Atlántico y Pacífico, que se convierte en un modelo canónico que se repetirá en mapas y atlas posteriores, que se salen del marco cronológico de este trabajo, como el *Americae sive quarta orbis partis nova et exactissima descriptio* (1562) del cartógrafo Diego Gutiérrez y el pintor, impresor y grabador flamenco Hieron-

ymus Cock —con una clara intencionalidad política, rigor cartográfico y un gran desarrollo plástico—, el *America sive novi orbis*, publicado en 1570 por Abraham Ortelius en el *Theatrum orbis terrarum* —ejemplo del éxito de la cartografía comercial de estos años— y el *America Sive Novus Orbis Respectu Europaeorum Inferior Globi Terrestris Pars* (1596) de Theodore de Bry cuyos elementos epicartográficos marginales constituyen un verdadero homenaje a los navegantes y exploradores que al servicio de la Monarquía Española descubrieron y cartografiaron el Nuevo Mundo.

NOTAS

¹Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Ingenieros militares en el Caribe y Golfo de México durante el siglo XVIII: diálogo cultural, circulación transnacional y conflictos globales* Plan Nacional de Investigación (HAR2015-63805-P) y fue el texto que con el título *Terra Incognita, Mvndus Novvs e India[s] de Poniente: América en la cartografía del siglo XVI (1500-1556)* seguimos en la conferencia inaugural del Congreso Internacional de Historia del Arte *Universitas. Del Mediterráneo al Pacífico. Hegemonías pluralidad y sincretismos en el arte del Mundo Hispánico de los siglos XV y XVI*, celebrado del 20 a 23 de septiembre de 2017 en la Real Academia de España en Roma.

²DÍAZ-TRECHUELO, Lourdes. “El Tratado de Tordesillas y su proyección en el Pacífico”. *Revista española del Pacífico. Asociación Española de Estudios del Pacífico*, 4 (1994), págs. 11-22; CUESTA DOMINGO, Mariano. “La fijación de la línea de Tordesillas en el extremo Oriente”. En: *Actas del Congreso Internacional de Historia sobre El Tratado de Tordesillas y su época*. Madrid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995, págs. 1405-1496.

³KAGAN, Richard L. “Arcana imperii: mapas, ciencia y poder en la corte de Felipe IV”. En: PEREDA, Felipe y MARÍAS, Fernando (Eds.). *El atlas del rey planeta: la descripción de España y las costas y puertos de sus reinos de Pedro de Texeira*. Madrid: Nerea, 2002, pág. 59.

⁴MARTÍN-MERÁS, María Luisa. *Cartografía marítima hispana: la imagen de América*. Barcelona: Lunwerg, 1993, pág. 88.

⁵VIGNERAS, L. A. “The cartographer Diogo Ribero”. *Imago Mundi* (London), 16 (1962), págs. 76-83.

⁶CORTESAO, Armando et al. *Portugaliae monumenta cartographica*. Lisboa: Imprenta Nacional-Casa da Moeda, 1987, págs. 107-113.

⁷HARRISSE, Henry. *The Discovery of North América. A Critical, Documentary and Historic Investigation*. London-Paris: Henry Stevens and Son - H. Welter, 1892, págs. 569-575.

⁸NEBENZAHL, Kennet. *Atlas de Colón*. Madrid: Editorial Magisterio, 1990, págs. 92-95.

⁹DAVIES, Surekha. “The Navigational Iconography of Diogo Ribeiro’s 1529 Vatican Planisphere.” *Imago Mundi* (London), 55 (2003), págs. 103-112. [<http://www.jstor.org/stable/3594759>]. [Fecha de acceso: 16/01/2018].

¹⁰GEORGE, Wilma. *Animals and Maps*. Londres: Hardcover. 1969, págs. 62-64.

¹¹PELLETIER, Monique. “Le monde dans un coeur. Les deux mappemondes d’Oronce Fine”. En HOFMANN, Catherine y LECOQ, Danielle (Comp.). *Tours et contours de la Terre. Itinéraires d’une femme au coeur de la cartographie*. Paris: Presses de l’École Nationale des Ponts-et-Chaussées, 1999, págs. 177-197.

¹²RIVET, Marion. *Arte, ciencia y política: La creación de las Indias del Poniente en la cartografía de la Casa de la Contratación y el Consejo de Indias*. Madrid: T. F. M. de la Universidad Complutense de Madrid, 2015, págs. 31-33.

¹³CEREZO, Ricardo. *La cartografía náutica española en los siglos XIX, XV y XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, pág. 209.

¹⁴MONTESDEOCA MEDINA, José Manuel. *Los islarios de la época del Humanismo: el de insulis de Domenico Silvestri*. Tesis Doctoral de la Universidad de La Laguna, 2000. [Tesis en acceso abierto en: <ftp://tesis.bbt.ull.es/ccssyhum/cs103.pdf>].

¹⁵RIVET, Marion. *Arte, ciencia y política...* Op. cit., pág. 35.

¹⁶WAGNER, Henry R. "The Portolan Atlases of American Interest in the Henry E. Huntington Library and Art Gallery". En: BISHOP, William Warner y KEOGH, Andrew (Eds.). *Essays offered to Herbert Putnam*, New Haven: Yale University Press, 1929, págs. 498-509 [https://archive.org/stream/essayofferedto000470mbp/essayofferedto000470mbp_djvu.txt; [Fecha de acceso:16/01/2018].

¹⁷WALLIS, H. *The Maps and Text of the Booke of Idrography Presented by Jean Rotz to Henry VIII now in the British Library*. Oxford: Roxburghe Club, 1981.

¹⁸HARRISSE, H. *La Découverte et évolution cartographique de Terre-Neuve et des pays circonvoisins 1497-1501-1769*. Paris-London: Henry Stevens and Son - H. Welter, 1900; GANONG, W. F. *Crucial Maps in the Early Cartography and Place-Nomenclature of the Atlantic Coast of Canada*. Toronto: The Royal Society of Canada, 1964.

¹⁹GRANDE, Stefano. *Le carte d'America di Giacomo Gastaldi: contributo alla storia della cartografia del secolo 16*. Torino: C. Clausen, 1905.

APROXIMACIÓN AL PATRIMONIO UNIVERSITARIO EN LIMA (PERÚ). ORIGEN Y COLECCIONES

APPROACH TO UNIVERSITY HERITAGE IN LIMA (PERÚ). ORIGIN AND COLLECTIONS

Resumen

El objetivo de este trabajo es dar a conocer parte de la riqueza patrimonial que alberga el conjunto de patrimonio universitario de la capital de Perú, recogiendo como muestra tres universidades limeñas que nos permiten conocer diez museos universitarios y sus colecciones como muestra de identidad a lo largo de su trayectoria académica, docente e investigadora.

Palabras clave

Colección, Lima, Museo, Patrimonio Universitario.

Manuela García Lirio

Universidad de Granada
Departamento de Historia del Arte,
Facultad de Filosofía y Letras. España

Licenciada en Bellas Artes e Historia del Arte por la Universidad de Granada. Máster en Artes Visuales y Educación: un enfoque constructorista. Máster en Historia del Arte: Conocimiento y Tutela del Patrimonio y Máster en Educación secundaria, especialidad en Geografía e Historia. Actualmente Doctoranda en el programa de Historia y Artes de la Universidad de Granada.

Abstract

The aim of the present paper is to describe the wealth heritage that there are in university heritage collection of the capital of Peru, collecting as three Lima universities that allow us to know ten university museums and their collections as a sign of identity throughout of his academic, teaching and research career.

Key words

Collection, Lima, Museum, University Heritage.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 1/III/2018
Fecha de revisión: 17/IV/2018
Fecha de aceptación: 5/V/2018
Fecha de publicación: 30/XII/2018

APROXIMACIÓN AL PATRIMONIO UNIVERSITARIO EN LIMA (PERÚ). ORIGEN Y COLECCIONES

Hablar sobre el Patrimonio Universitario en Lima, supone conjugar una trilogía académica entre las bibliotecas, los museos y las colecciones. Esta triada generó sus cimientos sobre la capital de Perú en octubre de 2017 con la celebración del I Encuentro de Museos Universitarios en Perú, celebrándose a su vez el VIII Encuentro de Museos Universitarios de Mercosur y el V Encuentro de Museos Universitarios de Latinoamérica. Estos encuentros, cuya génesis se remonta a 2010 celebrándose en Argentina, cuentan con el apoyo de ICOM ofertando la posibilidad de reforzar sus lazos de cooperación entre las distintas instituciones académicas. El apoyo del Ministerio de Cultura de Perú y del director general de museos, Carlos R. del Águila Chávez ha hecho posible que esta iniciativa en Perú sea ya un hecho académico existente con proyecciones futuras hacia la mejora de otras ediciones.

La transversalidad de dichas propuestas genera un reto importante que les permite interactuar con otros espacios, públicos e intereses comunes por la investigación y la conservación del patrimonio cultural, así como también inte-

grarse en el Comité Internacional de Museos Universitarios – UMAC.

UMAC es considerada como la mayor red internacional y lugar de debate para todos los profesionales en el sector de museos, galerías y colecciones universitarias; interesándose por el papel de las colecciones conservadas dentro de las instituciones académicas de enseñanza superior, incluyendo incluso herbarios y jardines botánicos.

Desde la creación de estas redes internacionales, en el año 2000, se ha incrementado un mayor interés por los museos universitarios y ha despertado múltiples inquietudes entre las instituciones académicas universitarias que poseen colecciones para darle una mayor visibilidad a su patrimonio universitario e integrarlo en estas redes con la finalidad de hacerlo visibles internacionalmente y establecer lazos de conexión y diálogo entre otros países. La red de UMAC responde a un carácter internacional, estableciendo una relación estrecha entre sus miembros, mediante las conferencias anuales donde quedan convocados todos los miembros para

tratar las problemáticas que giran en torno al patrimonio universitario. Hasta ahora, UMAC ha celebrado sus encuentros anuales en Barcelona (España), Sydney (Australia), Oklahoma (USA), Soeul (Korea), Suecia, México, Viena (Austria), Manchester (UK), California (USA), Shanghai (China), Lisboa (Portugal), Singapur, Río de Janeiro (Brasil), Alejandría (Egipto), Manila (Filipinas), Milan (Italia) y Helsinki (Finlandia).

A nivel europeo, UNIVERSEUM (Red Europea de Patrimonio Universitario) presenta como objetivo la preservación, estudio, acceso y promoción de colecciones universitarias, museos, archivos, jardines y bibliotecas. Desde sus orígenes, también en el año 2000 ha tejido conexiones académicas entre Wittenberg (Alemania), Tartu (Estonia), Estrasburgo (Francia), Lisboa (Portugal), Cracovia (Polonia), Toulouse (Francia), Uppsala, Padua (Italia), Trondheim (Noruega), Valencia (España), Hamburgo (Alemania), Atenas (Grecia), Amsterdam y Utrech (Países Bajos) y Servia.

En nuestro foco de estudio, hemos de señalar que el sistema académico universitario limeño está dominado por una fuerte presencia de instituciones universitarias privadas frente a las universidades públicas. La capital del Perú

cuenta con más de siete millones de habitantes y su infraestructura académica universitaria está compuesta por veintisiete universidades privadas frente a siete universidades públicas. El presente trabajo analiza el acervo universitario de la capital y especialmente el contenido de 3 de sus 34 universidades, destacándose por su singularidad y su mayor recorrido histórico en la memoria de la universidad limeña.

El país peruano reúne un total de 32 Museos Universitarios¹ distribuidos en diferentes regiones: Arequipa, Ayacucho, Cajamarca, Cusco, Huanuco, Lambayaque, Lima, Puno, Trujillo y Yanacancha; de los cuales diez están ubicados en la capital, Lima: Museo de Antropología y Arqueología de la Universidad Nacional Federico Villareal; Museo de Arqueología Josefina Ramos de Cox de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP); Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM); Museo de Arte de UNMSM, Museo de Artes y Tradiciones Populares de PUCP; Museo Histórico de Ciencias Físicas de UNMSM; Museo de Antropología y Agricultura Prehispánica de la Universidad Nacional Agraria La Molina (UNALM); Museo de Historia Natural de UNMSM; Museo de Entomología de UNALM y Museo George Petersen de PUCP.

Objeto de estudio – Patrimonio Universitario en Lima (Perú)					
Museo	Colecciones	Tipología	Titularidad	Ubicación	Web
Museo de Arqueología y Antropología		Arqueología Antropología	Universidad Pública. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.	Centro Cultural de San Marcos. UNMSM. Centro Histórico de Lima.	http://centrocultural.unmsm.edu.pe/arqueologia/
Museo de Arte	Colección de retratos	Arte	Universidad Pública. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.	Centro Cultural de San Marcos. UNMSM. Centro Histórico de Lima.	http://centrocultural.unmsm.edu.pe/arte/
	Colección de arte moderno y contemporáneo	Arte	Universidad Pública. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.	Centro Cultural de San Marcos. UNMSM. Centro Histórico de Lima.	
	Colección de arte Popular	Arte	Universidad Pública. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.	Centro Cultural de San Marcos. UNMSM. Centro Histórico de Lima.	
	Colección archivo de dibujos y pintura campesina	Arte	Universidad Pública. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.	Centro Cultural de San Marcos. UNMSM. Centro Histórico de Lima.	
Museo de Historia Natural		Historia	Universidad Pública. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.	Distrito Jesús María. Lima.	http://museohn.unmsm.edu.pe/
Museo de Arqueología Josefina Ramos de Cox		Arqueología	Universidad Privada. Universidad Pontificia Católica del Perú.	Instituto Riva Agüero	http://ira.pucp.edu.pe/museo-arqueologico-josefina-ramos-cox/
Museo de Arte y Tradiciones Populares		Arte	Universidad Privada. Universidad Pontificia Católica del Perú.	Instituto Riva Agüero	http://ira.pucp.edu.pe/museo-de-artes-y-tradiciones-populares/
Museo de minerales Georges Peterson		Ciencia	Universidad Privada. Universidad Pontificia Católica del Perú.	Campus PUCP. Distrito San Miguel.	http://departamento.pucp.edu.pe/ingenieria/minas/museo-georg-petersen/
Museo Nacional de Arqueología, Biodiversidad y Agricultura Precolombina		Historia Ciencia	Universidad Pública. Universidad Nacional Autónoma La Molina.	Distrito Jesús María.	http://www.lamolina.edu.pe/portada/html/acerca/Museos.htm

1. UNMSM. UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS. LIMA

La primera Universidad del Perú, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, (UNMSM) creada en 1551 tras la firma de la Real Provisión refrendada por la madre del rey, Doña Juana, creando así el Estudio General o Universidad de la Ciudad de los Reyes², es conocida también por ser la Decana de América. Esto se manifiesta en la bandera que preside la Sala Capilla Nuestra Señora de Loreto, actual salón de Grados que ha sido escenario de las más celebres cátedras de personajes como Raúl Porras Barrenechea, José Gálvez, Julio C. Tello, Jorge Basadre y Luis Alberto Sánchez, entre otros tantos ilustres sanmarquinos y personalidades del mundo intelectual³.

Esta Universidad custodia bajo el Centro Cultural de San Marcos, conocido también como “La Casona de San Marcos” una gran riqueza patrimonial englobada en dos grandes museos: El Museo de Arqueología bajo la dirección del arqueólogo Javier Alcalde y el Museo de Arte, bajo la dirección de Augusto del Valle Cárdenas. Éste reúne cuatro grandes colecciones: Colección de Retratos del Museo de Arte de San Marcos, Colección de Arte Moderno y Contemporáneo, Colección de Arte Popular y el Archivo de Dibujo y Pintura Campesina. También cuenta con el Museo de Historia Natural, ubicado en otra dependencia fuera de la Casona de San Marcos.

Para la gestión y coordinación de todo este patrimonio universitario se creó una Comisión Central de Inventario de Bienes Culturales en 2003, con el objetivo de revisar el inventario, verificación, conciliación y registro nacional de Bienes Culturales Muebles con valor artístico, arqueológico, documental, etnográfico, industrial, paleontológico y testimonial que custodia la UNMSM en todas sus facultades, sedes y dependencias, constituyendo así el primer inventario

de los Bienes Culturales Muebles de la UNMSM⁴. Todo el patrimonio universitario, englobado en cinco grandes áreas: arqueológico, documental, industrial, artístico y testimonial es gestionado por la Oficina de Abastecimiento de la UNMSM.

El Centro Cultural de San Marcos forma parte del Centro Histórico de Lima que se encuentra inscrito en la lista de Unesco como Patrimonio Mundial⁵. Aunque se trata de una dependencia universitaria, su espacio está dedicado a la realización de talleres y disfrute de sus colecciones universitarias. Cuatrocientos sesenta y seis años de historia han generado un ingente patrimonio material que pertenece a todos los ciudadanos y por ello está a su disposición para su conocimiento y disfrute. Además la propia Universidad ha ido construyendo su propio patrimonio y difunde su labor y trabajo de forma muy estrecha con el Ministerio de Cultura de Perú.



Fig. 1. Sala Capilla de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. Perú. Foto: Manuela García Lirio.

La Casona de San Marcos fue restaurada con fondos de la Agencia Española de Cooperación Internacional⁶ por el arquitecto español Juan de la Serna entre 1990 y 2010. En el patio principal queda constancia mediante un monolito de piedra:

“La Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad del Perú, Decana de América. En reconocimiento al Gobierno de España por su invaluable apoyo en la restauración de esta Casona, hoy Centro Cultural de San Marcos, al conmemorarse el 460º aniversario de su fundación. Luis Fernando Izquierdo Vásquez (Rector) - Javier Sandomingo Núñez (Embajador de España). Mayo, 2011”.



Fig. 2. Patio principal de la Casona de Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. Perú. Foto: Manuela García Lirio.

El museo de Arqueología y Antropología⁷ fue el primer museo universitario, fundado por Julio Cesar Tello (1880-1947) en 1919. Fruto de las numerosas piezas de sus excavaciones Tello decidió fundar el museo universitario como símbolo de protección del patrimonio cultural peruano. Considerado el padre de la arqueología en Lima, se ha convertido en un referente de varios museos de esta tipología, especialmente en el Museo Nacional Chavin⁸, ubicación de la pieza más emblemática de sus excavaciones, el *Obelisco Tello*. Este museo alberga más de 100.000 piezas, considerándose como la más importante *El manto blanco de Paracas*, por su extrañeza. Se trata de un manto correspondiente al final del Periodo Paracas Necrópolis (400 a.C - 200 d.C). El campo central es de algodón, color beige, y bandas laterales de color morado. Su color lo convierte en un ejemplo único en su especie. Su textura permite ver con claridad la iconografía representada por 120 figuras bordadas que consisten en la repetición de ocho personajes, seres míticos, dentro de un contexto ritual.

El museo de Arte de la UNMSM fue fundado en 1970 bajo la dirección del Maestro Francisco Stastny, (1933-2013) considerado padre de la Historia del Arte de Perú. Actualmente se

encuentran expuestas tres de sus cuatro colecciones: La colección de Retratos, la colección de Arte Moderno y Contemporáneo y la colección de Arte Popular.

La Colección de Retratos reúne una serie de pinturas de rectores y catedráticos de la UNMSM desde el siglo XVI hasta la actualidad. Este conjunto de pinturas, donde también se representa a personajes ilustres, científicos y matemáticos, nos permite conocer la evolución de la pintura limeña desde el género del retrato de la mano de las pineladas de artistas como Bernardo Bitti (s. XVI) o Felipe Cossio del Pomar (s. XX), entre otros.

La Colección de Arte Moderno y Contemporáneo de la UNMSM está compuesta por más de ochocientas obras entre pinturas, esculturas, fotografías, videos e instalaciones. Las 173 obras que actualmente se encuentran expuestas marcan un recorrido por las tendencias artísticas más importantes del siglo XX; impresionismo, realismo, costumbrismo, figuración, surrealismo, abstracción y arte óptico entre otras.

La colección de Arte Contemporáneo surge como iniciativa de Don Germán Carnero Roqué



Fig. 3. Manto Blanco de Paracas. Joya recuperada por el Dr. Julio C. Tello entre 1913 y 1919. Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM. Foto: Archivo de Museo Arqueológico de Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. Perú.

durante los años que ejerció como director del Museo de Arte, entre 2006 y 2016. Carnero ha sido periodista de profesión y promotor cultural de vocación. Trabajó durante 20 años en la UNESCO, de los cuales 12 de ellos, entre 1987 y 1999 ha representado a México. Decidió enriquecer la colección de Arte Contemporáneo solicitando donaciones a los artistas contemporáneos de Perú, tales como Fernando de Szyszlo, José Tola o Emilio Goyburo entre otros muchos sintetizando una representación geográfica de todas las ciudades del Perú.

Se trata de una colección que aporta mucho prestigio a la Universidad Nacional de San Marcos. Además, se ha convertido en la mejor colección de arte contemporáneo de todo Perú que se encuentra en exhibición y que ha sido lograda a base de donaciones en comparación con los grandes museos de Arte Contemporáneo de la capital; el MAC (Museo de Arte Contemporáneo), MALI (Museo de Arte de Lima) y el ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano)⁹.

Tras su paso por la dirección ha dejado constancia de dos memorias¹⁰ que albergan en bloques de cinco años de trabajo toda la producción gráfica, así como el aumento de la colección de Arte Contemporáneo.

La Colección de Arte Popular cuenta con más de 2000 piezas de arte tradicional, procedentes de diferentes regiones de Perú. Su origen se debe a las hermanas Bustamante, Alicia era artista plástica y Celia profesora, así como también al historiador Pablo Macera.

La colección reúne piezas de cerámica, retablos, imaginería, textiles, cornamenta y otras piezas que se muestran como colección permanente al público bajo el título "Herencias y Tradiciones". Está en constante crecimiento gracias a donaciones e investigaciones que permiten analizar la evolución en este tipo de piezas.

La última colección del Museo de Arte es la Colección Archivo de Dibujos y Pintura Campe-



Fig. 4. Don Germán Carnero Roqué posa en su casa con la medalla del ICOM que recibió como homenaje a su trabajo en el Museo de Arte de UNMSM durante el acto de inauguración del I Encuentro de Museos Universitarios en Perú que tuvo lugar el 24 de octubre de 2017 en Casa O'Higgins, Lima. Foto: Manuela García Lirio.

sina. Actualmente no expuesta, consiste en una donación de más de 4000 obras pertenecientes al Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina (realizado entre 1984-1996), certámenes que congregaron una numerosa cantidad de participantes de diversas zonas rurales del país. El concurso bajo el lema “El día del campesino” se celebraba el 24 de junio. Esta colección constituye un valioso documento gráfico y escrito sobre la historia rural contemporánea, contada por sus propios protagonistas por medio de trabajos realizados con diversos materiales y técnicas.

Además de todo este conjunto patrimonial, la Casona de San Marcos cuenta con un total de tres Depósitos: Depósito de Arte Popular, Depósito de Arte Contemporáneo y Depósito de Archivo y Pintura Campesina. El taller de Conservación está a cargo de Victoria Morales Gaytan, cuya labor consiste en la catalogación de piezas, análisis y conservación de las mismas.

Externo a las dependencias de la Casona de San Marcos, la UNMSM posee un Museo de Historia Natural (MHNUMS) ubicado en el distrito Jesús

María bajo la dirección de Víctor Pacheco. Fundado el 28 de febrero de 1918, se encarga de reunir, investigar y exhibir organismos y muestras representativas del Patrimonio Natural del Perú en lo referente a la Flora y Fauna, con la finalidad de generar conocimiento científico y formar colecciones científicas especializadas.

En sus fondos reúne piezas de cuatro áreas: Zoología, Botánica, Geociencia y Ecología. Todas ellas ofrecen una gran variedad de ramas de estudio; dentro de la Zoología se encuentran piezas de Entomología, Protozoología, Helmintología e Invertebrados afines, así como también Herpetología, Ictiología, Malacología, Mastozoología y Ornitología. Dentro de la Geociencia, alberga piezas de la Mineralogía y Petralogía, Paleontología de invertebrados y Paleobotánica, así como Paleontología de vertebrados. En la botánica se reúnen piezas de Briología y Pteridología, Dictiotiledóneas, Etnobotánica y Botánica Económica, Ficología, Gimnospernas y Monocotiledóneas, Micología y Liquenología y Simbiosis vegetal. En cuanto a la Ecología también se encuentran piezas de Limnología. Toda esta clasificación tan exhaustiva permite a los docentes de diferentes niveles educativos manejar un conocimiento científico, ya que a través de las salas de exhibición se ofrece una panorámica de la riqueza natural del Perú. Se trata de un museo muy atractivo para las visitas escolares, como afirma su director Víctor Pacheco.

Este museo también ha generado material de documentación a lo largo de su historia. Tuvo un boletín que se publicó entre 1937 y 1946 con 37 números y 21 números respectivamente de las Memorias del Museo de Historia Natural, publicadas entre 1951 y 1992. Jackelyn Vega Vera, responsable del área de Museología, nos confirma que todas ellas se pueden consultar en la Biblioteca MHN-UNMSM.

En definitiva, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos ofrece un amplio muestrario de

propuestas museográficas entre diferentes campos de estudio, desde las artes plásticas hasta la botánica, recogiendo así una riqueza patrimonial como símbolo de su larga trayectoria histórica y académica.

2. PUCP. PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. LIMA

Durante 2017, la Universidad Pontificia Católica del Perú, PUCP, celebra sus primeros 100 años de excelencia y para ello ha organizado una exposición temporal sobre su patrimonio universitario. Bajo el título “Tesoros de la PUCP”, se ha pretendido mostrar al espectador una selección de piezas de arte, material de investigación, fondos bibliográficos, proyectos de conservación del patrimonio musical peruano y testimonios mineralógicos como ejemplo de su riqueza patrimonial conservada a lo largo de estos cien años de historia. La muestra ha sido expuesta en las salas de exposiciones temporales de la Casa O’Higgins¹¹ de la PUCP desde agosto hasta octubre de 2017. Durante sus 100 años de vida la PUCP ha ido albergando colecciones que forman parte del acervo histórico-cultural de la Universidad. Estas colecciones ingresaron de diferente forma, como donaciones, compras o patrimonio propio, incluyendo las piezas dona-



Fig. 5. Puerta principal del Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú. Foto: Manuela García Lirio.

das por su principal benefactor, el historiador José de la Riva-Agüero y Osma (1885-1994). La Universidad Pontificia Católica del Perú cuenta con 15 Facultades y 15 Departamentos Académicos que fomentan la investigación y la innovación. En conmemoración también de su primer centenario, la PUCP ha organizado el I Encuentro de Museos Universitarios de Perú, coincidiendo con el VIII Encuentro de Museos Universitarios del Mercosur y el V Encuentro de Museos Universitarios de Latinoamérica y del Caribe.

La PUCP cuenta con tres museos universitarios, el museo de Arqueología “Josefina Ramos de Cox”, el museo de Tradiciones Populares ubicado en el Instituto Riva-Agüero y el Museo de Minerales conocido como el museo George Petersen, vinculado al Departamento de Ingeniería de la PUCP.

Paralelamente se trabaja en un proyecto de Repositorio institucional¹² cuyo objetivo consiste en difundir y preservar el Patrimonio museográfico de la Universidad. Este proyecto está a cargo del ingeniero Solís Tovar y su equipo, el ingeniero David King, el filósofo Sebastián Pimentel y la digitalizadora Melissa Boza. Fue un proyecto que comenzó en 2010 pero que está a disposición del público desde el pasado 13 de noviembre de 2013¹³.

Dentro del Patrimonio de la PUCP podemos encontrar fotografías, cuadros, trajes y otros elementos. Todas estas colecciones se conservan y se gestionan desde distintas unidades, como el Archivo de la Universidad, la Biblioteca Central, el TUC (Teatro de la Universidad Católica), el Centro de Estudios Orientales, CEMDUC (Centro de Música y Danza), la colección de minerales George Petersen, el Instituto Riva-Agüero, la Facultad de Ciencias y Arte de la Comunicación, la dirección de Actividades Culturales (DACU) y el Museo de Artes y Tradiciones Populares.

También cabe mencionar el aporte de tesis, revistas y publicaciones de cada Facultad y la del

Sistema de Bibliotecas, que guarda importantes tesoros, como la primera edición (1615) de la segunda parte de “El Quijote de la Mancha”, el Tercero Cathesismo, Vita Christi, la colección Martín Adán, entre otras, como afirma la responsable de digitalización¹⁴.

El Museo de Arqueología Josefina Ramos de Cox, toma el nombre de esta arqueóloga (1927-1974), quien propuso crear el museo para conservar el legado de colecciones arqueológicas documentadas y difundir a través de exposiciones la cultura de la Lima prehispánica fundamentalmente. Ramos de Cox funda en 1958 el seminario de Arqueología enfocado para especialistas en la materia cuya celebración se realizaba en el IRA, lugar donde comienzan a reunirse piezas de la colección de arqueología a raíz de diferentes trabajos de excavación.

Por tanto el IRA se convirtió en lugar de origen para la ubicación del museo hasta 2010, fecha en la que se inaugura la ubicación actual del museo en Jirón Rufino Torrico, plaza Francia, Lima. El museo cuenta a día de hoy con más de 10.000 piezas, de las cuales 7.000 están digitalizadas. El museo administra fondos museográficos de cerámica, textiles, de origen orgánico y metales, entre otros. Toda la colección está estructurada en tres grandes categorías: Colecciones Arqueológicas, Colecciones Históricas y Fondo Documental.

Además, ofrece servicios de investigación, referencia y reproducción fotográfica para investigadores, así como también actividades educativas para todos los públicos.

El museo de Arte y Tradiciones Populares fue inaugurado en 1979 con dos salas, poco a poco se fue ampliando y a día de hoy muestra un itinerario marcado por siete salas que renuevan continuamente con diferentes piezas de sus colecciones: José Respaldiza, Arturo Jiménez Borja, Elvira Luza, Doris Gibson, Guillermo



Fig. 6. Museo de Arqueología Josefina Ramos de Cox. Universidad Católica Pontificia del Perú. Lima, Perú. Foto: Manuela García Lirio.

Ugarte Chamorro y Florentino Jiménez. Actualmente cuenta con más de 10.000 piezas que conforman una de las colecciones etnográficas más grandes del país.

Para Claudio Mendoza, “La principal labor del museo consiste en continuar con la salvaguarda del patrimonio inmaterial de nuestros pueblos originarios y difundirlos tanto en el país como en el resto del mundo”¹⁵.

La Dirección de actividades culturales (DACU) de la PUCP edita desde 2013 una serie de catálogos *Los Tesoros Culturales de la PUCP*¹⁶ con la finalidad de dar a conocer, no solo a la comunidad universitaria, sino a toda la sociedad el conjunto patrimonial e histórico de la Universidad. Con un lenguaje sencillo pretenden acercarse a distintos colectivos de la ciudad de Lima¹⁷. Todas las obras van acompañadas de una breve ficha descriptiva y datos técnicos como título, fecha, ubicación y medidas. Los catálogos pueden descargarse en formato digital en el enlace a DACU¹⁸.

Para concluir las colecciones de la PUCP, hemos de tratar el Museo de Minerales George Petersen. El museo expone una colección de más de un millar de ejemplares de minerales, rocas y fósiles del Perú y del extranjero que el Doctor



Fig. 7. IRA. Instituto Riva-Agüero. Universidad Católica Pontificia del Perú. Lima. Perú. Foto: Manuela García Lirio.

George Petersen (1898-1995) recolectó durante sus viajes.

El museo se ubica en el campus de la PUCP, en concreto en la Facultad de Ingeniería de Minas, donde mediante catorce vitrinas se exhiben ejemplares de minerales como oro y plata, minerales no metálicos, como por ejemplo talco, halita, yeso y fosfatos, así como piedras semipreciosas.

Además también se encuentra en el museo una pequeña colección de Paleontología que incluye fósiles de vertebrados e invertebrados, fósiles de helechos y otras plantas. Destacan peces fosilizados, dientes de tiburón, dientes de elefantes de la India y mandíbulas de mastodonte.

3. UNALM. UNIVERSIDAD NACIONAL AGRARIA LA MOLINA

El patrimonio universitario de Lima también ocupa un lugar importante en la Universidad Nacional Agraria La Molina, universidad pública creada en 1901.

El MUNABA, Museo Nacional de Arqueología, Biodiversidad y Agricultura Precolombina se ubica en el distrito de Jesús María y está a cargo del sociólogo Julio César Alfaro. Su origen se

debe al profesor Federico Engel (1908-2002) que creó en 1965 este museo como producto de sus trabajos de excavación, especialmente en las costas de Lima, considerándose estas como las zonas más áridas. Guarda y expone una amplia colección de historia de la agricultura desde el origen del hombre hasta nuestros días. Posee una colección de 19.000 piezas, aunque actualmente solo se exponen 1320 aproximadamente entre cerámicas, telares, semillas, diversos materiales agrícolas y de pesca. Con el objetivo de contribuir a la investigación, la UNALM abrió al público para su conocimiento y difusión, considerándose como un ejemplo de biodiversidad que caracterizó al pasado de Perú, un país que ha sido agrícola por Naturaleza y aún sigue estando presente en muchos de los pueblos del Perú.

Ligar el pasado histórico con el presente mediante una gran variedad de granos, semillas, herramientas y otros utensilios ha convertido a la agricultura en el hilo conductor del discurso museográfico.

El estado actual que presenta el almacén del MUNABA denota el gran trabajo que tienen por delante como institución académica para seguir



Fig. 8. Muestra del Museo de Minerales de George Petersen en Casa O'Higgins. Universidad Católica Pontificia del Perú. Lima. Perú. Foto: Manuela García Lirio.

trabajando en la difusión y la puesta en valor del patrimonio agrario del país.

4. CONCLUSIONES

Una vez establecido el itinerario por las diferentes colecciones y museos universitarios de la capital de Perú, concluimos que, los diez museos universitarios de Lima se encuentran dispersos entre tres Universidades diferentes, a las que nos hemos ido acercando a lo largo del texto. La UNMSM (1551) conocida como la Decana de América y la primera Universidad pública de Lima, la PUCP (1917), considerada como la Universidad privada más antigua de toda la capital y la UNALM (1901) nombrada como la primera universidad pública más destacada en sostenibilidad en el país.



Fig. 9. Detalle de una vitrina en MUNABA. Museo Universitario de UNALM. Lima. Perú. Foto: Manuela García Lirio.

Luis Repetto, presidente del ICOM-Perú y jefe del Museo de Artes y Tradiciones Populares de PUCP comentaba¹⁹ que para tener una visión general del Patrimonio Universitario Limeño había que visitar tanto lo bonito como lo feo, refiriéndose con esta expresión a las colecciones expuestas museográficamente, así como todo el trabajo por hacer que se almacena en innumerables estanterías y almacenes. Favorablemente para las colecciones universitarias de Lima, no hay ningún trabajo concluido, todas las universidades se encuentran trabajando en el desarrollo de sus repositorios mediante el trabajo de digitalización, inventario, conservación y difusión para favorecer y enriquecer todas estas colecciones y continuar con su puesta en valor al servicio de toda la sociedad. También debemos resaltar que las colecciones universitarias se encuentran en constante crecimiento debido a las recientes donaciones, proyectos de excavación, compras y préstamos.

El balance final en cuanto a sus tipologías nos ofrecen resultados muy variables entre piezas de arte, de minerales, de arqueología, de ciencias naturales, así como de agricultura y pesca. A pesar de la gran variedad, destacamos la importancia de las labores de difusión, como las llevadas a cabo por la Comisión de Bienes Culturales de la UNMSM y el Repositorio Institucional de la PUCP, considerándose como una herramienta muy correcta para su visibilidad y reputación online, especialmente hacia los usuarios de la comunidad educativa.

NOTAS

- ¹*Guía de Museos del Perú*. Organización de Estados Iberoamericanos, para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Noviembre, 2011.
- ²AUGUSTIN BURNEO, Reinhard. *Orígenes y evolución del conjunto arquitectónico de la Casona de San Marcos*. Lima: UNMSM - Fondo Editorial, 2013, pág. 14.
- ³Ibidem, pág. 81.
- ⁴Chivilches Ampuero, Natividad – Coordinadora del Área de Arte e Historia. Entrevista personal en la Casona de San Marcos, Lima. 25-10-2017.
- ⁵Inscripción recogida en placa con fecha en Lima, 12 de Mayo de 2016. Patio de Jazmines de la Casona de San Marcos. Avda. Nicolás de Piérola 1222. Parque Universitario de Cercado de Lima. Perú.
- ⁶EFE. *La Universidad más antigua de América honra a Rodríguez Zapatero*. 16-05-2008. <http://www.laregion.es/articulo/espanha/universidad-mas-antigua-america-honra-rodriguez-zapatero/20080517092952052323.html>. [Fecha de acceso: 21/11/2017]
- ⁷Web Museo de Arqueología y Antropología de UNMSM. <http://centrocultural.unmsm.edu.pe/arqueologia/> [Fecha de acceso: 01/11/2017].
- ⁸Museo Nacional Chavín (<http://museos.cultura.pe/museos/museo-nacional-chav%C3%ADn>). [Fecha de acceso: 01/11/2017]
- ⁹Germán Carnero Roqué - Director del MAMUNMSM entre 2006 y 2016. Entrevista personal en casa de Don Germán. 25-10-2017. Lima.
- ¹⁰*Museo de Arte en la Casona. Memoria de actividades* (agosto 2006 - agosto 2011) y *Museo de Arte en la Casona. Memoria de actividades* (septiembre 2011-diciembre 2016).
- ¹¹Casa donde vivió y murió Bernardo O'Higgins Riquelme. Libertador de Chile y Prócer del Perú. Ha sido restaurada por la República de Chile entre los años 2006 y 2008 como un homenaje a la fraternidad que une a los pueblos del Perú y Chile. Inscripción de la placa ubicada en el zaguán del edificio.
- ¹²Web Repositorio Institucional de PUCP <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/> [Fecha de acceso: 01/11/2017].
- ¹³Actualmente se continúa con el trabajo de digitalización de piezas. La responsable de digitalización, Melissa Boza nos cuenta el proceso de elaboración. La digitalización del IRA se hace gracias a una cámara réflex, dos tachos de luz con difusor, un trípode y un monitor conectado a la cámara a través de un cable HDMI, en un espacio sin luz natural. Una vez que se captura la imagen en formato RAW, se pasa al formato TIF para su edición. Posteriormente, al ser retocada la imagen se exporta en formato JPG o PDF dependiendo del volumen del archivo generado. El retoque se hace con el programa ADOBE Lightroom, que es especial para retocar bancos de imágenes. Este programa permite trabajar con series de 10, 50, 100 y hasta 1000 fotografías sin que se sature la memoria RAM y sin modificar la imagen de origen, como sucede por ejemplo con Photoshop. Para su publicación en el Repositorio se requiere de una imagen con calidad para la web (72ppp), metadatos, licencia Creative Commons (uso libre no comercial) y palabras clave, para que se pueda localizar fácilmente en la web.
- ¹⁴Melissa Boza Palacios. Responsable de digitalización. Entrevista personal en IRA. Lima. 18-10-2017.
- ¹⁵Claudio Mendoza. Conservador del Museo de Artes y Tradiciones Populares. Entrevista personal en IRA. Lima. 18-10-2017.
- ¹⁶Actualmente se han presentado cinco números: Catálogo de Arte prehispánico y Popular, 2013; Catálogo de Arte Prehispánico y Popular, 2014; La memoria de TUC en sus vestuarios, 2015; Colección Arturo Jiménez Borja, 2017; Centro de música y danzas peruanas CEMDUC, 2017.
- ¹⁷Alain Vallenias Chacón. Coordinador del Proyecto de Inventario y Catalogación. Subdirector de DACU. Entrevista personal en Campus PUCP. Lima. 20-10-2017.
- ¹⁸Dirección de actividades culturales: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/64225> [Fecha de acceso: 15/11/2017].
- ¹⁹Luis Repetto Málaga. Director del Museo de Artes y Tradiciones Populares de la PUCP. Entrevista personal en IRA. Lima. 18-10-2017.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



EDIFICIOS HISTÓRICOS: FRACCIONAMIENTOS Y AFECTACIONES URBANAS-ARQUITECTÓNICAS

HISTORIC BUILDINGS: SUBDIVISIONS AND URBAN-ARCHITECTURAL AFFECTATIONS

Resumen

El centro histórico de Loja-Ecuador ha tenido múltiples transformaciones desde su configuración en el siglo XVI. Catástrofes naturales que se dieron en los siglos XVII y XVIII, la ejecución del plan regulador en 1960 y la concentración de actividades comerciales y administrativas han dado paso a subdivisiones de terrenos de congregaciones religiosas consideradas de alto valor histórico. El análisis de estos fraccionamientos permitirá diagnosticar y proponer soluciones a cada sitio urbano.

Palabras clave

Centro Histórico, Diagnóstico, Edificios Históricos, Fraccionamiento.

Karina Monteros Cueva

Universidad Técnica Particular de Loja.
Ecuador

Maestra y Doctora en Arquitectura por la Universidad Nacional Autónoma de México. Arquitecta por la Universidad Técnica Particular de Loja. Docente investigador del Departamento de Arquitectura y Artes desde el 2002. Sus investigaciones están enfocadas en el estudio de materiales tradicionales de construcción y la conservación de inmuebles patrimoniales. Es par evaluador de la revista Gremium de México y Estoa de Ecuador.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 15/VI/2018
Fecha de revisión: 6/VIII/2018
Fecha de aceptación: 10/VIII/2018
Fecha de publicación: 30/XII/2018

Abstract

The historic center of Loja-Ecuador has had multiple transformations since its configuration in the sixteenth century. Natural catastrophes that occurred in the seventeenth and eighteenth centuries, the implementation of the regulatory plan in 1960 and the concentration of commercial and administrative activities have given way to subdivisions of land of religious congregations considered of high historical value. The analysis of these subdivisions will allow to diagnose and propose solutions to each urban site.

Key words

Diagnosis, Historic Center, Historical Buildings, Subdivisions.

Nixon Cuenca Sarango

Universidad Técnica Particular de Loja.
Ecuador

Arquitecto por la Universidad Técnica Particular de Loja (2016). Tesista de Investigación período 2014-2016. Tema: Centros históricos y sus fraccionamientos. Actualmente es consultor independiente en temas relacionados a Catastros y planificación urbana.

EDIFICIOS HISTÓRICOS: FRACCIONAMIENTOS Y AFECTACIONES URBANAS-ARQUITECTÓNICAS

1. INTRODUCCIÓN

Loja es una ciudad intermedia, ubicada en la serranía sur del Ecuador, cuyo emplazamiento siguió el modelo implantado en la Colonia, siendo los límites de crecimiento de la urbe los márgenes de los ríos Zamora y Malacatos hacia el oriente y occidente respectivamente. La ciudad permaneció inalterable y su crecimiento fue muy lento hasta 1960¹, en donde los procesos de urbanización se fueron marcando en las afueras de la ciudad, incorporando al área urbana extensos terrenos de las antiguas haciendas.

Las edificaciones más antiguas corresponden a los conjuntos religiosos de San Francisco, Santo Domingo, Convento de Clausura de las Madres Concepcionistas, y la Catedral, siendo las únicas construcciones de la Colonia que subsisten parcialmente hasta la fecha. El proceso de transformación y subdivisión que han tenido ha sido poco documentado en relación al entorno urbano que lo rodea, convirtiéndose en estudios aislados que no permiten conocer su incidencia en la dinámica de crecimiento de la ciudad.

El presente análisis tiene como objetivo documentar las etapas de evolución de la ciudad, representando los primeros cambios significativos en su morfología urbana con la implementación del primer plan de regulación y control urbano. Situación agravada por la ausencia de normativa para la preservación de edificaciones de interés patrimonial, que recién apareció en 1983², que permitió que los conjuntos religiosos y edificaciones relevantes vayan cediendo su propiedad, para dar paso a otras de nuevas características; sumado a ello, la excesiva concentración de actividades comerciales-administrativas en el lugar, poco a poco han ido degradando el sitio y lo más grave aún, han provocado el despoblamiento de este sector.

1.1. Loja en la Colonia y hasta la República

Con los primeros conquistadores españoles llegaron franciscanos, dominicos, concepcionistas, agustinos, mercedarios y más tarde jesuitas y carmelitas³ que jugaron un papel relevante en la edificación de las primeras construcciones religiosas en la ciudad. Estos conjuntos religiosos se esforzaron por construir los templos para la magnificación del culto cristiano, de ahí

que las característica de estas nuevas ciudades, solo siguieron una idea medieval de acercarse y rodear a la iglesia; es decir, los nuevos centros urbanos se desarrollaron a partir de la presencia de los templos⁴, los cuales prestaban cantidad de servicios a la comunidad, desde la provisión de agua, hasta ser centros de enseñanza y botica, lo que hacía converger un micro mundo urbano en torno a sus actividades⁵.

Las Leyes I, IX y XI, de Indias establecieron el trazado de la ciudad que parte de una plaza matriz y frente a ella, la iglesia principal de la cual salen cuatro calles en retícula, (figura 1) determinando la ubicación para las primeras construcciones de las órdenes religiosas, el cabildo, vivienda de los españoles y viviendas de indios —ejidos—, convirtiéndose en el centro administrativo, religioso y de evangelización de la ciudad⁶. Estas ordenanzas resumen ciento diez años, después las ideas renacentistas italianas sobre todo de León B. Alberti en su escrito *De Re Aedificatoria*⁷, estas raíces teóricas están presentes en la idea del diseño previo y en la presencia de la plaza como núcleo organizador del espacio físico⁸.

La implantación y el desarrollo de las ciudades se encuadró en una concepción completamente europea aunque sea utópica o aún no realizada allá. En comparación con los elementos y cualidades occidentales, la arquitectura colonial posee pocos caracteres indígenas⁹. El modelo fue compuesto por calles estrechas que atravesaron la ciudad de norte a sur con una dimensión de 30 pies. Cada manzana fue dividida en forma de cruz dando cabida a 4 solares¹⁰, dejando siempre entre la traza, plazas menores que se van alejando del centro, en donde se van ubicando los templos, iglesias y conventos¹¹. Loja en su fundación, se convirtió en una ciudad de paso para quienes viajaban a explotar las minas de oro de Zaruma y Zamora ubicadas en el Oriente ecuatoriano, por ello se la conoció como una de las ciudades más dinámicas de la conquista.

En esa época, la iglesia pasó de ser un solo edificio, a un conjunto de edificaciones cuyo centro era el templo, pero que abarcaba en extensión y servicios características diversas¹². Es común que en este tiempo las órdenes religiosas ampliaran sus terrenos en función de las nuevas necesi-

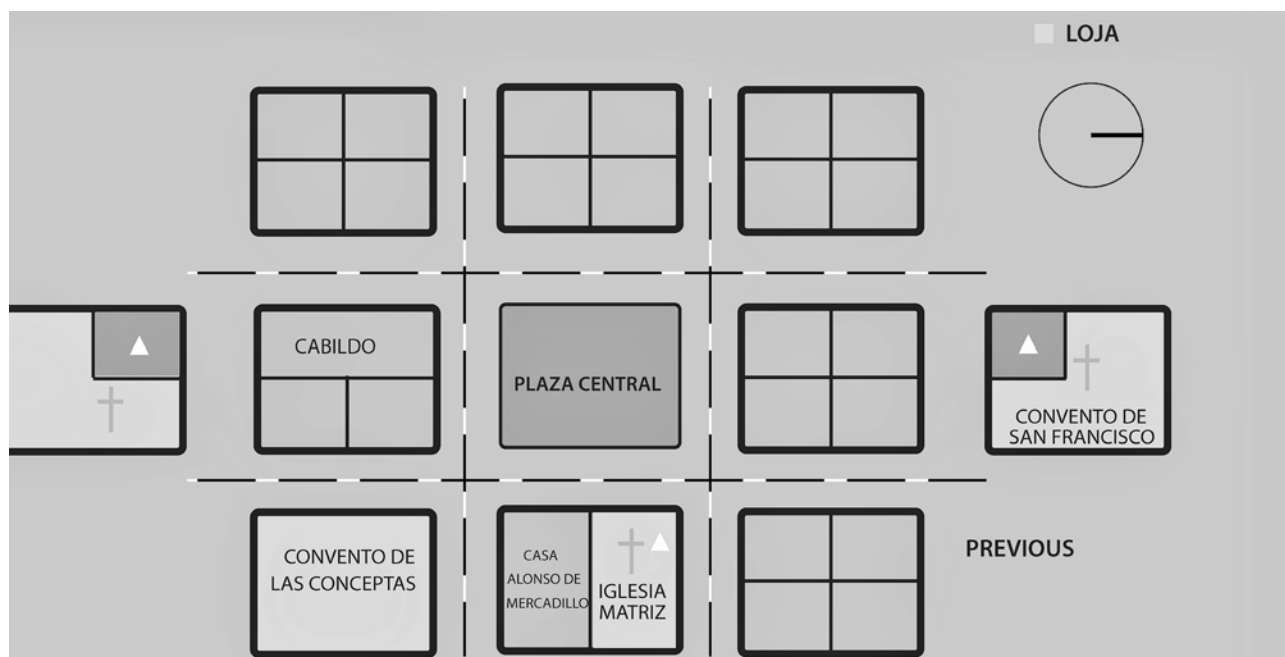


Fig. 1. Configuración de la ciudad de Loja en la fundación en 1548. Loja su Patrimonio Arquitectónico. 2010. Loja. Ecuador.

dades, las cuales presentaban diferentes características marcadas por el contexto regional en donde estaban implantadas¹³.

Para finales del siglo XVI, la ciudad tenía cerca de 3.000 habitantes, de los cuales un millar se ubicó en la parroquia el Sagrario —centro de la ciudad— y 2.000 en las doctrinas de indios, ubicadas en las afueras de la urbe¹⁴. Precariamente existía una heterogeneidad de funciones, ya que desde su origen albergó muchas actividades: la ciudad íntegra era equivalente a su núcleo central¹⁵. La edad de oro que vivió la ciudad llegó a su fin con el terremoto ocurrido el 20 de enero de 1749¹⁶ que arruinó gran parte de las construcciones de la ciudad. Se suma a esta situación, la destrucción de las ciudades del oriente, lo que provocó que la ciudad presente características diferentes a las iniciales, acentuadas aún más por su aislamiento vial del resto de la República. En términos de crecimiento urbano, la ciudad sufrió un retroceso, debido a las campañas de independencia y guerras civiles de 1820, que por la situación geográfica de ciudad fronteriza significó un sitio de tránsito para las tropas libertarias.

Cien años más tarde, en 1851 se repitió otro terremoto afectando nuevamente las edificaciones religiosas y civiles que debieron ser reconstruidas siguiendo los mismos modelos, ya que no existieron variaciones funcionales, estéticas y constructivas para las nuevas edificaciones durante este período.

1.2. Desde el siglo XX hasta la actualidad

La modificación de la fisionomía del centro urbano se fue dando paulatinamente, debido a las razones antes expuestas. Se puede dividir a este siglo en dos fases importantes para el análisis de sus principales afectaciones.

a. Incorporación de infraestructura básica.

b. Ejecución de planes de ordenamiento.

La primera fase está relacionada con los cambios que se dieron en la ciudad en términos urbanos y arquitectónicos con la incorporación de infraestructura básica: iluminación —1890—¹⁷, agua potable y alcantarillado —1907—¹⁸ que debido a la inexistencia de un plan urbano regulador, desde el Cabildo se dieron los primeros lineamientos con el afán de dar orden a la ciudad, primando para ello principios de higiene y salubridad más que un fin estético o técnico.

En 1905, se contrató el plano de la ciudad levantado por el Ing. Antonio Sánchez, con el objetivo de establecer mejoras a la ciudad. Dentro de los cambios que afectaron al centro urbano se puede enumerar los siguientes:

- El empedramiento de aceras y calles.
- Ensanchamiento de calles existentes, que pasaron a tener 10 metros.
- La rectificación y ensanche de calles que dan paso a los ríos Malacatos y Zamora.
- Destrucción de la torre de Santo Domingo “que parece ser un horno viejo de quema de ladrillos y prevenir que la nueva torre se construya sobre la portería del convento. La colocación de la torre en el punto actual da un aspecto muy sombrío a la placeta y aún parece muy estrecha” .
- Canalización del río Malacatos.
- Apertura de nuevas calles¹⁹.

Con estos cambios, los antiguos reservorios de agua de los cuales la población se abastecía fueron desestimados; de igual manera los canales de recolección de aguas servidas que atravesaban la ciudad hasta desembocar en el río²⁰. Debido a ello, el centro histórico se amplió a 50 manzanas, siendo el inicio de la transformación de Loja como lo describe el historiador Anda²¹:



Fig. 2. Centro de la ciudad de Loja en 1930. Reinaldo Vaca. 1930. Colección Fotográfica Museo de Arqueología y Lojanidad de la Universidad Técnica Particular de Loja. Ecuador.

dejar de ser una aldea para ser una ciudad! (figura 2).

La canalización de agua dio fin a los innumerables riachuelos que movían los molinos que corrían por la ciudad y pasaban por dentro de las huertas de las casas, en ellos se hacía el aseo respectivo, a la vez que sus aguas llevaban todos los desperdicios y basura de la ciudad. De esta manera se empieza a incorporar las acometidas de agua, mientras que las aguas servidas continúan con su salida a los dos ríos de la urbe. Aún con estas intervenciones, el centro de la ciudad podía recorrerse con facilidad, ya que el tejido urbano tenía repetidas intersecciones que lo permitían.

El auge en la economía del país debido a la exportación bananera en los años 50, la crisis de ésta en los años 60 y el apogeo de la época petrolera a partir de los años 70; permitieron una inserción económica en el mercado mundial con las consiguientes secuelas de la modernización propias de un país en vías de desarrollo²². Para modernizar la ciudad se derrumbaron antiguas edificaciones, debido a que el nuevo orden

económico requería un nuevo orden espacial, involucrando el cambio de uso de suelo como consecuencia de la concentración de nuevas actividades en el centro de la ciudad. Este hecho influyó en el incremento del valor del suelo, por lo que muchas propiedades y edificaciones patrimoniales civiles y religiosas, fueron subdivididas o segregadas generando una centralidad urbana.

El papel de la iglesia se vio más disminuido, los conjuntos religiosos que en un inicio ocuparon varias manzanas, pronto con las necesidades de ocupación de suelo y la falta de rentas para su sustentación, cedieron gran parte de sus terrenos.

La segunda etapa tiene sus inicios en los años 40; a partir de las teorías urbanísticas vigentes se formularon los planes reguladores para varias ciudades del país. Es en esta década, que el pensamiento sobre la ciudad ecuatoriana se redefine gracias a los precursores de la “investigación urbana” en el país. Los arquitectos: Gatto Sobral y Jones Odriozzola, ambos uruguayos, vienen influenciados con las teorías del urbanismo moderno y del funcionalismo propias de

los congresos de arquitectura moderna (CIAM), para realizar estudios tendientes a la formulación de los planes reguladores en algunas ciudades ecuatorianas; entre ellas: Quito, Latacunga, Ibarra, y Loja²³. Allí se prefiguró una imagen deseada de ciudad, que tiene más relación con modelos ideales espacialistas traídos del exterior y con una realidad urbano-regional.

Bajo esta premisa Loja pone en vigencia el Plan de Ordenamiento Urbano el 25 de noviembre de 1960, desarrollado por Gatto Sobral; pero lamentablemente no se respetan las edificaciones históricas, pues en este mismo año, el Municipio decreta derribar todas las casas “viejas y feas” que se encuentran en el centro de la ciudad²⁴. La ciudad se altera arquitectónicamente y cambia casi en su totalidad el área consolidada; por una parte, se deterioran las antiguas construcciones, y por otra parte las instituciones de poder, político, nacional, regional y local, así como empresas privadas, construyen edificios modernos que rompen la homogeneidad del paisaje urbano, aumentando pisos y proponiendo nuevos materiales para su construcción. Como consecuencia el centro histórico se transformó en un centro administrativo, comercial y bancario; a más del uso residencial de los sectores medios, promoviendo la ocupación de la periferia por parte de sectores de mayores ingresos económicos²⁵.



Fig. 3. Discontinuidad de retiros debido a la regulación urbana en Conjunto de Santo Domingo. Loja. Ecuador. Fotografía: Los autores. 2016.

Este plan dispuso nuevas líneas de fábrica en retiros y anchos de vías en varios sectores de la ciudad, incluyendo el centro de la urbe, y no contempló la conservación del mismo sino más bien planteó una regeneración completa de la ciudad. Esta regulación provocó una discontinuidad en los retiros dentro del casco céntrico (figura 3), lo cual es evidente en el ancho de aceras y calzadas, ya que los perfiles de las construcciones quedan sobresalidos unos de otros en forma horizontal y vertical con las nuevas características de altura de las edificaciones.

La implementación de un segundo plan de ordenamiento (1988), delimita el área del casco histórico en 100,50 Ha²⁶ que considera como política “conservar íntegramente la estructura física del centro histórico: tejido urbano, los subconjuntos y las edificaciones de manera que este patrimonio urbano-arquitectónico mantenga sus valores culturales, sociales y económicos”. Para ello, el plan regula el control del uso y ocupación del suelo, y se conforma la comisión de Centro Histórico de Loja. La definición de centro histórico está dado entonces, por los valores arquitectónicos y urbanos como atributos de “centralidad” y no como una relación social²⁷.

2. METODOLOGÍA PARA LA DETERMINACIÓN DE FRACCIONAMIENTOS DE LOS CONJUNTOS RELIGIOSOS

El marco metodológico se desarrolló de la siguiente manera: se recopiló toda la información de los conjuntos religiosos, escogiendo primero los más antiguos, ordenándolos y siempre enlazados con todos los aspectos que involucran los fraccionamientos. Luego se procedió a realizar el análisis e interpretación de los datos recopilados en la fase histórica, en donde se plasmó un esquema de escala cronológica, marcando los fraccionamientos y las afectaciones, deduciendo el origen y las causas que los produjeron. Para finalmente, marcar específicamente los fraccionamientos y afectaciones de cada con-

junto religioso, los cuales se registraron en un catálogo descriptivo.

En la fase metodológica se consideraron las siguientes variables:

2.1. Selección de los conjuntos religiosos

Utilizando el método descriptivo e inductivo, se delimitó el tema de investigación, para seleccionar los conjuntos religiosos que se agruparon de acuerdo a la época en que fueron fundados, validándolos con el inventario realizado por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) que determina su grado de conservación. De esta manera, fueron escogidos los conventos más antiguos y con mayor extensión superficial: El convento de concepcionistas, la Catedral y los conjuntos religiosos de San Francisco y Santo Domingo con un grado de conservación absoluto.

2.2 Identificación de los fraccionamientos

Se identificaron los fraccionamientos en función de planos antiguos, mapas, archivos, fotografías, escrituras de venta y donaciones; que coadyuvaron a determinar la propiedad original²⁸, los procesos de subdivisión, las causas y las consecuencias en lo urbano arquitectónico que se produjeron en los sucesivos procesos de consolidación de la ciudad para determinar finalmente cada tipo de fraccionamiento. Sin embargo, también fue viable asociarlos a una morfología histórica basada en los modos de producción de la ciudad, ya que en cada uno de ellos se destaca un cambio o fraccionamiento caracterizado por los agentes que intervienen, como es el caso del plan de regulación urbana de 1960 y los procesos económicos y sociales que se dieron.

En cada conjunto religioso se realizó el análisis de los fraccionamientos en forma teórica y gráfica. De acuerdo con las causas más relevantes,

los cambios han sido definidos por: fraccionamiento por lotes, fraccionamientos por regulación urbana, afectaciones formales en fachada y afectaciones arquitectónicas y urbanas por cambio de uso.

2.3. Causas y efectos en el centro histórico de los fraccionamientos de los conjuntos religiosos

- Fraccionamiento por lotes.* Se parte del análisis de la propiedad original, en algunos casos los predios aumentaron su superficie por la donación o adquisición de terrenos. Se realizó una interpretación gráfica de la manzana y del terreno designado para cada conjunto. Esto constituyó el documento base sobre el cual se realizó la interpretación de los demás fraccionamientos, según el caso: adquisición o venta.
- Fraccionamientos por regulación urbana.* Se da en los siglos XIX y XX, afectando la fisonomía del centro de la ciudad como fue por ejemplo la apertura de las calles Azuay y Miguel Riofrío que fraccionó en tres partes al Conjunto de Santo Domingo. Este con-

92



Fig. 4. Ocupación del conjunto de Santo Domingo en su extensión inicial, luego su fraccionamiento hasta su área actual. Loja, Ecuador. Fotografía: Los autores. 2016.

junto modificó su superficie desde su misma adjudicación (figura 4) . Para el año 1563 la propiedad crece ocupando tres manzanas²⁹, para finalmente tener una subdivisión en 1955 que lo redujo al 25% de su tamaño original.

La concentración de actividades de comercio y gestión permitió que los fraccionamientos se aceleren aún más en la parte céntrica, como es el caso del convento de clausura de las Madres Concepcionistas que vendió una franja de terreno a una entidad bancaria en 1964³⁰ (figura 5a-5b).

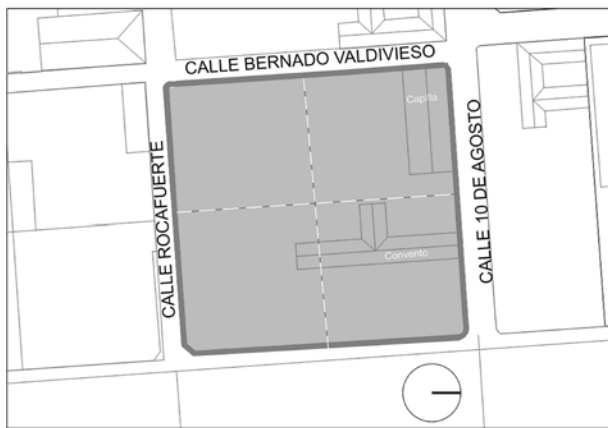


Fig. 5a. Interpretación de ocupación del Conjunto de Las Concepcionistas de Loja en 1557. Loja. Ecuador. Fotografía: Los autores. 2016.

Fig. 5b. Fraccionamiento de los lotes del conjunto en 1964. Loja. Ecuador. Fotografía: Los autores. 2016.

Y las implicaciones formales que derivaron de los fraccionamientos:

- c) *Afectaciones formales en fachada.* En este apartado se realizó una descripción teórico-gráfica del conjunto religioso, resaltando mediante fotomontaje las afectaciones formales realizadas durante su historia, tomando como referencia fotografías e investigaciones históricas del Museo del Banco Central del Ecuador, y del archivo fotográfico del INPC.
- d) *Alteraciones formales arquitectónicas —urbanas por cambio de uso—.* Los nuevos usos se manifestaron en el siglo XX, es por ello que su morfología y construcción cambió, readecuando y construyendo nuevos edificios que siguieron la norma establecida en cuanto a retiros; sin embargo su arquitectura no se integró al entorno histórico existente. Para este análisis se utilizaron fotografías y fotomontajes que permitieron visualizar dichas modificaciones.

Los cambios de uso de suelo determinaron que los conjuntos religiosos se fraccionaran nuevamente, como es el caso de San Francisco que al

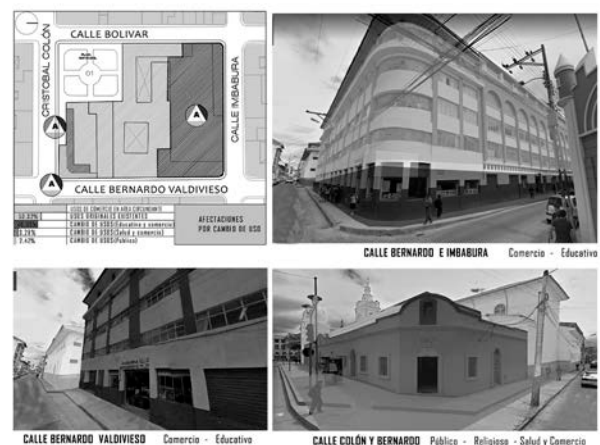


Fig. 6. Zonificación de usos de suelo en el Conjunto de San Francisco, y la zona circundante. La centralidad urbana hace que los locales comerciales tengan alto valor en el sector. Fotografía: Los autores. 2016.

construir el colegio y remodelar parte de su convento, perdió sustancialmente su uso primario como fue el culto, para pasar a brindar un uso afín al sector (figura 6). No obstante, estos cambios no son despreciativos ya que pueden reafirmar y conservar valores históricos vigentes, y es que los centros históricos son dinámicos y deben mantener una relación social acorde al tiempo en que se vive. Para Carrión³¹ lo antiguo y lo moderno no tienen que ser conceptos excluyentes. Lo antiguo es generador de los moderno y lo moderno es una forma de conferirle existencia a lo antiguo.

3. ANÁLISIS DE LOS FRACCIONAMIENTOS

En base al marco teórico y a la documentación encontrada se realizó una interpretación gráfica

de los resultados, con la finalidad de conocer los procesos de fraccionamiento, evaluando el grado de afectación arquitectónica y urbano del centro histórico en función de la presencia de los conjuntos religiosos. Se determinó que los conjuntos religiosos más fraccionados son Santo Domingo y las Concepcionistas, mientras que el más afectado a nivel de fachada es San Francisco.

3.1. Concepcionistas

Se consolidó principalmente su iglesia entre los años 1614-1701, incorporando una torre a un costado, que en 1851 al ser afectada por un terremoto, se reconstruye, para finalmente en 1964 ser derribada a consecuencia del fraccionamiento del terreno por la venta a una entidad

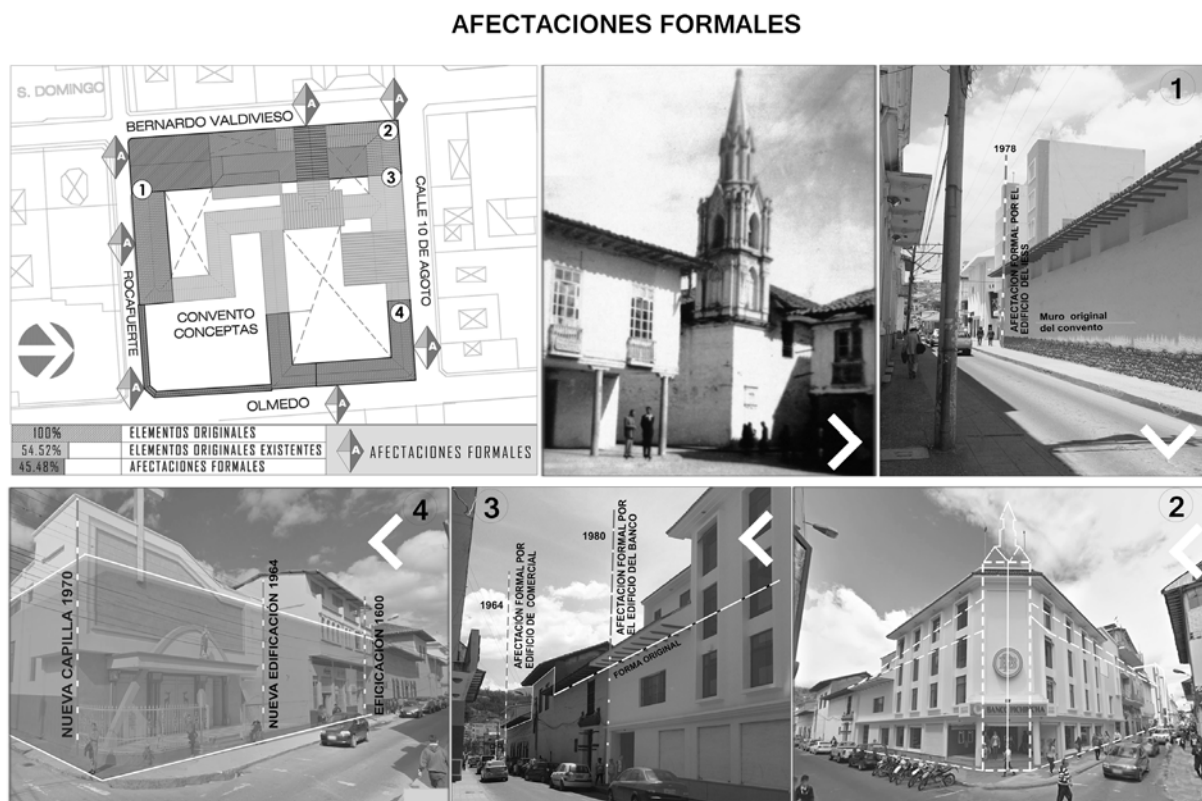


Fig. 7. Conjunto de Concepcionistas en donde las afectaciones formales de los nuevos edificios alteran la fisonomía del sector en cuanto a alturas, elementos compositivos y discontinuidad en la construcción. Loja, Ecuador. Fotografía: Los autores. 2016.



Fig. 8. Plano del Centro Histórico de Loja comparando el año 1548 y 2017. Loja, Ecuador. Fotografía: Los autores. 2017.

bancaria de una franja de terreno hacia la calle Bernardo Valdivieso. Al poco tiempo se levantaron nuevos edificios aledaños que alteraron las fisionomía tradicional del sector (figura 7).

3.2. San Francisco

Ubicado a 100 metros al norte de la Catedral, el principal cambio se da con la demolición del muro norte para ensanchar la calle Bernardo Valdivieso de 9 m a 10.20 m. Este conjunto al estar inmerso en una zona altamente comercial, de gestión y servicios, ha dado lugar a nuevas construcciones que le permitan tener mayores rentas. Situación que se va a reflejar también en las edificaciones continuas, las cuales han sufrido procesos de subdivisión no regulados

hasta 1970, quedando edificaciones con frentes a la vía pública en muchos casos de escasos 6 o 7 metros. Una vez que entró en vigencia el plan regulador, los retiros fueron normados, provocando varios perfiles irregulares de aceras, vías y alturas, siendo más evidente en las calles más estrechas. Ello ha provocado inseguridad para el peatón, pues hay tramos en donde el ancho de acera varía desde 0.80 m a 4,29 m, mientras la calzada llega a medir entre 3.05 hasta 8.37 m³².

3.3. Santo Domingo

Ubicado una cuadra al sur de la Catedral, ha tenido varias modificaciones como inmueble, la más importante la demolición de la antigua iglesia por una nueva levantada en ladrillo en 1905.



Fig. 9. Imagen Heterogénea entre los monumentos religiosos y edificaciones actuales. Loja, Ecuador. Fotografía: Los autores. 2017.

El conjunto tiene una afectación por planeación cuando se amplían las aceras de las calles circundantes Bernardo Valdivieso y Rocafuerte de 7 a 9 m; sin embargo parte del conjunto original que corresponde a la capilla del Rosario sobresale del conjunto, dejando en ese tramo un ancho de vía de 3 metros.

3.4. La Catedral

Desde la fundación de la ciudad se le asignó el solar correspondiente la mitad de la manzana frente a la plaza matriz. La construcción del templo actual inició en 1838 y concluyó en 1890. Para el año 1887, se le adjudica un lote aledaño para que funcione el Palacio Episcopal³³.

El fraccionamiento más evidente es de tipo formal con la modificación de su fachada, específicamente en su remate; pues presentaba

características románicas y una torre campanario al lado derecho, para luego cambiar de lugar hacia el centro, acompañada de remates de balaustrada. Finalmente, en el año 1944 esta fachada fue nuevamente reformada por el Arq. Hugo Faggioni³⁴, quien le dio nuevas líneas arquitectónicas de estilo art deco que perduran hasta la actualidad.

4. IMAGEN URBANA DE LA CIUDAD

Como consecuencia de los fraccionamientos y la centralidad histórica-urbana, la ciudad presenta una imagen heterogénea provocada por una reorganización espacial. El plan regulador permitió la construcción de edificaciones hasta 7 pisos en entornos patrimoniales, los cuales el predominio de edificaciones era de 2 y máximo 3 pisos (figura 9). Aún con la presencia de los monumentos religiosos que tienen considerable

altura, las modernas edificaciones irrumpen en el entorno por la escala y por el uso de materiales.

Por otro lado, el mal entendido concepto de arquitectura de integración en entornos patrimoniales ha dado lugar a la repetición de elementos antiguos como mecanismo de unificación, lo cual ha incidido en la presencia de falsos históricos que han reemplazado a edificaciones patrimoniales. Para la construcción de nuevos inmuebles se ha regulado el uso de cubiertas y la imposición de modelos de puertas, ventanas, aleros y canecillos de estilo colonial o republicano. Estos procedimientos son amonestados en la carta de Venecia³⁵ en su artículo 12 y 13, mientras que el Memorando de Viena de 2005, recomienda *“evitar el fachadismo dando paso a la realización de las manifestaciones de nuevos lenguajes arquitectónicos en los entornos de interés patrimonial”*³⁶.

Pero no es la parte física solamente, es también la funcionalidad que se ha dado al centro urbano, cuyas actividades no son compatibles con el área histórica de implantación³⁷. En este caso, concentra los principales servicios públicos de la ciudad; así: 21 edificios corresponden a entidades gubernamentales y de servicio, 18 entidades bancarias, 12 instituciones educativas e institutos tecnológicos, 9 sitios de hospedaje, 7 instituciones de salud, 6 espacios de cultura, (museos-teatros) y 4 sitios de culto; lo que conlleva, una hipercentralidad de actividades con el consecuente incremento de población flotante, situación que se empeora aún más por la baja demográfica de habitantes de la zona. De acuerdo al sistema de registro Abaco del INPC, de los 344 inmuebles que tiene la parroquia el Sagrario, el 64.93 % corresponden a inmuebles inventariados, los cuales son usados como sitios de comercio, oficinas, vivienda-comercio; es decir, la población que se concentra va puntualmente a realizar actividades. Todo lo expuesto va de la mano con una creciente congestión vehicular, ya que las dos principales vías

conectoras de transporte público que recorren la ciudad de norte a sur, están fuera del centro histórico, problema que se evidencia debido a la insuficiente cantidad de plazas de parqueo en el sitio.

4.1. Conservación de los centros históricos

La falta de aplicación de normativa de regulación, control y protección de inmuebles patrimoniales ha dado lugar a intervenciones inconsultas e incompletas, dando énfasis a la protección de la fachada sin importar que hacia el interior presenten realidades contrastantes. Igual situación afecta a los conjuntos religiosos, los cuales a nivel interno presentan una serie de adecuaciones, muchas ya de carácter irreversible. En este sentido, la declaratoria de centro histórico como bien perteneciente al Patrimonio Cultural del Ecuador en 1983 ponía de manifiesto las características singulares del sitio:

- Ser una de las ciudades coloniales más antiguas del Ecuador, (1548) y haber contribuido en la historia ecuatoriana con hechos relevantes dentro del contexto político y cultural.
- Su testimonio monumental en la arquitectura religiosa y civil, ya que posee características de singular valor artístico, rodeado de un entorno paisajístico de singular belleza que da a su fisonomía, una identidad propia dentro del urbanismo.
- A pesar de las intervenciones realizadas, la ciudad aún mantiene su coherencia histórica y artística.

La realidad es que los esfuerzos realizados por las instituciones gubernamentales encargadas de su cumplimiento han sido insuficientes. Por esta razón, la delimitación del área de primer orden que inicialmente era de 100.50 ha para el año 2015, se redujo a 35.09 ha; mientras que los bienes inventariados como patrimoniales han sufrido una reducción del 20.78%.

Si se quiere un centro histórico sea lo que originalmente fue, lo que se conseguirá es congelarlo en el tiempo; pero si se sigue el camino de su historia —que son los espacios de mayor mutación dentro de la ciudad— se deberán plantear políticas de transformación, desarrollo y sustentabilidad; y no políticas de conservación y preservación³⁸. En este sentido, la dinámica y vida propia de los centros históricos implican procesos de transformación; ello incluye el conocimiento de la historia, las consecuencias espaciales, patrimoniales, económicas, sociales y un riguroso análisis y diagnóstico que permitan formular propuestas para su conservación y ordenamiento.

Es necesario documentar la historia para poder entender el presente, buscando nuevos equilibrios traducidos en políticas públicas y propuestas de intervención. Sin embargo, el futuro de los centros históricos; es decir, el destino que tendrán sus espacios abiertos y sus edificios, depende en gran medida de hasta qué punto se pueda dar una democratización de la apropiación del patrimonio colectivo³⁹. Por ello este estudio abarcó el análisis de las afectaciones formales que destacan el cambio o transformación que ha sufrido el edificio, haciendo una comparación con la superposición de imágenes y delineando las afectaciones entre edificios, llegando a determinar cómo fue el edificio y cuál ha sido su ruptura en el tiempo dentro de un contexto urbano. Esta situación compleja e interrelacionada es la característica principal de los centros históricos, los cuales tienen en diferente grado, uno o varios de los problemas citados, con lo cual el debate teórico sobre la actuación de los centros históricos va a tener siempre la particularidad de cada caso de estudio.

5. CONCLUSIONES

Los centros históricos son estructuras vivas y parte integrante de la ciudad que se transforman con el tiempo y circunstancias; por ello se deben

analizar desde un contexto integral, siendo la historia el punto de origen para su comprensión a través de las etapas de transformación. Debido a ello, la actuación en cada centro histórico va a tener una singularidad y un plan de actuación especial; en el caso particular del centro histórico de la ciudad de Loja está marcado por una centralidad desde su misma concepción, influyendo en esta característica valores económicos, políticos y sociales; por lo que el análisis de fraccionamientos de los conjuntos religiosos que ocuparon gran área de terreno del centro mismo de la ciudad, representa un modelo de análisis en función de su comportamiento en entornos que originalmente fueron históricos. Se ha dicho que la ciudad es un ente vivo, que se adapta y transforma a las circunstancias, de igual manera los conjuntos religiosos, cuyas estructuras originales se conservan en parte, ya sea por razones de fuerza mayor, como son los desastres naturales, por afectaciones de deterioro de la estructura debido al paso del tiempo, por necesidades económicas y de concebir espacios más funcionales para las órdenes religiosas, han permitido el cercenamiento de gran parte de la estructura original. También estos conjuntos, han heredado las acciones municipales acertadas y otras no tanto para regular la ciudad, dando como resultado una imagen urbana heterogénea, en cuanto a alturas, retiros, materiales, y estilos arquitectónicos. Entonces, ¿existe Centro Histórico? Sí, ya que este no solo lo definen su morfología y estructura urbana, sino el trazado original, edificaciones, históricas, plazas y el comportamiento de la sociedad; en donde las tradiciones religiosas han estado muy arraigadas.

Se puede deducir entonces que la modernización, junto con los cambios de uso de suelo, el plan de regulación urbana en la década de los 60, los subsiguientes planes y la ausencia de normativa o incumplimiento de la misma, permitieron que los conjuntos religiosos y civiles incrementaran sus fraccionamientos con el

consiguiente proceso de densificación. Sin una determinada regulación y control de las edificaciones patrimoniales, estas siguen perdiendo vigencia, evidenciando el peso del mercado sobre la conservación del patrimonio edificado.

Los rasgos formales que aún conservan estos conjuntos religiosos, les confiere un sello de identidad respecto a la ciudad y permanecen en el imaginario colectivo. A pesar de que estos edificios han sido inventariados con grado absoluto de conservación, es imprescindible hacer una denominación y valoración a nivel urbano, ya que constituyen los puntos de configuración de la ciudad, con una dimensión estética y simbólica a través de la historia.

Las afectaciones formales descritas permiten conocer más los conjuntos religiosos dentro de la superposición de estructuras de diversas épocas y tipologías, los cuales explican por sí mismas, las épocas comprendidas en cada conjunto histórico. Su conservación es urgente, extendiendo la preservación a este entorno que se va transformando con el tiempo, el cual requiere de políticas y planes de actuación singulares que refuercen la noción de identidad, que fije metas a corto, mediano y largo plazo, y permita la repoblación del sitio como mecanismos para repotenciar las tradiciones de la comunidad; con ello, se podrá conseguir un equilibrio entre el pasado, el presente respecto a una prospectiva del sitio.

NOTAS

¹JARAMILLO ALVARADO, Pío. *Crónicas al margen de la Historia de Loja y su provincia*. Loja: Editorial HCPL, 1974, pág. 64.

²El 15 de abril de 1983 se declaró al centro histórico de Loja como bien perteneciente al Patrimonio Nacional.

³ANDA AGUIRRE, Alfonso. *Eclesiásticos y Comunidades Religiosas de Loja durante la Colonia y el episcopado*. Loja: Editorial UTPL, 1986, pág. 45.

⁴BAENA YMAÑ, María Elena. "Centros históricos del Estado de México". *Revista Quimera* (México), 4 (2008), págs. 18-28.

⁵GUTIERREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, pág. 80.

⁶JARAMILLO ALVARADO, Pío. *Historia de Loja y su provincia*. Loja: Editorial HCPL, 1982, pág. 46.

⁷CAMACHO CARDONA, Mario. *Historia urbana Novohispánica del siglo XVI*. México: Universidad Autónoma de México, 2009, pág. 124.

⁸GUTIERREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica...* Op. cit. pág. 79.

⁹BENAVIDES SOLIS, Jorge. *Arquitectos, Arquitectura en Ecuador*. Quito: Ediciones LACAV, 1983, pág. 51.

¹⁰JARAMILLO ALVARADO, Pío. *Crónicas al margen de la Historia de Loja y su provincia*. Loja: Editorial HCPL, 1974, pág. 74.

¹¹CAMACHO CARDONA, Mario. *Historia urbana Novohispánica del siglo XVI...* Op. cit. pág. 127.

¹²GUTIERREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica...* Op. cit. pág. 247.

¹³CAMACHO CARDONA, Mario. *Historia urbana Novohispánica...* Op. cit. pág. 21.

¹⁴GEOLOJA. *Perspectivas del medio ambiente urbano*. Loja: Fundación Naturaleza y Cultura, 2007, pág. 35.

¹⁵SAHADY VILLANUEVA, Antonio y GALLARDO GASTELO, Felipe. "Centros históricos: el auténtico ADN de las ciudades". *Revista INVI* (Chile), 51 (2004), págs. 9-30.

- ¹⁶JARAMILLO ALVARADO, Pío. *Loja Contemporánea*. Loja: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Loja, 2006, pág. 47.
- ¹⁷ARMIJOS AYALA, Arturo. *Loja Antigua en la memoria*. Loja: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Loja, 1996, pág. 83.
- ¹⁸Ibidem, pág. 83.
- ¹⁹RODRÍGUEZ JARAMILLO, Máximo. "El adelanto Social". *Revista del IML (Loja)*, Año 1, 1 (1906), págs. 10 - 15 - 20 - 30 - 43 y 45.
- ²⁰Ibidem, pág. 45.
- ²¹ANDA AGUIRRE, Alfonso. *Eclesiásticos y Comunidades Religiosas en Loja durante la Colonia y el Episcopado*. Loja: Editorial UTPL, 1986, pág. 75.
- ²²OÑA VITERI, Lenin. "Entorno histórico y Cultural de la arquitectura ecuatoriana contemporánea". En: SERNA, David (Coord.) *Arquitectura en Ecuador. Panorama Contemporáneo*. Bogotá: Editorial Escala, 1994, pág. 18.
- ²³AA.VV. *El proceso urbano en el Ecuador*. Quito: ILDIS, 1987, pág. 15.
- ²⁴*Plan de Ordenamiento Urbano de Loja*. Loja: Municipio de Loja, 1960.
- ²⁵GEOLOJA. *Perspectivas del medio ambiente urbano...* Op. cit. pág. 52.
- ²⁶*Plan de Ordenamiento Urbano de Loja*. Loja: Municipio de Loja, 1988.
- ²⁷CARRIÓN MENA, Fernando. *En busca de la ciudad perdida*. Quito: Red Ciudades CODEL, 1994, pág. 134.
- ²⁸Archivos: Curia de Loja, Municipio de Loja, Registro de la Propiedad, Convento de San Francisco y Santo Domingo, Monasterio de Madres Concepcionistas.
- ²⁹VARGAS, José María. *Monografía de la Diócesis de Loja*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1966, pág. 76.
- ³⁰ANDA AGUIRRE, Alfonso. *Vida Religiosa, social y económica de las Conceptas de Loja*. Quito: Editorial Abya-Yala, 1995, pág. 18.
- ³¹CARRIÓN MENA, Fernando. *El laberinto de las centralidades históricas en América Latina. El centro histórico como objeto del deseo*. Quito: Ministerio de cultura del Ecuador, 2010, pág. 35.
- ³²*Plan de Ordenamiento Urbano de Loja...*Op. cit.
- ³³Según escrituras públicas el Sr. Manuel Alejandro Carrión y su madre Alegría Bermeo, venden al Sr. José Pacheco Días Vicario General de este obispado.
- ³⁴Arquitecto y escultor chileno. Entre sus obras destacan el edificio de Diario El Telégrafo (1922-1925), Edificio Illingorth (1932), Basílica del Cisne (1932), Consejo Provincial de Loja (1932).
- ³⁵UNESCO, *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de los monumentos y sitios*. Venecia, 1964.
- ³⁶UNESCO, *Memorandum de Viena Patrimonio Mundial y la Arquitectura Contemporánea. Gestión del Paisaje Histórico Urbano*. Viena, 2005.
- ³⁷UNESCO, *Carta internacional para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas*. Carta de Washington, 1987, art. 2.
- ³⁸CARRIÓN, Fernando y HANLEY, Lisa: *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: Hacia un estado estable*. FLACSO - Sede Ecuador, 2005, pág. 45.
- ³⁹COULOMB, René. "Modelos de gestión en los centros históricos de América Latina y el Caribe. En busca de la integralidad, la gobernabilidad democrática y la sostenibilidad". En: CARRION, Fernando (Ed.). *La ciudad construida. Urbanismo en América Latina*. Flacso. Quito: Editorial, 2001, págs. 77-95.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LOS TERREMOTOS: ARQUITECTOS POR EXCELENCIA DE SANTIAGO DE CHILE (1751-1822)

THE EARTHQUAKES: ARCHITECTS FOR EXCELLENCE OF SANTIAGO DE CHILE (1751-1822)

Resumen

Los sismos son fenómenos que han estado estrechamente ligados a la cultura chilena, ya que a través de los siglos han definido el desarrollo de este país, determinando su crecimiento económico y bienestar social. Se debe entender que en Chile los terremotos son cosa frecuente por la disposición geográfica del territorio y, a pesar de la constante ocurrencia de estos eventos naturales, los santiaguinos siempre han estado expuestos a sus consecuencias; por lo tanto, estos procesos han ejercido una influencia notable en la forma de diseñar, construir, habitar y vivir en esta ciudad.

Palabras clave

Arquitectura, Catástrofe, Chile, Santiago, Terremotos.

Alfredo Palacios Roa

Universidad Adolfo Ibáñez
Departamento de Historia y Ciencias
Sociales. Facultad de Artes Liberales
Santiago, Chile

Doctor en Historia por la Universidad de Sevilla, España. Magíster en Historia de América por la Universidad de Sevilla y en Historia de Chile por la Universidad de Chile. Licenciado en Educación por la Universidad Católica Raúl Silva Henríquez (Chile). Autor de varios libros y artículos sobre la historia cultural y social de Chile y América, destacándose en el estudio de las catástrofes provocadas por los riesgos naturales, especialmente terremotos y tsunamis, y las catástrofes antrópicas.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 13/IV/2018
Fecha de revisión: 7/IX/2018
Fecha de aceptación: 13/IX/2018
Fecha de publicación: 30/XII/2018

Abstract

The earthquakes are phenomena that have been closely linked to the Chilean culture, since over the centuries they have defined the development of this country, determining its economic growth and social welfare. It is necessary to understand that in Chile the earthquakes are a frequent thing for the geographical disposition of the territory and, in spite of the constant occurrence of these natural events, the santiaguinos always have been exposed to his consequences; therefore, these processes have exercised a notable influence in the way of designing, of constructing, of living and living in the city.

Key words

Architecture, Catastrophe, Chile, Earthquakes, Santiago.

LOS TERREMOTOS: ARQUITECTOS POR EXCELENCIA DE SANTIAGO DE CHILE (1751-1822)¹

1. ANTECEDENTES

La ciudad de Santiago, cabecera del otrora reino de Chile y actual capital de la República, fue, y ha sido, constantemente azotada por los movimientos de la tierra. La frecuencia y constancia de estos eventos se explican por la disposición geográfica de todo el territorio chileno. A este respecto, hay que indicar que este país se ubica en el “*Cinturón de Fuego del Pacífico*”, lugar donde se concentran las zonas de subducción más activas e importantes del planeta y que hoy, y debido al amplio registro, lo han convertido en el “*más sísmico del mundo*”².

Esta recurrente manifestación de la naturaleza, plasmada en una serie de testimonios y descripciones, ha dado cuenta de un panorama de destrucción generalizada, que ha cobrado entre sus víctimas a un número considerable de civiles, y a muchas fábricas de las más diversas calidades.

Sin conocer este hecho clave en la historia sísmica de la capital, la evaluación sobre su potencial telúrico, y la posibilidad de proyectar algún plan de contingencia para prevenir el deterioro de las construcciones patrimoniales que hoy se

conservan, serían casi nulas. Por lo mismo, esta investigación, que comprende los efectos y las respuestas generadas entre en el último gran terremoto que la afectó durante el periodo colonial, nos referimos al sismo de 1751, y el primer gran terremoto que destruyó al país luego de declarar su independencia; y que, por cierto, fue el último gran evento con características destructivas que arruinó a Santiago durante el siglo XIX³, nos permite esbozar cómo estos procesos se han convertido en verdaderos arquitectos a la hora de diseñar, construir, habitar y vivir en este reconocido espacio urbano.

2. EL TERREMOTO DE 1751

Como en la mayoría de los eventos catastróficos, el terremoto que se registró el sábado 8 de julio de 1730, no solo sirvió para readecuar la planta de la ciudad; sino que también obligó la introducción de mejoras arquitectónicas y estructurales en todas las construcciones públicas y privadas⁴. Esto porque, Santiago de Chile, que a decir de su obispo “*hallábase en la mayor ostentación de sus edificios perfeccionada*”⁵, fue totalmente destruida; al punto que, todas las casas, conventos e iglesias experimentaron una “*ruina total*”⁶.

En este contexto, la liberación temporal de determinados impuestos fue una de las medidas impulsadas por las autoridades para orientar y promover la rápida reedificación. Así, y en el ámbito interno, se rebajaron del 5% al 3% el rédito de los censos que gravaban a las propiedades inmuebles, ya que muchos vecinos se negaban a reconstruir sus habitaciones debido a que estas tenían un costo menor que el capital acensuado⁷. De esta manera, y una vez superado este tránsito económico, la ciudad comenzó su proceso de restauración, eliminando sus ruinas y exhibiendo algunos adelantos. Por ejemplo, se comenzó a trabajar en la construcción de nuevas cañerías que surtirían de agua a las pilas principales, se levantaron los primeros planos científicos sobre el canal del río Maipo, se inauguraron paseos arbolados y, en el año de 1742, se concibió la idea de edificar una Casa de Moneda, la cual quedó concluida en 1749⁸.

Gracias a esta y otras medidas, aquella lejana población comenzó a ganar en amenidad, elegancia y extensión, siendo descrita como *“muy hermosa a la vista, alegre, deleitosa y espaciosa”*⁹. Sus calles, según los marinos y científicos Jorge Juan y Antonio de Ulloa, se trazaron de forma recta y casi todas se encontraban empedradas, dispuestas en dirección de oriente a occidente y de norte a sur. Parecían haber sido dibujadas a cordel, no solo para la protección de los continuos temblores, sino también para la comodidad y el placer de sus habitantes; por lo mismo, su plaza mayor, cuadrada como la de Lima, estaba adornada por una hermosa fuente en el centro, y las casas que la rodeaban, construidas de adobe y de poca altura, tenían una singular y agradable apariencia¹⁰. Por su parte, el capitán inglés John Byron, que residió en la capital en el año en 1744, corroboró esta última impresión y la aumentó con la descripción de las fábricas sagradas. Todas ellas, ricas en dorado y platería, eran de una arquitectura sobresaliente, en especial la de los jesuitas, la cual le llamó profundamente la atención por su elevación; advirtiendo, sin embargo,

que: *“era una construcción de mucha altura para un país tan expuesto a los temblores”*¹¹.

Esta imagen del centro fundacional, nos resulta evidente si consideramos que muchos mercados estaban alcanzando los más altos lugares en la estructura social, y ello en repercutiría directamente en el modo de construir una ciudad mucho más trabajada y elegante a la precedente, demostrando como estos nuevos emprendedores, poseedores de una mentalidad práctica y mercantilista, comenzaron a desplazar a la sociedad colonial de la conquista. Pensamos que este último proceso fue el motor que animó la planificación y el desarrollo de nuevas y elegantes construcciones, las cuales, apoyadas con los réditos directos de la exportación, ayudarían a cambiarle la cara a Santiago, buscando eliminar cualquier vestigio del terremoto de 1730. No obstante, esta idea que estaba en marcha no fue posible de concluir, ya que un nuevo evento geológico, que se desencadenó el 25 de mayo de 1751, afectó a gran parte del país y dejó, una vez más, a la capital en más completa ruina.

Este nuevo paroxismo, se hizo sentir como a la una y media de la madrugada y tuvo una duración aproximada de entre cinco a seis minutos¹². Aunque el remezón no fue tan vigoroso como en 1730, su larga duración y la hora en que ocurría, sería motivo suficiente para poner en la mayor consternación a todo el vecindario. Según los miembros de la Real Audiencia, el sismo provocó el desamparo de muchísimas casas, de manera tal que: *“se ha reducido la mayor parte a vivir debajo de un toldo o pabellón en la plaza, cañada y demás parajes que su extensión les permitiese verse libre de ruinas”*¹³. En su informe, los funcionarios también agregaron que todos los templos, sin excepción alguna, habían sufrido daños por la apertura de sus muros y caída de techumbre.

Por otra parte, las réplicas, al igual en que los eventos telúricos precedentes, siguieron

sucedíendose por varios días. Algunas de ellas alcanzaron tanta intensidad que, según el gobernador, “terminaron por derrumbar aquellos edificios que habían logrado quedar en pie tras el primer movimiento”¹⁴. Sin embargo, y con el transcurso de los meses, la ciudad comenzaría, una vez más, a ponerse de pie. Así, la tarea de reconstrucción permitió exhibir importantes signos de adelanto en los años finales del siglo XVIII, pese a la ocurrencia de un nuevo sismo en abril 1783¹⁵ y de graves inundaciones en el invierno de ese mismo año¹⁶.

Que los residentes se hayan esmerado en construir una urbe más sólida que la precedente, encuentra su explicación en las palabras de Felipe Gómez de Vidaurre. Este jesuita, que vivió la catástrofe en la ciudad de Concepción (epicentro de este terremoto)¹⁷, referenció lo siguiente:

“Los habitantes de este reino, para mayor seguridad de sus personas y vida, han fabricado las ciudades para prevenir los funestos acontecimientos que puedan resultar de la calamidad, por esto las calles son anchas, de modo que cayendo la tierra de los edificios de ambas partes dejan siempre lugar libre para aquellos que por vivir en cuartos de la calle, tengan ésta en que salvarse de las ruinas. Las casas son de un solo piso, y en bajo, y así mayor espacio deben dejar. Dentro de ellas tienen grandes patios, jardines y huertos, donde los que habitan en su interior se refugian sin temor a las ruinas”¹⁸.

Considerando las precauciones contenidas en esta última descripción, se debe decir que se comenzaron a alzar numerosas edificaciones de un solo piso que, rodeando a las cuadrículadas calles del centro de la ciudad, dibujaron una silueta residencial característica, solo interrumpida por las fachadas de las iglesias y la elevación de algunos campanarios. Contribuirían a dar vida a esta nueva imagen urbana, los beneficios de la creciente exportación del trigo, y la llegada de ingenieros y arquitectos extranjeros que, animados por el progresista gobierno de

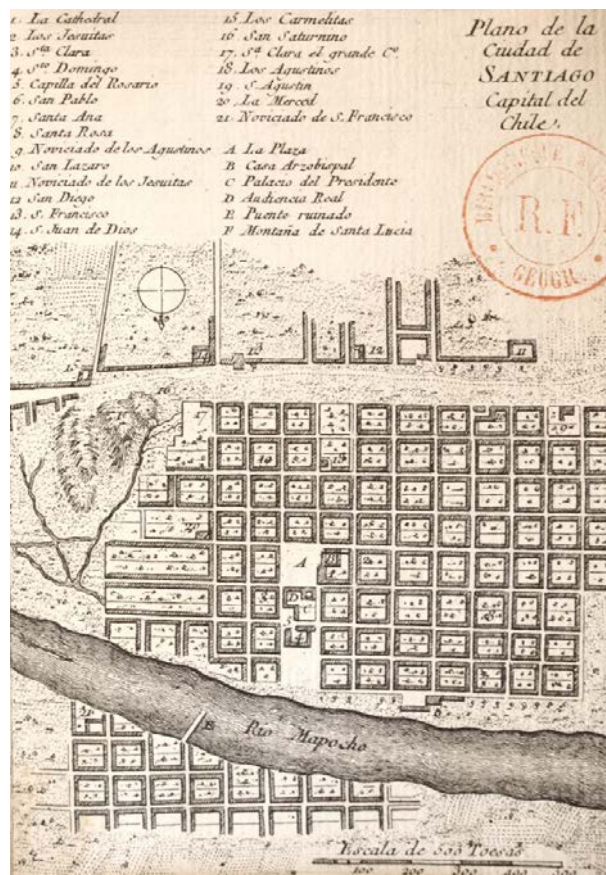


Fig. 1. Plano de la ciudad de Santiago. 1758. López, Tomás. Atlas geográfico de la América septentrional y meridional. Madrid: Casa de Antonio Sanz, 1758, pág. 108.

Ambrosio O’Higgins (1788-1796), encabezaron la primera gran remodelación urbana que conoció la capital. Sobre la ejecución de estos trabajos, contamos con el testimonio del inglés Jorge Vancouver quien, en el mes de abril de 1795, recorrió la capital describiéndola con bastante detenimiento. Destacó la creación de, hasta ese momento inexistente, redes viales, como el camino carretero entre Santiago y Valparaíso, así como también la reconstrucción de los tajamares, que desde el sismo de abril de 1783 y de la gran avenida de junio de ese mismo año, se hallaban completamente removidos desde sus cimientos. También detalló la construcción de otras edificaciones como, por ejemplo, la cárcel pública, que tras el terremoto de mayo de 1751, se encontraba en un estado tan deplorable que

no podía albergar con seguridad a reo alguno. Ello fue motivo más que suficiente para construir un nuevo y gran edificio “cuyas distribuciones interiores están bien tomadas”. Al mismo tiempo se avanzaba en la construcción de una segunda Casa de Moneda (actual Palacio de Gobierno) y que, para el año de su visita, se encontraba tan adelantada que pudo describirla con minuciosidad, mereciéndole todos los elogios correspondientes. Aprobaciones análogas le mereció la de la iglesia catedral; por lo que, a su juicio, ambos edificios eran dignos de observación para todo viajero ya que, una vez concluidos, no tendrían semejantes en toda Nueva España¹⁹.

Gracias a ello, es decir, a la realización y pronta descripción de los edificios más notables, que unidos al detalle las mejoras introducidas en el plano urbano, ayudarían a catapultar la nefasta impresión que el gobernador Ambrosio de Benavides daba de la ciudad en 1783. Según su apreciación, a pesar del incremento en el número de sus habitantes, y el desarrollo comercial alcanzado, la ciudad “se hallaba en un lastimoso estado de atraso y desaseo, por lo cual, no correspondía a su título de título de capital”²⁰.

2.1. La metamorfosis capitalina

Como queda demostrado, ya desde mediados del siglo XVIII se comenzó a apreciar un cambio radical en la arquitectura y en el crecimiento urbano en Santiago de Chile. A este respecto, según Jorge Juan y Antonio de Ulloa, en 1743, la capital alcanzaba una extensión de oriente a occidente de 1000 toesas, que se componen de 2329 varas castellanas y de norte a sur 600 toesas, o 1397 varas²¹. Con estas medidas, que actualmente equivalen aproximadamente a 15 cuadras y media de este a oeste y 7 cuadras de norte a sur, ambos viajeros estaban considerando como parte de la ciudad solo el primitivo trazado hecho en 1541, sin incluir los arrabales situados al sur de la cañada, y al norte del río.

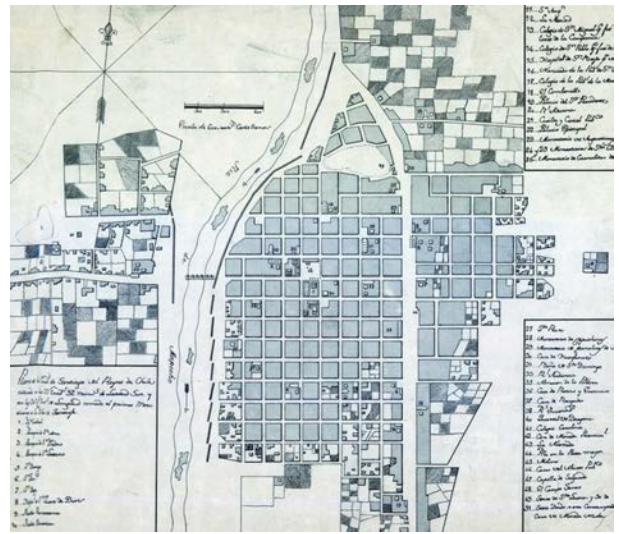


Fig. 2. Plano de Santiago. 1793. Archivo Nacional de Chile. Mapoteca.

Posteriormente, en 1794, el naturalista Tadeo Haenke, observó que esta población, incluidos los arrabales, media un poco más de media legua de ancho y largo, lo cual corresponde a veinte cuadras de oeste a este, y otras veinte cuadras de norte a sur²².

A partir de estos datos podemos decir que la ciudad, en prácticamente cincuenta años, había crecido hacia el norte y hacia el sur, triplicando la distancia de sus anteriores límites, merced a sus grandes arrabales de la chimba por el norte, y de ultra cañada por el sur. Estos sectores, a pesar de tener presencia y registro histórico desde el siglo XVII, solo estarían siendo incluidos por haberse conectado, ya en forma directa, con el sector central correspondiente al plano fundacional. Este crecimiento también se puede observar atendiendo a los desplazamientos de los bordes urbanos, con lo cual estaremos verificando únicamente la expansión de los arrabales, es decir, de los barrios más pobres. Para entonces, ya era frecuente la llegada de personas venidas de regiones rurales, ejerciendo la capital una peculiar atracción sobre todos los puntos del país. La explicación a tal fenómeno la encontramos en Gómez de Vidaurre, quien

entendía que Santiago simplemente atraía porque: *“los mayores caudales de Chile se hayan en esa ciudad, vaciando en los alrededores la aglomeración de gente miserable sin industria para intentar procurarse, por medios honrados, su subsistencia”*²³.

Aquella situación ya había sido advertida por el cabildo; por lo mismo, en una sesión celebrada octubre de 1771 se tomó nota del obstáculo que presentaban en esa parte unas precarias viviendas que allí se levantaban, ordenándose *“que los habitantes de dichos ranchos den razón con qué facultad se habían situado en aquel paraje”*²⁴. Más tarde, en febrero de 1790, se recomendó la necesidad de mantener una prolija limpieza como corresponde a una ciudad tan populosa como Santiago²⁵. Posteriormente, un acta firmada en febrero de 1799 añadió que: *“siendo constante el numeroso gentío con que cada día va creciendo esta población”*, era preciso redoblar el número de guardias debido a que en la misma porción estaban creciendo los homicidios, robos y otros delitos²⁶. Lo mismo creía, en 1802, el gobernador Luis Muñoz de Guzmán, el cual llegó a calificar a Santiago de Chile como una *“ciudad muy populosa”*²⁷.

Con estos datos podemos corroborar, como un hecho incontrarrestable, y es qué a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, se hacía cada vez más común observar en los alrededores de Santiago varios focos de miseria que, con el nombre de rancheríos, albergaban a una numerosa población sin ocupación estable. Estos arrabales, que comenzaron a escasas cuadras del centro tradicional, primero en torno al río Mapocho y luego hacia el sur de la ciudad, en lo que fueron las chacras agrícolas situadas en las cercanías de la cañada o la Alameda, fueron creciendo en un proceso aparejado con la fundación de nuevos monasterios en los lindes de la ciudad. Las nuevas instituciones religiosas buscaban principalmente lugares tranquilos donde establecerse y, una vez erigidos, la población más

humilde comenzaba a situarse, con sus chozas en sus alrededores, ya que era factible encontrar alguna ocupación prestando servicios a los nuevos conventos.

De acuerdo a lo anterior, bien se puede establecer que *“todos los religiosos que han entrado a Chile tienen casas en esta ciudad”*²⁸; y así quedó demostrado en el censo levantado en 1817²⁹. A ellos habría que añadir el funcionamiento de varias obras pías, tales como la Casa de Huérfanos, la Casa Correccional, Hospicio y Capilla de la caridad para el entierro de los más desposeídos. Además, se debe considerar que los principales tribunales del reino funcionaban acá: el Supremo Gobierno, la Real Audiencia, la Real Hacienda, el Consulado y la Casa de Monedas y otros, encontrando en la descripción que hace Vidaurre sobre la provincia de Santiago el siguiente epílogo: *“difícilmente se encontrará ciudad que sea más abundante de todas las cosas necesarias para pasar la vida cómoda, como la ciudad de Santiago”*³⁰. Esta especial situación traería como consecuencia que, al inicio del siglo XIX, Santiago fuese la ciudad más rica, extensa y prestigiosa y; por lo tanto, la más importante del país.

En consecuencia, esta transformación urbana derivó en un círculo vicioso, un proceso de retroalimentación imposible de interrumpir y que, entendemos, se sigue proyectando en el presente. Por ser la ciudad más rica, atraía más población; por ser poblada, atraía más capitales y comercio; y por ser el primer centro comercial atraía riquezas y población; y ello contribuyó a que se convirtiera en un modelo al cual todos miraban y, que, en cierta medida, querían hacer suyo.

3. EL TERREMOTO DE 1822

Al crecimiento y al desarrollo arquitectónico de esta pintoresca ciudad, dibujada por calles que corrían de norte a sur y de este a oeste, por casas de diseño uniforme, construidas con ladri-

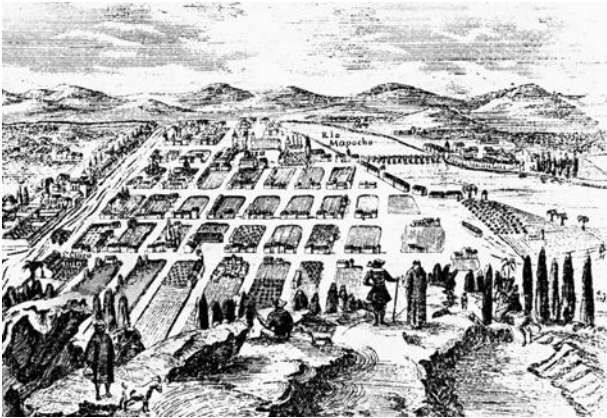


Fig. 3. Vista general de Santiago hacia 1800. Biblioteca Nacional de Chile. Sala Medina, FB-0970.

llos cocidos al sol llamados adobes, pintadas de blanco con gran cuidado³¹, y por ostentar algunas construcciones religiosas y públicas de gran elegancia tanto que, a juicio del norteamericano Samuel B. Johnston, “harían honor, cualquiera de ellas, a Filadelfia o Nueva York”³², debemos agregarle una página más a los infaustos acontecimientos que su historia conmemora. Esto porque, el día martes 19 de noviembre de 1822 un violento terremoto se hizo sentir con diversas intensidades en una extensa porción del territorio chileno, incluso se tiene reportes que generaron algunos deslizamientos y derrumbes al otro lado de la cordillera de los Andes³³.



Fig. 4. La Alameda de Santiago. 1821. Schmidtmeier, Peter. *Travels into Chile over the Andes in the years 1820 and 1821*. Londres: Longman, Hurst, Rees, 1824, pág. 320.

Frente al panorama de caos y destrucción que provocó este evento telúrico, algunos santiaguinos ofrecieron relatos en los que predominó una noche serena y apacible, “con una atmósfera clara y despejada, el hermoso cielo de Santiago aparecía con toda su imponente magnificencia”³⁴; otros, en cambio, recuerdan que la atmósfera estaba en extremo rarificada, que el termómetro había descendido bruscamente, incluso evocan el haber oído ruidos espantosos antes del remezón principal³⁵. En lo que si la mayoría de los testimonios concuerdan es en la hora en que se desencadenó el sismo y la intensidad que alcanzó. El relato del Director Supremo, máxima autoridad política de la época, así lo reflejó: “a las diez y tres cuartos de la noche fue plagado este pueblo con un terremoto tan extraordinario que en obra de dos o tres minutos, que duraría el máximo de su espantosa violencia, se desplomaron o quedaron ruinosos todos sus edificios, sin exceptuarse templo, ni casa alguna pública o particular”³⁶. Por su parte, una vecina agregó que: “pareció que la tierra quería tragarse a todos y los edificios que caían encima” y, como una medida de precaución, “todos lo pasamos en la huerta y en el patio de las casas”³⁷.

Aquel sacudimiento volvió a sembrar el terror entre la población, la cual no dudó en salir hacia las plazas y parques y levantar improvisadas viviendas en estos amplios lugares con el objetivo de sentirse protegidos de las constantes réplicas. En efecto, nadie se atrevió a dormir en sus casas durante los días siguientes, y muchas de familias se trasladaron a la cañada, transformando este paseo, al igual que en los sismos anteriores, en un improvisado campamento³⁸.

Sin embargo, y a pesar del amplio registro de temblores ocurridos en los días posteriores, los estragos, que al principio se creyeron enormes, fueron mínimos y solo de tipo material³⁹. En Santiago, no se contabilizó ningún muerto, ni personas heridas de consideración, aun cuando un



Fig. 5. El gran terremoto de 1822 en las calles de Santiago. Gendrin, Victor: *Récit historique, exact et sincere, par mer et par terre*. Versailles: Imprinta Klefer, 1856, pág. 324.

gran número de individuos, según recuerda con el compositor José Zapiola, se descolgaron por los altos salones de los cafés (que se elevaban por más de tres metros del suelo) hacía la plaza principal⁴⁰.

En resumen, Santiago, según lo expresado por la viajera inglesa Maria Graham, sufrió solo en términos materiales; de hecho, la mayoría de las casas quedaron sin techo, pues cayeron las tejas, viniendo también al suelo los antepechos y cuarteándose algunos muros, mientras que otras casas, en especial en los campos aledaños, se derrumbaron por completo⁴¹. Ahora, en lo referente a los templos, la torre de la Merced,

de sesenta pies (16,71 metros) de altura, cayó estrepitosamente, mientras que las paredes de sus conventos que tenían seis pies (1,67 metros) de ancho construidas de ladrillo y argamasa, cayeron en grandes bloques. También sufrieron el agrietamiento de sus murallas la Catedral y la iglesia de San Agustín, en tanto que en los edificios civiles se registraron perjuicios en el palacio directorial, las torres de las cajas y de la cárcel, todas frente a la plaza y el Palacio de la Moneda⁴².

4. CONSIDERACIONES FINALES

El terremoto de 1822, llamado por los contemporáneos como “*el temblor grande*”⁴³, marcó un antes y un después en el estudio estos fenómenos en el país. Ciertamente, además de las mencionadas consecuencias materiales, las cuales fueron difíciles de superar debido a la crisis económica y política en la que se enmarcó este evento, y que concluyó con la abdicación del Director Supremo ante una inminente guerra civil⁴⁴, este sismo abrió la posibilidad de crear y socializar una nueva teoría en cuanto al origen de los mismos.

¿Castigo divino o fenómeno natural?, fue la pregunta que se instaló en el debate y que enfrentó diversas posturas científicas e religiosas sobre el origen y consecuencias de estos procesos⁴⁵. Ello, no solo brindó la posibilidad de construir nuevas interpretaciones, sino que también permitió incorporara al inconsciente colectivo ciertas pautas de comportamiento las que, a la postre, se transformaron en medias de precaución frente a la ocurrencia de nuevos eventos. Por lo tanto, bien podemos decir, sin entrar al debate generado en torno a esta interrogante, que el terremoto de 1822 no solo se convirtió en un arquitecto para la ciudad, sino que también fue un catalizador de experiencias e interpretaciones que sirven para demostrar la lucha constante entre dos fuerzas (la de la naturaleza y la voluntad del hombre) que, con

el correr de los años, se han ido transformando en verdaderos patrones de la ciudad fundada por Valdivia en 1541.

A este respecto, se debe considerar en la ciudad de Santiago de Chile no se experimentó otro fenómeno destructivo hasta agosto de 1906, año en que un nuevo terremoto con calcadas características a las aquí descritas derribó gran parte de los edificios y fábricas sagradas que se

habían logrado levantar, mejorar y perfeccionar durante este periodo de “calma sísmica” y que, por la abundancia de fuentes y fotografías, se puede estudiar con detenimiento. De esta manera, los datos aquí aportados pueden contribuir a mejorar el registro y evaluación del peligro sísmico de un conjunto urbano que, junto con crecer demográficamente y aumentar el número de sus construcciones, se encuentra a una zona vulnerable a la acción de la naturaleza.

NOTAS

¹La presente investigación forma parte del proyecto CONICYT/FONDECYT/INICIACIÓN núm. 11160157: “Impacto sociopolítico de los temblores y terremotos ocurridos en Chile a lo largo del siglo XIX”.

²CISTERNAS, Armando. “El país más sísmico del mundo”. *Anales de la Universidad de Chile* (Santiago), Séptima Serie (2011), pág. 20.

³Si bien se registró otro sismo importante en 1851, este no alcanzó la magnitud como el que aquí se comenta.

⁴Los detalles de este cataclismo para la ciudad de Santiago se pueden leer en: PALACIOS ROA, Alfredo. “El gran terremoto de 1730: la experiencia santiaguina frente a la catástrofe”. *Temas Americanistas* (Sevilla), 22 (2009), págs. 1-18; VV. AA. “Aportes a la historia sísmica de Chile: el caso del gran terremoto de 1730”. *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 2 (2016), págs. 657-687.

⁵PALACIOS ROA, Alfredo. *Fuentes para la historia sísmica de Chile (1570-1906)*. Santiago: Centro de Estudios Barros Arana, 2016, pág. 120.

⁶ Archivo General de Indias, en adelante A.G.I., Audiencia de Chile 27. Carta del gobernador al virrey del Perú, Santiago, 20 de julio de 1730, f. 32.

⁷ PIWONKA FIGUEROA, Gonzalo. *Las aguas de Santiago de Chile: 1541-1741*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1999, pág. 222.

⁸La primera Casa de Moneda, diseñada por comerciante vizcaíno Francisco García Huidobro, se construyó, y funcionó por espacio de veintitrés años, en un edificio ubicado en el ángulo suroeste formado por las calles de Morandé y Huérfanos. VICUÑA MACKENNA, Benjamín. *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago desde su fundación hasta nuestros días, 1541-1868*. Santiago: Universidad de Chile, 1938, tomo II, pág. 430.

⁹FERNÁNDEZ CAMPINO, José. *Relación del obispado de Santiago [1744]*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1982, pág. 73.

¹⁰JUAN, Jorge y ULLOA, Antonio de. *Relación histórica del viaje a la América meridional*. Madrid: Antonio Marín, 1748, segunda parte, tomo III, págs. 332-333.

¹¹BYRON, John. *Relato del honorable John Byron, comodoro de la última expedición alrededor del mundo*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1901, pág. 133.

¹²A.G.I., Audiencia de Chile 146. Carta del gobernador Domingo Ortiz de Rozas al rey, Santiago, 8 de mayo de 1751, f. 3.

¹³Biblioteca Nacional de Chile, Manuscritos Medina 187. Carta de la Real Audiencia al Rey, Santiago, 28 de mayo de 1751, f. 135.

¹⁴Archivo Nacional de Chile, Fondo Morla Vicuña 38. Carta de Domingo Ortiz de Rozas al rey, Santiago, 30 de mayo de 1751, f. 132.

- ¹⁵BRISEÑO CALDERÓN, Ramón. *Repertorio de antigüedades chilenas*. Santiago: Imprenta Gutenberg, 1889, pág. 535.
- ¹⁶VICUÑA MACKENNA, Benjamín. *El clima de Chile*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1970, pág. 79.
- ¹⁷A este respecto, el gobernador escribió: “*todo lo padecido en Santiago ha sido solo un amago respecto del estrago causado en Concepción y en toda la frontera*”. A.G.I., Audiencia de Chile 186. Carta del gobernador Domingo Ortiz de Rozas al virrey del Perú, Santiago, 5 de julio de 1751, f. 2.
- ¹⁸GÓMEZ DE VIDAURRE, Felipe. *Historia geográfica, natural y civil del reino de Chile*. Santiago: Imprenta Ercilla, 1889, tomo I, pág. 67.
- ¹⁹VANCOUVER, Jorge. *Viaje a Valparaíso y Santiago*. Santiago, Imprenta Mejía, 1902, págs. 66-67.
- ²⁰BARROS ARANA, Diego. *Historia general de Chile*. Santiago, Rafael Jover editor, 1886, tomo VI, pág. 439.
- ²¹JUAN, Jorge y ULLOA, Antonio de. *Relación histórica...* Op. cit., pág. 331.
- ²²HAENKE, Tadeo. *Descripción del reino de Chile*. Santiago: Editorial Nacimiento, 1942, pág. 92.
- ²³GÓMEZ DE VIDAURRE, Felipe. *Historia geográfica, natural y civil...*Op, cit., tomo II, pág. 335.
- ²⁴Colección de historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional, en adelante C.H.Ch., Actas del Cabildo, vol. LVII, 29 de octubre de 1771, pág. 26.
- ²⁵C.H.Ch., Actas del Cabildo, vol. LVII, 6 de febrero de 1790, pág. 187.
- ²⁶C.H.Ch., Actas del Cabildo, vol. LVIII, 1 de febrero de 1799, pág. 42.
- ²⁷C.H.Ch., Actas del Cabildo, vol. LVIII, 29 de octubre de 1802, pág. 77.
- ²⁸GÓMEZ DE VIDAURRE, Felipe. *Historia geográfica, natural y civil...*Op, cit., tomo II, pág. 336.
- ²⁹El detalle de las órdenes religiosas instaladas en la capital para esa fecha se puede consultar en: FELIÚ CRUZ, Guillermo. *Santiago a comienzos del siglo XIX*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1970, pág. 191.
- ³⁰GÓMEZ DE VIDAURRE, Felipe. *Historia geográfica, natural y civil...*Op, cit., tomo II, pág. 337.
- ³¹FAMIN, Cesar. *Historia de Chile*. Barcelona: Imprenta de Guardia Nacional, 1839, pág. 87.
- ³²Los edificios aludidos por este tipógrafo serían el templo de Santo Domingo, construido en piedra de cantería, el edificio de La Aduana, el palacio del Cabildo y la Casa de Moneda. JOHNSTON, Samuel. *Cartas de un tipógrafo yanqui*. Santiago: Editorial Francisco de Aguirre, 1997, pág. 29.
- ³³PALACIOS ROA, Alfredo. *Historia ilustrada de los megaterremotos ocurridos en Chile entre 1647 y 1906*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016, p. 65.
- ³⁴MIQUEL, Juan, “Apuntes del terremoto de 1822”. *Revista de Santiago (Santiago)*, 3 (1849), pág. 106.
- ³⁵SCHMIDTMEYER, Peter, *Viaje a Chile a través de los Andes*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1947, pág. 337.
- ³⁶VALENCIA AVARIA, Luis (Comp.). *Archivo epistolar de don Bernardo O’Higgins*. Santiago: Academia Chilena de la Historia, 1996, tomo XXX, pág. 236.
- ³⁷EYZAGUIRRE GUTIÉRREZ, Jaime (Comp.). *Archivo epistolar de la familia Eyzaguirre: 1747-1854*. Buenos Aires: Compañía Impresora Argentina, 1960, pág. 398.
- ³⁸BLADH, Carlos *La República de Chile. 1821-1828*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1951, pág. 62.

³⁹El doctor Juan Miquel, testigo de aquel fenómeno detalla que: “*por espacio de dos meses se sintieron 20 temblores bastante recios y como 150 menos fuertes*”. MIQUEL, Juan. “Apuntes del terremoto...Op. cit., pág. 106.

⁴⁰ZAPIOLA, José *Recuerdos de treinta años. 1810-1840*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1974, pág. 25.

⁴¹GRAHAM, Maria. *Diario de mi residencia en Chile en 1822*. Santiago: Editorial Francisco de Aguirre, 1992, pág. 245.

⁴²DE RAMÓN FOLCH, Armando. *Santiago de Chile, 1541-1991: historia de una sociedad urbana*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2000, pág. 149.

⁴³PALACIOS ROA, Alfredo. *Historia ilustrada de los megaterremotos...Op. cit., pág. 73*.

⁴⁴O’ Higgins, consciente de la alta desaprobación de su gestión, y presionado por numerosos exaltados y fanáticos religiosos que lo inculparon directamente por este terremoto, decidió poner fin a su carrera militar el 28 de enero de 1823. PALACIOS ROA, Alfredo. *Entre ruinas y escombros*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2015, pág. 229.

⁴⁵Un completo análisis de esta disputa se puede leer en CID RODRÍGUEZ, Gabriel. “¿Castigo divino o fenómeno natural? Mentalidad religiosa y mentalidad científica en torno al terremoto de 1822”. *Revista de Historia y Geografía* (Santiago), 30 (2014), págs. 85-109.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



DESASTRES CAPITALES Y MUDANZAS SUSPENDIDAS: MÉXICO (1629) Y LIMA (1746)

CAPITAL DISASTERS AND SUSPENDED MOVES: MEXICO (1629) AND LIMA (1746)

Resumen

México y Lima, las dos capitales más grandes e importantes de los virreinos españoles en América, comparten algunas similitudes significativas: una de ellas es su exposición a graves desastres naturales en determinados momentos de su historia, tan dramáticos que hicieron que sus habitantes consideraran la posibilidad de mover las ciudades establecidas a territorios más seguros. Para la Ciudad de México, el evento crítico fue la terrible inundación de 1629; para Lima, el devastador terremoto de 1746. Este artículo analiza el manejo post-desastre comparando ambos casos, con mudanzas que no llegaron a realizarse.

Palabras clave

Arquitectura Tradicional, Historia, Patrimonio.

Adriana Scaletti Cárdenas

Pontificia Universidad Católica del Perú
Departamento de Arquitectura
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Lima, Perú

Arquitecta por la universidad Ricardo Palma de Lima (Perú), magíster en Restauración de Monumentos por la universidad 'La Sapienza' de Roma (Italia) y doctora en Historia del Arte por la universidad Pablo de Olavide de Sevilla (España). Actualmente es profesora Asociada en la Pontificia Universidad Católica del Perú en el Departamento de Arquitectura, y coordinadora del grupo interdisciplinario de investigación 'Patrimonio Arquitectónico PUCP'.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 14/IV/2018
Fecha de revisión: 25/IV/2018
Fecha de aceptación: 20/IX/2018
Fecha de publicación: 30/XII/2018

Abstract

Mexico and Lima, the two largest and most important capital cities of the Spanish viceroalties, share some significant similarities: one of them is their exposure to serious natural disasters at certain times in their history, so dramatic that made its inhabitants consider the possibility of moving the established cities to safer territories. For Mexico City, the critical event was the terrible flood of 1629; for Lima, the devastating earthquake of 1746. This article analyzes the post-disaster management comparing both cases, where changes were never carried out.

Key words

Heritage, History, Traditional Architecture.

DESASTRES CAPITALES Y MUDANZAS SUSPENDIDAS: MÉXICO (1629) Y LIMA (1746)¹

A fines del siglo XVI, España controlaba un vasto territorio ultramarino, “donde no se ponía el sol”. Se establecieron entonces los virreinos de Nueva España y el del Perú, y se fundaron “a la española” las ciudades de México y Lima como capitales para ellos: la primera sobre la antigua capital azteca; la segunda buscando potenciar un asentamiento con salida al mar.

Ambas ciudades tenían, además de las características de su riqueza cultural precolombina, otro tema en común: estaban expuestas a desastres naturales de una magnitud hasta entonces desconocida para los conquistadores. Estos eventos, típicamente recurrentes, habían determinado una evolución específica en los materiales y tecnologías de construcción, y debieron ser estudiados y entendidos por los europeos, enfrentados a la necesidad de sobrevivir en el Nuevo Continente. En otras situaciones, las ciudades se trasladaron de lugar, recomenzando más de una vez su historia como ocurriera en Antigua (Guatemala) o Concepción (Chile); pero en estos dos importantes casos ello no sucedió: perseveraron, y México y Lima se alternaron en los siglos siguientes el título de “principal” entre las ciudades de los Reinos de las Indias.

1. 1629, MÉXICO: LA LARGA INUNDACIÓN

El asentamiento inicial de lo que hoy es la ciudad de México se remonta a la migración de la tribu *nahuatlaca* de los aztecas, desde algún lugar al norte de Mesoamérica hacia la cuenca del valle de México en el año de 1221, aunque la construcción de Tenochtitlán no empezó sino hasta alrededor del año 1325, según la tradición. Esta relata que la fundación se dio bajo los auspicios del dios Huitzilopochtli en torno a un islote en el lago de Texcoco, en islas artificiales flotantes conocidas como *chinampas*, que sirvieron también como base para el relleno de los márgenes pantanosos del lago años después².

Conocemos la ciudad azteca de Tenochtitlán gracias a las crónicas —indígenas y europeas— de los primeros momentos de la conquista española, además de las evidencias arqueológicas. Era, sin duda, una maravilla de manejo hidráulico sobre el lago y un ejemplo excelente de ordenamiento urbano, con amplias plazas e impresionantes templos... y con funcionarios públicos, los *calmimilócatl*, cuyo mandato era vigilar que se respetara la traza. Esta se organizaba a través de una retícula cuadrículada de canales —la vía

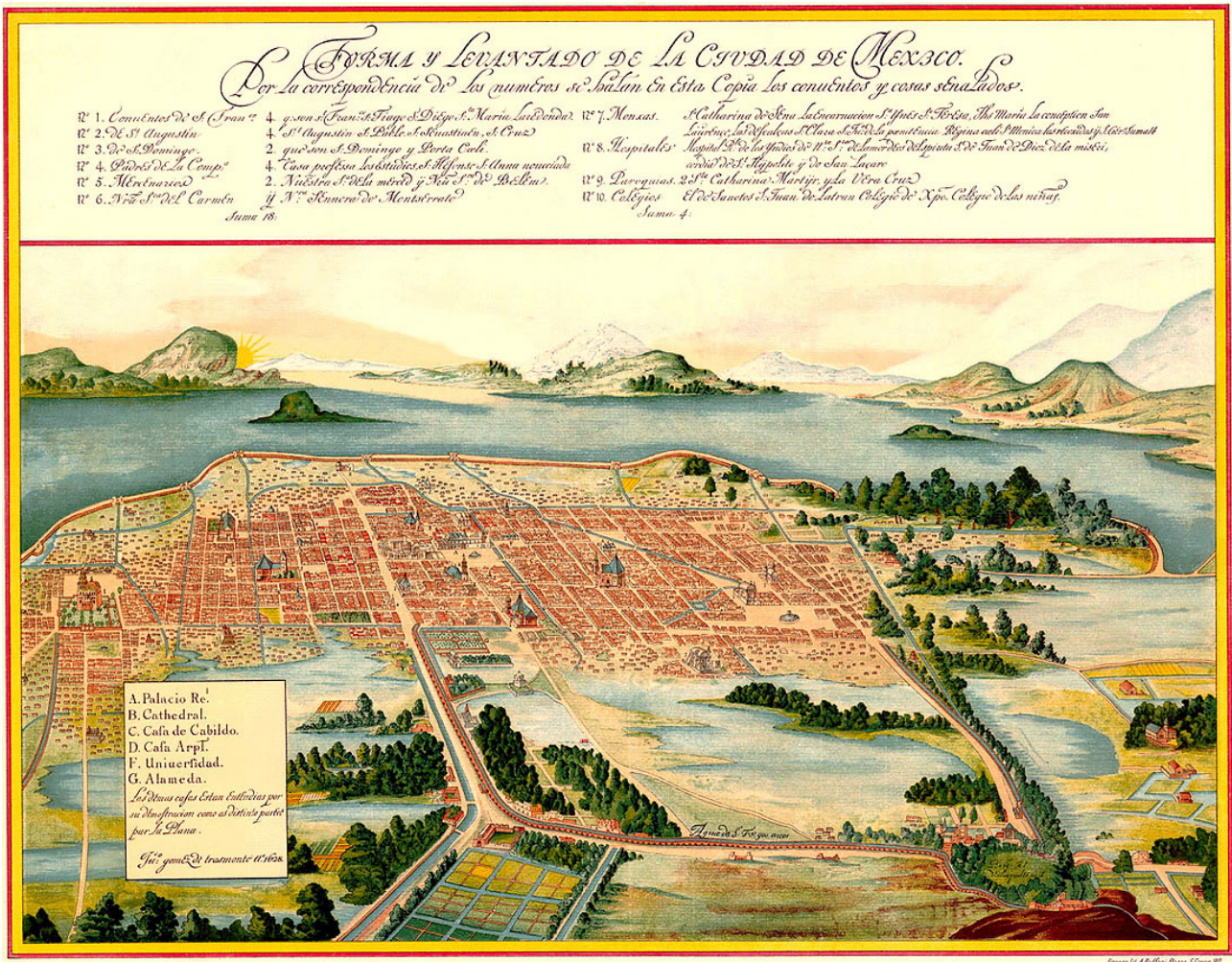


Fig. 1. Juan Gómez de Trasmonte. Vista de la Ciudad de México. Óleo sobre lienzo. 1628.

principal de comunicación, utilizando canoas— a veces salvados por puentes levadizos de madera en puntos específicos, y calzadas peatonales: las tres más grandes e importantes de estas conectaban la ciudad con la tierra firme, y, elevadas por sobre el nivel del lago, cumplían además la función de diques³. Además, el agua dulce para lavarse y beber —el lago de Texcoco es generalmente salado— llegaba directamente a Tenochtitlán a través de acequias y acueductos, estos últimos reseñados por Humboldt como “monumentos de construcción moderna”⁴. El acueducto de Chapultepec —aparentemente el más notable, “todo en cantería”, descrito con gran admiración por cronistas como Díaz Del

Castillo⁵— fue destruido durante los primeros momentos de la Conquista, pero se recompuso en una versión más pobre bajo la ocupación española; complementándose con otro, el de San Cosme-Santa Fe.

Los problemas de drenado y desagüe de la ciudad fueron desde siempre los dolores de cabeza más graves a los que se enfrentaron los gobernantes de Tenochtitlán, y las inundaciones el fenómeno más temido. Lo demuestra ya la construcción de la albarraza de Netzahualcōyotl, según las crónicas de 12000 metros de largo y veinte de ancho, encargada con gran urgencia por Moctezuma I y realizada en 1446

para proteger la ciudad de los desbordes del lago Texcoco tras un problema de este tipo⁶. Este dique se construyó como un muro de piedra y arcilla, apoyado a ambos lados por una palizada de madera, y algunos de sus restos eran todavía visibles en el siglo XIX en la llanura de San Lázaro.

Pero esta solución, que Humboldt propone era razonablemente efectiva para un pueblo adaptado orgánicamente al ambiente lacustre. Esto no resultó suficiente para la capital virreinal de la Nueva España, establecida sobre Tenochtitlán como una muestra de dominio, demoliendo los antiguos edificios y estableciendo un nuevo trazado urbano⁷. En las últimas décadas, los especialistas⁸ han enfatizado cómo las acciones de los españoles por transformar el espacio en uno más semejante al que estaban acostumbrados —talando un gran número de árboles, introduciendo la agricultura con arado de hierro, cubriendo canales para sobre ellos hacer calles, construyendo pesadas estructuras en piedra para casas y palacios— inadvertidamente produjo la ruptura del balance acuífero en el valle, con la consecuencia inmediata de inundaciones frecuentes⁹. La primera de estas, inscrita históricamente en un siglo de permanente angustia ante posibles rebeliones indígenas, se dio en 1553 —y le siguieron otras graves en 1580, 1604, 1607—.

Las autoridades virreinales intentaron infructuosamente tomar medidas mediante la construcción de nuevos diques —entre ellos el gran albarradón de San Lázaro— y calzadas alrededor de la ciudad, finalmente apoyando en 1607-1609 la construcción de un gran “desagüe” a cargo del ingeniero y Cosmógrafo Real, Enrico Martínez —no está claro si era alemán, francés o español— para evacuar las aguas de los lagos vecinos, Zumpango y San Cristóbal, que ante fuertes lluvias crecían e inundaban el Texcoco y la ciudad de México al encontrarse más elevados topográficamente. También se planeó re-dirigir el río Cuautitlán, cuyo caudal normalmente incrementaba las aguas del lago de Zumpango.

El drenaje de Martínez, llamado de Huehuetoca o Nochistongo, era por tanto una obra de monumentales proporciones, y su construcción necesitó de grandes cantidades de dinero y de la mano de obra de miles de trabajadores indígenas¹⁰. La idea era dirigir las aguas hacia el norte, alejándolas de la ciudad: el recorrido empezaba por 6.26 km como un canal o tajo abierto desde el lago de Zumpango hasta el pueblo de Huehuetoca, en el noroeste del valle. Luego se convertía en un túnel de entre 1.5 y 2.5 metros de ancho y unos 3.3 metros de alto, que continuaba subterráneamente —a unos 45 metros por debajo del suelo en el punto más profundo— hasta un lugar denominado Boca de San Gregorio, unos 6.2 km más al norte. Un canal continuaba hasta Nochistongo, luego al río Tula y finalmente al golfo de México. El recorrido total del desagüe era de casi 13 kilómetros¹¹.

Desde el primer momento esta obra tuvo problemas con el lodo acumulado en los sectores subterráneos del recorrido¹² y existieron dudas sobre su efectividad: lo cierto es que funcionó más o menos uniformemente¹³ hasta 1629.

En la noche del 20 de septiembre de ese año, víspera de la festividad de San Mateo, comenzó

117

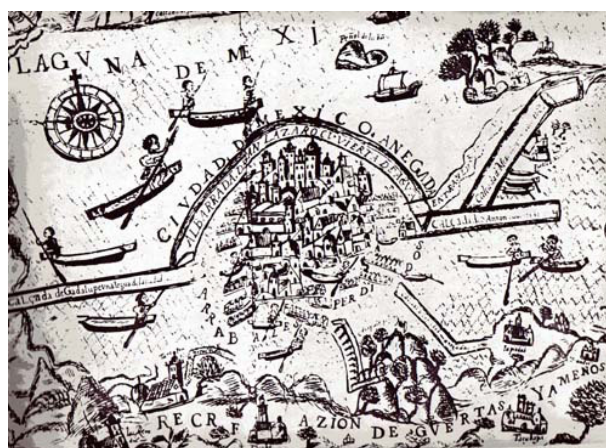


Fig. 2. Autor anónimo. Detalle de dibujo a tinta mostrando la inundación de México de 1629. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

una copiosa lluvia, que duró tres días¹⁴. Ya en la mañana del 22 la ciudad estaba inundada por un metro de agua, y circulaban canoas en las principales calles- y la situación continuó agravándose, alarmando a la población y a sus autoridades. Increíblemente, la ciudad permaneció inundada durante los cinco años siguientes: se trató de la mayor catástrofe de este tipo en la historia de la ciudad de México¹⁵. La destrucción fue tan dramática y las pérdidas humanas y materiales tan grandes¹⁶ que el entonces virrey, Rodrigo Pacheco y Osorio, tercer Marqués de Cerralbo, debió considerar seriamente el traslado de la ciudad.

La propuesta para la mudanza llega desde la corte de Felipe IV en Real Cédula del 19 de mayo de 1630¹⁷, y se seleccionaron las lomas que se extendían entre Tacuba y Tacubaya, a unos 7 kilómetros al oeste en “tierra firme”, como el lugar para la nueva fundación- pero esta nunca se realizó. Los motivos para ello fueron de toda índole, pero fundamentalmente económicos: trasladar la capital del virreinato de Nueva España era una empresa titánica, sobre todo cuando en su esplendor se trataba de la ciudad más importante del imperio español en Norteamérica, sede de la mayoría de instituciones del gobierno. Se calcularon necesarios unos cincuenta millones de pesos —una cifra a decir lo menos impresionante— para el traslado “*al contar quince conventos de religiosas, suntuosos templos, ocho hospitales, seis colegios, una iglesia catedral, siete conventos de religiosos, dos parroquias, casas reales, un arzobispado, el Santo Oficio, una universidad, cárceles y otras obras públicas, sin haberse incluido los inmuebles particulares*”¹⁸.

En reunión del Ayuntamiento se discutieron estas consideraciones: el resultado, que incluyó la opinión popular —por lo menos de las familias que habían permanecido en la ciudad, pues muchas de ellas se trasladaron a asentamientos como Puebla— indicó al Virrey “*que de ninguna*

manera se pensara en pasar la ciudad a otra parte”¹⁹. Un punto importante en esta decisión, acogida favorablemente por el Virrey, fue un tema emocional: las lamentables experiencias sufridas y el temor que ello engendró en la gente —aún con la inundación percibida como “castigo divino”—, unidas a la perspectiva de un futuro incierto, a la fe en imágenes como la Virgen de Guadalupe y a un cierto apego al lugar ya establecido, contribuyeron seguramente en este sentido²⁰.

Finalmente se decidió retomar el proyecto del desagüe, ampliándolo hasta llegar al lago Texcoco²¹, una intervención que tomaría todavía muchas décadas en concluirse a cabalidad. Los siguientes años estuvieron marcados por la peste y los problemas propios de la reconstrucción, pero México siguió en su ubicación histórica.

2. 1746, LIMA: LA TIERRA TEMBLÓ EN OCTUBRE, Y SE SALIÓ EL MAR

La ciudad de Los Reyes de Lima fue la capital del Virreinato del Perú desde su fundación española en enero de 1535: a partir de un asentamiento relativamente menor, pasó a convertirse en el siglo XVII en el más importante centro urbano de Sudamérica, corazón del poder político, la administración económica —sobretudo orientada a la riquísima extracción minera posible en el país— y la producción cultural de la región²². Lima era entonces una ciudad multiétnica de unas 50000 personas, cabeza de la Real Audiencia, con la universidad más antigua del continente y un número impresionante de iglesias e instituciones religiosas, entre ellas el primer hospital de españoles de América, San Andrés. La ciudad estaba organizada en la cuadrícula típica de las fundaciones de la Conquista, con la particularidad de tener la plaza mayor o de armas —sede de los poderes políticos y religiosos, como era común en ultramar— desfasada del centro del trazado, hacia el río.



Fig.3. Portada lateral de San Agustín de Lima.
Fotografía: Adriana Scaletti. 2018.

Pero además, Lima se encontraba —se encuentra— en la franja costera del continente que se apoya en la placa tectónica de Nazca, cuya subducción marca a la zona como altamente sísmica y parte del llamado “cinturón de fuego” del Pacífico. El histórico peligro de los terremotos en la costa peruana era ya un viejo conocido de los constructores limeños: aquellos habían servido a un tiempo de advertencia y experimento para decidir sobre alturas, materiales y estructuras; y las autoridades desde los primeros años del virreinato habían emitido ordenanzas para regular la arquitectura local según estas experiencias- con impacto variable. De todos los desastres sufridos en la larga historia sísmica de la ciudad, el de 1746 —con el agregado de un maremoto— fue seguramente el más grave hasta el presente.

A las diez y media de la noche del 28 de octubre de 1746 el Marqués de Ovando —Don Francisco José de Ovando y Solís—, estaba sentándose a cenar en su casa al este de la plaza mayor de la ciudad, en los llamados Barrios Altos. El sismo que se desencadenó en ese momento hoy se calcula de una magnitud de aproximadamente 8.6 en la escala de Richter, con una intensidad de X-XI en la escala modificada de Mercalli. Duró “tres credos”²³, esto es, poco más de tres minutos. Ovando, tremendamente asustado pero afortunadamente ileso con la mayoría de su familia —probablemente se refugiaron en el patio de su gran casa— salió a caballo hacia la Plaza Mayor a encontrar al Virrey y pedir instrucciones: en las pocas calles que recorrió, observó entre sombras la destrucción causada y en su testimonio señaló que “no hay hipérbola que pueda expresar tanta tragedia en tan corto tiempo”²⁴.

A este terrible terremoto, devastador más allá de toda previsión, le siguió apenas unos minutos después un no menos terrible *tsunami*, con olas de proporciones enormes que hicieron desaparecer completamente el vecino puerto del Callao, destruyeron una serie de naves que allí se encontraban ancladas, y penetraron hasta una legua por tierra hacia la ciudad²⁵. La población de Lima, enormemente golpeada en cuanto a su infraestructura administrativa, material y de defensa, sobrevivió con grandes padecimientos a esta gigantesca catástrofe, aunque disminuida en más o menos 1200 personas. En el Callao, completamente destruido, sobrevivieron apenas un par de centenares.

Al amanecer del día 29 de octubre, el desolador panorama, la terrible noticia de lo sucedido en el Callao y la persistencia de miles de réplicas empujaron a muchos limeños a encomendarse a lo divino —el auge de la imagen del Señor de los Milagros o Cristo de Pachacamilla²⁶ es de este momento—, pensando en el desastre como un

castigo de Dios²⁷. Las numerosas procesiones y misas no fueron suficientes, sin embargo, para aplacar los miedos a futuras enfermedades, carencia de alimentos o la sublevación de los indígenas, negros y mulatos que vivían en la capital, un temor compartido por las elites en momentos semejantes durante todo el virreinato.

El Virrey José Antonio Manso de Velasco —a quien luego, en memoria de sus acciones frente a este desastre, se le otorgó el título de Conde de Superunda— y el consejo de la ciudad de Lima comenzaron entonces por asegurar, junto con el restablecimiento del orden público, las necesidades básicas de agua y comida para la población, y luego tuvieron casi inmediatamente que plantearse las posibilidades a futuro de la ciudad en cuanto estructura física²⁸.

Se vio rápidamente que existían dos líneas de pensamiento al respecto entre los notables de la Ciudad de los Reyes llamados a deliberar: la reconstrucción de Lima con idéntica configuración a la original, la misma traza y en el mismo lugar; o el traslado de la ciudad a una región menos expuesta a los fenómenos sísmicos que asolaban el valle del Rímac. Se propuso como alternativa de nueva locación para el traslado, por ejemplo, el cercano valle de Lurigancho, hacia el este, al pie del cerro San Bartolomé²⁹. Desde el siglo XXI, podemos permitirnos compadecer a estos antiguos vecinos que ingenuamente imaginaban que esa distancia sería suficiente para protegerlos de catástrofes que claramente se manejan a toda otra escala. Sin embargo, lo cierto es que esta bienintencionada prudencia, impulsada por científicos como el Cosmógrafo Mayor Luis Godin³⁰, finalmente no tuvo suficiente acogida entre los deliberantes.

Como en el caso de la capital mexicana un siglo antes, las razones por las que no se trasladó Lima fueron múltiples³¹: entre ellas, se cuentan el apego emocional de los vecinos a la ciudad ya visto en México, la necesidad formal de pedir

y esperar —por largos meses— la aprobación del Rey para actuar, y, por sobre todo, los tremendos costos de una nueva fundación. Manso de Velasco calculaba, por ejemplo, que solo en crear una nueva infraestructura de acequias y desagües deberían gastarse “millones”, y un informe preparado por los alarifes más importantes de Lima declaró que volver a construir la catedral y el palacio virreinal significaría un costo de más de ocho millones de pesos, mientras que una reconstrucción in situ podría manejarse con apenas 1300000 pesos³².

La discusión limeña estuvo matizada además por un componente económico que la prolongó por más de dos meses: los censos —sustancialmente créditos hipotecarios dados por ejemplo por “una vida”— que entonces se encontraban generalmente en manos de los monasterios femeninos y otras instituciones religiosas y que servían como sus rentas principales. El traslado de la ciudad suponía su anulación, y aunque algunos vecinos veían esto con buenos ojos, lo cierto es que creaba un desbalance de graves proporciones a la economía de los y las religiosas- y con ello a la mayoría de organizaciones de asistencia como hospitales. Finalmente, esto también pesó en contra del traslado y Lima se quedó en su sitio en el valle del Rímac.

120



Fig. 4. Quincha en Lima. Fotografía: Adriana Scaletti. 2018.

El puerto del Callao, por otra parte, había sido borrado completamente del mapa y no quedaba nada que reconstruir. En el lugar se edificó *ex novo* una fortaleza, el Real Felipe; y los almacenes y servicios se mudaron con la población a un cuarto de legua hacia el interior, fundando el nuevo asentamiento de Bellavista.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

En ambas “mudanzas suspendidas” encontramos algunos elementos en común: los más notables, el tema del apego emocional de la población a las ciudades y lo absolutamente determinante del componente económico, sobre todo al tratarse de las dos más grandes capitales de la América española. En menor medida, son también curiosas las coincidencias en cuanto a las decisiones finales de las autoridades: apremiados ya desde la corona, ya desde la comunidad científica, los virreyes se apoyan en los vecinos y se decide permanecer en la ubicación tradicional. Así, México y Lima lograron recomponerse tras los desastres tomando las decisiones localmente³³.

¿Habrían mejorados las condiciones de vida y de seguridad de la población si se hubieran realizado las mudanzas propuestas? Esto podría abordarse desde el estudio de Antigua (Guatemala) o Concepción (Chile), que sí fueron finalmente reubicadas. Para los casos estudiados, sabemos con certeza que en México la amenaza de inundaciones habría desaparecido, tal vez al precio de perder el valor simbólico de dominio sobre la antigua ciudad azteca. En Lima la mudanza todavía habría colocado a la capital del virreinato en un área sísmica, pero el tema crucial allí se refería a los métodos y materiales de la reconstrucción, y a la traza del nuevo asentamiento. Si las autoridades hubieran seguido las ideas de Godin, las calles habrían tenido proporciones más amplias, las casas menos niveles, y las iglesias habrían renunciado a levantar torres. Así, la ciudad habría sido más segura, pero tal vez algo habría perdido en carácter.

Al final, en ambas ciudades capitales la elección fue la misma: el entorno construido se valoró frente al desastre, y perseveró por el poder del *genius loci*.

NOTAS

¹Este estudio se realizó en colaboración con el Grupo Interdisciplinario de Investigación *Patrimonio Arquitectónico PUCP*, especialmente gracias a sus miembros Víctor Álvarez y Juan Manuel Parra.

²Existe numerosa bibliografía relativa a los aspectos históricos y míticos de esta fundación. Véase por ejemplo ANDA, Enrique de. *Historia de la Arquitectura Mexicana*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

³La más hacia el norte de estas calzadas conectaba a Tenochtitlán con Tepeyac; la del oeste con Tlacopán y la del sur con Iztapalapa, con una bifurcación hacia Coyoacán.

⁴HUMBOLDT, Alexander Von. *Breviario Del Nuevo Mundo*. Barcelona: Linkgua, 2010, pág. 138.

⁵DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Madrid: Real Academia Española, 2011, pág. 45.

⁶Siguiendo, según Humboldt, el consejo de Netzahualcōyotl, rey de Texcoco, de quien toma el nombre. Véase HUMBOLDT, Alexander Von. *Political essay on the kingdom of New Spain*. New York: Knopf, 1814, págs. 88-89.

⁷Inmediatamente después de la caída oficial de Tenochtitlán, Hernán Cortés y sus hombres se establecieron temporalmente en Coyoacán, al sur del lago de Texcoco. Cortés insistió luego en establecer la capital oficial del dominio español en el territorio sobre la antigua capital azteca, y a una primera definición de la traza siguió otra más tarde, bajo el virrey Antonio de Mendoza.

⁸Véase, por ejemplo, BELTRÁN, Enrique. *El hombre y su ambiente: ensayo sobre el Valle de México*. Ciudad de México: Tezontle, 1990, págs. 86, 245-246. También GIBSON, Charles. *The Aztecs under Spanish Rule: A History of the Indians of the Valley of Mexico, 1519-1810*. Stanford: Stanford University Press, 1964, págs. 5, 305. Y HOBERMAN, Louisa Schell. "Technological Change in a Traditional Society: The Case of the Desagüe in Colonial Mexico". *Technology and Culture* 21 (1980). pág. 389.

⁹La ocupación española de Tenochtitlán para establecer la nueva ciudad europea ya había sido un tema de intensa discusión entre Cortés y sus seguidores precisamente por este percibido peligro. Véase al respecto KUBLER, George. *Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominios, 1500-to 1800*. Baltimore: Penguin Books, 1959, págs. 74-75.

¹⁰Al respecto, comenta Humboldt: "The unfortunate Indians were treated with the gretest severity" (*Political essay on the kingdom...* Op. cit., págs. 94, 111, 126-127). El texto de Hoberman "*Technological Change...*" menciona por lo menos unos 4700 trabajadores, un 15% de la población masculina adulta del valle según cálculos a la baja. Y en carta a Su Majestad, el virrey Luis de Velasco El Joven anunciaba la primera apertura del canal a 18 de septiembre de 1608 "aunque la grandeza de la obra mostraba tantas dificultades que parecía imposible tener éxito" (Archivo General de Indias —en adelante AGI— Audiencia de México, Mexico, 27, N. 57, f. 1v.).

¹¹HOBERMAN, Louisa Schell. *Technological Change in a Traditional Society...* Op. cit., págs. 390-391. La historia de este gran proyecto es interesante desde múltiples perspectivas, entre ellas la tecnológica, que desarrolla con más profundidad esta autora. Críticas y propuestas alternativas al desagüe se presentaron numerosas en su momento, contándose entre las más notables la de Adrián Boot, ingeniero de los Países Bajos.

¹²Humboldt sostiene que esto se debió en parte a las dimensiones y forma del túnel, y en parte al no haber aprovechado los españoles la técnica de filtrado de los indígenas que hacían pasar el agua por petates tejidos, separando el lodo. (HUMBOLDT, Alexander Von. *Political essay on the kingdom...* Op. cit., pág. 98).

¹³A decir de Humboldt, el Virrey Marqués de Gelvez (1621-24) en 16—decidió suspender los trabajos de mantenimiento y ampliación para ver si efectivamente eran tan necesarios como le habían hecho suponer. La subida inmediata de las aguas en el lago Texcoco le hizo reconsiderarlo casi inmediatamente. (HUMBOLDT, Alexander Von. *Political essay on the kingdom...* Op.cit., pág. 99).

¹⁴ALEGRE, Francisco Javier. *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España, que estaba escribiendo el p. Francisco Javier Alegre al tiempo de su expulsión*. Publicada por Carlos María Bustamante. México: Impreso por J. M. Lara, 1842, págs. 179-180.

¹⁵HUMBOLDT, Alexander Von. *Political essay on the kingdom...* Op. cit., pág. 100.

¹⁶"En carta que escribió este prelado [Francisco Manso y Zúñiga, arzobispo de México] a Felipe IV, con fecha 16 de Octubre del mismo año de 1629 [...] le hizo una relación circunstanciada de los grandes daños causados por la inundación, diciendo entre otras muchas cosas, que habían muerto más de treinta mil indios; que de veinte mil familias españolas que había en la ciudad no habían quedado en ella más de cuatrocientos vecinos; que México parecía un cadáver, que no se conoció hombre rico, que las comunidades, iglesias y obras pías perdieron grandes cantidades, que de limosna comían muchos religiosos y monjas, que el comercio estaba muerto, perdidos los tributos y en ruina los edificios". GONZÁLEZ DÁVILA, Gil. *Teatro eclesiastico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales: vidas de sus arzobispos, obispos, y cosas memorables de sus sedes ...* Madrid: Diego Diaz de la Carrera, 1649-1655, pág. 61. El arzobispo ordenó también el traslado temporal de la Virgen de Guadalupe, de gran devoción, desde su templo a la catedral (en un nivel más elevado) en canoa, algo nunca visto antes.

¹⁷Llanos y Fernández cita la sorpresa de S.M. de que "entre tantos arbitrios y medios no se hubiera tratado de mudar la ciudad a un sitio mejor". (LLANOS y FERNÁNDEZ, Roberto. *Ingeniería en México, 400 años de historia*. Ciudad de México: UNAM, 2012, pág. 147). Véase también O'GORMAN, Edmundo. *Guía de las actas de cabildo de la ciudad de México siglo xvi*. México: FCE-DDF, 1970.

¹⁸LLANOS y FERNÁNDEZ, Roberto. *Ingeniería en México...* Op. cit., pág. 148.

¹⁹Ibidem.

²⁰Véase al respecto estudios como los de MUSSET, Alain. "Mudarse o desaparecer: traslado de ciudades hispanoamericanas y desastres (siglos xvi-xviii)". En: GARCIA ACOSTA, Virginia (Ed.). *El estudio histórico de los desastres*. Santa Fe de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996, págs. 46-48. También, entre otros: "Los traslados de ciudades en América: autorretrato de una sociedad en crisis". *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla) 62 (2005), págs. 77-102.

²¹Véase al respecto AGI, Mexico,30,N.33, f. 1r.

²²Según sugiere Alejandra Osorio (*Inventing Lima. Baroque Modernity in Peru's South Sea Metropolis*. New York: Palgrave Macmillan, 2008), el florecimiento de la ciudad se apoyó en la voluntad del gobierno español de romper el vínculo histórico con el Imperio inca —cuya capital había sido Cusco, en los Andes— construyendo y apoyando una nueva capital situada en la costa oceánica. Tras un momento de apogeo sobre todo en el siglo xvii, el siglo xviii significó sin embargo el inicio de una gradual disminución de su relevancia, ante la creación de nuevos virreinos y capitanías que dividieron el territorio bajo su control, y problemas económicos y políticos.

²³AGI, Lima 787. *Desolación de la ciudad de Lima y diluvio del puerto del Callao. Cerrose esta relación en seis de noviembre de cuarenta y siete y sigue la calamidad que dará materia a la más larga explicación de los venideros sucesos. En Lima en la imprenta nueva que estaba en la calle de los Mercaderes —relación del capitán Victorio MONTERO, en 1746.*

²⁴La carta en que Ovando relata estos eventos, con otras, se encuentra recopilada en Manuel de Odrizola. 1863. *Terremotos. Colección de las relaciones de los más notables que ha sufrido esta capital y que la han arruinado*. Existen además testimonios semejantes desde todas las instancias de la sociedad: escribió, por ejemplo, el párroco de la iglesia de San Sebastián, al oeste de la Plaza Mayor que “Lima quedó hecha un corral sin ninguna casa donde habitar. Dios por su misericordia nos de la gracia y el tiempo para llorar”. [Archivo Arzobispal de Lima. Parroquia de San Sebastián. Libro de bautizos de españoles (1733-1759). No. 5, f. 167v.] Véase además LLANO Y ZAPATA, José Eusebio de. *Carta ó diario que escribe D. Joseph Eusebio de Llano y Zapata, a su mas venerado amigo y docto correspondiente, el doctor Don Ignacio Chirivoga y Daza en que con la mayor verdad, y critica mas segura le dá cuenta de todo lo acaecido en esta capital del Perú, desde el viernes 28 de octubre de 1746...* Madrid: imprenta de Juan de Zúñiga, 1748. También un reciente estudio aborda al personaje tanto en su labor en Lima como en Manila, haciéndose eco de estos pasajes: LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. *Intramuros. Arquitectura en Manila. 1739-1762*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2012, págs. 198-201.

²⁵Véase PÉREZ-MALLAÍNA BUENO, Pablo Emilio. *Retrato de una ciudad en crisis. La sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. Sevilla: CSIS, Escuela de Estudios Hispano Americanos; Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, 2001. También SILGADO, Enrique. *Historia de los sismos más notables ocurridos en el Perú (1513-1974)*. Lima: Instituto de Geología y Minería, Boletín 3, enero 1978.

²⁶Al respecto son interesantes las reflexiones de María Rostworowski en cuanto a la relación de esta devoción con el culto prehispánico a Pachacamac, también Señor del Inframundo y de los temblores (ROSTWOROWSKI, María. *Pachacamac y el Señor de los Milagros: una trayectoria milenaria*. Lima: IEP, 1992).

²⁷El terremoto de Lisboa, tras el que por primera vez se considera en el Imperio Español a estos fenómenos como algo analizable científicamente y no desde la fe, será pocos años después, en 1755.

²⁸Toda la discusión post-terremoto está ampliamente documentada en AGI, Lima 511.

²⁹No existe consenso entre los autores respecto al lugar oficialmente propuesto. Algunos, como Jorge Bernal Ballesteros (*Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla: Escuela de estudios Hispano-Americanos. 1972, pág. 308), sugieren que la zona elegida estaba en los llanos de la antigua hacienda El Pino (la zona del actual distrito de San Luis), en “las faldas del cerro San Bartolomé”. Otros autores, como Isaac Sáenz (SÁENZ, Isaac. “Eventos sísmicos e intervención urbana en Lima tardo virreinal”. *Revista del Colegio de Arquitectos del Perú* (Lima), 5 (2007), pág. 38), sugieren que la mudanza se propuso a un lugar más cercano del mismo valle de Lurigancho: Santa Inés. Este paraje está a unos 25 Km de Lima, mientras que el cerro San Bartolomé que menciona Walker (WALKER, Charles. *Colonialismo en ruinas : Lima frente al terremoto y tsunami de 1746*. Lima: IEP, 2012, pág. 206) se encuentra definitivamente más alejado, a alrededor de 50 Km, siempre hacia el este de la capital virreinal.

³⁰Los informes de Godin muestran una idea muy clara de previsiones que hoy consideramos vitales en la construcción antisísmica, como la prohibición de construir con elementos demasiado pesados o rígidos en los segundos niveles de los edificios, o la urgencia de tener calles amplias que permitan escapar al momento del terremoto. Siguiendo sus consejos, el Virrey intentó obligar por bando oficial a los vecinos de Lima a eliminar sus segundos pisos con balcones, pero fracasó clamorosamente.

³¹WALKER, Charles. *Colonialismo en ruinas...*Op. cit., págs. 90-105. También es importante PÉREZ-MALLAÍNA BUENO, Pablo Emilio. *Retrato de una ciudad en crisis...*Op. cit., págs. 131-135.

³²PÉREZ-MALLAÍNA BUENO, Pablo Emilio. *Retrato de una ciudad en crisis...*Op. cit., pág. 132. Lo que no se aclara es si estas reconstrucciones u obras nuevas se harían en idénticos materiales a las originales- o con elementos “mestizos” como la quinchá —paramento en caña trenzada revestida de barro— que resultaban más económicos, flexibles y ligeros, aunque menos valorados socialmente.

³³Por otra parte y considerando las reformas borbónicas contemporáneas, la reconstrucción de Lima en el mismo lugar que siempre ocupó fue, de alguna manera, la victoria de los conservadores frente al pensamiento ilustrado del siglo xviii.

HOY, AYERES, HOY. UNA HERRAMIENTA PARA EL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL TODAY, YESTERDAYS, TODAY. A TOOL FOR THE STUDY OF HERITAGE ARCHITECTURE

Resumen

Al estudiar la realidad edificada patrimonial desde un abordaje histórico se suele expresar como resultado un relato histórico más que arquitectónico. Se propone un instrumento-herramienta en carácter ontológico-existencial que integre lecturas abiertas y retroalimente los modos tradicionales de observar y estudiar a los objetos edificados patrimoniales desde una aproximación fenomenológica y en tres instancias temporales: desde el hoy hacia el pasado, regresando luego al presente.

Palabras clave

Complejidad, Interpretación, Lectura, Patrimonio Cultural, Valor.

José Ignacio Stang

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad.
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
Universidad Nacional de Córdoba.
Argentina

Doctor en Arquitectura y Urbanismo (FAU-UNLP). Becario Posdoctoral en el programa de investigación Estudios sobre los lugares del habitar y de la memoria (CIECS, CONICET y UNC). Profesor en la cátedra Introducción a la historia de la arquitectura y el urbanismo A (FAU-UNC).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 1/III/2018
Fecha de revisión: 17/IV/2018
Fecha de aceptación: 5/V/2018
Fecha de publicación: 30/XII/2018

Abstract

When studying the built heritage reality from a historical perspective, a historical rather than an architectural perspective is usually expressed as a result. It proposes an ontological-existential tool-instrument that integrates open readings and feeds back the traditional ways of observing and studying heritage built objects from a phenomenological approach and in three temporal instances: from today to the past, then back to the present.

Key words

Complexity, Cultural Heritage, Interpretation, Reading, Value.

Horacio José Gnemmi Bohogú

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad.
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
Universidad Nacional de Córdoba.
Argentina

Arquitecto y Magíster en Conservación y Rehabilitación del patrimonio arquitectónico (FAU-UNC). Doctor en Arquitectura (FAU-UNT). Director, programa de investigación Estudios sobre los lugares del habitar y de la memoria, (CIECS, CONICET y UNC).

HOY, AYERES, HOY. UNA HERRAMIENTA PARA EL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL

1. INTRODUCCIÓN

La arquitectura, colocada en el elemento tiempo, como cualquier otra expresión artística y creativa, es efímera. El tiempo es su escultor¹: desde el momento en que una obra se concluye, se inicia junto a ello una segunda vida a través del transcurso de los días, en su ritmo cotidiano, en sucesivas etapas de roce y desgaste, hasta el retorno a la materia inerte de la que sus creadores la extrajeron para levantar una forma. Lo material arquitectónico permite recuperar algo de aquellos sucesos pasados e intangibles, al volverse un espacio donde es posible leer el elemento tiempo ya transcurrido, puesto que en el espacio leemos el tiempo². El espacio físico, por lo tanto, hace de eje entre lo mental e histórico, entre pasado, presente y futuro. Hace que el presente esté presente en el pasado y el pasado presente en el presente, integrando uno y otro en una clasificación de los objetos desde un sistema codificado ya que no puede ser sino sincrónico³. Los objetos edificados son, en dicho sentido, documentos, el acontecimiento en su contingencia más radical⁴, puesto que le otorgan a la historia una existencia física.

El peso de la historia lleva a que en muchas ocasiones se proponga ocuparse del devenir de un edificio a través del tiempo con un resultado que, por lo general, sólo se expresa a través de la disciplina histórica. Dicha actitud ubica en segundo plano al motivo de interés y estudio, construyéndose, la mayoría de las veces, un relato histórico más que arquitectónico. El resultado es un relato que no evidencia la realidad de un edificio sino la historia manifiesta en él a través de gestos y acciones.

La propuesta aquí presentada plantea la construcción desde una aproximación que, asumida a partir de un carácter ontológico-existencial, en un proceso ubicado en la frontera de las disciplinas y definido en términos fenomenológicos, pueda abordar un estudio sobre los lugares del habitar y sus memorias a través del patrimonio edificado. Frente a un edificio de la ciudad de Córdoba, Argentina, señalado como Monumento Histórico Nacional y Patrimonio de la Humanidad para la UNESCO, y dispuestos a estudiarlo, se acordó como primera instancia que el protagonista de la investigación debía ser la realidad del objeto, a la cual sus circunstancias históricas permitirán explicar en todos aquellos

aspectos de los que su sola presencia no puede expresar más que como presencia que está ahí, sin dar referencias al por qué.

Mirar a la arquitectura, especialmente aquella nombrada y señalada como patrimonio edificado, implica observar a la historia. Hacerlo desde una aproximación a través de los lugares del habitar y como acto perceptivo, resulta un ejercicio movilizador y a su vez complejo. En él se suelen combinar y confundir durante el proceso, como así también en el resultado, aspectos objetivos con otros subjetivos: presente con pasado, calidad con belleza y gusto, entre otros. Desde tales actitudes no se evidencia ni manifiesta como preocupación la precisión, ante todo, por un tipo y carácter de enfoque para luego, desde él, definir un instrumento metodológico oportuno para el estudio de la arquitectura. Tales imprecisiones revelan la importancia de realizar una observación de los objetos edificados, incluidos aquellos señalados como patrimonio, con un carácter integrador, múltiple y abierto, ya que se reconoce que tales dimensiones (arquitectónica y patrimonial) no aluden únicamente a lo construido como valioso.

El presente artículo expone el desarrollo y utilización de un método como herramienta e instrumento⁵, que propone una manera de abordar una aproximación a los lugares del habitar y sus memorias, como parte de un estudio valorativo o de un proceso proyectual, al observar y estudiar a los objetos edificado a partir de un abordaje en tres momentos o instancias temporales: desde el hoy hacia el pasado, la primera uno y la segunda el otro, regresando luego al presente en la tercera. Se busca, a partir de ello, una aproximación a la complejidad que posibilite lecturas abiertas que retroalimenten los modos tradicionales de mirar y estudiar a los objetos edificados, interesando fundamentalmente el cambio y la relación entre cada cosa y las demás, así como con las partes.

La propuesta nace del interés de entender tanto a la arquitectura como al patrimonio edificado desde ella, partiendo desde el hoy que nos posibilita observar lo que existe. Se propone expandir los límites en el estudio de la arquitectura asumida como patrimonio edificado, en un campo de conocimiento en expansión. Apoyados en el diseño de un instrumento para la indagación y lectura de lo edificado, se pretende contribuir al enriquecimiento del conocimiento de la arquitectura y el patrimonio, como así también al aporte sobre ellos de información útil para una posible y futura conservación de las preexistencias.

2. LA CONSTRUCCIÓN DEL INSTRUMENTO

Las palabras realidad y mundo no son sinónimos. No obstante, puestas en proximidad nos permiten decir que nuestra realidad (la humana) es el mundo, siempre que entendamos que, el mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas⁶. En la totalidad insinuada, está implícito el complejo sistema de relaciones que nos involucran y hacen parte de los hechos que definen al mundo⁷. Resulta así, imposible aludir a la realidad como una entidad autónoma, sin asumirnos como parte de ella y del complejo sistema de relaciones que nos incluye.

Vivimos nuestra realidad cotidiana y compleja entre objetos y cosas. Las palabras cosa y objeto suelen entenderse como sinónimos. Si bien en ocasiones su uso indistinto puede resultar aceptable, buceando en cada una de ellas es evidente y necesario de señalar que una cosa es algo más que un objeto, al punto tal que entre cosa y persona algunos autores no encuentran diferencia; “(...) *la realidad se compone de dos cosas: objetos y fenómenos. Los objetos ocupan el espacio, los fenómenos ocupan el tiempo*”⁸. Al abordar el estudio de la cosa edificada y sus espacios debiera observarse más allá de la representación física, para entender que todo parte desde la significación que hacemos desde

y sobre los objetos construidos, pretendiendo un esfuerzo en “(...) *estimular la aparición de un estatuto jurídico del cuerpo que supere las contradicciones que la división entre personas y cosas ha producido en nuestra sociedad*”⁹, comprendiendo, además, que “(...) *nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos*”¹⁰.

La arquitectura, asumiéndola en una aproximación sobre lo antes dicho para su sola pero no única comprensión, puede ser un instrumento de conocimiento y a su vez requerir así de nuevas herramientas para estudiarla y analizarla, cuidando que ellos no terminen anulando la vitalidad propia de la disciplina. Pretendiendo y aspirando a tener un más rico y amplio conocimiento, es que aparece el lenguaje y las representaciones, como un valioso recurso para el análisis de lo edificado, su estudio y comprensión. Para que ello sea posible, sin manifestar fragmentación, se propone ubicarse y pararse en el límite de las disciplinas, de las tantas con que la arquitectura se nutre y hasta necesariamente convive. La intención de esta actitud fronteriza es la de desmaterializar los límites disciplinares para lograr que fluyan y se enriquezcan ideas y posiciones. Dado que la acción que se intenta es contraria al gesto de fragmentar, por la larga experiencia histórica al respecto, resulta lógico pensar que no sólo es posible, sino que pareciera tratarse de una situación deseable. Como actitud y acción instrumental podría llegar a dar lugar a diversos, ricos y variados interrogantes como cuestionamientos, constituyéndose así en un supuesto que nos inquieta más que intimidarnos.

El interés por el tema obedece a una preocupación en la mirada y comprensión de los lugares del habitar desde la arquitectura y de su dimensión patrimonial, la que debe implicar necesariamente una lectura de su realidad y condición. Al mirar al pasado que aún es presente, se busca reconstruir las coordenadas

que mantienen a la experiencia humana dentro de la separación entre personas y cosas¹¹. La arquitectura es generalmente estudiada como objeto que está ahí y que es de algún modo, dándose por sentado que sobre ese ser de la cosa no hay mucho más que decir. De igual modo se suelen buscar establecer relaciones entre los edificios y su entorno, siendo frecuente la pretensión y el intento por ubicarlas dentro de algunas de las categorías posibles dadas como definitivas. Además, tales circunstancias, nos llevan a actuar presuponiendo que todas las personas, como parte de la realidad compleja, vemos lo mismo y reaccionamos de igual modo. Lo preocupante es que detrás de tales actitudes no se evidencia ni manifiesta una preocupación que debiera ser fundamental para precisar, ante todo, un tipo de enfoque para luego, desde él, definir al instrumento metodológico oportuno para el estudio pretendido, comprendiendo que “(...) *ver no es creer, sino interpretar*”¹².

Toda indagación posibilita, de algún modo, la construcción de conocimiento. Esta razón debiera llevarnos a reconocer y señalar a través de los estudios arquitectónicos, por ejemplo, el valor e importancia que tiene el hecho de poder apelar a la mayor cantidad de instrumentos y herramientas disponibles para dar forma a alguna de las tantas posibilidades de conocimiento y abordaje sobre la disciplina. También es importante que el discurso que se construya, sea resultado y producto de tales investigaciones. Traducido en palabras e imágenes, debiera ser cuidado, medido y sopesado pues, “*con frecuencia las palabras traicionan al pensamiento, pero (...) las palabras escritas lo traicionan todavía más*”¹³. Lo mismo podríamos afirmar de las imágenes y distintos tipos de representaciones gráficas, las que también expresan un discurso. Omnipresentes, continuas y penetrantes, acceden a todos los ámbitos de nuestra vida. Nuestro entorno urbano-globalizado está marcadamente modelado por una

intensa imaginaria programada transnacionalmente, transculturalmente¹⁴. En la actualidad, conocer es tener acceso a las representaciones, en donde la sobrestimulación continua nos enceguece las presentaciones de las cosas. Se ansían vivencias y estímulos con los que, sin embargo, “(...) *uno se queda siempre igual a sí mismo*”¹⁵. La experiencia contemporánea es ver, oír, tocar o leer imágenes que nos remiten a lo que representan, y no ver, oír o tocar las cosas mismas como realmente son¹⁶.

A partir del gesto de nombrar a las cosas es que estas existen para nosotros. El problema surge cuando se llama y señala a algo sin conocimiento sobre lo nombrado ya que, “(...) *no sabemos cómo las cosas son. Sólo sabemos cómo las observamos o cómo las interpretamos. Vivimos en mundo interpretativo*”¹⁷. Al asumir, como modo de relacionarnos uno de carácter interpretativo, reconocemos el valor del lenguaje, el que no sólo nombra, sino que también describe a la realidad. Es por dicha razón que, al pensar un instrumento, los actos lingüísticos son importantes y como tales debieran ser siempre medidos y cuidados.

Junto al desafío lingüístico, el punto de partida para un acercamiento a la arquitectura como el que aspiramos, lo podríamos encontrar en un saber mirar primero. En este aprender a mirar se acostumbra al ojo a observar con calma y con paciencia, implicando una pedagogía del mirar, que busque “(...) *una profunda y contemplativa atención y exploración*”¹⁸.

Como consecuencia del accionar, a partir del enfoque hasta aquí propuesto, se busca un cambio de complejidad que posibilite enriquecer los modos tradicionales de mirar y estudiar lo edificado, a partir de una perspectiva histórica y poniendo especial atención en las cuestiones y problemas de lenguaje, tanto gráfico como escrito y en la relación entre uno y otro.

3. EL INSTRUMENTO-HERRAMIENTA

El desafío primero que se propuso fue ocuparnos del estudio de la arquitectura señalada como patrimonial de forma tal que ella resulte ser la protagonista principal. A partir de ello, la idea e intención siguiente fue la de mirar a cierta arquitectura de la ciudad de Córdoba, Argentina, con el fin de comprenderla, haciéndolo de un modo en principio no preciso, pero deseado como distinto de lo habitual y por fuera de los lugares comunes y más frecuentes. Esto nos llevó a buscar y revisar atentamente a una muestra de lo publicado hasta el presente sobre ciertos edificios. La conclusión de tal búsqueda y análisis develó que se trata, por lo general, de libros en los que, a pesar de que se pretendía colocar en ellos a la arquitectura como protagonista, no estaba presente. Lo que se detectó, con frecuencia casi constante, fue que en ellos la historia tiñó, en algunos casos, al discurso sobre lo edificado y, en otros, condicionó la mirada, obteniéndose, en consecuencia, un relato contenido que no permitió a la cosa edificada mostrarse tal como es.

Ante la necesidad de idear un instrumento para estudiar los lugares del habitar, se propuso la apelación a un instrumento-herramienta que nos permita mirar a la arquitectura construida desde un planteamiento ontológico-existencial¹⁹, advirtiendo que, un auténtico método nace del carácter fundamental de un determinado campo de objetos y su problemática²⁰. Se plantea para ello una mirada histórica: desde el presente hacia el pasado y luego, con éste reconocido, un regreso al presente, en un proceso en el que la imagen y las representaciones jugaran un papel temporal trascendente, ya que “(...) *ante la imagen, estamos ante el tiempo*”²¹. La entidad temporal constituye una evidencia histórica por considerar²²; reconociendo en cada tiempo, un orden que da lugar a ciertos regímenes de historicidad²³. La arquitectura,



Fig. 1. José Ignacio Stang (CIECS, CONICET y UNC). Relevamiento fotográfico del edificio del Colegio Nacional de Monserrat. Fotografía digital. 2016.

desde lo edificado, se asume como cosa que representa una serie de nudos de relaciones con la vida de todo lo demás²⁴. Considerando al grupo humano, la comunidad y los individuos que miran e interpretan, asumiéndolo en clave antropológica a través del arte, el lenguaje y la etnología²⁵, se intenta excavar en él a la vida cotidiana²⁶ ²⁷. La relación objeto-sujeto se encara apoyados en la mirada de una filosofía orientada a objetos, la que indefectiblemente nos incluye²⁸.

La construcción del instrumento-herramienta nace motivado por el especial interés de centrar la mirada —la investigación, el análisis y el estudio— en un edificio reconocido como patrimonio, el del Colegio Nacional de Monserrat en la ciudad de Córdoba, Argentina. Se propuso como fin lograr construir sobre él un cierto conocimiento, de carácter existencial. Estuvo dirigida a observar, ante todo, a lo que está ahí en tanto presencia real, manifiesta como un modo de ser de la cosa edificada. Las propiedades y los rasgos de ella son los que, ante todo, interesaron, para

luego intentarse una aproximación a las razones de ser que los hicieron posibles.

Los momentos, ejes vitales del proceso metodológico de aproximación a la arquitectura que se proponen a partir de la experiencia desarrollada, son tres: el primero, situado en el presente, el segundo con la atención en los ayeres y el tercero asumiendo atentamente a los ayeres en el hoy. En todos ellos el rol del lenguaje (de los lenguajes) será clave, tanto como el grado de conciencia de quien/nes lleven adelante el

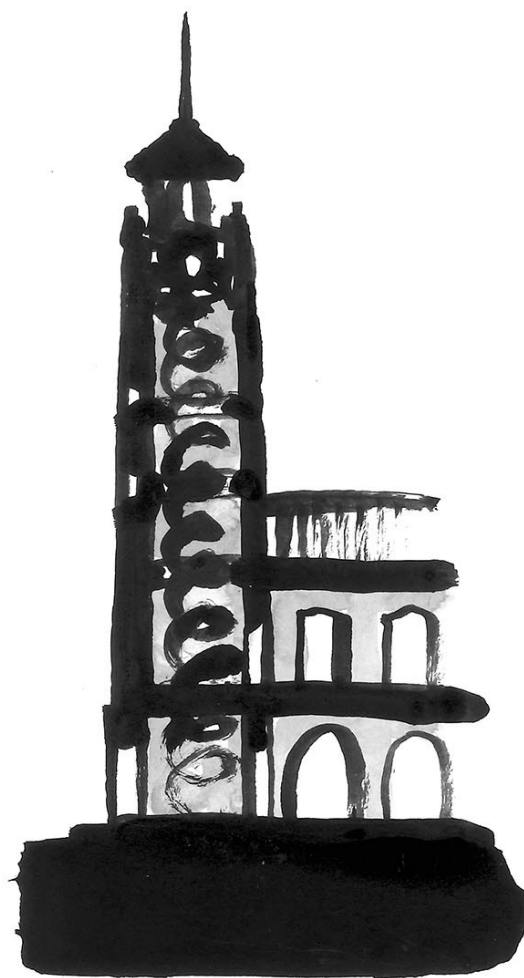


Fig. 2. Augusto Bernhardt (CIECS, CONICET y UNC). Relevamiento sensitivo-vivencial realizado en un reconocimiento inicial del edificio del Colegio Nacional de Monserrat. Tinta y acuarela sobre papel. 2016.



Fig. 3. Clara Amoedo y Agustina Pezza (CIECS, CONICET y UNC). Relevamiento mediante nube de puntos. Captura de imagen en el espacio de trabajo del software SCENE®. 2016.

proceso junto a la representación y construcción de ese lenguaje (imágenes, representaciones gráficas).

En el primer paso, situados en el hoy, se centra la mirada en la arquitectura con el sostén y apoyo de la palabra y de la imagen dando cuenta de lo que se mira. Se pretende desde este recurso poder llegar aprehender, describiendo-leyendo, a la cosa arquitectura que interesa. Se dejará fuera, no sin esfuerzo, todo presupuesto, preconcepto y esquema. La intención es la de actuar ligeros de ideas, ajenos a cualquier idea previa y esquema. El fin es construir un relato

existencial que dé cuenta detallada de lo visto y que, además, constituya el motivo que posibilite formular interrogantes sobre situaciones que llamen la atención, que resulten poco claras o comprensibles, plantear dudas que la sola mirada y observación no pueden despejar. La palabra dará forma a un cierto tipo de inventario que registre y de cuenta junto a la imagen, la que, por su lado, intentará hacer lo mismo por otro camino. El carácter de esta instancia será intuitivo-aproximativo.

En el segundo momento, la atención se pone en los ayeres de la cosa arquitectura. La indagación se apoya en las múltiples miradas sobre la arquitectura, como la histórica, la antropológica, la filosófica, a más de cuanto desde la propia dis-



Fig. 4. Anónimo. Imagen del Colegio Nacional de Monserrat. Fotografía en blanco y negro. s/f. Archivo Colegio Nacional Monserrat. Córdoba. Argentina.

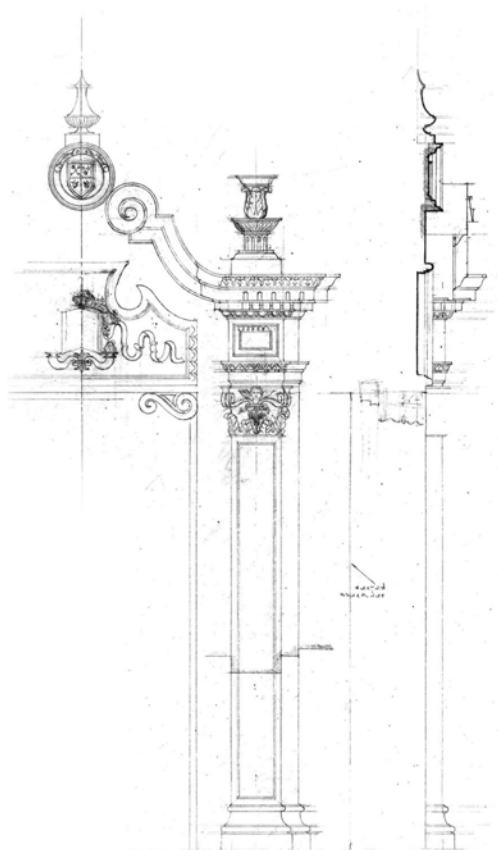


Fig. 5. Arquitecto Jaime Roca. Plano detalle del anteproyecto de reforma en fachada del edificio del Colegio Nacional de Monserrat. Plano en tinta sobre papel. 1926. Archivo Colegio Nacional Monserrat. Córdoba. Argentina.

ciplina sea posible aportar, como relevamientos varios y documentos gráficos de diverso tipo y carácter, siempre sostenidos por el relato de un discurso que aquí se nutre de memorias. Se apela así al pasado y a la tradición (pero no solamente) para dar forma, en el presente, al resultado de una mirada otra, cargada de tiempo y memoria, que se dirige a un futuro que tiene en el ayer el germen de lo nuevo. Se trata de una instancia en la que el carácter científico de los aportes sobre el registro de los ayeres debiera posibilitar que se despeje, aclare y enriquezca la mirada inicial antes construida. A partir del material reunido se busca encontrar respuestas, no definitivas, que en lo posible despejen dudas e interrogantes anteriormente formulados.

En el tercer momento, el trabajo se focaliza en asumir a los ayeres en el hoy, en una búsqueda por reconocer al presente del edificio inevitablemente cargado de tiempo. En un gesto transdisciplinario, a modo de reflexión formulada de manera razonada, mostrada y justificada en información de diverso tipo, se pretende reconocer el presente del edificio, ya no sólo desde la arquitectura en aquello edificado que se observó, vivió y estudió, sino también de aquella realidad que la hizo y hace posible sobre la que se buscó reflexionar. A modo de síntesis (con la que se aspira que sea posible presentar una siguiente mirada, esta vez integrativa y sintética a la vez), el objetivo es construir un discurso abierto a modo de juicio crítico, que establezca alguna posición al respecto, así como ser potencialmente motivador de otras miradas.

4. CONCLUSIONES

El interés por el tema obedece a una preocupación en la mirada y comprensión de la arqui-

131

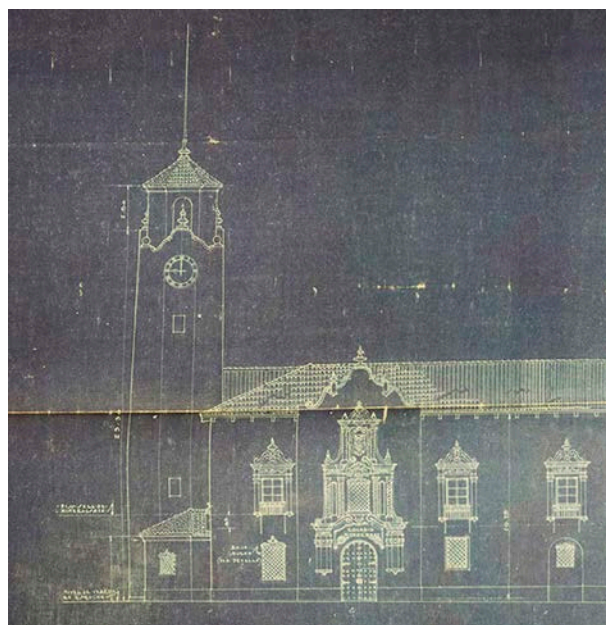


Fig. 6. Arquitecto Jaime Roca. Anteproyecto de fachada para la reforma del edificio del Colegio Nacional de Monserrat. Plano en tinta sobre tela. 1926. Archivo Colegio Nacional Monserrat. Córdoba. Argentina.

tectura y de su dimensión patrimonial desde una perspectiva histórica, la que debe implicar necesariamente una lectura de su realidad y condición actual. El método de trabajo parte de un planteamiento ontológico-existencial, ubicados en la frontera de las disciplinas y definido en términos fenomenológicos. En él, los instrumentos, recursos y técnicas, sobre todo los de representación, deben ser aprovechados al máximo, asumidos según una perspectiva de trabajo de carácter histórico.

La arquitectura y el patrimonio, vistos y entendidos como procesos que en su interior cobijan momentos diversos, requieren de la representación como herramienta indispensable para dar cuenta de aquellos. El pretendido carácter abierto, y por lo tanto posibilitador en la construcción de nuevos conocimientos sobre la disciplina, permite la vinculación con otros instrumentos como la representación y el relevamiento, los que ocupan en el proceso un lugar importante.

La mirada histórica, a partir del instrumento de carácter existencial aquí presentado, contribuye epistémico-metodológicamente a una integración de lecturas abiertas y precisiones en el lenguaje que posibilitan el aporte de información para construir nuevos conocimientos. En vista de hacer y alcanzar un proceso de aproximación y estudio de la arquitectura, es necesario señalar que los diferentes instrumentos gráficos (dibujos, representaciones e imágenes), como así también recursos y técnicas disponibles, son valiosos siempre y cuando se entienda hasta donde cada uno puede hacer aportes, se reconozcan sus limitaciones, y que son distintos uno

de otros y, por lo tanto, también complementarios.

La reflexión sobre ciertos objetos y fenómenos, permite el diálogo con una dimensión del palimpsesto cultural, la del patrimonio edificado. Se lo aborda como a un complejo objeto y en relación con quienes lo señalamos, nosotros, complejos sujetos. Por tal razón, no solamente, se pretende formular un discurso abierto alrededor del lenguaje de la memoria y sus huellas desde los lugares del habitar a través del patrimonio edificado, sino también de la realidad que lo hizo, hace y permite seguir siendo posible. Por tanto, el diseño de un instrumento para la indagación y lectura de lo edificado aporta no sólo al enriquecimiento del conocimiento de la arquitectura y el patrimonio, sino también como resultado la exposición de información útil que permite, además, desde un estudio valorativo brindar datos para una posible y futura conservación de las preexistencias.

Reafirmamos la convicción y decisión de que, en lugar de apelar al paradigma histórico, nuestra intención fue y es la de buscar que el objeto edificio sea el hilo conductor de las miradas que lo observen tratando de conocerlo. Desde la aproximación propuesta y a partir de lo que hay, la necesidad de transitar por la historia debiera ser una consecuencia natural al lanzarnos, a continuación, en la búsqueda de respuestas a las que la observación sola no puede dar. La intención aquí, como antes lo fuera, es que desde y con ella se pueda no solo dar cuenta de instancias y situaciones sino también poder comprenderlas, lejos de pretender construir un relato histórico lineal.

NOTAS

- ¹YOURCENAR, Marguerite. *El tiempo, gran escultor*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- ²SCHLÖGEL, Karl. *En el espacio leemos el tiempo*. Madrid: Siruela, 2007.
- ³DELGADO, Manuel. *Memoria y lugar*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, 2001.
- ⁴LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- ⁵El instrumento-herramienta que aquí se expone, fue desarrollado y es empleado actualmente en el programa de investigación Estudios sobre los lugares del habitar y de la memoria (CIECS, CONICET y UNC), del cual se forma parte. Fue utilizando para realizar un estudio y lectura sobre el edificio del Colegio Nacional Monserrat (del cual se publicó un libro) y actualmente es empleado en la realización de una aproximación al edificio del Ex Rectoraro de la UNC y al edificio del Monasterio San José de Carmelitas Descalzas y al edificio de la Iglesia de Santa Teresa de Jesús en Córdoba, Argentina.
- ⁶WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- ⁷REYNOSO, Carlos. *Complejidad y caos*. Buenos Aires: Editorial Sb, 2015.
- ⁸WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas*. Barcelona: Tusquets Editores, 2004, pág. 19.
- ⁹ESPÓSITO, Roberto. *Las personas y las cosas*. Madrid: Katz, 2016, pág. 97.
- ¹⁰BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: GG, 2005, pág. 14.
- ¹¹ESPÓSITO, Roberto. *Personas, cosas, cuerpos*. Madrid: Trotta, 2017.
- ¹²MIRZOEFF, Nicholas. *Cómo ver el mundo*. Barcelona: Paidós, 2016, pág. 34.
- ¹³YOURCENAR, Marguerite. *El tiempo...* Op.cit., pág.19.
- ¹⁴LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean. *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- ¹⁵HAN, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto*. Burzaco: Herder, 2017, pág. 12.
- ¹⁶ZAMORA ÁGUILA, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México DF: UNAM, 2015.
- ¹⁷ECHEVERRÍA, Rafael. *Ontología del lenguaje*. Buenos Aires: Granica, 2014, pág. 40.
- ¹⁸HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Burzaco: Herder, 2015, pág. 53.
- ¹⁹Ibidem.
- ²⁰HEIDEGGER, Martín. *Problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- ²¹DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Hidalgo, 2006, pág. 379.
- ²²HARTOG, François. *Evidencia de la historia*. México DF: Universidad Iberoamericana, 2011.
- ²³HARTOG, François. *Regímenes de historicidad*. México DF: Universidad Iberoamericana, 2007.
- ²⁴BODEI, Remo. *La vida de las cosas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2013.
- ²⁵LÉVI-STRAUSS, Claude. *Arte, lenguaje, etnología*. México DF: Siglo XXI, 1971.
- ²⁶GIANNINI, Humberto. *La 'reflexión' cotidiana*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2013.
- ²⁷LEFEBVRE, Henry. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- ²⁸HARMAN, Graham. *Hacia un realismo especulativo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

Varia

INNOVACIÓN, LABORATORIOS CIUDADANOS Y PATRIMONIO: EL PROYECTO ANDALABS

INNOVATION, LIVING LABS AND HERITAGE: THE PROJECT ANDALABS

Resumen

El presente texto enmarca la Red Andalabs dentro del paradigma de la innovación y de los laboratorios ciudadanos, con mención a iniciativas similares dentro del ámbito regional y una especial atención a proyectos de innovación relacionados con el patrimonio.

Palabras clave

Digitalización, Innovación Abierta, Innovación social, Laboratorio Ciudadano, Patrimonio Cultural.

Esteban Romero Frías

Universidad de Granada
Medialab UGR
Granada, España

Director de Medialab UGR - Laboratorio de Investigación en Cultura y Sociedad Digital. Profesor Titular de la Universidad de Granada en el Departamento de Economía Financiera y Contabilidad. Doctor en Contabilidad.

Inmaculada Díaz López

Universidad de Granada
Medialab UGR
Granada, España

Periodista especializada en periodismo social por la Escuela de Comunicación Unidad Editorial-El Mundo, Máster en Sociología Aplicada y doctoranda del Programa de Doctorado de Economía y Empresa en la Universidad de Málaga, especializada en boicots comerciales y ciberactivismo.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 2/VII/2018
Fecha de revisión: 23/IX/2018
Fecha de aceptación: 3/X/2018
Fecha de publicación: 30/XII/2018

Abstract

The present text frames the Red Andalabs within the paradigm of innovation and citizen laboratories, with mention of similar initiatives within the regional scope and a special attention to innovation projects related to heritage.

Key words

Cultural Heritage, Digitization, Living lab, Open Innovation, Social Innovation.

M. Elena Verdegay Mañas

Universidad de Granada
Medialab UGR
Granada, España

Politóloga especializada en estudios de género. Máster de Excelencia Europea en Estudios de las Mujeres y de Género (UGR - The University of Hull), Máster en Malos Tratos y Violencia de Género (UNED) y Máster en Sexología y Género (Instituto Sex Al Ándalus).

INNOVACIÓN, LABORATORIOS CIUDADANOS Y PATRIMONIO: EL PROYECTO ANDALABS

1. INNOVACIÓN SOCIAL Y LABORATORIOS CIUDADANOS

Los laboratorios ciudadanos, enmarcados en el paradigma de la innovación social y abierta, son un campo de creciente interés tanto en la comunidad académica como fuera de ella¹.

Entendemos, por un lado, la innovación social como una forma de alcanzar “una solución novedosa para un problema social que sea más eficaz, eficiente y sostenible”² y, por otro, la innovación abierta como la apertura de la innovación a todos agentes interesados “para que el conocimiento circule más libremente y se transforme en pro-

137



Fig. 1. Andalabs, la red de laboratorios ciudadanos de Andalucía (<http://andalabs.org/> [7]).

ductos y servicios que creen nuevos mercados, fomentando una cultura de emprendimiento más sólida³. Adicionalmente, la transición hacia un modelo basado en la cuádruple hélice⁴ ha implicado la incorporación de la ciudadanía como pieza central en el proceso de innovación⁵.

Este es el escenario en el que surge Andalabs⁶, la red de laboratorios ciudadanos de Andalucía, que, al margen de lo expuesto anteriormente, descansa también sobre la base de la cultura participativa de la Web 2.0⁷ y de la "innovación social digital"⁸.

2. EL PROYECTO ANDALABS - RED DE LABORATORIOS CIUDADANOS DE ANDALUCÍA

Andalabs - Red de laboratorios ciudadanos de Andalucía busca integrar el conocimiento distri-

buido en la sociedad para promover el desarrollo de proyectos de transformación co-creados por una pluralidad de actores sociales, destacando el papel protagonista de la ciudadanía. La Red pretende funcionar como un instrumento de visibilización y fortalecimiento de las iniciativas ya existentes y así como de impulsor de aquellas que emergen.

El objetivo es reunir iniciativas que comparten una serie de valores, intereses y problemáticas en común, con independencia de su origen en lo público, lo privado o los movimientos sociales, de su aparición en pequeños o grandes núcleos urbanos, o de su surgimiento como entidades nuevas o como espacios de transformación dentro de organizaciones ya asentadas. Para ello, la actual plataforma digital, en su primera fase, permite que los laboratorios se inscriban y



Fig. 2. Red Catlabs (<http://catlabs.cat/> [8]).

geocalicen a través de un mapa que facilita la navegación y el descubrimiento de los mismos.

2.1. Otras iniciativas similares

Cabe señalar en primer lugar la importancia que en Andalucía reviste la Red Guadalinfo⁹, una red de telecentros con 15 años de vida que ha derivado en muchos casos en proyectos de innovación social. Se trata sin embargo de una red basada en sus propios centros, de carácter institucional, sin incluir iniciativas desarrolladas fuera de la misma.

En otras comunidades, destaca la Red Catlabs¹⁰, que nació a finales de 2016 impulsada por la Generalitat de Catalunya, con el objeto de empoderar a los ciudadanos a participar en el diseño y ejecución de soluciones innovadoras a retos de la sociedad, utilizando herramientas de innovación social digital. La red entiende la innovación como un proceso en el que las personas, los labs y las instituciones, co-crean conocimiento y propuestas para enfrentar las necesidades sociales existentes, promoviendo la colaboración más amplia posible de las instituciones del mundo académico, empresarial, de la Administración Pública y la ciudadanía.

3. ANDALABS Y EL PATRIMONIO

La red Andalabs pretende crear un instrumento para el impulso de un sistema de innovación social y ciudadana, para el territorio y desde el territorio, con presencia tanto de lo urbano como de lo rural, donde los espacios comunes, materiales e inmateriales, tengan un papel primordial. Andalabs concibe el patrimonio como un *escenario natural* de los laboratorios ciudadanos—en tanto que espacios de encuentro de agentes y agencias plurales y diversas—, germen en múltiples ocasiones de innovación ciudadana. Son varios los laboratorios regis-

trados en Andalabs que usan el propio patrimonio como escenario de sus co-creaciones e intervenciones; entre ellos, el Colectivo [IN] SOS (Granada), cuyo ámbito de actuación es la ciudad de Granada y su arquitectura, o LabIN Granada¹¹, Laboratorio de Innovación Ciudadana de Granada, para la localización de espacios de innovación y el mapeo de industrias culturales en Granada.

Al tiempo que *escenario*, el patrimonio es *objeto* de innovación. Laboratorios inscritos en Andalabs como ATAC¹², Asociación Tecnológica Artística y Cultural, o el Laboratorio de Artesanía Digital¹³, ponen en marcha nuevas artesanías —y nuevos patrimonios— al servicio del pensamiento, el diseño y la creación. Uno de los casos más destacados donde la comunión laboratorio ciudadano/patrimonio se hace más patente es en el Laboratorio Abierto de Patrimonio (LAP)¹⁴, promovido por Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH).

4. CONCLUSIONES

Los procesos de innovación abiertos y con una orientación social se han convertido en objeto de gran interés tanto institucional como académico¹⁵. Como ejemplo podemos citar la agenda de las próximas convocatorias de investigación europeas, donde estos enfoques se han convertido en un elemento estratégico. Su aplicación es transversal a múltiples áreas, destacando, tal y como muestran algunos de los casos incluidos en Andalabs todo aquello referente al patrimonio. Una manera de potenciar estas iniciativas es dándoles visibilidad y generando una estructura de red que permita un aprendizaje compartido y la generación de sinergias. Este es el objetivo que justamente presenta la red Andalabs, mapear los laboratorios ciudadanos en el territorio andaluz pero también fuera de él.

NOTAS

¹ALMIRALL, Esteve; LEE, Melissa; WAREHAM, Jonathan. "Mapping Living Labs in the Landscape of Innovation Methodologies". *The Electronic Journal for Virtual Organizations and Networks*, 10 (2012), págs. 12-18.

²PHILLS, James A.; DEIGLMEIER, Kriss; MILLER, Dale T. "Rediscovering social innovation". *Social Innovation Review* (Stanford), 6 (2008), págs. 34-43.

³European Commission (2016). "Open Innovation, Open Science, Open to the World – a visión for Europe". http://ec.europa.eu/newsroom/dae/document.cfm?doc_id=16022. [Fecha de acceso: 02/02/2018].

⁴Committee of the Regions (2016). "Using the Quadruple Helix Approach to Accelerate the Transfer of Research and Innovation Results to Regional Growth". <https://cor.europa.eu/en/documentation/studies/Documents/quadruple-helix.pdf>. [Fecha de acceso: 23/02/2018].

⁵PARK, Han Woo. "Transition from the Triple Helix to N-Tuple Helices? An interview with Elias G. Carayannis and David F. J. Campbell". *Scientometrics*, 99 (2014), págs. 203–207.

⁶<http://andalabs.org/>. [Fecha de acceso: 30/05/2018].

⁷O'REILLY, Tim. (2005). "What is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software". Disponible en: <http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html> [Fecha de acceso: 15/01/2018].

⁸STOKES, Matt; BAECK, Peter; BAKER, Toby. *What next for digital social innovation?* Londres: European Union, 2017. Disponible en: https://www.nesta.org.uk/sites/default/files/dsi_report.pdf. [Fecha de acceso: 8 de febrero de 2018].

⁹<http://www.guadainfo.es/>. [Fecha de acceso: 30/05/2018].

¹⁰<http://catlabs.cat/>. [Fecha de acceso: 30/05/2018].

¹¹<http://labingranada.org/>. [Fecha de acceso: 30/05/2018].

¹²<https://www.facebook.com/asoatac/>. [Fecha de acceso: 30/05/2018].

¹³<http://www.laboratoriodeartesianidigital.com/>. [Fecha de acceso: 30/05/2018].

¹⁴https://www.iaph.es/web/canales/IAPH_en_abierto/iaph_lap. [Fecha de acceso: 30/05/2018].

¹⁵GASSMANN, Oliver; ENKEL, Ellen; CHESBROUGH, Henry. "The future of open innovation". *R&d Management*, 40 (2010), págs. 213-221.

Entrevistas

NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA¹.
UN COMPROMISO CON LAS HUMANIDADES DIGITALES

17 de enero de 2018

Málaga

Lidia Bocanegra Barbecho



NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA. UN COMPROMISO CON LAS HUMANIDADES DIGITALES

Lidia Bocanegra Barbecho (LBB)
Nuria Rodríguez Ortega (NRO)

LBB: Las Humanidades Digitales (HD) reflejan el área de conocimiento en donde parece encontrar un nicho cómodo en donde investigar. ¿Por qué decidiste orientar tu investigación hacia esta disciplina?

NRO: Así es, las HD representan un área de conocimiento que me gusta especialmente por su naturaleza inter y transdisciplinar, y sobre todo porque en su ADN se encuentra la necesidad de afrontar los retos que para el hombre y las sociedades contemporáneas comporta la transformación tecnológica de nuestro mundo. He de aclarar, sin embargo, que mi llegada a este campo no fue una decisión consciente o premeditada. Me explico, ahora podemos decir: «voy a inscribir mi línea de investigación en el campo de las Humanidades Digitales», pero a finales de los noventa y primeros de los dos mil, que es cuando yo estaba realizando mi tesis doctoral, el término *Digital Humanities* ni siquiera existía, y los estudios que entonces se denominaban *Humanities Computing* carecían de la formalización institucional que hoy definen las HD.

A finales de los años noventa yo estaba trabajando en nuevas formas de representación

semántica en el contexto de la teoría y la literatura artística, y fue en el marco de esta investigación cuando descubrí las potencialidades del hipertexto y de la lingüística computacional para extraer y representar conocimiento desde enfoques diferentes a los que tradicionalmente se habían utilizado en esta vertiente de la investigación de la Historia del Arte. Hay que tener en cuenta que en aquellos momentos la noción de hipertexto era un concepto muy revolucionario. Recuerdo que mi primera intervención en un congreso del CEHA, justamente en Granada en el año 2000², versó sobre la propuesta de un «diccionario» que utilizaba el hipertexto como forma de construcción de conocimiento. Durante la presentación tuve que utilizar un cañón —creo que fue la primera vez que se utilizó en un congreso del CEHA— para mostrar cómo funcionaba dicho diccionario. No era más que una versión demo de páginas enlazadas mediante código HTML, pero todavía tengo en mi memoria el gran revuelo que causó.

De manera natural, por tanto, me embarqué en el aprendizaje y aplicación de los métodos de análisis propios de las *Humanities Computing* y de los nuevos medios. Por eso, cuando

las *Digital Humanities* empezaron a emerger con fuerza a mediados de la década de los dos mil, yo hacía tiempo que ya formaba parte de esta «familia». Así pues, mi apuesta por esta línea de investigación no se debió tanto a una elección por un campo disciplinar concreto sino a una fascinación por lo que entonces se aventuraba como una revolución sin precedentes —como el tiempo así se encargaría de demostrar— en los procesos de producción, representación y distribución del conocimiento, y lo que yo tenía claro era que quería formar parte de esa aventura. A mis estudiantes les suelo decir que uno debe decidir qué papel quiere jugar en la historia, si «epígono» de un mundo que va llegando a su final o «pionero» de un mundo que empieza a emerger. Yo nunca tuve dudas de cuál sería mi opción. No fue una opción fácil, y durante años me sentí muy sola; muy al margen. Pero viéndolo ahora en perspectiva, estoy convencida de que valió la pena.

LBB: Repasando un poco tu trayectoria científica en HD, el hecho de conectar humanistas digitales con un *background* académico en historia del arte o no, es uno de los hechos que la caracterizan. ¿Qué circunstancias te llevaron a crear la Red Internacional de Estudios Digitales sobre la Cultura Artística [ReArte.Dix]?³.

NRO: Fundamentalmente, un compromiso disciplinar. Aunque pueda parecer anecdótico hacer esta mención ahora, el proyecto de investigación que presenté en las oposiciones a profesor titular, en noviembre de 2009, llevaba por título «El proyecto ATENEA y la posibilidad de una Historia del Arte Digital». La elección de este tema no fue meramente coyuntural, sino toda una declaración de intenciones; la adquisición de un compromiso al que he dedicado esfuerzo y tiempo desde entonces. Yo estoy convencida de que las disciplinas —si es que todavía hoy podemos hablar en términos de «disciplinas»— no pueden permanecer ajenas a las condiciones materiales y tecnológicas que caracterizan

cada tiempo, porque estas condiciones modelan y transforman cómo se produce y expande el conocimiento; o lo que es lo mismo, su propia razón de ser. Ya lo dijo Lafuente Ferrari, «cada generación tiene que responder a los problemas que le son propios».

Cuando fundamos ReArte.Dix, en el año 2013, existía un sentimiento compartido en Estados Unidos y en Europa de que el campo de la Historia del Arte necesitaba un revulsivo para conectarse con las dimensiones tecnológicas del siglo XXI, especialmente si se comparaba con el desarrollo experimentado por otras disciplinas en el marco de las Humanidades Digitales, que entonces se encontraban en su pleno apogeo.

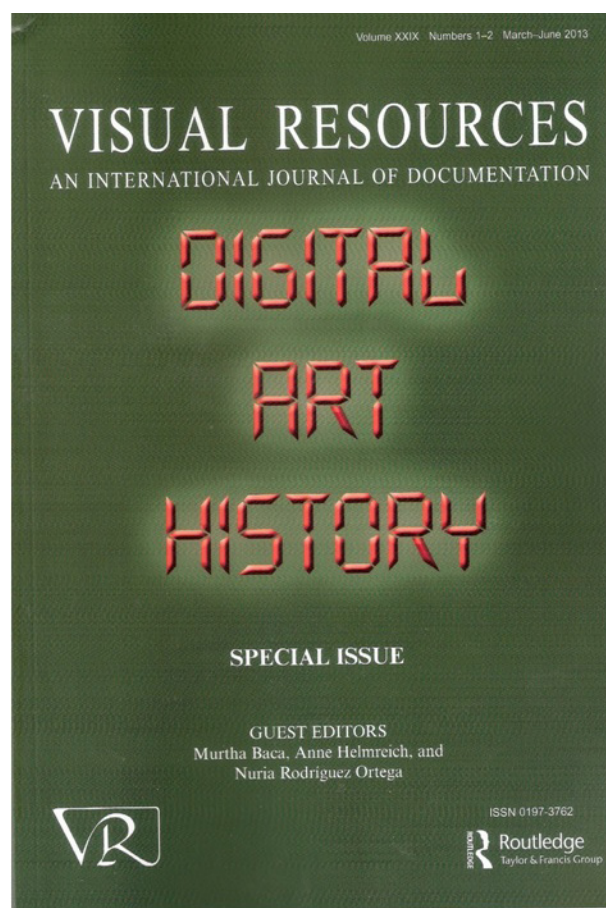


Fig. 1. Portada del número especial dedicado a *Digital Art History*, año 2013, un punto de inflexión importante ya que se puede considerar casi la publicación fundacional de esa área.

Hay mucha literatura de aquellos años (2010-2013) sobre esta cuestión. Fue entonces cuando el término *Digital Art History* tomó carta de naturaleza y empezó a popularizarse entre la comunidad de historiadores del arte que desde hacía tiempo trabajábamos aplicando tecnología digital.

El término ya se había empleado a principios de los dos mil en un par de congresos organizados por la asociación *Computers and the History of Art (CHArt)*, con base en Reino Unido, pero aquella propuesta acabó diluyéndose sin más debido a lo que Willian Vaughan, uno de sus organizadores y pioneros, definió como una falta de madurez del campo. Sin embargo, hacia el año 2010-2011 la conciencia de que era imprescindible abogar ya y de manera urgente por una *Digital Art History* renació con fuerza. En el año 2010, Hubertus Khole (MLU) organizó un seminario en Italia que llevaba por título *Networked*

*Humanities: Art History in the Web*⁴; y al año siguiente organizamos en Málaga el *workshop Digital Art History: Challenges, Tools and Practical Solutions*⁵, que, si no estoy equivocada, fue el primer seminario que de una manera expresa adoptó esta denominación. Recuerdo que todos compartíamos esa sensación de encontrarnos en un punto de no retorno, en un momento realmente fundacional.

Recuerdo también que en aquella época me apropié de una frase de Johanna Drucker (UCLA) en *The Chronicle Review*, que yo repetía insistentemente en toda conferencia o charla que impartía: «las Humanidades Digitales no representan un problema técnico, constituyen una responsabilidad intelectual». Con ello trataba de explicar que el desarrollo de una *Digital Art History* implicaba no solo construir infraestructuras tecnológicas o aplicar tecnologías a la investigación histórico-artística —que también—, sino que comportaba



Fig. 2. Participantes del workshop realizado en 2011: Digital Art History: Challenges, Tools and Practical Solutions. Entre los participantes se encuentran Johanna Drucker, Anna Bentkawska-Kaffel, Bernard Frischer, Anne Helmreich, Murtha Baca, Christian Huemer y Peter Boot.

un proceso de refundación epistemológica y de reformulación crítica; que las Humanidades Digitales en general y la Historia del Arte Digital en particular no consistían en hacer lo mismo con la ayuda de la tecnología, sino en pensar las cosas de manera diferente. Por eso hablábamos —y hablamos— de un cambio de paradigma. Era nuestra responsabilidad, por tanto, reflexionar sobre el modo como la transformación digital afectaba al conocimiento histórico-artístico; qué nuevas preguntas podrían plantearse; qué nuevas respuestas podrían darse a las problemáticas tradicionales de la Historia del Arte; qué discursos críticos nos impelían a desarrollar... Era necesario que la Historia del Arte contribuyera, desde su propia especificidad disciplinar, al debate internacional que en aquel momento se estaba produciendo —y que, por supuesto, hoy continúa— sobre las problemáticas culturales implicadas en el desarrollo de las sociedades digitales. Y era necesario también que los historiadores del arte se involucraran directamente en el desarrollo de proyectos digitales para que estos pudieran responder a las necesidades intelectuales, críticas y metodológicas de nuestro campo disciplinar. No podíamos dejar que otros nos hicieran el trabajo o pensarán por nosotros.

En este contexto, ReArte.Dix nació con tres objetivos: a) impulsar esa toma de conciencia; b) congrega en una comunidad articulada a investigadores y grupos que venían aplicando este enfoque desde hacía algún tiempo pero a través de iniciativas aisladas y disgregadas; y c) constituir un escenario de trabajo y de pensamiento alternativo al ámbito anglosajón y noreuropeo, que en el año 2013 presentaba ya signos evidentes de liderazgo en este campo.

LBB: Continuando con el *networking* de investigadores especialistas en HDe, eres miembro fundador de #CSHDSur, un espacio que pretende ofrecer una visión alternativa de las Ciencias Sociales y las Humanidades en su conexión con el ámbito tecnológico y digital desde el punto

de vista de los países del Sur Global. ¿Se trata solamente de un espacio de reflexión en torno a la hegemonía de las HD en determinados países, o pretende, además, cambiar este ámbito de influencia?

NRO: Las dos cosas. Yo definiendo el paradigma del activismo académico, es decir, una reflexión crítica que también tenga una capacidad transformativa, una capacidad de producir cambios reales atendiendo a los retos de las sociedades contemporáneas.

En concreto, #CSHDSur⁶ nació como una alternativa a lo que en el año 2014 identificábamos con unas HD muy centradas —y encerradas— en el ámbito académico. Tanto Esteban Romero⁷ como yo consideramos entonces que sería necesario empezar a pensar en unas Humanidades Digitales más «sociales», es decir, más vinculadas al modelo de laboratorio de participación ciudadana y más proyectadas a provocar procesos de innovación social. La perspectiva de pensamiento de #CSHDSur es eminentemente crítica porque, entre otras cosas, reivindica el valor de los márgenes y de los contextos tradicionalmente no hegemónicos —no por casualidad la iniciativa está vinculada a dos universidades del sur de España (Málaga y Granada), que no deja de ser un «Sur»—, pero en #CSHDSur el discurso crítico busca ejercerse desde una acción concreta que, a su vez, quiere implicar de manera activa a las personas y comunidades directamente involucradas en los procesos de transformación que se tratan de desarrollar. Por tanto, #CSHDSur engloba esa doble perspectiva: un discurso crítico que emana de un pensamiento «Sur» y una acción orientada a provocar procesos de transformación social. He de añadir que esta idea de «Sur» como forma de pensamiento y no tanto como ubicación geográfico-territorial concreta no deja de ser objeto de discusión y debate, pero en #CSHDSur pensamos que es una idea operativa para reenfoque el discurso desde nuevos parámetros.

LBB: ¿Cuál es tu valoración acerca de cómo se configura a nivel internacional e institucionalmente, vía Asociaciones, etc., los núcleos de poder de las Humanidades Digitales y cuál ha sido su evolución en el tiempo?

NRO: El proceso de institucionalización de las *Digital Humanities* ha sido tremendamente rápido. De acuerdo con los datos de CenterNet (An International Network of Digital Humanities Centers)⁸, actualmente existen en torno a 220 instituciones y/o centros formalmente constituidos, a lo que hay que añadir la existencia de grados, posgrados, revistas científico-académicas y proyectos apoyados económicamente por las grandes agencias y corporaciones de investigación, que cuentan con programas específicos de financiación para las Humanidades Digitales.

Sin duda, las HD representan un fenómeno global con asociaciones e iniciativas distribuidas por todo el planeta. Esto, sin embargo, no aminora el hecho de que también sean un campo con fuertes cuotas de concentración de poder donde destacan las asociaciones de lo que podríamos denominar la «liga Norte», que son aquellas que están integradas en el ADHO (Alliance of Digital Humanities Organizations)⁹, la organización que, desde su fundación, ha liderado el desarrollo y desarrollo de las *Digital Humanities* en el escenario internacional.

Este escenario se fue configurando a lo largo de las dos últimas décadas como consecuencia de la apropiación que el ámbito anglosajón operó sobre todo un campo de conocimiento, atribuyéndose su gestación y desarrollo, un escenario del que todavía hoy somos herederos. Es cierto que a partir del año 2012 se produjo un punto de inflexión importante cuando algunas voces, con una amplia trayectoria en el campo de las HD, iniciaron un discurso de crítica institucional para llamar la atención sobre la concentración de poder que se estaba produciendo en determinadas instituciones y personas vinculadas

a un grupo muy reducido de países, y, como consecuencia de ello, sobre la subrepresentación de un buen número de comunidades que quedaban excluidas de los procesos de toma de decisiones. A este discurso crítico se unieron los enfoques derivados de la teoría crítica de la cultura, el pensamiento poscolonial, las teorías feministas, las metodologías decoloniales... dando lugar a lo que se conoce hoy como *Critical Digital Humanities*. El problema es que, salvo algunas excepciones, este discurso de desarticulación crítica ha sido liderado por actores que forman parte de los contextos considerados hegemónicos, por lo que su impacto real también ha sido objeto de debate.

Solo muy recientemente el movimiento de las Humanidades Digitales del Sur Global ha propiciado el que sean justamente los ámbitos que hasta la fecha habían ocupado un segundo plano los que empiecen a desarrollar un discurso propio. La cuestión no es baladí, pues no se trata solo de un debate sobre relaciones de poder y/o conflictos de intereses en el interior de campo disciplinar concreto: las comunidades se definen por distintas formas de concebir y emplear la tecnología y los medios digitales, pero también por sus distintas capacidades de acceso y desarrollo tecnológico. Es decir, se trata de un problema que reproduce los desequilibrios de fuerzas que definen el mundo contemporáneo, con las consiguientes amenazas de nuevos monopolios y hegemonías.

En este sentido, el movimiento de las *Global Digital Humanities* apuesta por una concepción de las HD como un campo de prácticas múltiples y diferenciadas, distribuidas y plurales. Es imposible equiparar las HD que se practican en Estados Unidos —con una financiación y unas infraestructuras tecnológicas extraordinarias—, con las que se puedan practicar, por ejemplo, en España. A diferencia de lo que ocurre en Estados Unidos, Canadá o el Norte de Europa, en España hay todavía muy pocos centros de HD en

el sentido estricto del término. Su articulación se ha producido más bien a través de grupos y proyectos de investigación, o comunidades de interés en las universidades. Esto genera un panorama de actuación distinto, al que hay que unir, claro, las diferencias en financiación. Pero quiero aclarar que tampoco es una cuestión solo de recursos económicos, sino también de culturas investigadoras, referentes intelectuales, líneas estratégicas, objetivos y expectativas de cada comunidad. Es decir, hay una conciencia cada vez más extendida de que las HD deben desplegarse en clave local; la idea de unas HD universales de acuerdo con el modelo desarrollado en un conjunto muy específico de países no es viable, y no solo no es viable sino que lleva implícito el riesgo de nuevos colonialismos culturales y epistemológicos, como acabo de mencionar.

Hay que decir, no obstante, que el reconocimiento de la singularidad del Sur Global, así como la conciencia despertada por las Humanidades Digitales Globales, está propiciando un cambio en las estructuras de poder tradicionales. Por ejemplo, el ADHO parece haber iniciado un proceso de refundación para constituirse en una organización más diversa, plural y transparente. Habrá que esperar a ver cómo evoluciona el campo en los próximos años.

LBB: A nivel nacional has sido protagonista en cierta manera de la institucionalización de las Humanidades Digitales, ¿qué valoración haces de la evolución de las HD en España? ¿Cuál es el papel de la Asociación Humanidades Digitales Hispánicas (HDH)¹⁰ y qué logros y objetivos te planteas como actual Presidente de dicha Asociación?

NRO: Sí, efectivamente, he tenido la suerte de participar en este proceso y vivirlo en primera persona. La fundación de la HDH en el año 2012 vino a establecer un marco de acción compartida para toda una serie de proyectos e iniciati-

vas que desde hacía tiempo estaban trabajando en la convergencia entre tecnología computacional, medio digital y conocimiento humanístico. Es decir, no fue una creación de la nada, sino el reconocimiento de la existencia de una vertiente de investigación definida que reclamaba su lugar y que demandaba visibilidad. De hecho, no era la primera vez que se trataba de iniciar un proceso de institucionalización. Ya en el año 2005 Concha Sanz¹¹ fundó el primer máster de Humanidades Digitales en la Universidad de Castilla La Mancha, en el que tuve la oportunidad de participar primero como alumna y después como profesora. Este máster estuvo activo hasta el año 2012. Yo no me cansaré de agradecer a Concha Sanz el esfuerzo titánico que hizo por fundar y mantener este máster, y a Alejandro Bia¹² —actual secretario de la HDH y uno de los primeros humanistas digitales radicados en España— por invitarme a formar parte de aquella aventura. Con todo, el desarrollo de las HD en España, como en el resto de países, estuvo centrado durante mucho tiempo en las disciplinas del texto y del lenguaje, con las que prácticamente se llegó a identificar. En la actualidad, se ha producido una mayor diversificación y el panorama de disciplinas que conforman el paisaje de las HD en nuestro país es mucho más amplio y heterogéneo.

El camino de la HDH no ha sido fácil por diversos motivos, y uno de ellos tiene que ver con el escepticismo que las HD todavía despiertan en el ámbito académico. Además, levantar los cimientos de una organización requiere de la confianza de las personas, y la HDH todavía tiene que mostrar su valor y el papel relevante que puede llegar a desempeñar. Pese a todo, en sus pocos años de existencia ha logrado congregar una comunidad de humanistas digitales, institucionalizar un congreso bianual, elevar documentos de recomendaciones a la ANECA o establecer sinergias con otras asociaciones de América Latina, como la RedHD de México¹² y la Asociación Argentina de Humanidades Digitales

(AAHD)¹³, con las que mantenemos estrechas y excelentes relaciones.

Los logros y objetivos que yo me he propuesto cumplir en los próximos cuatro años tienen que ver con mi concepción de la HDH. Yo no entiendo la HDH como una finalidad en sí, sino como un instrumento al servicio de los humanistas digitales que trabajan en el ámbito hispánico o sobre lo hispánico. Por eso, me he propuesto afianzar la HDH como un actor capaz de aglutinar una comunidad cohesionada y articulada, abierta, dinámica y diversa de humanistas digitales; un actor cuya voz sea escuchada y tenida en cuenta; que actúe como interlocutor válido antes los órganos de gobierno responsables de las políticas de investigación, evaluación, innovación y desarrollo; ante las instancias científico-académicas pertinentes; y ante cualesquiera otras instituciones cuya actuación pueda tener un efecto sobre el desarrollo de las Humanidades Digitales hispánicas; un actor en diálogo con el resto de instituciones internacionales y activo en la configuración del escenario de las Humanidades Digitales globales.

LBB: Generalmente las Humanidades Digitales siempre han tenido un rol predominante en la disciplina lingüística o arqueológica; sin embargo, tú eres de Historia del Arte, ¿crees que ha habido en la actualidad un reequilibrio disciplinar de las Humanidades Digitales?

NRO: Como indicaba más arriba, sí, tengo datos objetivos para pensar que estamos caminando hacia un reequilibrio disciplinar. En el último congreso de la HDH, que tuvo lugar en Málaga en octubre de 2017, tuvimos la oportunidad de comprobar que, por primera vez, las disciplinas del texto y del lenguaje ya no eran las mayoritarias, sino que, por el contrario, se había producido una mayor redistribución: Historia, Historia del Arte, Bellas Artes, Educación, Ciencias Sociales, Ciencias de la Comunicación, Filosofía, Museos y Mediación Cultural, etc. tuvieron su representación en este congreso.

LBB: Desde tu punto de vista, ¿cuáles son los temas más en boga actualmente en el ámbito de las Humanidades Digitales? ¿Crees que hay una relación directa de esos temas con la innovación social?

NRO: Es difícil contestar a esta pregunta porque la diversidad de temáticas y vertientes sobre las que actualmente se despliegan las HD es inmensa. Hay temas que por su impacto tienen un especial interés, como los *data studies* y todas sus problemáticas asociadas. La aplicación de los sistemas de representación geográfica y cartográfica también está dando lugar a toda una reformulación de las disciplinas, de manera que hoy se habla de una Historia, Literatura o Historia del Arte espacial. Los temas relativos al conocimiento abierto, los datos abiertos y enlazados y las estrategias de la web semántica; la construcción de nuevas narrativas digitales; la visión por computadora y las redes neuronales aplicadas al procesamiento de imágenes; etc. Todos ellos son temas recurrentes en las publicaciones y congresos de HD. Por supuesto, las líneas vinculadas a las Humanidades Digitales Críticas y Globales, como las geopolíticas del código, la decolonización de las prácticas digitales, las nuevas brechas digitales o la preservación de la diversidad epistemológica y cultural también forman parte de las preocupaciones prevalentes de las HD.

Claro está, no todos estos temas están directamente relacionados con la innovación social, ni están pensados en términos de innovación social. Como comentaba antes, el nacimiento de #CSHD-SUR se explica, justamente, por la necesidad de desarrollar unas HD más enfocadas a este objetivo. Pero esto no quiere decir que unas Humanidades Digitales sean más necesarias que otras; o más importantes que otras. No tendría sentido que todos los proyectos de HD se orientaran a la innovación social, porque también necesitamos proyectos que avancen en la generación de nuevo conocimiento con valor *per se*, es decir, necesitamos proyectos que nos cuenten cómo

cambia, por ejemplo, la interpretación de los procesos culturales cuando estos se analizan desde una perspectiva macroscópica, es decir, extrayendo patrones de comportamiento a partir del análisis de miles de datos que se expanden a través de siglos o milenios; que nos confronten con las asunciones y convenciones embebidas en las interpretaciones realizadas hasta ahora; o que nos cuenten, haciendo alusión a una noticia reciente, cuáles son los patrones de creación utilizados por Shakespeare y cómo estos se inscriben en una tradición lingüístico-literaria hasta ahora desconocida. Y necesitamos que estos proyectos nos cuenten estas cosas porque ello nos ayudará a conocernos mejor a nosotros mismos; nos dará claves para comprender mejor la cultura que producimos y para entender de una manera más compleja qué es lo que nos define como especie humana. Si sabemos interpretarlos convenientemente, es muy probable que estos hallazgos nos proporcionen pistas válidas para avanzar hacia un futuro mejor.

Es más, creo que es importante llamar la atención sobre el hecho de que la idea de «innovación social» no deja de ser uno de los nuevos metarrelatos del siglo XXI, y, como tal, corre el peligro de convertirse en un imperativo, en un discurso hegemónico y universalizante. Tenemos que estar también atentos a esta cuestión.

LBB: Qué piensas de los Medialabs en general y en concreto del Medialab UGR¹⁴ con cuyo Director, Esteban Romero, mantienes una colaboración académica desde el 2013.

NRO: Para mí, los medialabs representan una de las grandes aportaciones de nuestra contemporaneidad. Recuerdo que en un texto publicado en el año 2009 ya indicaba que el modelo puesto en marcha por MediaLab Prado constituía un referente que había que tener en cuenta en los nuevos procesos de producción de conocimiento. Los medialabs son una herramienta fundamental para fomentar la creatividad desde una perspec-

tiva interdisciplinar, la cultura de la innovación y la experimentación, y para activar mecanismos de co-creación y participación social. Es decir, constituyen un escenario ideal en el que se conjuga investigación, experimentación, innovación y formación. Además, al no estar determinados por los imperativos académicos de la formación reglada, pueden operar con mayor libertad.

En relación con Medialab UGR, creo que ha supuesto una bocanada de aire fresco para la dinámica académica tradicional, consiguiendo en muy poco tiempo permear la vida universitaria con toda una serie de iniciativas que abordan problemáticas candentes de las culturas y sociedades digitales a través de metodologías innovadoras, logrando, al mismo tiempo, una conexión con los actores sociales y políticos envidiable.

LBB: ¿Qué opinas acerca de la participación pública en la investigación científica desde el ámbito digital, lo que se conoce como co-creación, contribución o participación social? ¿Has aplicado esta metodología en tus proyectos científicos en el ámbito de la Historia del Arte?

NRO: Personalmente, considero que esta es también una de las transformaciones más interesantes que se está operando en la construcción epistémica del siglo XXI, y no solo por lo que tiene de apertura de la Ciencia, sino porque en su base se encuentra —de nuevo— un cambio de paradigma fundamental respecto de la concepción jerárquica de los conocimientos que arrastramos desde la modernidad. El reconocimiento de la legitimidad de todos los saberes y su capacidad para contribuir, cada uno desde su dimensión particular, a la expansión del conocimiento representa una de las grandes conquistas de nuestro tiempo. Creo que es esencial involucrar a las personas y comunidades que se verán directamente afectadas por los conocimientos que se generan en el ámbito de la Academia; es decir, no se trata de investigar «para» sino de investigar «con».



Fig. 3. Primer Summer School on Digital Art History. Data-Driven Analysis and Digital Narratives organizado a través del proyecto Exhibitium de la Universidad de Málaga en colaboración con la Universidad de Berkeley y realizado en el año 2016.

Es cierto que este planteamiento todavía es objeto de reticencias por parte de los estratos académicos más conservadores. En este sentido, se debe recordar que no se trata de sustituir unos conocimientos por otros, sino de reconocer el valor de la diversidad de saberes y ponerlos a funcionar todos juntos para obtener un conocimiento más complejo, profundo y expandido.

Actualmente, en iArtHis_Lab¹⁵ tenemos en marcha un proyecto de investigación financiado por el Centro de Estudios Andaluces entre cuyos objetivos se encuentra el trabajo directo con los colectivos y asociaciones de artistas para desarrollar mecanismos que les permitan tener el

control de los datos e informaciones que ponen a circular en Internet sobre su propia actividad, evitando, así, la necesidad de cederlos a terceros o a plataformas intermediarias que a la postre acaban privatizando o capitalizando dicha información. Es un proyecto que ahora mismo se encuentra en sus primeras fases de desarrollo y esperamos que para mediados de 2019 podamos presentar resultados efectivos.

También con los estudiantes de posgrado suelo plantear esta perspectiva de actuación. Cada año les propongo proyectos que impliquen trabajar directamente con asociaciones vecinales, representantes municipales, colectivos de

artistas, etc., y he de decir que es uno de los aspectos mejor valorados en las evaluaciones finales, es decir, la posibilidad de salir del ámbito académico y trabajar en colaboración con otros actores sociales y culturales.

LBB: A lo largo de tu trayectoria ocupando diferentes cargos académicos y profesionales tales como ser profesora titular en Historia del Arte en la Universidad de Málaga, Coordinadora de [ReArte.Dix]¹⁶, coordinadora de los proyectos científicos ATENEA-TTC¹⁷, Digital Mellini: new tools and research Exploring New Tools & Methods for Art-historical Research & Publication, Exhibitium¹⁸, Presidenta de la Asociación de Asociación Humanidades Digitales Hispánicas, además de su anterior cargo como Subdirectora del Museo del Patrimonio Municipal de Málaga y posibles otros proyectos que me haya podido dejar en el tintero. ¿Cuál es el cargo que más satisfacción te ha dado?

NRO: Eso es como preguntarle a una madre que cuál de sus hijos le ha dado más satisfacciones. De todos he aprendido muchísimo. Para mí, la vida es un continuo proceso de experimentación y aprendizaje. Yo mido los éxitos y fracasos en función de lo que haya aprendido de cada una de las experiencias, y este es el enfoque que intento inculcarles a mis hijos y a mis estudiantes. Mirado en perspectiva, una de las cosas que más valoro es la oportunidad que me han dado de conocer a nuevas personas y trabajar con equipos muy heterogéneos y diversos. Con muchos de ellos mantengo una sólida amistad que persiste a través de los años.

Tengo que reconocer que el proyecto Digital Mellini fue una experiencia fascinante porque coincidió, precisamente, con el momento fundacional de la *Digital Art History* y pude vivir en primera persona todas las controversias y problemáticas que se plantearon. El periodo en el Museo del Patrimonio Municipal es también una de las épocas que recuerdo con especial

cariño. Fueron unos años muy creativos en los que, junto con Teresa Sauret Guerrero, tuvimos la oportunidad de poner en marcha toda una serie de iniciativas pioneras, que después hemos visto aplicadas en otros museos. Recuerdo, por ejemplo, que en el año 2007, al poco tiempo de inaugurarse, ya teníamos un plan integral de accesibilidad que incluía talleres táctiles para personas ciegas con reproducciones en relieve de algunas de las pinturas del museo. Años más tarde, el Museo del Prado presentó una iniciativa semejante como experiencia innovadora, pero nosotros ya veníamos trabajando en esa línea desde el año 2007, tal y como recogió la prensa en su momento. Además, la experiencia en el MUPAM (Museo del Patrimonio Municipal de Málaga) fue una oportunidad fantástica de trabajar directamente con los públicos y comprobar cuán diferente es el enfoque cuando se sale del ámbito de la Academia. Y, claro, también está el proyecto ATENEA, que fue el primero que puse en marcha como investigadora principal y uno de los primeros que se presentó a una convocatoria de I+D como un proyecto expreso de Humanidades Digitales. Estamos hablando del año 2005, y el término *Digital Humanities* apenas llevaba funcionando un par de años. Luego vino la constitución del grupo de investigación iArtHis_Lab, el proyecto Exhibitium¹⁹ financiado por la Fundación BBVA, y tantos otros logros que se han ido consiguiendo durante estos años.

He de reconocer que este ejercicio de memoria me da un poco de vértigo. Me hace tomar conciencia de cuánto tiempo ha pasado y cuántas cosas se han hecho. Parece cierto que uno no se da cuenta de dónde se encuentra realmente hasta que no construye su memoria.

LBB: ¿Crees que existe una visión estereotipada, desde la academia en general, acerca de que las Humanidades Digitales solamente se están aplicando en temas de difusión de Patrimonio artístico y cultural artístico y no en otros ámbitos como la tutela e interpretación de los mismos?

NRO: En relación con este punto, considero importante hacer una aclaración. La potencia de las Humanidades Digitales ha llegado a ser tan grande —y también sus efectos de apropiación de diversas áreas de conocimiento—, que a veces se nos olvida que, antes de que las Humanidades Digitales existieran como campo formalmente constituido con su propia denominación, el ámbito del patrimonio cultural ya venía aplicando desde hacía mucho tiempo los avances de la tecnología informática en sus procesos de documentación, conservación, difusión y acceso. De hecho, la fecha que se suele tomar como punto de partida de todo este proceso es 1968, el año en el que el Metropolitan Museum de Nueva York organizó un congreso en colaboración con IBM que llevaba por título *Computers and Their Potential Application in Museum*²⁰. Desde entonces, los museos y otras instituciones de la memoria no han dejado de investigar, experimentar y aplicar los desarrollos tecnológicos para el acceso y difusión de sus colecciones, o para ampliar la participación de los públicos. Solo hace falta echar una ojeada a la ingente bibliografía generada en las últimas cuatro décadas, y todo ello con independencia de las Humanidades Digitales. Lo mismo sucede en el ámbito de la Arqueología Virtual: sus desarrollos y logros empiezan a hacerse patentes antes de la aparición de las Humanidades



Fig. 4. Nuria Rodríguez en el MetaLab de Harvard, con Matthew Lincoln, uno de los referentes actuales de la Digital Art History (DAH).

Digitales, y en todos estos años ha seguido un camino propio y paralelo al de las HD. Por tanto, no creo que lo que hoy llamamos Patrimonio Digital (*Digital Cultural Heritage*), Cibermuseografía, etc., necesite reivindicarse como parte de la historia de las Humanidades Digitales puesto que cuenta con una trayectoria de desarrollo propia, muy fértil, que ha respondido a unas necesidades específicas y particulares. Otra cuestión es que en la era posdigital en la que nos encontramos el factor digital sea el común denominador de todos los procesos que afectan al conocimiento humanístico y cultural y, en consecuencia, no tenga demasiado sentido establecer deslindes entre las HD (*Digital Humanities*) y el Patrimonio Digital (*Digital Cultural Heritage*).

Dicho esto, personalmente no tengo una percepción de que exista un encasillamiento respecto de las prácticas digitales que caracterizan el ámbito del Patrimonio Cultural. Hay numerosos proyectos de investigación en España y fuera de España que abordan este campo en toda su complejidad, tratando especialmente de analizar de qué manera el medio digital y los lenguajes computacionales modifican y transforman la interpretación de los fenómenos culturales; cuáles son las nuevas narrativas digitales que se están generando —o se pueden generar— a partir de ellos. Dicho con otras palabras, hay un interés por explorar cuáles son los nuevos relatos que se pueden contar sobre la cultura y cómo estos cambiarán nuestras concepciones tradicionales. Como ejemplo, se pueden citar, entre otros muchos, el grupo de investigación «Museum I+D+C. Laboratorio de cultura digital y museografía hipermedia»²¹, que dirige el profesor Isidro Moreno²² en la Universidad Complutense de Madrid; o el proyecto «Visualizing Venice. Exploring the City's Past»²³, un proyecto colaborativo de la Universidad de Duke (EE.UU.) y la Università degli Studi di Padova (Italia). Con todo, he de decir que el espacio en el que se están realizando los mayores avances es justamente el de las instituciones de la memoria. El ámbito de la Academia tiene

que aprender mucho de las iniciativas que están llevando a cabo y empezar a colaborar con ellas de manera sistemática.

LBB: Finalmente, desde el punto de vista profesional, ¿hacia dónde te gustaría dirigir tus próximos esfuerzos? ¿Hay algo que te hubiera gustado llevar a cabo y no has podido desarrollarlo, queriendo hacerlo en un futuro?

NRO: A mí me encanta trabajar con los estudiantes, y no me refiero con ello a impartirles clase, sino a trabajar con ellos, codo con codo, en el desarrollo de proyectos. Desde el año 2002 en el que puse en marcha el proyecto Diseñoteca²⁴ (una base de datos sobre objetos de diseño industrial realizada colaborativamente por los estudiantes de la entonces Escuela Universitaria Politécnica), todas las asignaturas que he impartido han estado orientadas a proyectos. Por eso, una de las iniciativas que más me ilusionan, y que este año se pondrá en funcionamiento gracias a un Proyecto de Innovación Educativa de la Universidad de Málaga, es un laboratorio de competencias transversales y transdisciplinares (Trans-UMA). La idea es generar un espacio de convivencia entre estudiantes de muy diversos bagajes formativos que puedan trabajar en el desarrollo de proyectos conjuntos con el objetivo de adquirir una formación transversal al mismo tiempo que aportan ideas para solventar problemas reales.

También me ilusiona el poder contribuir a visibilizar y darle más entidad a la comunidad de humanistas digitales de la Universidad de Málaga. Y es especialmente motivador la posibilidad que diversos proyectos me brindan de colaborar con los actores locales de la ciudad (museos, colectivos de artistas, asociaciones vecinales, empresas tecnológicas, etc.) en procesos de transformación social y cultural.

A mayor escala, me preocupan especialmente los problemas de desigualdad en los dispositivos de acceso y distribución del conocimiento entre países; los mecanismos de capitalización y mercantilización que estamos viviendo en el ámbito académico; el discurso de los índices de impacto, dependientes de algoritmos desarrollados por empresas privadas. Yo apuesto por un sistema del conocimiento científico más centrado en las necesidades locales, en las necesidades reales de cada contexto, y no tanto en lo que el «sistema» requiere en función de determinados intereses político-económicos. Me gustaría contribuir más a este debate.

Pero en cualquier caso, y siendo sincera, el proyecto más importante que tengo a medio plazo es reequilibrar mi cronograma de trabajo para poder dedicarle más tiempo a mi familia y sobre todo a mi marido y mis hijos. Ese es realmente mi proyecto prioritario para los próximos años.

154

NOTAS

¹Presidenta de la Sociedad Internacional de Humanidades Digitales Hispánicas. Directora del grupo de investigación I-ARTHIS LAB y profesora titular de Historia del Arte en la Universidad de Málaga.

²*Actas del XIII Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, Proyección y Actualidad del Arte Español*, Vol. I y II. Granada: Editorial Comares, 2000. Disponible en <https://arteceha.wordpress.com/publicaciones/actas-de-los-congresos/>

³<http://historiadelartemalaga.uma.es/reartedix/>

⁴https://www.en.kunsthochschule.uni-muenchen.de/research/conferences_symposia/archive/conf_symp_2010/networked_humanities/index.html

⁵<https://digitalarthistory.weebly.com/>

⁶<http://cshdsur.es/>

⁷Esteban Romero es profesor titular del Departamento de Economía Financiera y Contabilidad de la Universidad de Granada y actual Director del Medialab UGR: Laboratorio de Investigación en Cultura y Sociedad Digital.

⁸<https://dhcenternet.org/>

⁹<https://adho.org/>

¹⁰<http://www.humanidadesdigitales.org/>

¹¹Concha Sanz Miguel es profesora de lengua y literatura francesa en la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM), especialista en metodología de enseñanza de las lenguas y coordinadora del ICyNT (Ingeniería del Conocimiento y Nuevas Tecnologías), grupo de gestión de proyectos para la implantación, en el campo de las humanidades, de las tecnologías de la información y la comunicación.

¹²Alejandro Bia Platas es profesor de la Universidad Miguel Hernández, donde es miembro del Departamento de Estadística, Matemáticas e Informática e investigador del Centro de Investigación Operativa (CIO). Alejandro es doctor es doctor ingeniero en informática. Ha estudiado en la Universidad ORT del Uruguay, en la Universidad de Oxford, y en la Universidad de Alicante.

¹³<http://www.humanidadesdigitales.net/>

¹⁴<http://aahd.net.ar/>

¹⁵<http://medialab.ugr.es/>

¹⁶<https://iarthislab.es/>

¹⁷<http://historiadelartemalaga.uma.es/reartedix/>

¹⁸<http://www.proyectoatenea.es/>

¹⁹RODRÍGUEZ ORTEGA, N., BACA, M., ALBREZZI, F. & LONGACHER, R. (2012). "Digital Mellini: Exploring New Tools & Methods for Art-historical Research & Publication". *Digital Humanities Annual Conference 2012*. Hamburg: University of Hamburg. Disponible en https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/15047/N_Rodri%C3%ACguez-Ortega_cap_rev_02.pdf?sequence=1&isAllowed=y

²⁰<http://exhibitium.com/proyecto/>

²¹*Computers and their potential applications in museums: a conference sponsored by the Metropolitan Museum of Art, April 15, 16, 17, 1968*. New York: Published for the Metropolitan Museum of Art by Arno Press. Disponible en <http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p15324coll10/id/204737>

²²<https://www.ucm.es/gi5068>.

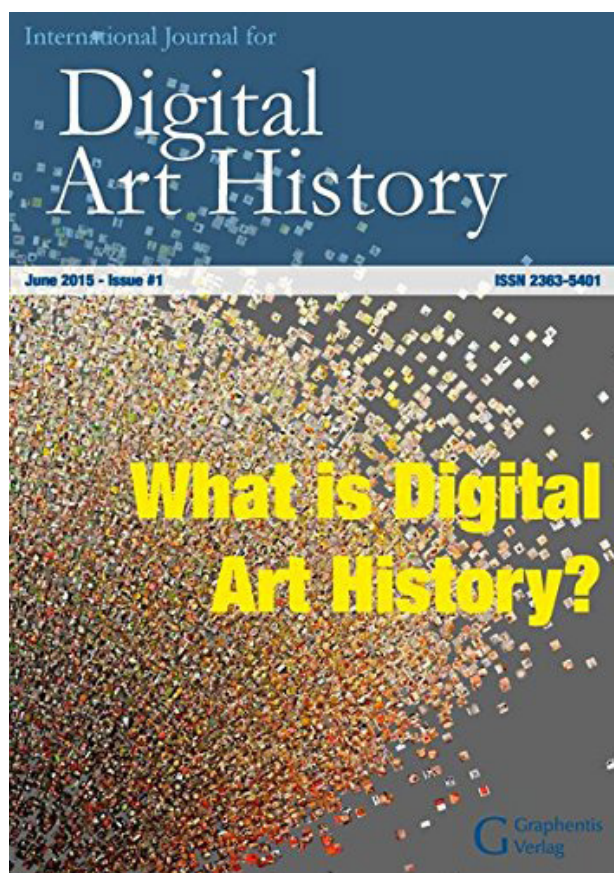
²³Isidro Moreno Sánchez es profesor del Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación de la Facultad de Ciencias de la Información, perteneciente a la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

²³<http://www.visualizingvenice.org/visu/>

²⁴<https://vimeo.com/114138092>

Reseñas

Klinke, Harald y Maximilian, Ludwig. *International Journal of Digital Art History - What is Digital Art History*, Muñich: Graphentis Verlag, 2015. 131 págs. 17 imag. a cores, e 3 a p.b. ISBN: 978-3-42819-10-7.



Trata-se do primeiro número de uma publicação em série trazida à estampa e disponível também em versão eletrônica pela Universidade Ludwig Maximilian de Munique em Junho 2015 (editores Harald Klinke e Liska Surkemper)

O periódico é anual, revisto por pares com processo de arbitragem cega procurando reunir os recentes desenvolvimentos no campo da História da Arte Digital em amplo contexto geográfico e, promover o discurso sobre o tema, tanto da História da Arte como da Ciência da Computação. Este número reúne um conjunto de textos que refletem e abrem a debate os desafios do Historiador da Arte na Era Digital.

159

Sabemos que nos últimos 20 anos a História da Arte com a crescente importância das designadas Humanidades Digitais, tem vindo a render-se às vastas potencialidades abertas para a investigação e pesquisa por instrumentos digitais onde equipas multidisciplinares trabalham de forma colaborativa.

Enquanto disciplina tanto da área das Humanidades como das Ciências Sociais, a História da Arte enfrenta desafios impostos pela cultura do mundo digital, tornando-se cada vez mais premente refletir na definição de uma posição rigorosa no tratamento das fontes e na respetiva produção historiográfica. Discutir esse desafio é a proposta de *Internacional Journal of Digital Art History*.

A revista está dividida em 4 capítulos, para além do Editorial: *Data Science and Digital Art*

History de Lev Manovich como artigo central e destacado; *What is Digital Art History?* com contribuições de Benjamin Zweig - *Forgotten Genealogies: Brief Reflections on the History of Digital Art History*; Anna Bentkowska-Kafel - *Debating Digital Art History* e de Elli Doulikaridou - *Reframing Art History* e a entrevista dirigida por Park Doing e C. Richard Johnson, Jr - *On Applying Signal Processing to Computational Art History: an Interview*. Por fim, na última parte Quantitative Approaches: K. Bender - *Distant Viewing in Art History. A Case Study of Artistic Productivity* e Javier de la Rosa e Juan-Luis Suárez - *A Quantitative Approach to Beauty. Perceived Attractiveness of Human Faces in World Painting*.

Como os títulos e as entradas sugerem, procura-se definir o contorno e as fronteiras da História da Arte Digital, (DAH) demonstrando como a aplicação da tecnologia digital ao estudo da História da Arte não só alarga o âmbito da investigação, como também contribui para a sua disseminação de um modo interativo para um público mais alargado e diversificado. Através do cruzamento da tecnologia digital com a prática histórica é possível transmitir uma perspetiva do passado enquanto realidade perceptivo-sensorial.

Estamos deste modo perante uma área de rápido crescimento de pesquisa que permite que os dados históricos e artísticos sejam reinventados e reinterpretados. As tecnologias digitais não são apenas o reforço do âmbito da investigação e pesquisa histórica, como também estão a criar novos objetos de estudo, podendo falar de artefactos digitais.

Neste contexto os textos apresentados centram, questionam e cruzam as relações epistemológicas com a definição de conceitos e com as experiências acerca das plataformas e recursos digitais para o ensino, o estudo, e a investigação em História da Arte.

O texto de Lev Manovich apresenta uma série de conceitos básicos da ciência dos dados que são relevantes para a arte digital, relacionando a História com o uso de métodos quantitativos para estudar quaisquer artefactos ou processos culturais em geral.

Seguem-se 3 interessantes e consistentes artigos que se focalizam na genealogia da História da História de Arte Digital onde o ensaio do autor Benjamin Zweig é uma tentativa de ajudar a definir a partir de um perspetiva histórica do que é a “Historia da Arte Digital” e como tem vindo a ser.

Anna Bentkowska-Kafel debate a História da Arte Digital oferecendo ao leitor as reflexões sobre as origens, historiografia e condição do campo conhecido como *Digital Art History* (DAH), com referências, entre outros, atividades do grupo Computadores e História da Arte (CHArt, 1985) apresentando o seu percurso e experiência pessoal que abrange mais de 20 anos. *Computers and the History of Art (CHArt)*, www.chart.ac.uk. Aborda a Declaração de Zurique sobre História da arte digital (2014) e suas respectivas recomendações (desde a metodologia, dados de autoridade, arquivos, e coleções, grandes dados; espaço de trabalho digital, acesso aberto, assuntos leais e sustentabilidade.)

Na continuação da definição dos contornos da História da Arte Digital, Elli Doulikaridou examina os aspetos epistemológicos e metodológicos, contribuindo para a discussão em curso do papel do dispositivo de enquadramento em contexto de apropriação de imagem e interpretação crítica de documentos visuais.

A parte final da Revista, para além da entrevista focalizada de Park Doing e C. Richard Johnson, sobre os usos, práticas e barreiras de uma História da Arte computacional, expõem-se duas abordagens quantitativas concretas: K. Bender *Distant Viewing in Art History. A Case Study of*

Artistic Productivity, particulariza a visão distante para uma aproximação quantitativa da História da Arte. Neste caso no estudo de produtividade artística são analisadas 8 amostras, extraídas de uma coleção de pesquisa temática digital sobre a iconografia de Afrodite / Venus da Idade Média até à contemporaneidade e sugestões para futuras pesquisas.

No segundo caso Javier de la Rosa e Juan-Luis Suárez em *A Quantitative Approach to Beauty. Perceived Attractiveness of Human Faces in World Painting*, interrogam-se sobre a percepção da beleza humana no contexto diacrónico. Partem de um conjunto de 120.000 pinturas de diferentes períodos para analisar rostos humanos entre os séculos XIII e XX, a fim de estabelecer se existe um único cânone de beleza.

Quais então os requisitos da História da Arte em relação à Tecnologia da Informação? Quais são os projetos que podem adaptar melhor a esta prática? Em que direção a História da Arte caminha no âmbito da cultura digital?

Em síntese, para todas estas questões, de *International Journal of Digital Art History* tem muito para oferecer, ao estudante universitário, aos professores e investigadores e à Academia na sua globalidade. A revista serve interesses na área das Humanidades Digitais constituindo um projeto ambicioso e abordando temáticas emergentes que se alinham no contexto de programas científicos de desenvolvimento das muitas propostas de projetos em curso aqui identificadas e apresentadas.

Lança a oportunidade de alcançar um público mais amplo, suscitar uma discussão sobre o futuro desta disciplina e gerar uma rede internacional e interdisciplinar de investigadores e profissionais. É por isso uma leitura “em linha” que recomendamos.

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara
Departamento de Ciências Sociais e de Gestão
Universidade Aberta | Portugal UAb
**CHAIA | Centro de História da Arte e Investiga-
ção Artística**

David Daccarett, Karen. *Casas moriscas de Cartagena de Indias y Barranquilla. El neonazarí en la arquitectura republicana (1918-1930)*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia – Facultad de Artes Universidad de Antioquia, 2018. 232 págs. 147 ils., en color y en blanco y negro. ISBN: 978-958-5413-91-7.



Casas moriscas
de Cartagena de Indias y Barranquilla
El neonazarí en la arquitectura republicana (1918-1930)



Karen David Daccarett



Uno de los temas que continuamente ha gravitado en el ámbito del estudio del arte y la cultura en Colombia, ha sido el orientalismo. Abordado de forma general en diversos textos, sólo hasta ahora un trabajo enfrenta específicamente la influencia del orientalismo en la cultura colombiana. Enfocado en el ámbito de la arquitectura doméstica en dos ciudades del Caribe, *Casas moriscas* constituye, sin embargo, un trabajo inaugural en la reflexión sobre el orientalismo artístico en Colombia.

Con la identificación del orientalismo como uno de los problemas fundamentales de la historia de la arquitectura colombiana, se muestra el desarrollo de este historicismo en el contexto colombiano, latinoamericano y mundial. Señalando la incidencia de algunos importantes estudios del siglo XIX, entre los que ocupa un lugar protagónico el de Owen Jones, se establece también el lugar ocupado por el orientalismo en la llamada arquitectura republicana, en tanto manifestación que se nutre de diversos historicismos.

Estas reflexiones subyacen al estudio de los seis espacios domésticos seleccionados, que permiten no sólo comprender las características principales de las casas moriscas, sino también el desarrollo del orientalismo en la arquitectura colombiana de las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, el trabajo no sólo lleva a cabo una descripción de las viviendas, sino que enfrenta la pregunta por su historia, haciendo uso de diversas fuentes: escrituras, testimonios,

162

fotografías (entre ellas, algunas inéditas de los espacios interiores de las casas), moldes, caligrafía árabe en sus muros, entre otros vestigios que la autora analiza con rigor histórico. También ofrece una mirada a la biografía de los artífices de las casas, entre ellos Alfredo Badenes, personaje del que presenta una cuidadosa reflexión biográfica.

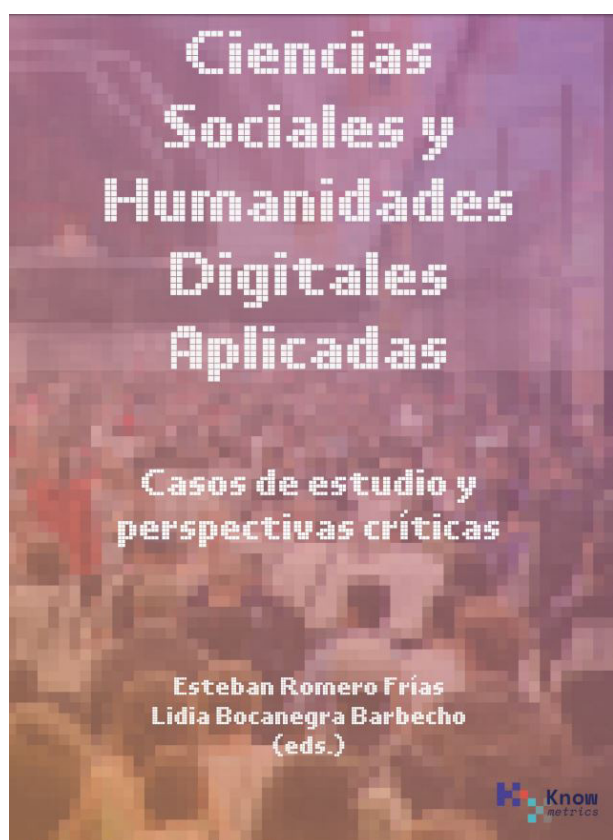
El lector puede, a partir del análisis de los espacios domésticos presentados, comprender las implicaciones del orientalismo arquitectónico en Colombia y su relación con otras concepciones de lo morisco, tales como aquella que en el siglo XIX lo relacionó con el gótico o la que estableció un vínculo entre este historicismo, el placer y el industrialismo, tópicos todavía comunes en el período estudiado. De allí la importancia del rescate del término morisco y el empeño de la autora por determinar sus características en el ámbito colombiano: imitación del modelo alhambrenño y de otros modelos orientales, predominio de lo decorativo y del color, fachadas que citan edificios estudiados por Jones y Goury y efectismo como elemento primordial conseguido con materiales pobres y perecederos. La reflexión conceptual del libro implica tres aspectos estrechamente vinculados: los sentidos que ha tomado el término morisco desde el siglo XIX, la forma en que fue apropiado y aplicado en América Latina y su desarrollo histórico en el caso específico del Caribe colombiano.

El trabajo ofrece interpretaciones novedosas que contribuyen a una mejor comprensión de la historia de la arquitectura y de la cultura colom-

bianas. Entre ellas, se destaca el papel de los puertos del Caribe, cuya posición favoreció la adopción del historicismo, tanto en los diseños y en la integración de personajes extranjeros, como en la importación de materiales. También se señalan los modelos que los inspiraron, entre los que ocupa un lugar protagónico La Alhambra, tanto en sus espacios emblemáticos como en lo ornamental, y el papel que jugaron las restauraciones en la transmisión de ideas inexactas de los edificios. Igualmente, el trabajo permite una mirada renovada sobre otros fenómenos de la historia cultural colombiana, tales como la Exposición del Centenario, que involucró algunos aspectos del orientalismo arquitectónico. Por último, *Casas moriscas* nos permite conocer la importancia del gusto de las clases altas en el Caribe colombiano, en especial de los personajes notables de origen español, que veían en el orientalismo una forma de perpetuar un vínculo con el gusto y la identidad de su país de origen. Así, lejos de ser una contribución de los inmigrantes orientales, lo morisco se convirtió en foco de la nostalgia por la cultura española, tan arraigada en el gusto artístico colombiano del momento. La complejidad de dicho fenómeno explica que se aborde la incidencia de diversos agentes, como arquitectos, comitentes y comerciantes, a la materialización de ese gusto con adaptaciones y reinterpretaciones de los motivos orientales, basado en las ideas de universalidad, cosmopolitismo y progreso.

Gustavo Adolfo Villegas Gómez
Facultad de Artes
Universidad de Antioquia - Medellín, Colombia.

Romero Frías, Esteban y Bocanegra Barbecho, Lidia (Eds.). *Ciencias Sociales y Humanidades Digitales Aplicadas Casos de estudio y perspectivas críticas*. Granada: Universidad de Granada y Nueva York: Downhill Publishing, 2018. 607 págs. 66 ils. en color y 18 ils. en blanco y negro. ISBN: 978-84-338-6318-8 e ISBN: 978-0-9897361-7-6.



La presente obra viene a dibujar una estela de cambio y reflexión, teniendo como leitmotiv central y longitudinal, a la era digital que hoy día nos inunda.

El monográfico emerge gracias al patrocinio de la Fundación BBVA —a través del proyecto Knowmetrics— y Medialab UGR —Laboratorio de investigación en Cultura y Sociedad Digital—, ramificándose en torno a veinticinco capítulos de distinta índole dentro de la vorágine de las Ciencias Sociales y las Humanidades Digitales, y siendo coordinado por los investigadores Esteban Romero Frías y Lidia Bocanegra Barbecho, ambos pertenecientes a la Universidad de Granada.

164

En ella se aglutina un gran abanico de trabajos que tratan de propagar el presente desde el prisma de lo social y lo humano, arguyendo de este modo, en la línea de los investigadores Lidia Bocanegra, Maurizio Toscano y Lara Delgado Anés en el artículo *Co-creación, participación y redes sociales para hacer historia. Ciencia con y para la sociedad* (2017), donde dibujan a los new y social media, como el segmento categórico para la nueva participación y el futuro desarrollo de la sociedad y, desde donde implosionarán aquellos procesos en los que la red ya hace de matriz.

Estas características básicas están imantadas por el torbellino de la tecnificación de los procesos y los cambios, andamiados desde la interdisciplinariedad y la transformación que han supuesto avances tales como: las redes sociales, las machine learning, el transmedia, los algoritmos, el edge

computing o el big y el thick data... y vendrían a presentar con una infinidad de clústeres y cartografías, un mundo que ya se está recorriendo, pero que ya hoy día también se está revisitando.

Tal y como cita el propio *Romero Frías* en el capítulo *Ciencias Sociales y Humanidades Digitales: una visión introductoria*, perteneciente al libro *Ciencias Sociales y Humanidades Digitales Técnicas, herramientas y experiencias de e-Research e investigación en colaboración*, publicado en el año 2014, el investigador *Alvin Weinberg* ya desliza en los años 60 un nuevo horizonte de pensamiento en el que los estudios humanos a pequeña escala, dejarán paso a una nueva dimensión capitaneada por las tecnologías de la información y los datos.

Por ende, epítetos tales como digital, auguran nuevas encrucijadas para los estudiosos de las ciencias que viven de lo vivido. Esta es la idea que pulula sobre la magna expresión de Ciencias Sociales y Humanidades Digitales, y que de forma magistral se recoge en el libro. La emulsión de las TIC establece un cambio tan apabullante como la invención de la imprenta, propiciando que los engranajes se vean movidos y reconfigurados, asiendo que las hipótesis y las críticas imperantes deban de calibrarse hacia una exposición crítica más acorde con la (r)evolución que está balanceando los cimientos del presente.

Desde el inicio del trabajo, y con una precisión sucinta, los coordinadores despliegan un voraz vuelo al tratar de ofrecer con verosimilitud y gran pormenorización, la excelsa capacidad que esta obra ofrece. En ella se expresa de forma muy certera, el carácter hilvano que suscita tanto el trasfondo temático de lo digital, como su expresión formal estructurada por las metodologías.

La obra diserta, gracias sobre todo, a su gran capacidad de conjunto, con piezas articuladas al albur de una serie de determinadas temáticas, que serán las que den pábulo y sino a la expresi-

ón digital en su multiplicidad de variables y conceptos. En sus capítulos se abordan infinidad de etiquetas que vendrían a completar y equilibrar el término digital, yendo desde el feminismo a la economía, pasando por el turismo, la educación —en su infinidad de modalidades y múltiples formas—, el arte, los problemas geopolíticos, además de divagar sobre significantes tales como el control social o el arte.

Todas estas perspectivas generalistas e históricas ya planteadas y plasmadas sobre una versión más analógica, se aúpan en la inmensidad de gadgets y avances técnicos para producir nuevos paradigmas y reflexiones acerca de factores que influirían en el peso de la imagen, el valor de nuevos planteamientos criados por la pantallocracia y la era de Internet, así como expresiones maridadas en torno a estas, como pueden ser el mapping, la e-democracy o las smart cities... Tejiendo nuevos ámbitos, refundido anquilosadas posturas y alambicando diatribas y panegíricos, que ya son planteados con sutil estilo y astuta visión, en las líneas de esta completa obra que aquí se reseña.

Detrás de este conjunto de capítulos hay una franca síntesis de ideas de progreso y cambio que han revolucionado el sistema, propiciando que manidos o vetustos términos y exégesis, vuelvan a abrir de nuevo una estela que debe ser revisitada con unos arquetipos distintos, prestos para un mundo en ebullición que cambia el papel por la pantalla, pero que tiene claro que para alcanzar nuevos estadios aún debe de conocer los propios, ya que estos serán el cemento y la simiente de una nueva generación que todavía sigue expectante por ver hacia donde nos dirigimos. De este modo, la mejor solución para elucubrar sobre el devenir será mirar al presente, porque de estos barros, saldrán los lodos del futuro.

Ignacio Jesús Serrano Contreras
Departamento de Ciencias Políticas
y Administración Pública
Universidad de Granada

Normas
de presentación
para originales

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



NORMAS DE PRESENTACIÓN PARA ORIGINALES

1. “QUIROGA. REVISTA DE PATRIMONIO IBEROAMERICANO” es una revista electrónica que edita artículos originales e inéditos, documentos, revisiones, entrevistas y reseñas de publicaciones referidos a los procesos culturales relacionados con el patrimonio histórico-artístico que tienen lugar en el ámbito iberoamericano.

2. EXTENSIÓN

169

La extensión máxima será de 30.000 caracteres, incluidos espacios, para la sección de Artículos, de 7.000 caracteres para documentos, revisiones y propuestas metodológicas incluidos en Varia, y 5.000 para las reseñas bibliográficas.

3. EVALUACIÓN Y SELECCIÓN

El método de evaluación de Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano es el denominado de «doble ciego», que ayuda a preservar el anonimato tanto del autor del texto como de los evaluadores. El Consejo de Redacción decidirá sobre la publicación del texto a la luz de los informes, que serán dos como mínimo. En el caso de que un artículo no se adecue a la línea general de la revista, será devuelto a su autor sin necesidad de evaluación. El secretario de la revista notificará al autor la decisión tomada sobre su trabajo. En caso de aceptación, el secretario podrá adjuntar, además, la relación de modificaciones sugeridas por los evaluadores. La decisión última de publicar un texto puede estar condicionada a la introducción de estas modificaciones por parte del autor, que dispondrá de un plazo de seis meses para volver a enviar su texto. Superado este plazo, el artículo repetirá enteramente el proceso de evaluación. Tanto los artículos rechazados como los informes de los evaluadores se conservarán en el archivo de la revista.

4. PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS

Los autores remitirán a la secretaría técnica un CD con los dos ficheros necesarios (uno para el texto y otro para las ilustraciones) en formato .doc o .docx. Las imágenes se remitirán en formato jpg/jpeg o tiff. El CD estará marcado con una etiqueta de identificación con el nombre del autor o autores y el título completo del artículo. Los originales también se remitirán mediante correo electrónico, en forma de archivo adjunto en un único fichero, a la siguiente dirección: revistaquiroga@ugr.es

La dirección postal de la Secretaría Técnica es la que sigue:

Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Cartuja s/n
18071 Granada

5. CRITERIOS DE ESTILO

I. En la primera página del texto, también llamada página de título, figurarán los siguientes datos: título del artículo, nombre del autor o autores, filiación profesional, breve resumen curricular (máximo 500 caracteres con espacios), nombre y dirección del autor responsable de la correspondencia sobre el manuscrito (ver apartado de responsable de correspondencia) y apoyos recibidos para la realización del estudio en forma de becas, equipos o recursos financieros (en caso de tenerlos).

La extensión del título no debe ser superior a 80 caracteres con espacios y debe presentarse también en inglés, con un cuerpo diferenciado del texto. Se valorará que en el título se utilicen descriptores extraídos de tesauros de la especialidad. En el caso de contener algún subtítulo, éste se separará del título mediante un punto y seguido, aunque en ningún momento su extensión será superior a los 80 caracteres con espacios mencionados. En cualquier caso no se admitirá el empleo de abreviaturas.

Aunque en *Quiroga* siempre respetaremos el nombre dado por el autor recomendamos la siguiente estructura: Nombre, APELLIDO APELLIDO. En el caso de ser varios los autores, los nombres deberán ir separados por un punto y coma “;”. En cuanto al orden de aparición de los autores se respetará el facilitado por los mismos; no obstante, no se aceptarán artículos con más de 3 nombres de autoría por motivos de diseño y maquetación.

La referencia a la Institución de pertenencia del autor es obligatoria. En este caso, se identificará de forma completa y se presentará en minúsculas del siguiente modo: “Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras”. Seguidamente figurará la ciudad (en caso de no venir especificada en el propio nombre de la Institución) y el país, separados por una coma: “Granada, España”.

RESPONSABLE DE CORRESPONDENCIA: Debe figurar de manera clara quien de los autores que firman un mismo artículo será el responsable de la correspondencia, a fin de clarificar el proceso y establecer el contacto necesario (en caso de ser un único autor sus datos deberán quedar recogidos también en este apartado). Dichos datos figurarán en la portada o primera página del artículo. A continuación, el responsable de correspondencia deberá indicar claramente su dirección postal (calle, provincia, país), su correo electrónico, teléfono y fax.

II. La segunda página, contendrá un resumen y palabras clave en la lengua original y en inglés. La extensión máxima será de 500 caracteres, incluidos los espacios, para artículos y de 250 caracteres, incluidos los espacios, para las variaciones. Se evitará el empleo de abreviaturas. El número máximo de palabras clave admitidas será de 5 y para ello se aconseja remitirse al siguiente enlace: <http://databases.unesco.org/thessp/>

III. Estructura de los trabajos. La extensión máxima, ya especificada, de los Artículos será de 30.000 caracteres con espacios, la de las Variaciones 7.000 caracteres y las de las Recensiones bibliográficas de 5.000 caracteres con espacios. El texto contará con márgenes de 2,5 en cada lado ya preestablecidos en el archivo de Word, y tendrá una separación por párrafos de 6 puntos. La longitud de la línea y el espaciado entre los caracteres serán los predeterminados por el tipo de letra y tamaño. El interlineado 1,5 y la paginación en el margen inferior derecho con números arábigos, que comenzarán en la tercera página del trabajo quedando las anteriores excluidas. El tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 para el texto y 10 para las notas al final. Los aparta-

dos se presentarán en negrita y mayúsculas con un cuerpo de letra 12 y los subapartados con un cuerpo de letra 12, en negrita y en minúsculas. Su numeración seguirá la siguiente secuencia:

1. / 2. / 2.2. / 2.2.1 / 2.2.2.1 / ...

Las citas dentro del texto irán en cursiva y entre comillas.

Las notas o citas bibliográficas irán al final del texto, numeradas consecutivamente, y precedidas por la palabra "NOTAS" en Mayúscula.

IV. Tablas e imágenes

Se admitirá un máximo de cinco tablas por trabajo (siempre que no constituyan ilustraciones, en cuyo caso computarán como imágenes y no como tablas). Éstas irán numeradas con números arábigos, indicando título, cabecera, leyenda al pie y con interlineado sencillo. En el caso de incluir abreviaturas, éstas se adaptarán a las normas generales de presentación de manuscritos. El tipo de letra será el mismo que el del contenido de los trabajos.

Se admitirá un máximo de diez ilustraciones por trabajo. Éstas se enviarán en archivos separados en formato JPG/ JPEG o TIFF (300ppp), no superando en ningún momento los 2 MB de tamaño. Su ubicación en el texto se indicará mediante notas al pie, cuyo contenido será el siguiente: "INSERTAR AQUÍ IMAGEN 1". Al mismo tiempo, su calidad deberá ser suficientemente adecuada para su publicación. El tamaño de cada imagen se adaptará a la edición final del manuscrito. Todas las imágenes que no cumplan estos requisitos serán rechazadas. En un archivo aparte, se enviará la relación numerada de cada imagen, incluyendo: numeración (en números arábigos), título, autor, fecha... tomando como referencia el siguiente ejemplo: *Fig. 1. Eduardo Lozano Vistuer. Genio y Figura. Grabado. 1993. Museo Iconográfico del Quijote. Guanajuato. México.*

171

La revista no se responsabiliza de los derechos de autor derivados de las imágenes incluidas en los artículos, los cuales corresponderán a los firmantes de los mismos.

V. Apéndices y anexos

Se admitirá la inclusión de apéndices y anexos, en caso de que resulte oportuno. Ambos irán al final del trabajo, sin numerar.

VI. Empleo de abreviaturas, acrónimos y símbolos

Se admitirá la inclusión de abreviaturas, acrónimos y símbolos en el contenido (no en los títulos de trabajos ni en los de apartados). Éstas se adecuarán a las directrices establecidas por el Diccionario de la Real Academia Española (RAE): <http://buscon.rae.es/dpd/>

6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

Las reseñas bibliográficas constarán de un máximo de 5.000 caracteres, incluidos los espacios. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para ello deberán seguirse las normas de estilo genéricas de la revista. Deberán señalarse, también, el número total de páginas y de ilustraciones que contiene al libro, así como indicar si éstas se reproducen a color, en blanco y negro, o ambas. Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor y su filiación institucional, indicando el Departamento o Instituto al que pertenece y la Universidad o Centro al que se adscribe.

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán vía e-mail a la siguiente dirección de correo electrónico: revistaquiroya@ugr.es.

7. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía deberá atenerse a las siguientes normas:

- a) Referencia a una monografía:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pág. 77.

VV.AA. *Alonso Cano y su época*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

- b) Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:

HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio”. En: CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (coord.). *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Madrid: Fundación Argentaria y Visor, 1998, págs. 79-92.

- c) Referencia a un artículo de una publicación periódica:

ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. “Arquitectura y espiritualidad en los conventos novohispanos del siglo xvi”. *Tiempos de América* (Castellón), 18 (2011), págs. 65-93.

- d) Referencia a un congreso:

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. “De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia”. En: *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Vol. 2. Granada: Editorial Comares, 2000, pág. 667.

- e) Referencia a una obra ya citada:

Si la obra citada precede inmediatamente: *Ibíd*em, pág. 40.

Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibíd.* o *Ibíd.*, pág. 62.

Si la obra citada no precede inmediatamente: MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento...* Op. cit., pág. 32.

172

8. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

I. En las notas a pie de página el sistema utilizado será el habitual para documentos en papel, aunque con algunas informaciones nuevas: fecha de creación, fecha de acceso, disponibilidad y acceso, tipo de medio y versión (ésta última únicamente en el caso de los programas).

II. Citas de documentos y bases de datos. El estilo para citar documentos en cualquiera de los formatos electrónicos debe mantener la siguiente estructura: Autor/Responsable. Fecha de edición en papel; fecha de publicación en Internet; actualizado el (fecha de actualización). Título. Edición. Lugar de publicación. Editor. [Tipo de medio]. Disponibilidad y acceso. Formato del medio y notas. [Fecha de acceso].

9. DERECHOS DE AUTOR

Los textos publicados en Quiroga, en su versión electrónica, son propiedad de la revista, siendo necesario citar su procedencia cuando sea necesario. Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica de Quiroga se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-Usa no

Comercial 3.0 España (CC-by-nc 3.0). La indicación de la licencia de uso y distribución, CC-by-nc, ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario. Puede consultar la versión informativa y el texto legal de dicha licencia en los siguientes enlaces.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/> [1]

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/legalcode.es> [2]

Los usuarios pueden realizar un número razonable de copias impresas para su uso personal o con fines educativos o de investigación.

Descargue AQUÍ la Guía de Buenas Prácticas en formato PDF.

Descargue AQUÍ el Formulario de Declaración de Autoría en formato DOC.

10. IDIOMAS

Los idiomas aceptados por *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* son principalmente el inglés, el castellano y el portugués, al ser las lenguas mayoritarias en su ámbito científico. La publicación en otras lenguas será estudiada en cada caso por el Consejo de Redacción. Esta política afecta a todas las secciones de la revista.

11. NOTA DE COPYRIGHT

(c) Quiroga. Los originales publicados en la edición electrónica de esta Revista son propiedad de la misma, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución "CREATIVE COMMONS RECONOCIMIENTO-NO COMERCIAL 3.0 ESPAÑA" (CC-by-nc). Puede consultar desde aquí la versión informativa y el texto legal de la licencia. Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

173

12. DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD

Los nombres y direcciones de correo-e introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

