

Revista de Património Iberoamericano

ISSN 2254-7037



indios pintadas que habitan las Riberas del Rio
Apogolateral al de los Empusangos. Van de
Pampinalla y Mañita al Ombro: se de inferir
a este caudaloso Rio el mayor que conoce el
mundo le hubiesen dado este nombre los primeros
viajeros de la Conquista al ver estos 7 Mujeres solas y
ver a quince los hombres dejen en agua volantes del año
de 1548 por la Casa de Pampinalla que quedo intacta a aquellos q
necia entraron con Juan de Mañila.



*Indio Camuchiro que vive cerca de la Vta del mismo .
Luz Vdpo: usa del presente traje: Esq Tribu se mui di-
stinta en el uso de la Corbata, y Alena, è quitada a
la pieza de que principalmente subsiste: llamando a
estas muchas Naciones diferentes Familias en una so-
la casa que suele ser de tres buhardas de largo con as
diferentes: suele ser una especie de Toldo que no tiene en-
tras Ventanas para luz, y la que le entra por el*



Quito. Magni que hauria las cercanias del lago. Ribos: andan las de esta tribu desarmadas con solo el plumage en las partes segundose por adorno no conociendo las armas del puerco. Son mas dadas ala caza, al puerco que diestras en la flecha: duermen en jolas y sacren de poblacion: duermen como otras. Placamen de la vida comun y en quando lallamager: se acuerda duermen con los hijos y Parientes varones que la aguen, el mariao que se queda en casa hace lo proprio con la mujer y con los hijos.



Verida toda destruida delos Omaguas, que vivo en el Rio
Esquivi colateral del Marañon, y Amazonas tiene su
lugar en saberse pintar. Vean los hombres de estos pu-
ezgos. Su idioma es de una gubernacion contraria: a algu-
nas Republicas, y Nuevos de esta Tribu los ha destruido de
la y principal del cavallero Comandante de Maynas S^{ra} Fr-
Agustina en hazer Visconde de Liza Brasil, con lo que se de-
tan en su Naveguamos y ha hido circunvalando algunas Tribus



Ando fusguen, d. e. Maguare, harita las liberos del Vapen
 son antipagano, y cutipan al pecho los coracones de los q
 putan en la Campaña: Solan la carne humana para co
 darle y alimentarse: Son errantes, pero en ciertas estacio
 hadhen a su patria nido segun el Hadry girul guacha d
 tas Novas: Son los hombres mas ligeros que corren el mun
 y debe de contribuir el cirulo de sus ciuitas tan grande q
 a orle. El mas temido era Maguare por cruel en el exercio de



En las Alti del Rio Pachumayo: todo su lujo estriba en el adorno de su cabeza, y es muy solitario en Casca - a veces que visitan las mas brillantes y armoniosas montañas. Son muy diestros en la composición de los tejidos: Son fortaleza y actividad la prueban en el Siglo Sol. En sus picos domos duro de los Volcanes se elevacion muy



Indio Quitto totalmente desnudo menos la Faja, ó Banda de empuñisimo plumaje: hapita las Alibon del Rio negro: su Arma común es la lanza: Son muy adictos a la Chicha, especie de Cerveza, la fermentan con los Capullos del Arbol Diabla huasca, que los embriaga, y llena de ideas festivas: su cerebro como el Opio



excion de los Caxiles en las Riberas del Rio Sachitua ,
que recibe las aguas del famoso Mairi: son entre
ellos, enemigos de todas las Naciones de la Lam-
pa del Sacramento: No tienen mas exercicio, ni ma-
yor gloria que la de matar gente de que se alimentan,
usualmente que de Panado: Ni solo de las que asesinan,



Chypôas, en el Rio Niquil colateral del Mayall: Esta
 evasión tiene algunos dances como los Sepoyas: dicta-
 ran dien Aguas de los Rios Arapachos: Es mu-
 numerosa esta evasión, y algunos Indios samirán
 reducidos: Son muy racionales, y dociles según
 afirma el Reverendo Padre Aguirre de la



Catapachos, antropófagos que habitan el Rio Nodinda con
blancos que los ligados y hallados de barbas las mujeres.
viven andan desnudos con solo su Campanilla: son de erme-
na facientes y se rapan media cabeza: después de haber he-
cho en el El Gihor al Nodia de su concurrencia llamaban:

Número

*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

9

Enero
Junio
2016
Granada

DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

SECRETARÍA TÉCNICA

YOLANDA GUASCH MARÍ
Universidad de Granada
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ
Universidad de Granada
GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ
Universidad de Granada

CONSEJO DE REDACCIÓN

EWA KUBIAK
Universidad de Lodz. Polonia
PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
Universidad de Extremadura. Cáceres
FERNANDO QUILES GARCÍA
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla
INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Universitat Jaume I. Castellón
ANA RUIZ GUTIÉRREZ
Universidad de Granada
MIGUEL TAÍN GUZMÁN
Universidade de Santiago de Compostela
Brandenburgische Technische Universität Cottbus

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
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
MARÍA F. GUZMÁN PÉREZ
Universidad de Granada
IGNACIO HENARES CUÉLLAR
Universidad de Granada
MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA
Universidad de León
MARÍA DEL PILAR LÓPEZ PÉREZ
Universidad Nacional de Colombia. Bogotá
VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES
Universitat Jaume I. Castellón
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

MARIO SARTOR

Università degli Studi di Udine

MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA

Universidad de Granada

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 / 958241000 (Ext. 20294)

PÁGINA WEB

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

COLABORAN

PATRIMONIO ARTÍSTICO Y RELACIONES CULTURALES
ENTRE ANDALUCÍA Y AMÉRICA DEL SUR
(HAR2014-57354-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)
Alba Medialdea Guerrero (revisión)

IMAGEN DE PORTADA

Anónimo. Naciones del Perú. En Relación de Gobierno que el Excmo. Señor Frey Don Francisco Gil de Lemos y Taboada, virrey del Perú, entrega a su sucesor el Excmo. Señor Varón de Vallenar, año de 1796. Lápiz y aguada. Biblioteca del Hospital Real, Universidad de Granada.

ISSN 2254-7037



ugr

Universidad
de Granada





Artículos

La labor de José Joaquín González Edo en la protección del patrimonio urbano. <i>Daniel Barrera Fernández</i>	10-23
Estudio técnico: Batería San José de Bocachica en Cartagena de Indias, Colombia. <i>Arnoldo Berrocal Olave</i>	24-35
El patrimonio histórico y la memoria en el paisaje de Jaén. <i>María Antonia Blanco Arroyo</i>	36-48
Un debate ilustrado sobre el Corazón en el IV Concilio Provincial Mexicano, 1771. <i>José Antonio Díaz Gómez</i>	50-63
De la infancia limeña al “salvaje del Perú”: la paradoja peruana de Paul Gauguin. <i>Cécile Michaud Couzin</i>	64-76
Una aproximación histórico-bibliométrica a la producción científica del arte mudéjar (I). <i>Ana R. Pacios Lozano y Carlos García Zorita</i>	78-92

Varia

Dibujos y descripciones: la imagen de las naciones amazónicas en el Perú ilustrado. <i>Iván Panduro Sáez</i>	94-99

Entrevistas

Dra. Dña. Ángeles Ramos-Baquero. Directora del Museo Interoceánico del Canal de Panamá. <i>Manuel Gámez</i>	102-108
Carmen Tagüeña Parga. ¡Mantengamos vivo el Ateneo! <i>Yolanda Guasch Marí</i>	110-120
Juan Luis Isaza Londoño. La cultura como forma de vida. <i>Rodrigo Gutiérrez Viñuales</i>	122-133

Reseñas

Álvarez Gila, Óscar; Angulo Morales, Alberto y Jon Ander Ramos Martínez (dirs.). <i>Devoción, paisaje e identidad: las cofradías y congregaciones de naturales en España y en América (siglos XVI-XIX)</i> . <i>Erik Gabriel Bustamante-Tupayachi</i>	137-138
Marcos Cobaleda, María. <i>Los Almorávides. Arquitectura de un imperio</i> . <i>Francisco de Asís García García</i>	139-140
Montes González, Francisco. <i>Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción</i> . <i>Ignacio J. López Hernández</i>	141-142
Guzmán Pérez, María. <i>Patrimonio, arquitectura y urbanismo. Principios conceptuales y metodológicos</i> . <i>Elena Montejo Palacios</i>	143-144
López Guzmán, Rafael (coords). <i>Historia del Arte Iberoamericano en la Edad Moderna. Materiales didácticos</i> . <i>Iván Panduro Sáez</i>	145-146

Index

Articles

The Work of José Joaquín González Edo in the protection of urban heritage. <i>Daniel Barrera Fernández</i>	10-23
Technical Study: Battery Bocachica's San Jose in Cartagena of Indies, Colombia. <i>Arnoldo Berrocal Olave</i>	24-35
The heritage and memory through the landscape of Jaen. <i>María Antonia Blanco Arroyo</i>	36-48
Enlightenment discussion about Heart in the Fourth Provincial Mexican Council, 1771. <i>José Antonio Díaz Gómez</i>	50-63
From the childhood in Lima to the "savage of Peru": Paul Gauguin's peruvian paradox. <i>Cécile Michaud Couzin</i>	64-76
<i>A historic-bibliometric approximation to Mudejar Art scientific production (I).</i> <i>Ana R. Pacios Lozano y Carlos García Zorita</i>	78-92

Varia

Drawings and descriptions: the image of the amazonic nations in the ilustrated Peru. <i>Iván Panduro Sáez</i>	94-99
--	-------

Interviews

Dra. Dña. Ángeles Ramos-Baquero. Director of the Interoceanic Museum of the Panama Canal. <i>Manuel Gámez</i>	102-108
Carmen Tagüeña Parga. Let's keep the Ateneo alive! <i>Yolanda Guasch Marí</i>	110-120
Juan Luis Isaza Londoño. Culture as a way of life. <i>Rodrigo Gutiérrez Viñuales</i>	122-133

Books Reviews

Álvarez Gila, Óscar; Angulo Morales, Alberto y Jon Ander Ramos Martínez (dirs.). <i>Devoción, paisaje e identidad: las cofradías y congregaciones de naturales en España y en América (siglos XVI-XIX)</i> . <i>Erik Gabriel Bustamante-Tupayachi</i>	137-138
Marcos Cobaleda, María. <i>Los Almorávides. Arquitectura de un imperio</i> . <i>Francisco de Asís García García</i>	139-140
Montes González, Francisco. <i>Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción</i> . <i>Ignacio J. López Hernández</i>	141-142
Guzmán Pérez, María. <i>Patrimonio, arquitectura y urbanismo. Principios conceptuales y metodológicos</i> . <i>Elena Montejo Palacios</i>	143-144
López Guzmán, Rafael (coords). <i>Historia del Arte Iberoamericano en la Edad Moderna. Materiales didácticos</i> . <i>Iván Panduro Sáez</i>	145-146

Artículos

LA LABOR DE JOSÉ JOAQUÍN GONZÁLEZ EDO EN LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO URBANO

THE WORK OF JOSÉ JOAQUÍN GONZÁLEZ EDO IN THE PROTECTION OF URBAN HERITAGE

Resumen

El arquitecto José Joaquín González Edo aportó una visión integral del patrimonio urbano. La presente investigación rescata las reflexiones contenidas en sus obras y escritos, en gran parte custodiados en el Archivo Histórico Provincial de Málaga. La labor y el pensamiento de González Edo suponen un ejemplo para muchas ciudades que se enfrentan a un rápido crecimiento y transformación y donde la conservación del patrimonio urbano es relegada a un segundo plano.

Palabras clave

Bien Cultural, Ciudad Histórica, Conservación de Monumentos, Política Cultural, Política Patrimonial.

Daniel Barrera Fernández

Universidad de Guanajuato
División de Arquitectura, Arte y Diseño
Departamento de Arquitectura
Guanajuato, México.

Daniel Barrera Fernández es Doctor en Arquitectura por la Universidad de Málaga. Desempeña su labor como profesor e investigador en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Guanajuato.

Sus investigaciones versan sobre gestión del patrimonio urbano, planeamiento urbano en ciudades históricas, patrimonio industrial, patrimonio y participación social, eventos y marketing urbano, turismo urbano y cultural y tematización.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 09-VII-2015

Fecha de revisión: 12-X-2015

Fecha de aceptación: 13-I-2016

Fecha de publicación: 30-VI-2016

Abstract

The architect José Joaquín González Edo provided a comprehensive vision of urban heritage. This research rescues the reflections contained in his works and writings, largely kept in the Historical Archive of the Province of Malaga. The work and thinking of González Edo are a positive example for many cities facing rapid growth and transformation and where conservation of urban heritage is relegated.

Key words

Cultural Policy, Cultural Property, Heritage Policy, Historic City, Preservation of Monuments.

LA LABOR DE JOSÉ JOAQUÍN GONZÁLEZ EDO EN LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO URBANO

1. INTRODUCCIÓN

En contextos desfavorables a la protección del patrimonio, la supervivencia de los bienes se debe en ocasiones a ciudadanos singulares que con su tesón logran hacer frente a las amenazas que sobre ellos se ciñen. Tal es el caso del arquitecto madrileño José Joaquín González Edo, quien desde los distintos puestos que ocupó se dedicó con empeño a la defensa del patrimonio de la ciudad de Málaga. Su visión del patrimonio abarcó desde bienes aislados al territorio, resultando mucho más avanzada que la regulación de la época y cercano a la idea del paisaje urbano histórico reconocido hoy en día por la UNESCO¹.

González Edo nació en 1894 en Madrid y en 1920 obtuvo el título de arquitecto. Su primera vinculación con Málaga tiene lugar en 1927, donde llega como Arquitecto de Construcciones Escolares, y se reanuda en 1935 como Arquitecto del Servicio de Valoración Urbana del Catastro². El papel activo de González Edo en la protección del patrimonio se debió a su pertenencia a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

desde 1964 y a su cargo como presidente de la Comisión Provincial de Monumentos de Málaga desde su constitución en 1967.

La figura de José Joaquín González Edo no ocupa el lugar que merece en la historia de Málaga, entre otros factores debido a su oposición a los planes urbanísticos desarrollistas de la época. Hubo que esperar a los años 80 para que sus ideas se retomaran en el planeamiento municipal y, aún hoy, sus planteamientos no han sido del todo asumidos.

La investigación más exhaustiva realizada hasta la fecha en torno a la obra del arquitecto ha sido llevada a cabo por Francisco Rafael Luque García en su tesis doctoral³ y en publicaciones posteriores sobre la relevancia de González Edo en la arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía⁴. La investigación presente profundiza en la labor del arquitecto para preservar y reconocer el patrimonio urbano malagueño.

En 2004 tuvo lugar la donación de su archivo privado y parte de su biblioteca personal al Archivo Histórico Provincial de Málaga⁵. Como

parte de sus actividades de difusión, la institución celebró una exposición sobre la vida y obra del arquitecto entre el 30 de noviembre de 2004 y el 28 de enero de 2005. Entre la documentación donada se encuentran 592 fotografías, 9.328 planos, 1.856 dibujos, 92 monografías, 52 publicaciones periódicas y 46 folletos⁶. Este importante legado ha dado pie a nuevas investigaciones como la relativa a refugios antiaéreos⁷, y aún alberga documentación y planimetría sobre los que no se ha publicado y que suponen la fuente principal del presente artículo.

Tuvieron que pasar diez años para que la figura del arquitecto volviera a ser reconocida públicamente, gracias a la celebración el 19 de febrero de 2015 en el Ateneo de Málaga de una serie de conferencias y mesa redonda bajo el título “Aprendiendo de González Edo. Sus propuestas para construir una Málaga mejor”. En el evento colaboraron la Universidad de Guanajuato, el Instituto de Hábitat, Turismo y Territorio (Universidad de Málaga y Universitat Politècnica de Catalunya), Culture & Branding y el Archivo Histórico Provincial de Málaga, que amablemente cedió parte de la primera exposición para poder presentarla entre el 16 de febrero y el 1 de marzo. Los ponentes invitados fueron los doctores Daniel Barrera Fernández, María Esther Cruces Blanco, Francisco Rafael Luque García y Rafael Reinoso Bellido, los cuales aportaron distintas perspectivas sobre el papel de González Edo en la protección del patrimonio urbano, su arquitectura, su visión urbanística, su biografía y el contenido de su archivo personal.

2. GONZÁLEZ EDO EN EL CONTEXTO DE LA ÉPOCA

Entre los años 50 y 70 del siglo XX tuvo lugar en Málaga una intensa actividad inmobiliaria motivada por el desarrollo turístico de la Costa del Sol, una relativa reindustrialización y la importante brecha socioeconómica entre las comarcas interiores y la costa, que provocaron

una fuerte migración del campo a la ciudad. La especulación del suelo elevó su precio y con ello se creó la necesidad de aumentar la densidad para hacer las operaciones rentables⁸, a lo que se unieron la falta de regulación y control y la aplicación de unas ordenanzas favorables a los grandes promotores. González Edo apuntó otras causas, como la ambición desmedida de algunos promotores y la escasa educación cívica del pueblo⁹.

Como resultado del forcejeo entre el Ayuntamiento y los promotores, estos consiguieron que el Plan General de Ordenación aprobado en 1950 y redactado por González Edo¹⁰ no fuera aplicado y se acabara olvidando. El plan fue finalmente derogado en 1964 por el Tribunal Supremo alegando un defecto de forma, con lo que las ordenanzas de 1902 quedaron como el único reglamento de edificación. Entonces el Ayuntamiento modificó su artículo 216 relativo a la altura de las construcciones, fijando que en calles en las que ya se hubieran consentido alturas superiores a las permitidas se podrían seguir autorizando. Como consecuencia, en un par de años la altura normal de Málaga de tres y cuatro plantas pasó a ser de nueve y diez¹¹. El propio González Edo expresó que “la verticalidad es lo que ha llevado a Málaga a su total ruina urbanística”¹² y confió en que los nuevos arquitectos cambiaran “los criterios existentes actualmente en que domina la especulación por otros criterios de más altura. Es decir: menos alturas de edificios y más alturas espirituales”¹³.

Ante la anulación del Plan González Edo, el Ayuntamiento encargó un nuevo Plan General, aprobado en 1971¹⁴. De acuerdo con Moreno Peralta¹⁵, este plan se redactó en un momento de falta de concreción normativa en la calificación jurídica del suelo y de urbanización sin industrialización, que creó una prosperidad ficticia y una especie de euforia y determinismo desarrollista. El plan pronto mostró su incapacidad para regular y gestionar el desarrollo

urbano de la ciudad, ya que los procedimientos excesivamente complejos de gestión que estableció, unido a las transgresiones manifiestas, facilitaron el incumplimiento generalizado de las densidades previstas¹⁶.

La deficiente gestión urbanística llevó a González Edo, como presidente de la Comisión Provincial de Monumentos, a elevar repetidas quejas por la autorización de edificios de gran altura en el monte Gibralfaro, que se encontraba dentro de la zona de respeto del conjunto histórico-artístico¹⁷.

Otro caso especialmente polémico fue el de la Malagueta. El Plan González Edo propuso crear un parque con edificios públicos y mantener la fachada marítima histórica¹⁸. En cambio, se elevaron pantallas frente al mar, se creó un denso barrio carente de equipamientos o espacios libres, se expulsó a la población y se echó abajo un buen número de interesantes edificios del siglo XIX¹⁹.

El barrio histórico del Perchel también resultó especialmente afectado. El Plan González Edo propuso la expropiación solo de las fincas necesarias para la creación de la actual avenida de Andalucía²⁰. Sin embargo, el propio arquitecto llegó a describir la operación finalmente llevada a cabo como un polígono con edificios autónomos en altura y cruzado por una especie de autopista²¹ y lamentó que ya que el barrio se había convertido en un inmenso solar, no se concentraran allí los edificios en altura, en un alegato plenamente vigente contra la especulación urbanística que a menudo deja solares yermos tras de sí una vez que las operaciones fracasan:

“pero no hay ciudad que no haya podido tener más fácilmente resuelto el problema de la construcción acelerada, con el que no ha sabido enfrentarse o encauzar, prefiriendo ir a la zaga del lucro privado. Ante sí existe desde hace más de veinte años una ínsula de solares yermos y sucios, de legendario y desaparecido barrio del Perchel.

Allí es donde debieron agruparse formando unidad estos bloques de escala mayor. Y lo peor es que, cuando se acuda a subastar estos solares prescritos, es probable que se halle mitigado el problema de la vivienda, que la edificación no perciba subvenciones especiales, que el edificar no sea un pingüe negocio y que, como consecuencia de todo, la pulcra Málaga conservará varios decenios y en primer plano, un cochambroso erial junto a sus flamantes avenidas”²².

El entorno de la Catedral también fue especialmente maltratado por la autorización de edificios excesivamente altos que interferían en la visión del monumento. Para poner fin a la situación, González Edo definió una zona de protección en 1965, cuya memoria justificativa incluyó una dura crítica contra la desregulación urbanística, también muy de actualidad:

“secuela de la escasez de vivienda ha sido la especulación del terreno, compensada con la elevación de los edificios; generalmente en este juego, a veces protegido por subvenciones o préstamos del propio Estado, se van perdiendo nobles y peculiares edificios, renovados por fatuos gigantones de cajones antiestéticos y sin personalidad”²³.

3. REFLEXIONES RECOGIDAS EN LOS INFORMES DE DECLARACIÓN DE MONUMENTOS

En cuanto a monumentos singulares, González Edo consiguió que se preservaran algunos de los que hoy en día son considerados como los más relevantes de la ciudad. Es destacable que no se ceñía solo a hacer una descripción histórica o arquitectónica del edificio en cuestión, sino que aprovechaba la oportunidad para hacer otro tipo de reflexiones.

El expediente de la casa de Picasso de 1981²⁴ es relevante porque reconoció que el bien no tiene especial interés de forma aislada, pero sí dentro del conjunto de las Casas de Campos. Estas cuentan actualmente únicamente con protección a nivel municipal y sería necesario plantear su inclusión en la declaración de la vivienda del artista. Igualmente, en el expediente identifica

edificios que afectan negativamente al ambiente del bien, mostrando nuevamente su vocación de ir más allá y de considerar la ciudad como un conjunto patrimonial, no solo como una serie de monumentos aislados.

En el caso de la Casa de Pedro de Mena, en su expediente de 1979 reconoce que se encontraba muy transformada pero decide conservarla además de como homenaje al artista, por ser representante de la arquitectura modesta de la vivienda artesana, que reproduce a escala menor la tipología de los grandes palacios. Aquí hace un alegato plenamente vigente a favor de la conservación de este patrimonio popular:

“pero así como estos edificios suntuosos se conservan y cuidan escrupulosamente, en cambio de los de poca categoría, de los modestos y pobres como la casa de Pedro de Mena, quedan cada día menos y es posible que lleguen a desaparecer en su totalidad, a no ser que se ponga remedio para evitarlo”²⁵.

Otra reflexión que resulta de actualidad ante la saturación turística y comercial de determinadas áreas históricas es la incluida en el informe de la Puerta de Atarazanas de 1969, redactado en un momento en el que el Ayuntamiento quería

demoler el mercado para construir uno nuevo junto con un edificio de aparcamiento:

“esta zona (...) es tan malagueña y está tan enlazada a la vida de la población que sería lamentable pudiera perderse, que tanto mal puede producir en la actividad de una zona el que disminuya su volumen comercial, como que aumente intensamente. Todas las cosas tienen un límite y el de este sector ha llegado al máximo. Por eso pueden admitirse las modificaciones – que tiendan a mejorar los servicios, las instalaciones, pero de ningún modo las que lleven aumento de volumen de negocio, de público y por tanto de automóviles y camiones”²⁶.

4. EL PAPEL DE GONZÁLEZ EDO EN LA RESTAURACIÓN DE LA ALCAZABA

Además de promover la declaración de monumentos, González Edo tuvo una labor destacada en la restauración de la Alcazaba. Las intervenciones tienen lugar en un momento especial-



Fig. 1. Estado en el que se encontraba la Casa de Pedro de Mena. Archivo Histórico Provincial de Málaga. Archivo personal González Edo. 14.016.

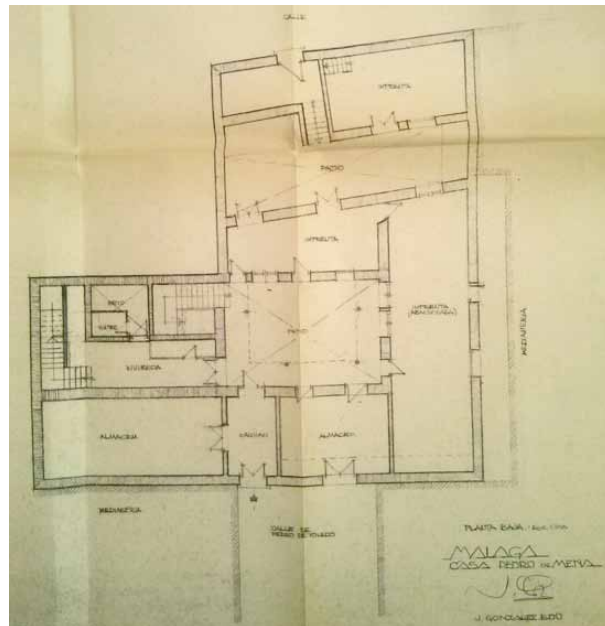


Fig. 2. José Joaquín González Edo. Levantamiento de la Casa de Pedro de Mena, planta baja, 1979, Málaga. Informe redactado por el académico correspondiente en Málaga de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1979. Archivo Histórico Provincial de Málaga. Archivo personal González Edo. 14.016.

mente duro para la ciudad, comienzan durante la II República, continúan de manera intermitente durante la Guerra Civil y prosiguen en la inmediata posguerra.

En abril de 1934 aparecen los restos del palacio y González Edo asume la vigilancia técnica de las obras²⁷. Durante 1935 colaboraban en los proyectos, obras y excavaciones Torres Balbás, Temboury y González Edo. En ese año se reconstruyen los pórticos del patio grande, se recrecen muros y torres, se reconstruyen puertas, arquerías, cubiertas y bóvedas y se rematan muros y torres²⁸.

En plena Guerra Civil continúan las obras debido a las necesidades del propio monumento y para contribuir a normalizar la situación social de la ciudad²⁹. En agosto de 1936, por problemas logísticos, la Dirección General de Bellas Artes envía el dinero para la reconstrucción a González Edo en lugar de a Torres Balbás, que entonces era el arquitecto conservador de monumentos de la 6ª zona³⁰.

Tras la guerra, la restauración del monumento adquirió un interés político y turístico, lo que llevó a realizar intervenciones en ocasiones poco rigurosas buscando la recreación y la espectacularidad, tal y como reconocieron González Edo en la prensa de la época³¹ y más recientemente Ordóñez Vergara³² y Reinoso Bellido³³. El Ayuntamiento asumió inicialmente los medios necesarios, entre otros motivos para paliar el elevado desempleo de la ciudad. En una primera fase se llevaron a cabo labores de urbanización, ajardinamiento, consolidación y reconstrucción de las partes ya descubiertas. Además se aceleraron las expropiaciones para aislar el monumento de los vecinos del barrio y evitar que la mejora de la urbanización conllevara un aumento del valor de las fincas que estaban pendientes de expropiación³⁴. La Torre del Homenaje adquirió un especial interés por ser allí donde ondeó el estandarte de los Reyes Católicos cuando toma-



Fig. 3. Obras de restauración de la Alcazaba. Archivo Histórico Provincial de Málaga. Archivo personal González Edo. 14.022.

ron la ciudad, esta contó con su propio proyecto de obras de consolidación y exploración en julio de 1941³⁵.

En mayo de 1941 se incorpora la restauración del Castillo de Gibralfaro y se crea la Junta de Reconstrucción de la Alcazaba, que nombra a González Edo arquitecto director de las obras aunque seguía contando con el asesoramiento de Torres Balbás desde Madrid³⁶. Se recalzaron 293 metros de muralla y se reconstruyeron 1.034 vasijas, entre los restos arqueológicos se encontraron yeserías, mármoles, estelas funerarias, monedas, armas, estatuas, instrumentos de cirugía, vidrios y cerámica del siglo X al XVII. Asimismo, se encontraron las trazas del palacio con tres grandes patios, baños públicos, aljibe, letrinas y red de alcantarillado³⁷.

También en 1941, González Edo redacta el proyecto de jardín a la entrada de la Alcazaba, que incluía igualmente excavaciones arqueológicas en ese sector³⁸. En 1944 redacta un nuevo proyecto parcial, centrado en la reconstrucción del patio central del palacio árabe³⁹. Hasta ese momento se habían expropiado ocho mil metros cuadrados de viviendas y aún quedaban por expropiar 78 viviendas con 4.676 m². La mayoría de las fincas no tenían títulos de propiedad en regla, con lo que los precios fueron negociados

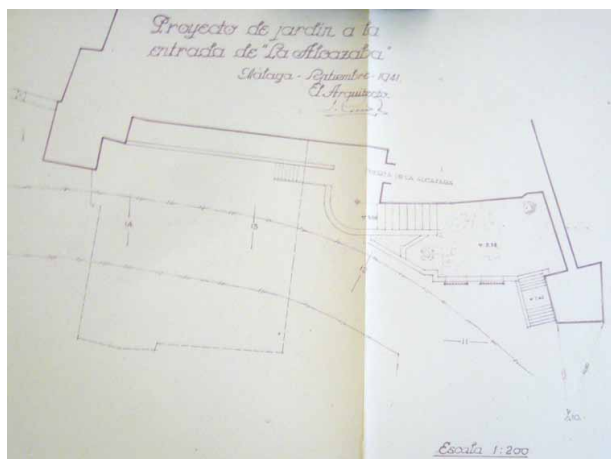


Fig. 4. José Joaquín González Edo. Proyecto de jardín a la entrada de la Alcazaba. 1941. Archivo Histórico Provincial de Málaga. Archivo personal González Edo. 14.022.

uno a uno⁴⁰. Las fincas se expropiaron con un 65% de depreciación sobre el valor catastral de 1924⁴¹.

Finalmente, el 30 de mayo de 1946 se aprobó un nuevo plan para la Alcazaba, Castillo de Gibralfaro y sus zonas de influencia. Se proyectaron una serie de paseos y accesos hacia Gibralfaro, incluyendo la instalación de un funicular desde la Cañada de los Ingleses hasta el castillo⁴², no realizado en su momento y que se ha vuelto a proponer en fechas recientes.

5. EL RECONOCIMIENTO DEL VALOR PATRIMONIAL DE LOS BARRIOS

Una de las preocupaciones principales de González Edo fue la protección de barrios con carácter histórico, a menudo con el objetivo de frenar las operaciones de sustitución que se estaban llevando a cabo en torno a los principales monumentos. Un ejemplo de ello fue el informe redactado entre 1970 y 1971 para la declaración del santuario de la Victoria como monumento histórico-artístico, en el que se delimitaron una zona histórico-artística y una zona de respeto para proteger las casas modestas de poca altura y la configuración urbana de calles estrechas⁴³.

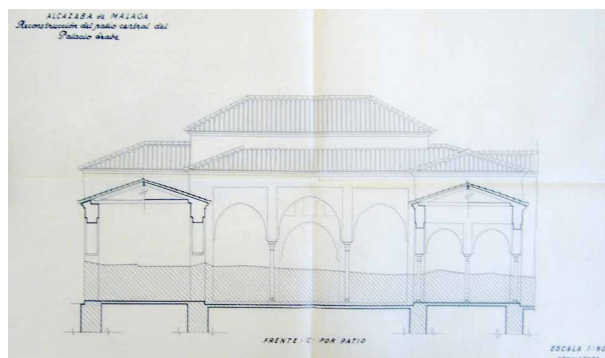


Fig. 5. José Joaquín González Edo. Proyecto de obras para reconstrucción del patio central del palacio árabe. 1944. Archivo Histórico Provincial de Málaga. Archivo personal González Edo. 14.022.

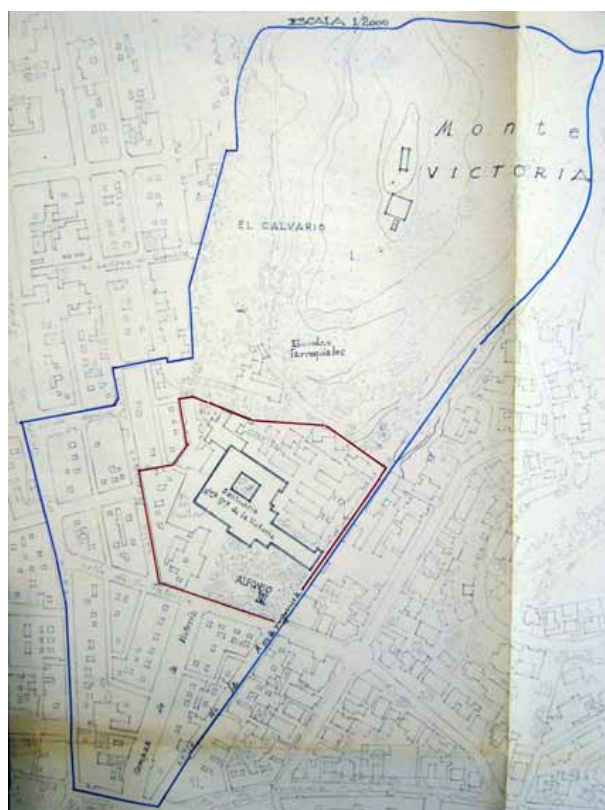


Fig. 6. José Joaquín González Edo. Informe-propuesta para declaración de monumento histórico-artístico a favor de la iglesia de la Victoria y exconvento, y una zona de protección urbana. Málaga, 1970. Archivo Histórico Provincial de Málaga. Archivo personal González Edo. 14.019.

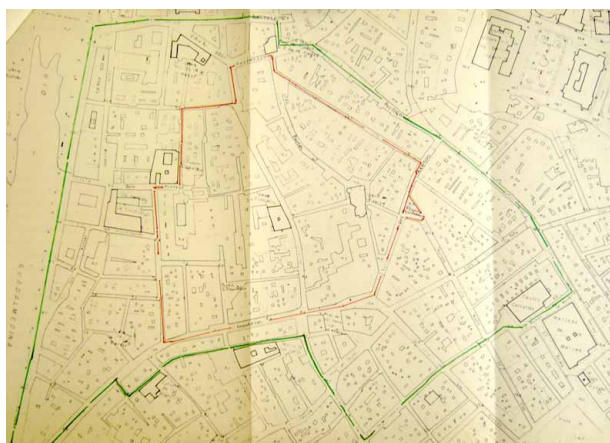


Fig. 7. José Joaquín González Edo.
Conjunto histórico-artístico a favor de San Felipe Neri,
Instituto "Vicente Espinel" y casas contiguas.
 Archivo Histórico Provincial de Málaga.
 Archivo personal González Edo. 14.020.

Para el entorno de la iglesia de San Felipe Neri y el Instituto Vicente Espinel también se delimitaron zonas de protección. En este caso González Edo valoró la relación entre casas, calles y plazuelas, así como el ambiente del barrio⁴⁴.

El informe para la declaración de una zona de protección para la Catedral de Málaga se redactó en 1965 para frenar la elevación de bloques de pisos en su entorno inmediato, ante lo que González Edo fue especialmente crítico:

*"Tan dañina insistencia obliga a determinar, oficial y urgentemente, una zona de protección para esta iglesia; ciertamente no en pugna con el Excelentísimo Ayuntamiento, sino dándole una orientación especialista precisa y una base legal con qué denegar absurdas pretensiones privadas"*⁴⁵.

En este caso se incluyeron unas ordenanzas de protección y regulación de alturas y una zona de protección de perspectivas en la que los proyectos estaban sujetos a aprobación por la Dirección General de Bellas Artes.

Dando un paso más, González Edo propuso un conjunto histórico-artístico para la Alameda en

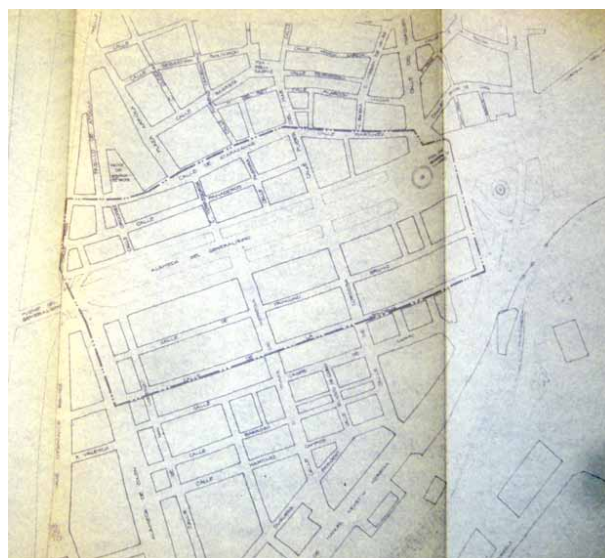


Fig. 8. José Joaquín González Edo.
Informe sobre conjunto histórico-artístico
a favor de la zona de la Alameda de Málaga.
 Archivo Histórico Provincial de Málaga.
 Archivo personal González Edo. 14.007.

1975, ya no como entorno de un monumento singular sino por el valor de todo el conjunto. En él recalcó la necesidad de respetar las edificaciones existentes y su volumen, para que las posibles reformas no lo alteraran⁴⁶.

6. LA DECLARACIÓN DEL CONJUNTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Al tiempo que avanzaba la declaración de zonas de protección, se decide tomar en consideración la delimitación de un conjunto histórico-artístico que abarcara todos los barrios históricos considerados de interés patrimonial.

En 1966 hubo una primera propuesta por parte del Colegio de Arquitectos, ceñida al entorno de la Catedral. González Edo emitió el correspondiente dictamen para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, señalando una zona más amplia. Destaca la inclusión de zonas ya muy transformadas como la Acera de la Marina y Cortina del Muelle para evitar que en el futuro volvieran a producirse nuevas

operaciones insensibles, así como del monte Gibralfaro, que también estaba en peligro por las construcciones en altura que se estaban aprobando. Esta propuesta redujo la altura permitida a 16 metros para calles de 10 o más metros de anchura, al considerar que la principal amenaza para el conjunto era la especulación del suelo que llevaba consigo la edificación en altura⁴⁷. La delimitación fue aprobada el 12 de marzo de 1970⁴⁸ y tres semanas más tarde el Ayuntamiento acordó recurrir al Tribunal Supremo argumentando que la amplitud del ámbito provocaría un retraso excesivo de los plazos para la concesión de licencias de obras. Finalmente, el Tribunal Supremo falló a favor de la delimitación pero el Ayuntamiento incumplió sistemáticamente las obligaciones derivadas.

La ampliación del conjunto histórico-artístico, también redactada por González Edo en 1975,

extendió los límites significativamente. Especialmente relevante fue la inclusión de una zona de protección especial que abarcaba el Limonar, Morlaco, Baños del Carmen, San Telmo y Pedregalejo. No obstante, el Ayuntamiento no llegó a cumplir el decreto, lo que le valió las quejas de la Comisión Provincial de Monumentos en varias ocasiones⁴⁹. Si comparamos la ampliación de 1975 con la incoación de 1985 y la inscripción definitiva de 2012, se puede observar que aún hoy no se ha alcanzado una extensión del área protegida comparable a la definida por González Edo.

7. EL RECONOCIMIENTO DEL VALOR PATRIMONIAL A ESCALA DE CIUDAD

Otro frente desde el que trabajó González Edo en la protección del patrimonio fue su Plan General de Ordenación de 1950. El plan reconoció la escasez de monumentos en Málaga,

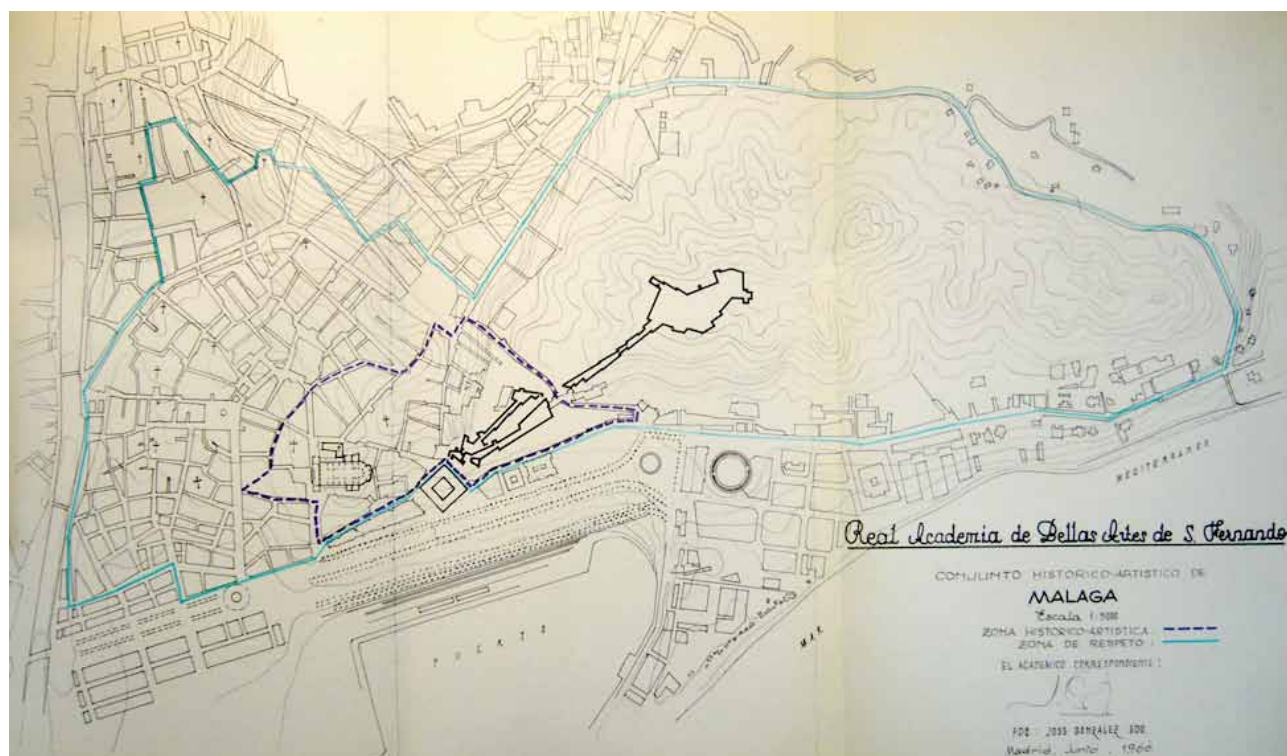


Fig. 9. José Joaquín González Edo. Informe para declaración de conjunto histórico-artístico. Málaga, 1966. Archivo Histórico Provincial de Málaga. Archivo personal González Edo. 14.006.

pero en cambio fue novedoso en cuanto a la consideración del patrimonio urbano como conjunto, estableciendo disposiciones especiales para ciertas zonas que aún conservaban su carácter tradicional⁵⁰. Además se delimitaron dos zonas de ordenanzas: el casco antiguo, que coincidía con la ciudad intramuros, y una zona histórico-artística, que incluía Capuchinos, muelle Heredia, Trinidad y Perchel.

El plan se preocupó por conservar el ambiente tradicional de los sectores más antiguos, llegando a apostar por un régimen de subvenciones a particulares para promover la conservación de

sus propiedades. Prohibió la demolición total o parcial de los edificios de interés, así como la ejecución de obras de reforma que alteraran su carácter. Estableció que se respetarían el trazado de calles, alineaciones y usos y además fijó límites de altura, siendo la máxima prevista de cinco o seis plantas para la zona de edificación intensiva.

Sin embargo, el plan fue derogado en 1964 como se ha comentado anteriormente, recuperando las ordenanzas de 1902 que favorecieron las operaciones urbanísticas insensibles con el patrimonio.

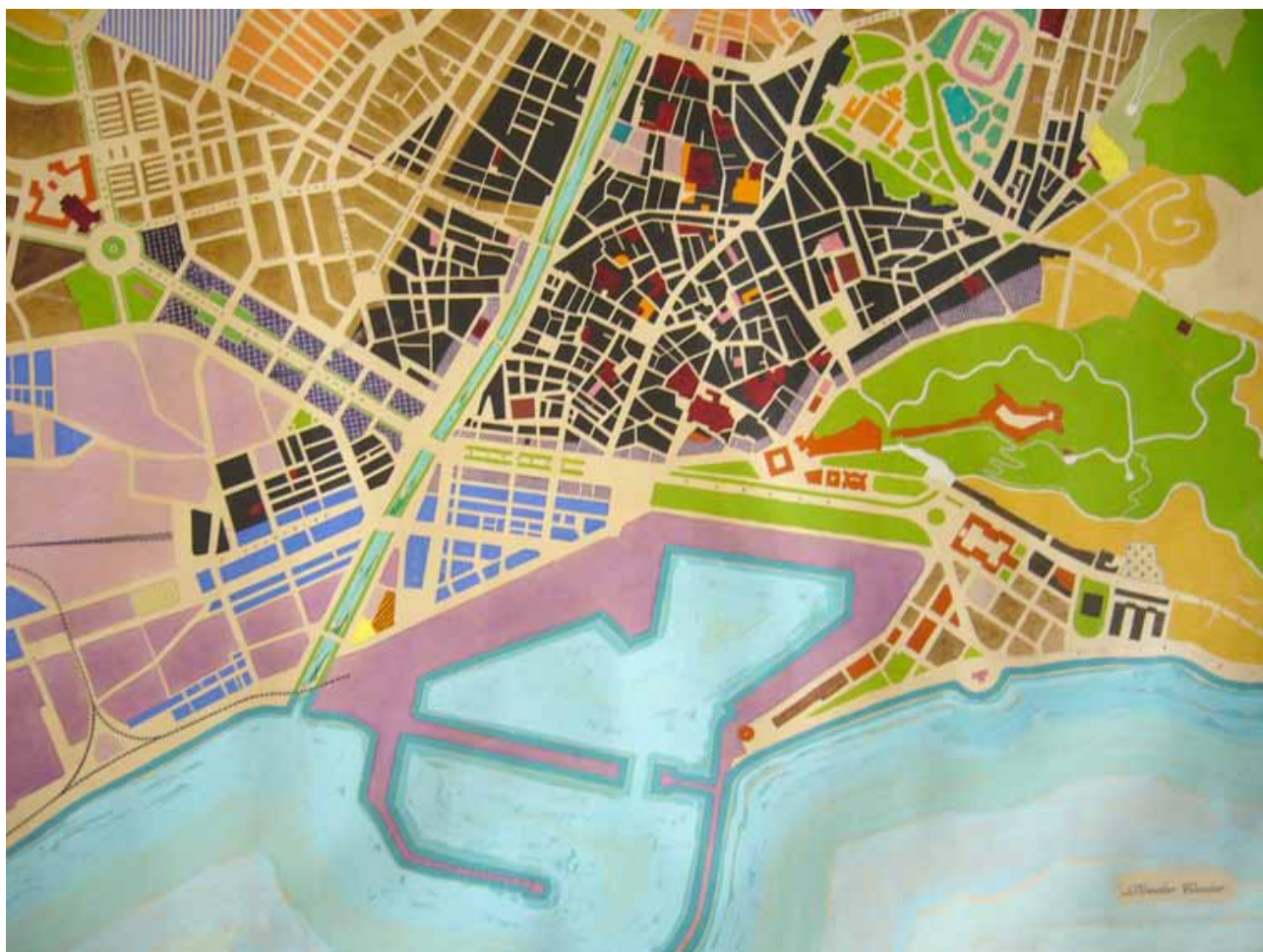


Fig. 10. Delimitación del casco histórico en el Plan General de Ordenación redactado por José Joaquín González Edo. Ayuntamiento de Málaga. Plan General de Ordenación. Aprobado por la Comisión Superior de Ordenación Urbana de Málaga el 1 de diciembre de 1948. Aprobado por la Comisión Central de Sanidad el 15 de julio de 1950. Publicado en el Boletín Oficial del Estado de 18 de julio de 1950. Archivo Histórico Provincial de Málaga. Archivo personal González Edo. Caja 133.

8. LA DEFENSA DE LOS VALORES PAISAJÍSTICOS DE LA COSTA DEL SOL

González Edo también vivió con preocupación el modelo de desarrollo turístico que se iba definiendo en la Costa del Sol, motivado por el impulso económico en un contexto internacional propicio a la especialización turística de la zona⁵¹. Sin entrar a fondo en la arquitectura, cuyo estilo acabaría resultando en una característica mezcla entre el Movimiento Moderno y el art déco más aerodinámico⁵², González Edo se centró sobre todo en el aspecto de la ordenación territorial y urbanística. Así, en contraposición al modelo de turismo de masas de rápido crecimiento que se iba consolidando⁵³, el arquitecto desarrolló una propuesta que aunara crecimiento con protección de los valores paisajísticos en sintonía con las novedades en la doctrina patrimonial internacional⁵⁴.

Como idea de conjunto, consideró la playa y el bosque como elementos primordiales que debían ser preservados. Para evitar crear pantallas de edificios frente al mar, planteó una banda de uso público entre las zonas residenciales y hoteleras y la playa, con jardines, campos de recreo y edificios públicos. Además, se accedería a la playa únicamente por caminos secundarios perpendiculares a una ruta longitudinal por el interior. Igualmente, planteó que la parcelación debía adaptarse a la topografía, evitando el trazado geométrico rígido. Lamentablemente, sus propuestas no se llevaron a la práctica y la Costa del Sol terminó resultando un continuo urbano donde todo espacio libre es ocupado por edificaciones o infraestructuras, sacrificando los valores naturales y paisajísticos, así como la estructura territorial histórica, por la rentabilidad económica a corto plazo.

9. EL LEGADO DE JOSÉ GONZÁLEZ EDO EN LA CONSIDERACIÓN DEL PATRIMONIO URBANO

González Edo desarrolló su labor de reconocimiento y protección del patrimonio frente a una administración y una sociedad que lo consideraban como un obstáculo para el desarrollo de la ciudad. Sin embargo, aunque muchas de sus propuestas no se llevaran a cabo, gracias a él se salvaron gran parte de los monumentos y espacios más valorados actualmente por los malagueños y que constituyen el reclamo turístico de la ciudad.

La visión integral del patrimonio urbano que defendió González Edo sigue plenamente vigente en un contexto en el que las amenazas han cambiado pero los resultados siguen siendo a menudo igual de insensibles con los bienes y espacios dotados de valores patrimoniales. Donde antes el problema era la presión residencial, hoy en día lo constituyen los hoteles, comercios y restaurantes. Si en épocas pasadas el tráfico y los aparcamientos se adueñaban del espacio público, actualmente son las terrazas de las cafeterías. Y en los casos en los que antes se optaba por demoler y erigir torres ajenas a su contexto, hoy en día se enmascaran las intervenciones manteniendo únicamente la antigua fachada.

La labor y el pensamiento de González Edo deben ser reconocidos, recordados y difundidos ya que el reto sigue siendo el mismo que al que el arquitecto se enfrentó: construir una ciudad más habitable, justa e inclusiva, en la que el patrimonio constituye un recurso para lograrlo.

NOTAS

- ¹UNESCO. *Recomendación sobre el paisaje urbano histórico, con inclusión de un glosario de definiciones*. 10 de noviembre de 2011.
- ²CRUCES BLANCO, Esther. "José González Edo, la trayectoria vital y profesional de un arquitecto. Compromisos olvidados en Málaga (1894-1989)". *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* (Málaga), 32 (2010), págs. 187-216.
- ³LUQUE GARCÍA, Francisco Rafael. *Arquitectura y ciudad: la obra del arquitecto Don José González Edo*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998. Tesis doctoral. Directora: Rosario Camacho Martínez.
- ⁴LUQUE GARCÍA, Francisco Rafael. "Arquitecturas modernas: El camino de González Edo". En: AA.VV. *La arquitectura moderna en Andalucía: un patrimonio por documentar y conservar. La experiencia DOCOMOMO*. Col. Cuadernos. Sevilla: Junta de Andalucía, 1999.
- ⁵Orden de 4 de junio de 2004, por la que se acepta la donación, efectuada por doña Elena Clara González Jalvo a favor de la Comunidad Autónoma de Andalucía, del archivo y parte de la biblioteca personal de don José Joaquín González Edo. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía nº 138 de 15 de julio de 2004.
- ⁶BARCO CEBRIÁN, Lorena Catalina. "Patrimonio Documental: 'Rescatando documentos'. La donación del archivo privado de José Joaquín González Edo en el Archivo Histórico Provincial de Málaga". *Isla de Arriarán*, 38 (2011), págs. 21-29.
- ⁷CRUCES BLANCO, Esther. "Documentación sobre refugios antiaéreos en archivos privados. El arquitecto José González Edo". *Boletín del Sistema Archivístico de la Defensa (SAD)* (Madrid), 15 (2008), págs. 14-25.
- ⁸GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. *Informe para declaración de conjunto histórico-artístico*. Málaga, 1966. Archivo Histórico Provincial de Málaga. Archivo personal González Edo, 14.006.
- ⁹FAUSTO, Gonzalo. "González Edo: la especulación destruyó Málaga". *Sol de España*, 22 de marzo de 1974. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.015.
- ¹⁰AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. *Plan General de Ordenación*. Aprobado por la Comisión Superior de Ordenación Urbana de Málaga el 1 de diciembre de 1948. Aprobado por la Comisión Central de Sanidad el 15 de julio de 1950. Publicado en el Boletín Oficial del Estado de 18 de julio de 1950. Archivo Municipal de Málaga, Biblioteca de Málaga, 67/04 y Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, caja 133.
- ¹¹BURGOS MADROÑERO, Manuel. "Un siglo de planificación urbana de Málaga". *Jábega*, 21 (1978), págs. 11-21.
- ¹²SESMERO, Julián. "José González Edo, el último romántico de la arquitectura malagueña". *Diario Sur*, 27 de abril de 1980. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.015.
- ¹³FAUSTO, Gonzalo. "González Edo: la especulación...". Op. cit.
- ¹⁴COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE ANDALUCÍA ORIENTAL. *Plan General de Ordenación al Este del Río Guadalhorce*. Madrid: Artes Gráficas y Ediciones S.A., 1968. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 1.839; Archivo Municipal de Málaga, Biblioteca de Málaga, 17/33 y Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Málaga.
- ¹⁵MORENO PERALTA, Salvador. *El Ensanche de Málaga*. 1980. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.022.
- ¹⁶BURGOS MADROÑERO, Manuel. "Un siglo de planificación...". Op. cit.
- ¹⁷Carta de la Comisión Provincial de Monumentos de Málaga al Ilmo. Sr. Presidente de la Comisión Central de Monumentos de Madrid. 31 de enero de 1969. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.006.
- ¹⁸MARTÍNEZ LORCA, Andrés. "González Edo: el urbanismo frustrado por la especulación". *Diario Sur*, 3 de julio de 1983. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.015.
- ¹⁹SESMERO, Julián. "Algo que se puede hacer en Málaga. La conservación de su casco antiguo sin poner freno al desarrollo". *Diario Sur*, 17 de marzo de 1978. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.015.

- ²⁰SEGUÍ, José. "J. González Edo: análisis de su obra". *Revista PH* (Sevilla), 28 (1999), págs. 120-129.
- ²¹SESMERO, Julián. "José González Edo, el último...". Op. cit.
- ²²GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. *Zona de protección para la Catedral de Málaga*. 1965. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.006.
- ²³Ibidem.
- ²⁴GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. *Casa donde nació Picasso, Málaga. Informe redactado por el académico correspondiente en Málaga de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1981. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.016.
- ²⁵GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. *Casa de Pedro de Mena, Málaga. Informe redactado por el académico correspondiente en Málaga de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1979. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.016.
- ²⁶GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. *Informe para declaración de monumento histórico-artístico de la puerta de las Atarazanas de Málaga*. Málaga, 1969. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.016.
- ²⁷TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. *Memoria sobre el estado actual de las obras de la Alcazaba de Málaga*. 1941. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.022.
- ²⁸GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. Cartas a Leopoldo Torres Balbás. 18 y 21 de mayo de 1935. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.022.
- ²⁹ORDÓÑEZ VERGARA, Francisco Javier. "Moros y cristianos. Un discurso ambivalente en las restauraciones del primer franquismo". En: GARCÍA CUETOS, María Pilar; ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, María Esther y HERÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (Coord.). *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*. Madrid: Abada, 2012, págs. 191-222.
- ³⁰Carta del Director General de Bellas Artes a José Joaquín González Edo. 14 de agosto de 1936. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.022.
- ³¹ORTÍZ BARILI, Pedro. "Reconstrucción de la Alcazaba. Una excursión y unas impresiones". *La Unión Mercantil*, años 40. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.022.
- ³²ORDÓÑEZ VERGARA, Francisco Javier. "Restauración arquitectónica en la autarquía. La Alcazaba de Málaga. Entre la reconstrucción nacional y la escenografía historicista". En: HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis; CASTILLO RUIZ, José, PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y CABRERA GARCÍA, María Isabel (Coord.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, 2001, págs. 587-615.
- ³³REINOSO BELLIDO, Rafael. *Topografías del paraíso. La construcción de la ciudad de Málaga entre 1897 y 1959*. Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Málaga, 2005.
- ³⁴TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. *Memoria sobre el estado actual...* Op. cit.
- ³⁵GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. *Proyecto de obras de consolidación y exploración en la Torre del Homenaje*. 1941. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 13.936.
- ³⁶GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. Carta al Sr. Alcalde Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Málaga. 25 de octubre de 1941. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.022.
- ³⁷TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. "La reconstrucción de la Alcazaba ha hecho surgir un prodigioso conjunto de torres y almenas sobre el paisaje de Málaga". *Diario Arriba*, 26 de marzo de 1944. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.015.
- ³⁸GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. *Proyecto de jardín a la entrada de la Alcazaba*. 1941. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.022.

³⁹GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. *Proyecto de obras para reconstrucción del patio central del palacio árabe*. 1944. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.022.

⁴⁰TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. *Memoria sobre el estado actual...* Op. cit.

⁴¹TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. "La reconstrucción de la Alcazaba ha hecho surgir un prodigioso conjunto de torres y almenas sobre el paisaje de Málaga". Op. cit.

⁴²SEGUÍ, José. "J. González Edo...Op. cit.

⁴³GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. *Informe-propuesta para declaración de monumento histórico-artístico a favor de la iglesia de la Victoria y exconvento, y una zona de protección urbana*. Málaga, 1970. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.019.

⁴⁴GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. *Conjunto histórico-artístico a favor de San Felipe Neri, Instituto "Vicente Espinel" y casas contiguas*. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.020.

⁴⁵GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. *Zona de protección...* Op. cit.

⁴⁶GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. *Informe sobre conjunto histórico-artístico a favor de la zona de la Alameda de Málaga*. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.007.

⁴⁷GONZÁLEZ EDO, José Joaquín. *Informe para declaración...* Op. cit.

⁴⁸Decreto 991/1970 de 12 de marzo de 1970. Boletín Oficial del Estado nº 84 de 8 de abril de 1970.

⁴⁹COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS DE MÁLAGA. Carta dirigida al Ilmo. Sr. Alcalde Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Málaga. 20 de septiembre de 1979. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo personal González Edo, 14.005.

⁵⁰AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. *Plan General de Ordenación*. Op. cit. Memoria, pág. 8.

⁵¹MORALES FOLGUERA, José Miguel. "El planeamiento del urbanismo del ocio en la Costa del Sol occidental, posibilidad e imposibilidad". *Boletín de Arte*, 2 (1981), págs. 115-155.

⁵²SANTOS, Diego; CANAL, Carlos y RAMÍREZ, Juan Antonio. *El estilo del relax. N-340. Málaga, h. 1953- 1965*. Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga, 1987.

⁵³MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Problemática del turismo en la Costa del Sol Occidental". *Jábega* (Málaga), 30 (1980), págs. 3-9.

⁵⁴BARRERA FERNÁNDEZ, Daniel; ARISTA CASTILLO, Leticia y AZEVEDO SALOMAO, María Eugenia. "Tourist use of historic cities: Review of international agreements and literature". *International Humanities Studies*, 1 (2014), págs. 1-11.

ESTUDIO TÉCNICO: BATERÍA SAN JOSÉ DE BOCACHICA EN CARTAGENA DE INDIAS, COLOMBIA

TECHNICAL STUDY: BATTERY BOCACHICA'S SAN JOSE IN CARTAGENA OF INDIES, COLOMBIA

Resumen

El fuerte de San José se ha convertido en imán de un sinfín de agresiones que han modificado su estado y funcionalidad; por esto, en la presente investigación se realiza una inspección patológica del estado actual de la fortificación para facilitar la ubicación de los daños y afectaciones encontradas, para posteriormente proponer soluciones integrales en pro de la conservación del patrimonio de la ciudad.

Palabras clave

Fuerte de San José, Modelación, Patología, Reforzamiento.

Abstract

The fort of San José has become a target for countless attacks that have modified its status and functionality. The aim of this investigation is the pathological inspection of its current state in order to facilitate the location of the damage and disruption. After this stage we propose solutions for the conservation of the city's heritage assets.

Key words

Fort of San José, Modeling, Pathology, Reinforcement.

Arnoldo Berrocal Olave

Doctorando programa "Historia y Artes"
Universidad de Granada

Ingeniero Civil, especialista en Estructuras de la Escuela Colombiana de Ingeniería "Julio Garavito", Magister en Ingeniería Civil con énfasis en el área de Estructuras y Sismicidad, por la Universidad de los Andes en Bogotá, Colombia. Programa de doctorado "Historia y Artes", Universidad de Granada, España.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 17-II-2016

Fecha de revisión: 23-III-2016

Fecha de aceptación: 12-IV-2016

Fecha de publicación: 30-VI-2016

ESTUDIO TÉCNICO: BATERÍA SAN JOSÉ DE BOCACHICA EN CARTAGENA DE INDIAS, COLOMBIA

1. INTRODUCCIÓN

En el año 1984, la UNESCO le concedió al Puerto, Fortificaciones y Grupos de Monumentos de Cartagena de Indias el estatus de Patrimonio Mundial de la Humanidad, en reconocimiento del incalculable valor histórico y arquitectónico que estos representan para el mundo. Para Cartagena, el aprovechamiento de su legado histórico representa un aspecto fundamental, teniendo en cuenta que el turismo se ha convertido en una de las principales fuentes de ingresos de la ciudad. El Fuerte-Batería San José de Bocachica, por extensión e importancia histórica, porta tales distinciones¹.

Al considerar el deterioro existente y su respectiva incidencia en la seguridad y solidez de esta estructura, se convierte en una prioridad encontrar mecanismos de prevención y conservación que se encuentren enmarcados en diferentes objetivos y escalas de espacio-tiempo, donde se determine una organización sistemática de los agentes más relevantes en la estabilidad estructural del fuerte, que lleven a resultados confiables y reales, que permitan realizar una

posterior intervención en la búsqueda de soluciones óptimas para la armonía entre el desarrollo económico, social y cultural, y la conservación del patrimonio.

La evaluación a corto plazo de la forma, la calidad del fuerte San José de Bocachica, su conservación y protección de factores antrópicos y ambientales; es el objetivo fundamental de la siguiente investigación, cuya metodología de estudio comprendió inicialmente la recopilación de toda la información que fue posible a partir de búsquedas bibliográficas e inspección directa en campo, para posteriormente proponer una serie de posibles soluciones que pretenden prolongar la vida útil de la fortificación.

El proyecto desarrollado es netamente de carácter investigativo, sin cerrarse a la posibilidad de poder materializarse en un futuro, en pro de la conservación del fuerte de San José.

2. IMPORTANCIA DE LA INVESTIGACIÓN

“La estructura evaluada está clasificada como Colonial de primera importancia de acuerdo con

el Ministerio de Cultura de Colombia²². Los estudios realizados permitieron proponer alternativas de protección, que de ser llevadas a cabo, garantizarían la conservación del Fuerte-Batería San José como un testigo inamovible del pasado, con un alto valor histórico y cultural.

La evaluación realizada a la estructura está cubierta por el alcance establecido en el capítulo "A.10.1.3 del NSR10 (Normas Colombianas de Diseño y Construcción Sismo-Resistente, 2010)"²³. En cuanto a la información estructural, se conoce que es una estructura construida en muros de carga de mampostería no reforzada. También se tiene conocimiento de posteriores modificaciones realizadas después de la concepción original, esto fue corroborado con exploraciones realizadas a esta edificación.

3. INVESTIGACIÓN EXPERIMENTAL

El desarrollo de esta investigación se enmarcó dentro del ámbito cuantitativo y explorativo, por lo que comprende datos obtenidos en campo y además se utilizó el software estructural SAP2000 en su versión V.15, con el fin de realizar una evaluación de vulnerabilidad sísmica del Fuerte- Batería de San José para posteriormente plasmar los planeamientos de alternativas de mejoramiento.

La necesidad de conocer las condiciones actuales del fuerte, objeto de estudio, conlleva al desa-

rollo de un inventario de daños de la zona, el cual registra el listado de deterioros presentes, para lo cual se desarrolló una metodología experimental que se fundamenta en una revisión en campo, resumida en el presente documento.

El fuerte-batería San José presenta lesiones que pueden considerarse graves, como la existencia de grietas de espesor considerable y asentamientos diferenciales evidentes. Adicionalmente, la fortificación se encuentra afectada por lesiones de menor gravedad, tales como la separación parcial de juntas de mortero (véase Fig. 1.a), elevados índices de humedad que han llevado al deterioro y desprendimiento del pañete y material pétreo (véase Fig. 1.b), eflorescencias (véase Fig. 1.c), entre otros.

Una inspección visual (tal fue el objeto de las visitas de campo aquí documentadas) permitió establecer las patologías presentes en esta edificación histórica. De manera general, la estructura carece de un adecuado programa de mantenimiento sostenible. Tanto es así, que se registra infiltración del agua de mar, la cual está lavando las juntas y los núcleos constituidos de tierra, quedando sin material de aglomeración, por lo que el trabajo de mampostería se está degradando, poniendo en riesgo la estabilidad e integridad estructural.

Un recorrido por la edificación evidenció que en la parte inferior del muro este del fuerte (véase

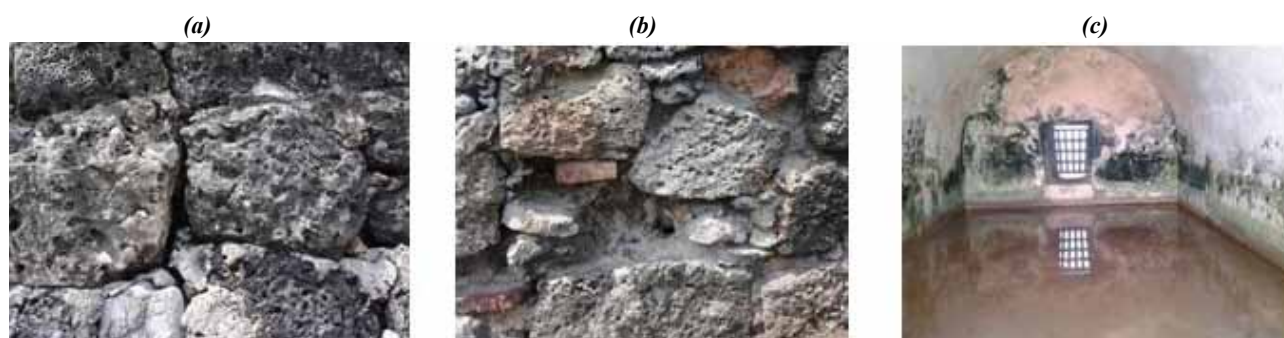


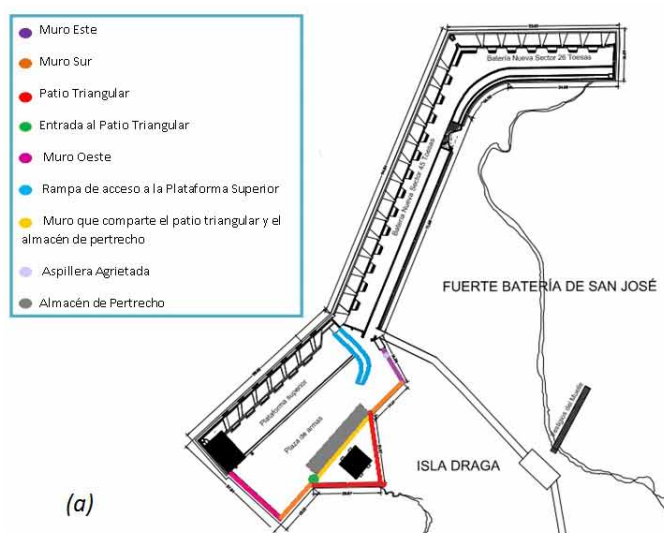
Fig. 1. Fuerte de San José. Cartagena de Indias. Colombia. (a) Separación parcial de juntas. (b) Pérdida de material pétreo. (c) Problemas de humedad y eflorescencia. Arnoldo Berrocal Olave. 2012.

Fig. 2.a), donde se localiza la Plaza de Armas, las juntas de mortero se encuentran deterioradas, con afectación variable a las mismas piedras, lo que se ve reflejado en la degradación del material pétreo a lo largo de su base, pérdida de piedras, pérdida de las juntas de argamasa y deterioro del pañete. La socavación de las juntas llega en algunos casos a 10 cm. o más. Estas afectaciones, causadas por los procesos de meteorización, se ven aceleradas por los ciclos de mojado y secado a los que está sometido la estructura constantemente.

De igual forma, destaca la presencia de dos grietas de profundidad y ancho considerable. La más

grave se ubica en la unión del muro este con el muro sur (véase Fig. 2.b). Dicha grieta recorre el mismo desde la base, y se profundiza en todo el espesor de la pared. La grieta alcanza un ancho de 3 cm. en la parte superior.

Se presume que la principal causa de las grietas corresponde a la falta de continuidad de las cimentaciones, teniendo en cuenta que el muro sur fue anteriormente reconstruido utilizando materiales modernos (cimentación en concreto armado). Esta falta de continuidad se traduce en el cambio de comportamiento de los muros; en caso de un movimiento del suelo subyacente, la cimentación antigua cederá con mayor facilidad



(a)



(c)



(b)



(d)

Fig. 2. Fuerte de San José. Cartagena de Indias. (a) Planta General del Fuerte. (b) Grietas presentes en la unión de muros y degradación del material pétreo. (c) Agrietamiento causado por la diferencia de rigideces. (d) Agrietamiento a la entrada del patio triangular. Colombia. Arnoldo Berrocal Olave. 2012.

y por tanto se generará un desplazamiento relativo entre ambos muros, generando esfuerzos cortantes considerables que propician la formación de la grieta (véase Fig. 2.c).

La segunda grieta, tiene su origen en la parte superior de una de las aspilleras y se ha abierto paso a través de la junta de los sillares. Su ancho máximo es de 1.5 cm. y afecta todo el espesor del muro (véase Fig. 2.b).

En cuanto al tendal y almacén de pertrecho, se observó que se conservan en buen estado, afectados principalmente por la degradación del pañete. El estado de los elementos de carpintería es bueno.

La entrada que da acceso al patio triangular presenta dos grietas notables (véase Fig. 2.d) que se inician en cada una de las esquinas superiores y finalizan en la parte más alta del muro. Estas grietas poseen una inclinación aproximada de 15°. El mayor ancho medido es de ½ cm. Se encontró además, que el muro que continúa a partir de la entrada al patio triangular y se extiende hasta el muro oeste, ha sido previamente restaurado en gran parte de su longitud; en este sector la transición entre la estructura original con la restaurada, es también causante de agrietamiento, presentándose en la unión una grieta cuya sección alcanza 1 cm. de ancho que afecta el muro en todo su espesor. Esta grieta se generó por los esfuerzos cortantes

causados por la diferencia de rigideces entre la estructura nueva y la antigua.

El muro que comparte el patio triangular con el almacén de pertrecho presenta evidencias de pandeo. El borde inferior del muro en la esquina este (entrada al patio triangular) presenta descascaramientos, posiblemente producto de los esfuerzos de compresión (véase Fig. 3.a) a lo largo de dicho muro. Además, es notable la degradación del pañete y pérdida de argamasa, problemas que están bastante avanzados y generalizados. También se encontró *“que la pérdida de material pétreo (caries), es una de las patologías más comunes en la piedra caliza que conforma en sí la estructura pétrea de la edificación”*⁴².

En el patio triangular, además de los problemas que comúnmente presenta la mayoría de la edificación, como son la degradación y el deterioro del material pétreo (caries), y la degradación del pañete, se observó una grieta grave (véase Fig. 3. b) que se extiende a lo largo del muro y afecta su grosor, la cual llega a tener un ancho de hasta 3 cm. Dicha grieta se localiza a pocos metros antes de la unión de los dos muros frontales. En trabajos de restauración anteriores, dicha unión había sido reforzada con grapas metálicas. Estas grapas absorben la mayoría de los esfuerzos cortantes en la esquina, sin embargo, el resto del muro se ve afectado por la redistribución de esfuerzos debidos a la aparición de la grieta misma.

28

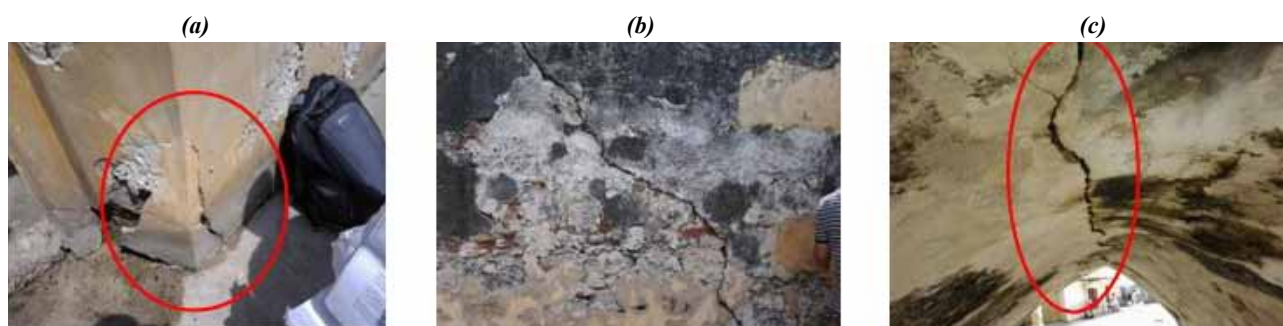


Fig. 3. Fuerte de San José. Cartagena de Indias. Colombia, 2012. (a) Descascaramiento posiblemente causado por esfuerzos de compresión generados por el pandeo del muro. (b) Agrietamiento severo. (c) Desplome de más de 1 cm. Arnoldo Berrocal Olave. 2012.

El almacén de pólvora se mantiene en condiciones relativamente buenas. Se ve afectado, no obstante, por problemas de degradación y caries en la base de las paredes, claramente causados por los ciclos de mojado y secado. El interior de la habitación presenta un estado de conservación adecuado.

Una de las estructuras seriamente dañadas es la rampa de acceso a la plataforma superior. Es notable la grieta (véase Fig. 3.c) que recorre toda la clave del arco, de hasta un 1 cm. de ancho. Problemas de asentamientos diferenciales han desencadenado la formación y propagación de dicha grieta. De hecho, se observa un desplome de 1 cm entre los dos bordes de la grieta, evidencia del hundimiento de la rampa. Esta, además, se ve afectada por otras muchas grietas y fisuras, lo cual indica el estado precario de la misma. Se recomienda intervenir cuanto antes este sector de la estructura.

Referente a la modelación matemática, se determinó si la edificación en su estado actual está en capacidad de resistir adecuadamente las cargas establecidas por el NSR10. Para ello se realizó una equivalencia entre las solicitaciones que prescriben este reglamento y las que la estructura está en capacidad de resistir. De esta manera se consideró:

- Análisis de la estructura con empotramiento.
- Análisis de la estructura considerando la interacción suelo-estructura.

Ambas consideraciones incluyen análisis con carga vertical y relleno, movimiento sísmico de diseño para un nivel de seguridad equivalente al de una edificación construida durante la vigencia de la NSR10, análisis con carga vertical y oleaje, y movimiento sísmico de diseño para un nivel de seguridad limitada. Además del análisis de las zonas socavadas para la segunda consideración.

Los resultados de la modelación permitieron establecer que el arco ubicado en la rampa acceso (véase Fig. 4.a) no presenta esfuerzos elevados, por lo que se comprueba que esta zona no debería presentar deterioros estructurales si el suelo estuviese lo suficientemente estabilizado.

Adicionalmente, al evaluar las condiciones de esfuerzo, el modelo mostró valores superiores a los admisibles para los materiales que constituyen la batería baja (véase Fig. 4.b) en su tramo contiguo a la rampa; lo anterior se debe a que en el modelo se considera que existe una unión entre estas dos zonas de la edificación. Sin embargo, las mismas condiciones de la edificación no permitieron establecer a través de

29

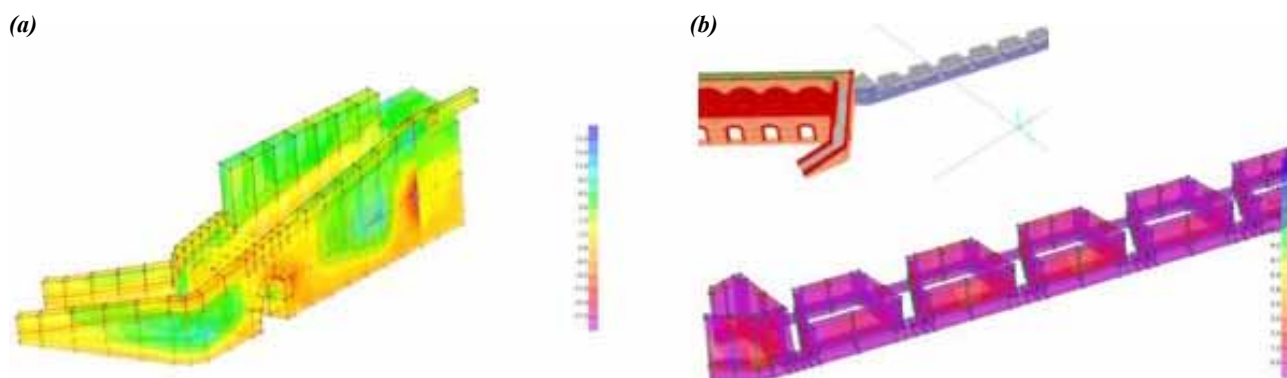


Fig. 4. Fuerte de San José. Cartagena de Indias. Colombia. (a) Localización de rampa, composición de ladrillo y material mixto. SAP2000. (b) Localización batería baja, primer merlón unido al muro de la rampa, composición de piedra coralina con concreto. SAP2000. Arnoldo Berrocal Olave. 2012.

la inspección patológica la existencia o no de una posible trabazón en la zona indicada anteriormente.

Cabe resaltar, que los materiales utilizados en el modelo computacional (y sus respectivas propiedades) fueron tomados a partir de un promedio de resultados del estudio de materiales del Ing. Álvaro Covo Torres y un posterior ensayo de impacto con esclerómetro. Los valores de resistencia efectiva y módulos de elasticidad se resumen en la Fig. 5.

Todo lo anterior, se hizo con la finalidad de determinar las fuerzas y esfuerzos internos de la estructura actual del suelo. La correcta determinación de las propiedades mecánicas de los materiales que constituyen los diferentes elementos estructurales es un punto clave para poder efectuar modelos numéricos de las estructuras afines a la construcción real, de modo que el comportamiento de los materiales pueda ser lo más próximo a la realidad, y que además se pueda contrastar si los esfuerzos obtenidos están dentro de las capacidades de los materiales encontrados. En el camino hacia una investigación completa, fue necesaria la documentación referente al estado natural y actual del suelo sobre el cual se cimienta el fuerte, por tal motivo se analizaron 76 metros lineales

de perforación distribuidos en 8 sondeos (dos de ellos en el mar y los restantes en tierra) en cumplimiento de la norma Colombiana NSR10, título H. Tal estudio ha sido proporcionado de antemano por el Ing. Álvaro Covo Torres. Los 8 sondeos incluidos en este estudio, se ubicaron en los emplazamientos marcados en la Fig. 6.a y la Fig. 6.b. Según los resultados arrojados en el estudio geotécnico, el terreno sobre el cual está construido el fuerte, está formado por material granular de arena fina en los primeros metros, y arena densa en profundidad hasta la cota alcanzada en los sondeos⁵.

En lo que a la cimentación concierne, esta es superficial y corrida, y según lo expuesto por el ingeniero Covo, debió experimentar asentamientos del orden de 60 milímetros en los muros del fuerte durante la fase de construcción, además el muro exterior en la zona de la fortaleza se cimienta por prolongación hasta una profundidad de 1,37 m. respecto al nivel medio del mar⁶. En su base se encontró restos de madera que pudieran corresponder a un antiguo pilotaje. Además de describir y mostrar los resultados de las prospecciones geotécnicas realizadas, en el estudio se comprueba la seguridad de las fortalezas frente a varios estados límites últimos y de servicio, de lo que se tiene:

30

Material	Módulo de Elasticidad (PSI)	Resistencia Compresión (Ton/m ²)	Factor de reducción de resistencia	Resistencia Efectiva (Ton/m ²)		
				Compresión	Tracción	Cortante
Piedra Coralina	1085520	664	0.8	531	53.1	15.5
Mampostería Mixta	892876	1000	0.8	800	80	19
Concreto a Base de Cal	1510000	989	0.8	791	79.1	18.9
Mezcla Concreto/coralina	1200742	649	0.8	520	52	15.4
Ladrillo	870226	264	0.8	211	21.1	17

Fig. 5. Fuerte de San José. Cartagena de Indias. Colombia. Tabla de propiedades definitivas de los materiales Álvaro Covo Torres. 2012.

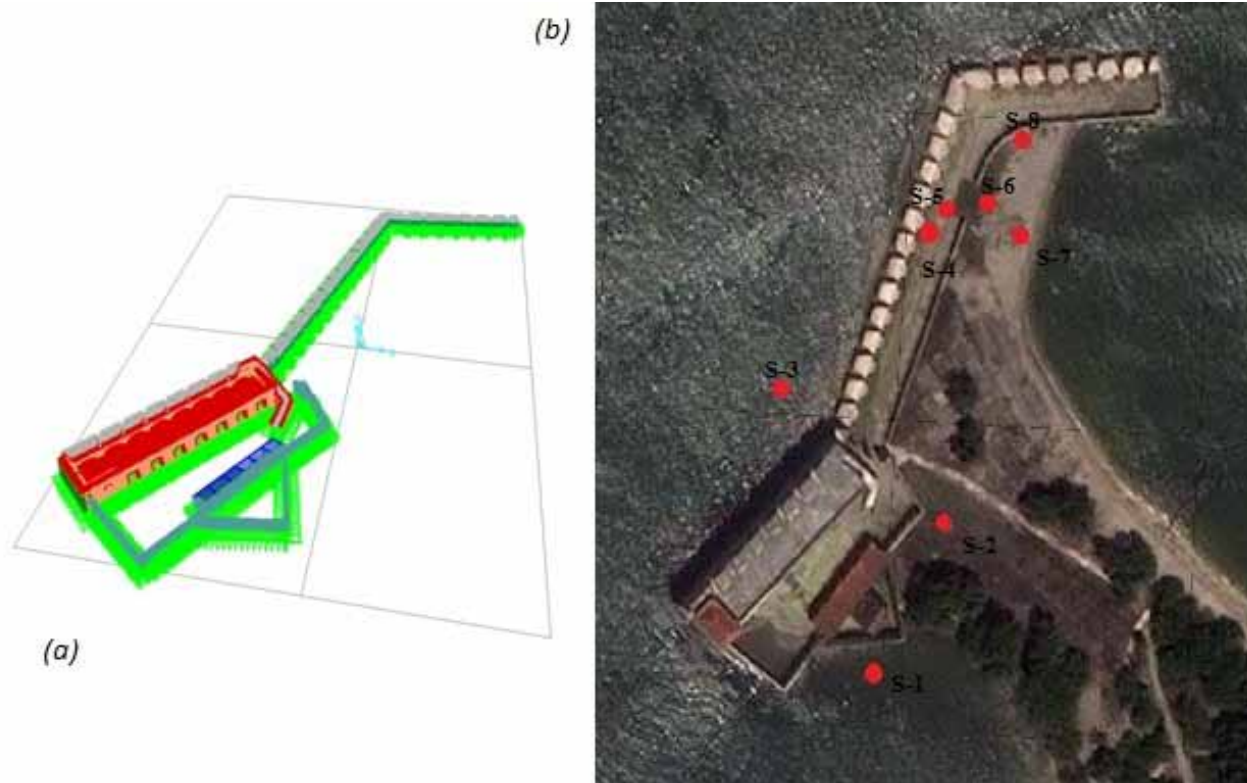


Fig. 6. Fuerte - batería San José. Cartagena de Indias. Colombia.
(a) Modelo matemático del fuerte, SAP 2000. (b) Localización de puntos de sondeo. Vista aérea.

31

- La presión admisible por criterios de falla bajo la cimentación es de 15 ton/m^2 coincidente con la que transmite⁷.
- Durante la construcción del fuerte el asentamiento de la cimentación fue “del orden de 63,7 milímetros con asentamientos diferenciales de hasta $1/3$ del máximo calculado”⁸. Se estima que debido a la consolidación del subsuelo este asentamiento aumentó tras la construcción al orden de 42,5 milímetros.
- En los análisis de estabilidad de los taludes del canal de acceso realizados se obtiene un factor de seguridad $FS = 2,8$ en la hipótesis sin sismo y de $FS = 2,1$ en la hipótesis con sismo, de donde se concluye que los taludes son estables en ambas hipótesis⁹.

Vale anotar, entonces, que la cimentación del fuerte se encuentra con un alto grado de deterioro, lo cual contribuye a que los asentamientos

aumenten. De tal manera, surge la necesidad de reparar y proteger de la degradación los cimientos.

Es de esperar que debido al transcurrir de los años desde su construcción, prácticamente la totalidad de estos asentamientos ya se hayan presentado. Cualquier asentamiento adicional ocurriría por una modificación de las acciones sobre la estructura o variaciones en la geometría. En cualquier caso, el factor tiempo explicaría una mayor sensibilidad a estos cambios y, por tanto, se tendría una estructura más propensa al daño.

Considerando otro enfoque de estudio, el fuerte San José se encuentra expuesto a problemas de socavación (véase Fig. 7), especialmente en la cimentación de la escarpa, los cuales pueden ser el resultado de corrientes de arrastre, dragados artificiales próximos y efecto del oleaje.

“La existencia de una antigua escollera que en el pasado protegía el fuerte de la acción del mar”¹⁰, la cual desaparece como consecuencia de las obras de ampliación del canal de acceso a la bahía de Cartagena, sugieren la implementación de obras de ingeniería que mitiguen tales efectos.

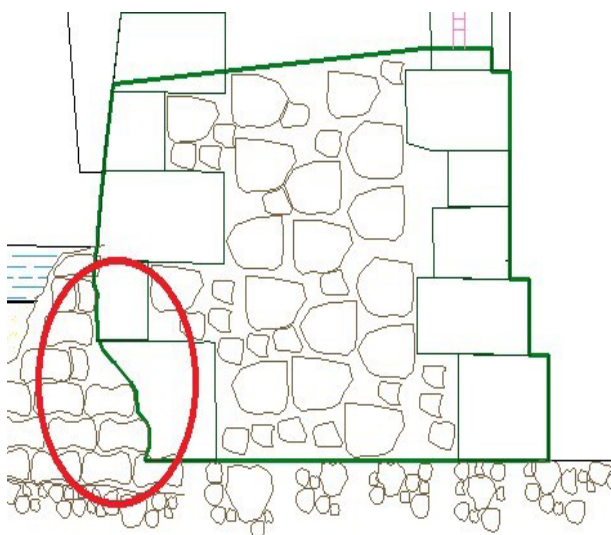


Fig. 7. Fuerte - Batería San José. Cartagena de Indias. Colombia. Zona socavada en la estructura. Modificado Arq. Alberto Herrera. 2014.

4. SOLUCIONES Y RECOMENDACIONES

En primer lugar, el diseño de las alternativas de protección para el Fuerte-Batería San José de Bocachica, se hizo considerando condiciones de empotramiento, teniendo en cuenta que el suelo con el tiempo se ha consolidado y en los sitios donde existen las posibles socavaciones se realizaría el relleno del material portante perdido según recomendaciones del ingeniero de suelos; por lo que las condiciones en campo se asemejarán a dicha suposición.

Es claro que el objetivo de este trabajo investigativo es crear alternativas que garanticen la seguridad para la estructura a largo plazo mediante un diseño resiliente, que brinde la adaptación a cambios de las condiciones del entorno. En

consecuencia, la protección de los cimientos, es en primera medida la tarea por cumplir.

Debido al abatimiento causado por la marea tanto a los cimientos como al suelo de cimentación, es necesario recubrir la roca desgastada y rellenar el suelo socavado, por lo que se propone la protección de la cimentación del fuerte con una cortina de pilotes de arena gravosa de 0,25 metros de diámetro y 2,50 metros de longitud, esta cortina rodea el fuerte y cubre gran porcentaje de su perímetro (véase Fig. 8.a).

La arena gravosa deberá envolverse en geotextil, esto se debe a que el fin de construir los pilotes principalmente es retener los finos que son succionados por efecto del oleaje. Además se plantea la inyección de un mortero fluido con el que se obtendría un aumento en la capacidad portante del subsuelo donde está cimentado el fuerte de San José y además evitar el aumento de los asentamientos. Es preciso aclarar, que si bien estos movimientos en el cimiento —sobre todo los más recientes— posiblemente han sido ocasionados por descalses parciales del mismo, producto de la erosión, otros se deben a asentamientos en los mismos.

Del mismo modo se hace patente la necesidad de emplear un mecanismo que estabilice los cimientos, frente a posibles modificaciones de las acciones o de las condiciones ambientales, así como de eventos sísmicos. Para tales solicitaciones se plantea la posibilidad de una protección de relleno e inyección epóxica en elementos bajo agua, el cual debe ser un adhesivo estructural de alta resistencia y gran adherencia en superficies de concreto sumergidas, lo anterior se propone con la finalidad de rellenar y sellar los vacíos que la socavación y erosión han efectuado hasta tal punto de disminuir en gran porcentaje la zona de contacto del suelo y los cimientos de la estructura. La anterior condición, es altamente desfavorable puesto que compromete de manera progresiva la estabilidad en conjunto del Fuerte-Batería San José.

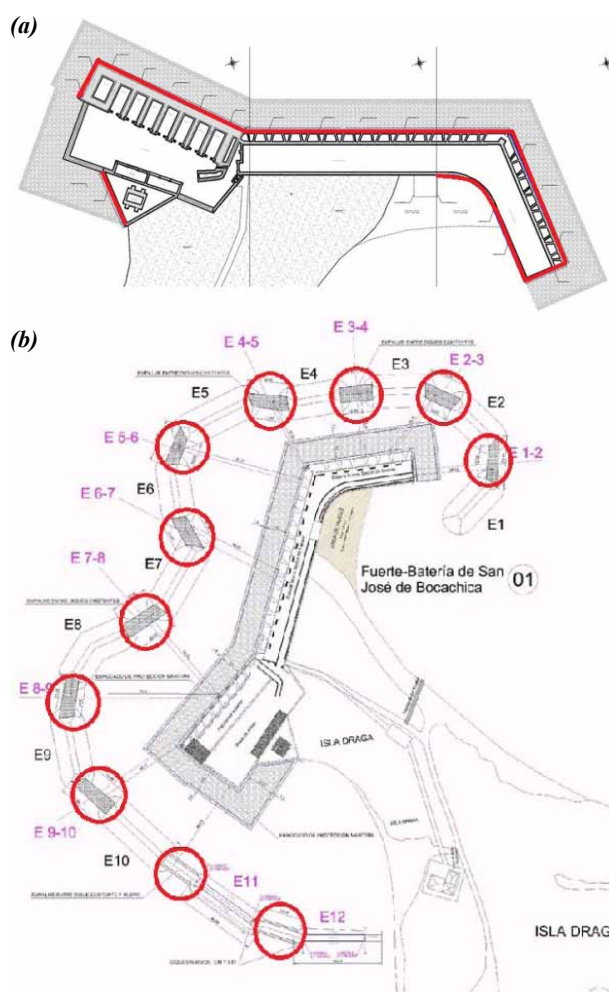


Fig. 8. Fuerte de San José. Cartagena de Indias. Colombia.
(a) Planta general del fuerte de San José en donde se señala las áreas donde se colocaran los pilotes.
(b) Localización para unión de diques existentes.
 Modificado Arq. Alberto Herrera. 2014.

De acuerdo con los estudios, aquellos elementos construidos con concretos a base de cal y mezcla de piedra coralina con concreto, no requieren reforzamiento alguno. Específicamente, las zonas que presentan estos materiales corresponden a la base de las bóvedas y los merlones de la batería baja, respectivamente.

Aunque los merlones presentan lesiones y deterioros de acuerdo a la evaluación patológica, estos no se deben a deficiencias en el comportamiento mecánico de la estructura del fuerte. Los mecanismos de daño que han afectado

estos elementos podrían incluir intemperismo, salinidad, humedad, asentamientos, entre otros.

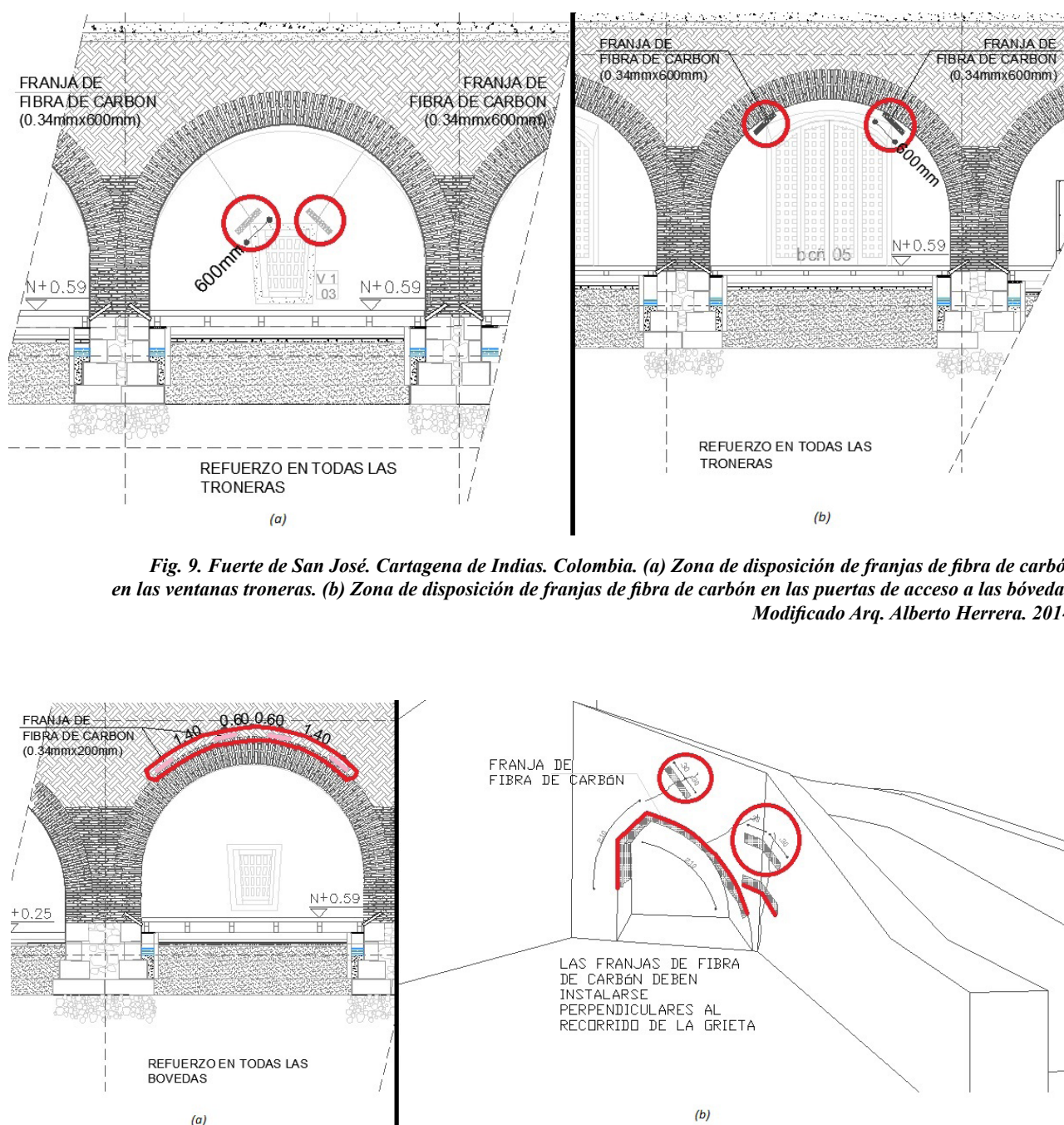
Ahora bien, como ya se mencionó, el factor de entorno influyente en la estabilidad de la estructura es el oleaje, por lo que la solución propuesta, plantea complementar la obra con una protección de enrocado apoyada sobre el muro del fuerte con ancho de 10 metros para permitir una disipación de la energía del oleaje antes de impactar contra la estructura. Finalmente, aprovechando las estructuras existentes construidas en el 2001 (véase Fig. 8.b) pretende dar continuidad a los diques sumergidos con diques de empalme de menor altura ubicados en los intermedios entre los diques de protección ya existentes, de acuerdo con lo propuesto por *HIDROCONSULTORES LTDA*⁷.

De la misma manera, se plantean una serie de refuerzos en zonas donde se detectan tracciones superiores a las admisibles; es importante anotar, que la aparición de una zona de tracción e incluso una grieta no implica en todos los casos una intervención de refuerzo en una obra de mampostería.

Para los planteamientos de refuerzo se referencia la utilización de tejido de fibra de carbono para reforzamiento estructural, con un espesor de 2mm, además de un puente de adherencia de concreto fresco o endurecido para regularizar superficies y resina epóxica para pegar banda de fibra de carbono con superficie preparada. Para alcanzar un alto aprovechamiento de la fibra de carbono se requieren de unas precauciones particulares a la hora de transmitir los esfuerzos rasantes a la mampostería, como longitudes de anclajes mayores o anclajes especiales. Las zonas descritas para reforzar comprenden un refuerzo en bóvedas en dirección longitudinal y transversal en la zona próxima a la escarpa y la contraescarpa; refuerzo de las esquinas superiores de las ventanas troneras en su parte interior

(veáse Fig. 9.a); en las esquinas superiores de las puertas de acceso a las bóvedas, muros externos (veáse Fig. 9.b); alzados de los muros externos; bóveda de la rampa de acceso (veáse Fig. 10.a y

10.b); muro aspillerado, y parte posterior de la plaza de armas. Las franjas de fibras de carbón deberán instalarse perpendiculares al recorrido de la grieta.



NOTAS

¹SEGOVIA, Rodolfo. "Cartagena de Indias: Historia de sus fortificaciones". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 34, 45 (1997), págs. 1-18.

²Ministerio de Cultura de Colombia. "Report on the state of conservation of the property". *Port, Fortresses and Group of Monuments, Cartagena*. Colombia, 1 de Febrero de 2014.

³Asociación Colombiana de Ingeniería Sísmica. *Normas Colombianas de Diseño y Construcción Sismo-Resistente, Nsr- 10*. Bogotá: 3R Editores, 2010.

⁴ROCHA, Jorge. *Cartagena. Informe Patológico de la Estructura del Lienzo de Murallas y Baluartes*. Cartagena de Indias: Sociedad de Mejoras Públicas, 2003, pág. 8.

⁵COVO TORRES, Álvaro. *Evaluación geotécnica del fuerte de san José en la isla Cascajo, Bocachica, Cartagena de Indias, Bolívar, Colombia*. Cartagena de Indias: Estudios de Suelos, Consultoría e Interventoría– AICO LTDA, 2012, págs. 18-25.

⁶Ibíd., pág. 9.

⁷Ibíd.

⁸Ibíd.

⁹Ibíd., pág. 13.

¹⁰MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias: Puerto y plaza fuerte*. Colombia: Fondo Cultural Cafetero, 1988, págs. 259-280.

¹¹ARRIETA PASTRANA, Alfonso. *Diseño de protecciones marítimas de drenajes pluviales, hidráulico sanitarios y contra incendios dentro de los estudios técnicos y proyecto de restauración integral del fuerte de san Fernando y el fuerte-batería san José en Bocachica de Cartagena*. Cartagena de Indias: HIDROCONSULTORES LTDA, 2012.

EL PATRIMONIO HISTÓRICO Y LA MEMORIA A TRAVÉS DEL PAISAJE DE JAÉN

THE HERITAGE AND MEMORY THROUGH THE LANDSCAPE OF JAEN

Resumen

En este artículo se examinan los valores patrimoniales del paisaje a través de la creación fotográfica contemporánea, siguiendo un esquema de análisis establecido que distingue entre una caracterización material e inmaterial, y además, se toman en consideración aspectos del tipo histórico-temporales, estéticos o socio-culturales. La historia y la memoria son símbolos patrimoniales clave, y aquí procederemos a revisar dentro de un marco geográfico determinado en la provincia de Jaén, dos obras concretas de la serie *Campos de Batalla* de los artistas María Bleda y José María Rosa.

Palabras Clave

Fotografía, Historia, Memoria, Paisaje, Patrimonio.

María Antonia Blanco Arroyo

Universidad de Sevilla
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Escultura
e Historia de las Artes Plásticas

Doctorado en Bellas Artes con “Mención Internacional” por la Universidad de Sevilla. Beca de investigación predoctoral (PIF) del plan propio de la Universidad de Sevilla. Máster en *Investigación Artística*, en la Universidad de Sevilla. Estancias de investigación en EE.UU. durante un periodo total de nueve meses: en la Universidad de Nebraska-Lincoln; en el Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona; y, en el Center for Art + Environment del Museo de Arte de Nevada.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 02-II-2016
Fecha de revisión: 06-IV-2016
Fecha de aceptación: 12-IV-2016
Fecha de publicación: 30-VI-2016

Abstract

The assets of landscape are analyzed through contemporary photography in this article. A created diagram is used in order to establish an analysis, which distinguishes between physical and immaterial characterization, based on aesthetic, historical or socio-cultural features. History and memory are key heritage symbols, which are related to the artists María Bleda and José María Rosa's two specific artworks whose geographical framework is the province of Jaen.

Key Words

Heritage, History, Memory, Landscape, Photography.

EL PATRIMONIO HISTÓRICO Y LA MEMORIA A TRAVÉS DEL PAISAJE DE JAÉN

1. INTRODUCCIÓN

La experiencia pasada siempre formará parte del presente, y los artistas españoles María Bleda y José María Rosa¹ exponen este discurso en sus fotografías, al ubicar sus narrativas en el pasado, pero instaurando sus imágenes conceptualmente en la actualidad. Sus series fotográficas son fruto de una gran dedicación investigadora, que junto a la exploración activa que abordan en los lugares fotografiados, nos plantea un método de experimentación y aprendizaje a través del cual profundizar en los valores que fundamentan el patrimonio paisajístico.

Hay una cantidad profusa de estudios dedicados al paisaje y, en todos ellos el valor patrimonial es un ente destacable, tanto por los signos históricos o huellas del pasado, legibles en buena parte de las configuraciones paisajísticas, como por la memoria e identidad que numerosos paisajes evocan, consecuencia en parte de tales huellas. El paisaje constituye, en su configuración formal, la huella de la sociedad sobre la naturaleza, así como sobre paisajes anteriores, siendo la evidencia o marca la que imprime “carácter” a

cada territorio específico². Así pues, se puede establecer que el patrimonio se halla intrínseco en dichas huellas del paisaje, percibidas a través de la imagen. De este modo, resulta de interés observar cómo los valores patrimoniales del entorno se encuentran en la fotografía de paisaje, quedando impreso en ella el proceso histórico natural o humano de dicho espacio. Tomemos en consideración los conceptos de historia y memoria como claros exponentes del patrimonio inmaterial del paisaje, y que son muy representativos en el trabajo de los artistas Bleda y Rosa. En este artículo, haremos una conceptualización avanzada de estos elementos a través de dos obras pertenecientes a su serie *Campos de Batalla*, cuyo marco geográfico será el paisaje de Jaén.

Según expone Ana María Rabe citando a Walter Benjamin, la fotografía debe ser entendida con una doble interpretación: la reproducción que intenta fijar y preservar el pasado como algo que se puede poseer y conservar, y la copia que incorpora la presencia y la ausencia de un pasado presente. En base a sus investigaciones, Benjamin afirma que articular his-

tóricamente el pasado no significa conocerlo tal y como fue, pero uno puede establecer la paradoja de un recuerdo semejante al que se percibe en un instante de peligro³. Este recuerdo que se presenta en la memoria como imagen del pasado, es la huella rotunda del acontecimiento pasado en el presente. La huella guarda una historia, entendiendo “historia” tanto en el sentido histórico-temporal como en el sentido de la narración. En este contexto hay que advertir dos tipos de huellas, siendo conscientes del mestizaje que se puede producir entre ambas. Fundamentalmente, se clasifican en intencionales y no intencionales. Las huellas intencionales son configuraciones deliberadas que se prestan a ser conocidas, reproducidas y difundidas, puesto que conducen directamente a una historia concreta, descifrable y fácilmente transportable. Es el caso de los monumentos característicos de la ciudad, que se encuentran reproducidos en numerosas fotografías, postales y objetos de souvenir. Los monumentos son huellas que, intencionadamente, la historia oficial ha legado a las generaciones posteriores para asociar determinadas épocas y acontecimientos. A diferencia de la huella intencional, que en su constante repetición se impone para finalmente cegarnos, la huella no intencional no se impone, aunque sí nos mira⁴.

La imagen retenida del pasado, adquirida en forma de recuerdo, posee una significación relevante en la fotografía de paisaje. Esta consideración de la fotografía, queda suficientemente justificada como creación de la memoria histórica visual, y como documento donde se inscribe la huella. Resulta pues esclarecedor comprobar, cómo los aspectos históricos y pertenecientes a la memoria colectiva de la sociedad, como pueden ser los conflictos bélicos, influyen en la configuración de nuestro patrimonio paisajístico, por lo que estos conflictos deben ser considerados valores de gran interés cultural para una conceptualización ampliada del paisaje. Este proceso de interpretación y definición del

entorno, está latente en el seno de diversos proyectos artísticos que reformulan el patrimonio urbano y natural a través del ojo del fotógrafo. Prestando especial atención al estudio de las obras de Bleda y Rosa que nos ocupa, hay que prestar atención a dos símbolos patrimoniales clave sobre los que estableceremos nuestro discurso: la memoria y la historia.

El patrimonio del paisaje es una herencia recibida de nuestros antepasados, y su conservación está relacionada con la idea de “autenticidad”. Este concepto de autenticidad se reclama en la disciplina de la protección de los bienes inmuebles expuestos en la Carta de Venecia de 1964. Por lo tanto, la memoria debe ser salvaguardada por encima de la materia para su verdadera transmisión. Esto debe hacerse siempre sin olvidar que el paisaje concierne también a otras disciplinas como la geografía, la sociología, la historia del arte, la filosofía, la arqueología o la arquitectura, de donde procede su completa conceptualización. La clave para su acertada comprensión es concebir una ciencia que lo interprete desde cada disciplina, es decir, analizarlo desde un punto de vista multidisciplinar. En este sentido cabe incluir la disciplina artística, ya que nuestra conciencia patrimonial se enfatiza al incluir los aspectos plásticos en este análisis.

Asimismo, la progresiva ampliación del patrimonio y la dificultad para acotar sus límites y su propia definición, se manifiesta en el contexto actual donde se desenvuelve su gestión y protección, un contexto muy distinto del que justificó su nacimiento. El presente está definido por el riesgo y la incertidumbre a todas las escalas. Se produce la globalización y banalización de los lugares, el consumo insostenible y la desigualdad de los recursos y del territorio, produciéndose la destrucción y sustitución masiva de huellas, saberes, culturas y memoria⁵. Así pues, la fotografía es un incentivo para salvaguardar esta memoria. La composición formal y cromática, así como los elementos que protagonizan

una imagen fotográfica, pueden configurar el patrimonio estético y discursivo del paisaje.

Según el Convenio Europeo del Paisaje (Floren-
cia, 2000), se considera paisaje *“cualquier parte
del territorio, tal y como la percibe la población,
cuyo carácter sea el resultado de la acción y la
interacción de factores naturales y/o huma-
nos”*⁶. Por lo tanto, el paisaje posee también una
base material tangible, que se refiere al territo-
rio como espacio geográfico que alberga una
trama orgánica social o natural. No obstante,
el paisaje constituye el territorio percibido, con
toda la complejidad psicológica y social que
implica dicha percepción. Destacan pues los
aspectos visuales, así como los más profundos,
relacionados con la experiencia de la contempla-
ción reflexiva y, *“las variables relevantes para la
explicación del juicio estético de los paisajes”*⁷.
Así pues, la estética del paisaje resulta esencial
como punto de partida que implica una actitud
reflexiva. Este es el camino hacia el entendi-
miento del entramado histórico y de la memoria
del lugar, un proceso que iremos deshilando al
profundizar en la obra de Bleda y Rosa.

Memoria e historia son conceptos que van de la
mano, y contribuyen a una definición actual del
entorno como territorio transformado y mode-
lado por el hombre, tanto implícita como explí-
citamente. Las actividades y acciones de otra
época configuran nuestro presente y modelan
su memoria histórica de forma tan fundamental
que, constituyen nuestro patrimonio colectivo.
Como John Berger afirma en 2006: *“Despachar
la experiencia campesina como algo que per-
tenece al pasado y es irrelevante para la vida
moderna; (...) es negar el valor de demasiada
historia y de demasiadas vidas”*⁸. Este proyecto
persigue la necesidad de crear una temática y
un discurso encuadrado en un área geográfica
concreta (la provincia de Jaén), pero a su vez se
plantea un análisis comparativo histórico-espacial,
lo que le permite alcanzar lo que creemos
unas cotas determinadas de globalidad.

2. EL TIEMPO Y LA MEMORIA EN LA OBRA DE BLEDA Y ROSA

Los fotógrafos Bleda y Rosa, reflexionan en su
obra sobre la dimensión temporal del espacio
marcado por la presencia humana. Estos artis-
tas emplean la cámara fotográfica como un ins-
trumento topográfico que delimita y marca el
espacio de la memoria, registrando de forma
objetiva escenarios cargados de historia.

Bleda y Rosa emplean una metodología de tra-
bajo inductiva, que les lleva de lo particular a
lo general, y en la que lo analítico y lo poético
confluyen. Ellos parten de su propia experiencia
particular para llegar a trascender en cuestio-
nes universales. Dicho comportamiento artístico
también lo comparte la fotógrafa estadouni-
dense Terry Evans, según confirmaba April Wat-
son en 2012 durante una entrevista⁹. Así pues,
las fotografías de Terry Evans nos introducen
en un itinerario visual de transformación espac-
ial, incitándonos a reflexionar sobre la activi-
dad humana y el precio de sus acciones sobre
la tierra. Evans concentra su mirada fotográfica
en las coyunturas locales, que llegan a suscitar
gran interés y atención desde una perspectiva
crítica global. No obstante, las fotografías de
Terry Evans no son una evocación del pasado,
por el contrario evocan el futuro y exploran un
paisaje transformado, cuyos valores históricos y
culturales han sido reemplazados por intereses
económicos del sistema industrial dominante.
Salvando las distancias, tanto la pareja de artis-
tas españoles como la fotógrafa norteamericana,
indagan en la naturaleza y fotografían paisajes
impregnados de la presencia humana. En ambos
casos, el vínculo establecido con los lugares des-
encadena una narrativa artística digna de ser
interpretada más allá de la apariencia estética
que la envuelve.

Algunos de los proyectos más destacados de
Bleda y Rosa señalan una trayectoria artística
que nos introduce en una dialéctica entre la

naturaleza y la cultura, algo que se puede observar por ejemplo en la serie *Ciudades*, centrada en la civilización perdida de ciudades íberas, celtas, romanas, griegas o fenicias, antaño establecidas en la Península Ibérica¹⁰. Se podría decir que estas fotografías son memoriales del tiempo y el espacio, y las partículas históricas destiladas de los lugares fotografiados recrean por tanto la existencia de ciudades y culturas de otrora. La experiencia de la que nos hacen partícipes estos autores, constituye una reflexión sobre el recuerdo y los procesos memorísticos del ser humano. No debemos olvidar que el paso del tiempo es una inquietud constante de la existencia en la actualidad debido al ritmo exacerbado dominante, y al mismo tiempo es una idea clave en las imágenes de estos artistas.

Otro proyecto de Bleda y Rosa que nos remite al pasado es *Origen*, cuya referencia de partida está en *El origen de las especies*, de Charles Darwin. Desde 2003, Bleda y Rosa visitan yacimientos arqueológicos donde se han encontrado restos fósiles de homínidos. La conexión de estos hallazgos con lugares geográficos concretos configura una especie de mapa geográfico y temporal de nuestro pasado.

En *Campos de Batalla*, la serie que vamos a analizar aquí con más detenimiento, el ingrediente principal será la historia. Aquí se entiende el paisaje como arqueología de la memoria, cuyo objetivo versará en la plasmación del pasado histórico y la materialización del tiempo. A continuación pues, analizaremos en extenso esta serie fotográfica, para desentramar los valores patrimoniales del paisaje, atendiendo a una clasificación transversal que nos proporcionará una interpretación artística conceptual sobre los campos de batalla fotografiados.

2.1. Campos de batalla

El territorio de la Batalla de Almansa fue el punto de partida del proyecto denominado *Campos de*

Batalla desarrollado por Bleda y Rosa. Ese fue el inicio de un recorrido por 21 lugares del territorio geográfico español, en el que en otra época, se circunscribieron importantes conflictos bélicos; desde la Caída de Numancia en el año 133 a.C., a la Batalla de Mendoza ya en el siglo XIX. Éstos son lugares míticos que estuvieron cargados de tragedia, y cuyos paisajes ahora se instalan en la normalidad de lo cotidiano, lejos de lo épico y donde lo dramático está presente bajo forma de ausencia. Estos artistas toman como referencia las pinturas conmemorativas de batallas de los siglos XVII y XVIII, presentando estos escenarios (ajenos a su propia historia) en forma de dípticos que muestran fragmentos continuos de un mismo paisaje. Así pues, se establece un diálogo entre las imágenes presentes y lo allí acontecido, que del mismo modo que el trabajo *For most of it I have no words*, del fotógrafo Simón Norfolk, nos invita a reflexionar sobre el paso del tiempo y la huella que éste deja sobre el territorio¹¹. Las batallas forman parte de nuestra historia, de hecho, la historia se construye a través de ellas. Por tanto, es posible hablar del conflicto como un importante patrimonio histórico, ya que forma parte de la historia de la sociedad y se proyecta como una acción de nuestra cultura.

La cultura precisamente es la cicatriz de la presencia humana en el paisaje, y en definitiva es lo que subyace de todo patrimonio histórico. Según la carta de Cracovia 2000, en su artículo 9 se expresa de forma concisa y clara lo siguiente:

“Los paisajes como patrimonio cultural son el resultado y el reflejo de una interacción prolongada en diferentes sociedades entre el hombre, la naturaleza y el medio ambiente físico. Son el testimonio de la relación del desarrollo de comunidades, individuos y su medioambiente. En este sentido, su preservación, conservación y desarrollo se centra en los aspectos humanos y naturales, integrando valores naturales e intangibles”¹².

Esta idea resulta significativa para comprender los proyectos fotográficos contemporáneos que

estamos analizando. Partiendo de presupuestos formales y conceptuales que remiten al planteamiento documental de los fotógrafos Bernd y Hilla Becher, las fotografías de Bleda y Rosa no se dirigen únicamente hacia un objetivo testimonial y estadístico, sino que además buscan una implicación emocional de valores inmateriales del paisaje. Por tanto, lo que realmente persiguen es descubrir qué es lo que permanece del pasado en esos lugares donde, sucedieron hechos históricos que ahora están olvidados, donde hubo vida y ahora sólo hay silencio. Un interés subrayado en sus imágenes es el análisis para comprender cómo ha cambiado el uso social del lugar, y la relación que mantienen con estos espacios las personas que viven en sus inmediaciones. El carácter estético e histórico de la imagen va de la mano, y se complementan constituyendo un documento creativo a la vez que documental del territorio.

Su creación fotográfica queda definida mediante la siguiente idea: un acercamiento al paisaje mediante la percepción de los sedimentos de la memoria que contiene el territorio, la evocación de las huellas impuestas por el peso de la historia, y la construcción de atmósferas características que hacen emerger los elementos latentes del lugar. Así pues, para el conveniente análisis y definición patrimonial de las fotografías de *Campos de Batalla*, se propone un estudio de clasificación donde se determinan los elementos tangibles e intangibles a tomar en consideración (ver cuadro al final de la página).

2.1.1. *Campos de Bailén, año 1808*

El marco geográfico en el que se encuadra esta obra es el municipio de Bailén, y es una fotografía que pertenece a la serie *Campos de Batalla*, producida a través de una inyección de tinta sobre papel de algodón montada sobre dibond (Fig. 1).

Los artistas intentan mantener una cohesión estilística y conceptual, adoptando el mismo punto de vista neutral cercano a la abstracción, y evitando cualquier recurso técnico y formal superfluo¹³. Por otro lado, atendiendo a la idea de la imagen que se suele tener de las batallas, así como de los campos de batalla, hay que decir que procede sobre todo de las pinturas conmemorativas y del cine. Bleda y Rosa decidieron usar el color en sus fotografías, utilizando además un peculiar formato panorámico, dispuesto a través de dos fotografías separadas por un espacio en blanco que muestra fragmentos continuos del mismo paisaje. La fotografía de la batalla de Bailén puede asociarse directamente a la obra pictórica del artista José Casado del Alisal, quien representa este hecho plásticamente. Durante la primavera de 1863, Casado está en París continuando su formación artística, y además trabajando en un cuadro centrado en el tema de la Rendición de Bailén. Con esta obra, el autor resalta la heroica jornada del 19 de julio de 1808, cuando las tropas españolas del general Castaños vencieron y obtuvieron la rendición de los ejércitos napoleónicos dirigidos por el general Dupont, lo que supuso la

41

Clasificación patrimonial de la fotografía de paisaje

Caracterización física		Caracterización inmaterial		Análisis artístico comparativo
Marco geográfico	Valoración estética	Carácter histórico-temporal	Actividad socio-cultural	Paisaje compartido

1. Esquema de análisis patrimonial de la fotografía de paisaje



Fig. 1. Bleda y Rosa. *Campos de Bailén, año 1808. Serie Campos de Batalla. Inyección de tinta sobre papel de algodón, montada sobre Dibond. 85 x 150 cm. 1999. © Bleda y Rosa, cortesía de los artistas.*

primera victoria hispánica en la Guerra de la Independencia. El artista recoge el momento de la entrevista entre Castaños y Dupont para fijar las condiciones de la rendición. Junto a ambos generales, José Casado coloca a otros militares que también participarían en la batalla, aunque no en la capitulación. La composición de esta pintura está estructurada para rendir un homenaje a *Las Lanzas* de Velázquez, ubicando los grupos de forma similar para configurar un aspa. Así pues, una conexión interesante puede estar en que Bleda y Rosa trascienden el significado del patriotismo decimonónico que impera en la obra de Casado del Alisal, para impregnar su obra de una mentalidad más acorde con las postrimerías del siglo XX, es decir, aquella que revierte a la misma de una acepción conceptual.

También es importante subrayar algunas consideraciones en relación a la caracterización inmaterial de la obra analizada. Así pues, los artistas Bleda y Rosa indagan en los efectos del paso del tiempo mediante espacios cargados de historia, lugares donde se habrían producido confrontaciones bélicas. Un aspecto destacable es que bajo la doble imagen aparece un pequeño pie de foto en el que se indica el

nombre y la fecha de la batalla, fijando el acontecimiento y el tiempo histórico al que remite la imagen a través de la inserción de esta concisa leyenda. Concretamente, la cronología histórica de esta obra es el 19 de julio de 1808, fecha en que tuvo lugar la batalla. El elemento histórico en *Campos de Bailén*, afianza y delimita con gran claridad la siguiente idea: el paisaje como hecho de la memoria. Los espacios fotografiados presentan una fuerte huella histórica, por los acontecimientos que tuvieron lugar en el pasado. Bleda y Rosa hicieron todo lo posible por habitar previamente los espacios que querían fotografiar, con la idea de meterse en la piel de los antiguos pobladores de esas ciudades y que sus vivencias personales quedaran reflejadas en las imágenes que sacaban. Por lo tanto, la historia del lugar cobra una importancia relevante, y queda reflejada en el discurso implícito de la imagen fotográfica. Históricamente la guerra se ha manifestado tradicionalmente mediante numerosas batallas. Algunas de ellas se consideran decisivas en la historia de los pueblos. Éstas se han conservado en la memoria, envueltas en un halo de gloria y épica, en ocasiones exagerada en cuanto al mérito del triunfo y sus consecuencias. Estas batallas constituyen

hitos de la memoria colectiva de los pueblos¹⁴ y configuran, además, el patrimonio histórico del paisaje.

Por otro lado, la representación del territorio y la idea de viaje son elementos constantes en el trabajo de los artistas Bleda y Rosa. El concepto de viaje contribuye en la caracterización de esta obra, destacando además el hecho de que numerosos viajeros ingleses localizan el eje de sus viajes en torno al territorio de Bailén. En efecto, la mayor parte de los relatos que realizan los viajeros, recogidos en el libro *Plateado Jaén*, se localizan en el eje Bailén-Andújar, el camino más transitado hacia el sur, con un enclave trascendental: Despeñaperros, cuyo paso estimula la imaginación romántica por el carácter pintoresco del paisaje. Lo que Bailén evocará fundamentalmente en todo inglés, sobre todo en los viajeros del Ochocientos, será la hazaña bélica de la derrota francesa, aunque no siempre ensalzadora del valor o de la habilidad estratégica del ejército español¹⁵. Los viajeros, al dirigir el enfoque de sus viajes hacia determinados paisajes, proyectan así la esencial importancia de estos espacios, que pueden considerarse por tanto, como bienes de interés cultural, ya que forman parte de la idiosincrasia del viajero. Son parte de nuestro patrimonio, porque sus altos valores históricos y naturales nos definen, y así pues, determinan también nuestra cultura.

Por último, resulta preciso abordar un análisis comparativo que nos permita establecer correspondencias estéticas y conceptuales en la creación fotográfica contemporánea. Fotografiar lugares con historia es el objetivo de numerosos fotógrafos. Algunos retratan los paisajes después de la batalla (como es el caso de Bleda y Rosa), y otros, prefieren fotografiar el proceso del conflicto bélico. Este último, es el caso de Charles Kerlee, cuya imagen llamada *Dawn attack by Douglas Dauntless Dive Bombers-Wake Island burns below, December 1943*, representa una escena de bombardeos acontecidos en el Pací-

fico. Esta imagen, datada en diciembre de 1943, se enmarca en el contexto de la II Guerra Mundial, y registra la acción bélica en el momento en que sucede. A diferencia de Bleda y Rosa, retrata la acción de la batalla, no el paisaje que queda tras esa acción tiempo después. No obstante, ambos autores comparten un interés común: el elemento histórico de las batallas y guerras, tan esencial para comprender nuestra historia, y con ella, los valores que construyen la memoria de nuestro paisaje.

2.1.2. *Ante la Mesa del Rey, Las Navas de Tolosa, verano de 1212*

El emplazamiento geográfico que representa esta obra es la población jienense de Santa Elena. La fotografía *Ante la Mesa del Rey, Las Navas de Tolosa, verano de 1212* (Fig. 2), pertenece también a la serie *Campos de Batalla*, e igual que la anterior, es una inyección de tinta sobre papel de algodón montada sobre dibond.

En esta nueva imagen se reitera la referencia a la pintura de batallas, al cuadro de historia, tanto mediante el uso del formato panorámico como mediante la incorporación de una leyenda que fija el acontecimiento y el tiempo histórico al que remite la imagen. En este caso, la fotografía de Bleda y Rosa conecta con la obra *Batalla de las Navas de Tolosa*, de 1864, del pintor catalán Francisco de Paula Van Halen. Este artista presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, un lienzo sobre la batalla de las Navas de Tolosa, ganada contra los musulmanes, en las inmediaciones de Sierra Morena, por don Alfonso VIII de Castilla, ayudado de los reyes de Aragón y Navarra, el día 16 de julio (Fig. 3). El cuadro representa el escenario de la batalla con una visión panorámica, con las montañas que conforman Sierra Morena al fondo, recreadas por el pintor sin excesiva verosimilitud. En el primer plano, distinguimos la figura del rey Alfonso VIII de Castilla montado sobre un corcel negro ricamente enjaezado y dirigiendo a las



Fig. 2. Bleda y Rosa. Ante la Mesa del Rey, Las Navas de Tolosa, verano de 1212. Serie Campos de Batalla. Inyección de tinta sobre papel de algodón, montada sobre Dibond. 85 x 150 cm. 1999. © Bleda y Rosa, cortesía de los artistas.



Fig. 3. Francisco de Paula Van Halen. La batalla de Las Navas. Óleo sobre lienzo. 200 x 282 cm. 1864. Palacio del Senado de España.

tropas. A su lado, montado a caballo, marcha un personaje de barba blanca que podría ser identificado como el arzobispo de Toledo don Rodrigo Jiménez de Rada, quien con su mano derecha señala hacia lo alto, dando a entender que Dios está del lado de las tropas cristianas. En el lateral de la composición, se encuentra la roja tienda del califa Muhammad al-Násir, el Miramamolín de las crónicas castellanas, de donde procede, según la leyenda, el llamado “Pendón de las Navas”, tomado como botín por el rey Alfonso VIII y depositado en el Monasterio de las Huelgas de Burgos. Al fondo se aprecian el resto de las tiendas del campamento almohade y varios grupos de jinetes cristianos que se dirigen hacia ese lugar. Se trata pues, de una obra pintoresca, de principios románticos un tanto anticuados ya incluso en el momento de ejecución de la propia pintura.

La fotografía *Ante la Mesa del Rey, Las Navas de Tolosa, verano de 1212*, de Bleda y Rosa, representa un paisaje en calma, años, e incluso siglos después de la batalla, y hay que tener en cuenta, que la naturaleza formal de ese paisaje ha sido modificada por las huellas humanas del paso del tiempo y, por las alteraciones climáticas del territorio. Existe, por tanto, una riqueza histórica en la geología de las rocas que permanecen en ese espacio, hay una historia implícita en ellas. No se trata simplemente de la documentación gráfica de un espacio de terreno, sino de una interpretación plástica e histórica de la fotografía de ese paisaje.

Nos introducimos ahora en cuestiones más inmateriales y en la cronología específica de la batalla de Las Navas de Tolosa, que tuvo lugar el lunes 16 de julio de 1212. Esta batalla fue el resultado de la cruzada emprendida en España contra los almohades musulmanes que dominaban Al-Ándalus desde mediados del siglo XII. Así pues, en julio de 1212, en las Navas de Tolosa, se celebró uno de los mayores encuentros de la reconquista, donde el poder almohade se

derrumbó, e incluso el propio emir estuvo a punto de perder la vida. La gran victoria de las Navas abre las puertas de Andalucía, y quizás, si no hubieran sucedido en los años inmediatos varios contratiempos (pestes, malas cosechas, etc.), Alfonso VIII hubiera podido proseguir la conquista hacia el sur.

Las Navas de Tolosa es considerada la madre de todas las batallas medievales, y hay que tener en cuenta que habían transcurrido casi 500 años de dominación árabe en España desde la victoria islámica del Guadalete, y si Andalucía fue la puerta hacia el resto de la península Ibérica para las huestes y población musulmanas invasoras, cinco siglos después, otra batalla abrió a los reinos cristianos un recorrido similar pero esta vez hacia el sur. Así pues, encontramos un lugar de transcendencia en los desfiladeros del Muradal en Sierra Morena (hoy Despeñaperros), un paso que asegura la comunicación de la meseta castellana con Andalucía. De ahí que en la zona más septentrional de la actual provincia de Jaén, dentro del propio parque natural de Despeñaperros, a unos cinco kilómetros al noroeste de la localidad de Santa Elena, exista un paraje donde dicen que los restos de armas antiguas han sido muy abundantes, y que durante siglos han podido surtir a los labriegos de la comarca del hierro necesario para la fabricación de sus aperos y herramientas¹⁶.

En los numerosos viajes recogidos en el libro *Plateado Jaén*, aparece el paisaje del municipio de Santa Elena como un enclave geográfico por donde, en repetidas ocasiones, discurrirán numerosos viajeros. Tanto Santa Elena como Bailén son lugares, que además de destacar la actividad de las batallas históricas como marca del hombre, subrayan también el viaje como una actividad de interés cultural. Ambos procedimientos de actuación definen la relevancia del paisaje, tanto desde un punto de vista artístico como patrimonial, ya que mediante el interés cultural de éstos, se convertirán en espacios de

renombrada importancia con los que trabajar desde un punto de vista artístico.

Tras las batallas y combates como una actividad de lucha tradicional en el territorio, en periodos históricos más recientes se desarrollará otro modo de lucha, que derivará de la aceleración de las investigaciones científicas y tecnológicas: los conflictos nucleares. Este otro lenguaje de actuación en el campo de batalla, generará una definición de paisaje nuclear, que el artista Peter Goin fotografía en su serie *Nuclear Landscape*, realizada entre 1985 y 1987. Su obra *Nuclear Bunker Complex* (Fig. 4) concreta un espacio transformado por el hombre, tra-

tando esta vez la temática del bunker como elemento de la guerra moderna. El bunker que aparece fotografiado, tiene además una acepción extraordinaria, pues fue una estación fotográfica y una estación óptica usada durante la operación Redwing, en 1956, y cuyo uso consistía en la contemplación lúdico-científica de una serie de explosiones atómicas producidas en la lejanía. Incidiendo en la imagen de Goin, varios ladrillos de plomo pueden verse en el centro del primer plano, en el borde del agua. Éstos fueron utilizados en la construcción de barreras de radiación. En el documento visual de esta fotografía, queda la memoria de lo que fue un paisaje con una historia pasada,



Fig. 4. Peter Goin. *Nuclear Bunker Complex*. Serie *Nuclear Landscapes*. Fotografía, 28 x 35,5 cm, impresa en papel Hahnemühle de 40 x 50 cm. Fecha de la impresión digital: 2014. Fecha del negativo: 1989. © Peter Goin, cortesía del artista.

y la huella indeleble del conflicto latente que supuso la Guerra Fría, es decir, en esa época se dio el tipo de enfrentamiento bélico que se ha venido sucediendo en los siglos y que por ende define la historia. La reflexión con la que vamos a terminar aquí tiene una adscripción evidente de tristeza, pero la realidad es, que la humanidad, y todo el patrimonio paisajístico que ésta posee, no podría explicarse sin ese componente de conflicto bélico que acontece en determinadas circunstancias del espacio y el tiempo.

3. CONCLUSIONES

El rigor conceptual que destilan las obras de los artistas Bleda y Rosa, nos ha permitido abordar una exploración transversal de sus narrativas, en las que incluimos aspectos de corte histórico, cultural o natural. Así pues, la creación de un esquema de análisis patrimonial nos ha permitido clasificar adecuadamente las ideas implícitas en sus imágenes para profundizar en cuestiones clave que fundamentan la narrativa fotográfica. Esta clasificación nos ha permitido categorizar los valores patrimoniales de la fotografía de paisaje, lo que constata una rigurosa metodología de análisis de la imagen. En base a esta idea, la fotografía trasciende su función meramente documental, para llegar a simbolizar una fuente de transmisión de valores. Este posicionamiento artístico nos permite explorar aspectos inmateriales, como el tiempo histórico o la memoria, que trascienden la materialidad explícita en la imagen. De este modo, la fotografía se convierte en un instrumento determinante en el estudio del paisaje.

La obra de los artistas Bleda y Rosa es el reflejo de su compromiso con la historia y la memoria

de los lugares habitados y transformados por el hombre. Mediante su serie *Campos de Batalla*, persiguen una fuerte sensibilización con la naturaleza y los procesos culturales del paisaje tanto a nivel estético como a nivel discursivo. Los conflictos bélicos son los grandes protagonistas del paisaje histórico. Los signos de la presencia humana son aquellos que nos permiten identificar una evolución temporal, a través de la cual observamos cambios en el espacio. Estos cambios simbolizan nuestro pasado y en consecuencia la historia de la existencia humana. En definitiva, la guerra desencadena una huella permanente en el territorio, y el registro fotográfico de esta marca contribuye de manera excepcional a la conceptualización patrimonial de un determinado espacio o territorio.

Asimismo, establecer una conexión conceptual con artistas de otros lugares del mundo, sin duda enriquece el trazado artístico que los fotógrafos Bleda y Rosa abordan en Andalucía. Este hecho nos permite plantear la existencia de “paisajes compartidos”, pues debido a las interconexiones globales que definen nuestro planeta, existe una conciencia colectiva en la que observamos inquietudes en común. La transformación antrópica del paisaje instiga esta mirada compartida, pues el proceso cambiante y dinámico del entorno se produce de manera global. Además, el breve análisis comparativo abordado, entre la obra de Bleda y Rosa y algunos autores extranjeros, nos conduce hacia una interpretación globalizada del paisaje andaluz, sin olvidar por otro lado, las particularidades locales que lo definen y caracterizan. Así pues, este punto de vista, nos lleva a reflexionar sobre una visión del paisaje que establece patrones similares dentro de un espacio global.

NOTAS

¹María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970) se formaron como fotógrafos en la Escuela de Artes Aplicadas y Diseño de Valencia donde se conocieron, y desde entonces comenzaron a trabajar juntos hasta consolidarse como una de las referencias más destacadas de la fotografía española contemporánea. Han desarrollado considerables exposiciones individuales, entre otras ciudades, en Sevilla, Madrid, Barcelona, Tarragona, Oporto, Salamanca, o Valencia, y asimismo, su obra ha sido seleccionada para participar en importantes Ferias de Arte como ARCO, París Photo, Arte Lisboa o Art Chicago. Además, estos artistas han recibido numerosos premios como el Premio Nacional de Fotografía en 2008, o el Premio Villa de Madrid “Kaulak” en 2007, entre muchos otros, y su obra forma parte de importantes colecciones de arte como Caja Madrid, la Colección de fotografía contemporánea de Telefónica, la Colección de Fotografía de Rafael Tous, el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo de Bellas Artes de Santander, o el Musée d'art moderne de Collioure. Bleda y Rosa trabajan conjuntamente en series fotográficas que registran y evocan espacios y paisajes históricos deshabitados. Desde el comienzo, todos sus proyectos han estado relacionados con el tiempo y la memoria, pues a través de sus imágenes establecen una conexión temporal con lugares marcados por la huella del ser humano. *Campos de Fútbol* fue el primer proyecto que desarrollaron juntos, y el siguiente fue *Campos de Batalla*, trabajo que analizamos parcialmente en este artículo.

²MADERUELO, Javier. *Paisaje y patrimonio*. Huesca: Abada, 2010, págs. 32-46.

³RABE, Ana María. “Huellas de la ciudad. Reflexiones sobre la ciudad, monumento y fotografía a partir de Walter Benjamin”. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* (Madrid), vol. 187, 747 (2011), págs. 147.

⁴Ibidem, págs. 147-157.

⁵MADERUELO, Javier. *Paisaje y patrimonio...* Op. cit., págs. 27-39.

⁶Traducción del Instrumento de Ratificación del Convenio Europeo del Paisaje, B.O.E. de 5 de febrero de 2008.

⁷Ibidem, págs. 45-46.

⁸BERGER, John. *Puerca tierra*. Madrid: Alfaguara, 2006.

⁹Este testimonio sobre la obra de la artista norteamericana Terry Evans fue expuesto por April Watson, curadora de fotografía del Nelson-Atkins Museum de Kansas City, en Missouri (EE.UU.), el 19 de noviembre de 2012 mediante una videoconferencia en la que le realicé una entrevista.

¹⁰VVAA. *Bleda y Rosa. Ciudades*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pág. 11.

¹¹CIUTAT, Oscar. “Bleda y Rosa: Campos de Batalla”. Fuente: <http://oscarciutat.com/blog/2010/08/30/bleda-y-rosa-campos-de-batalla/> [Fecha de consulta: 05-II-2013].

¹²MADERUELO, Javier. *Paisaje y patrimonio...* Op. cit., págs. 24-25.

¹³“Bleda y Rosa: Las huellas del tiempo en el espacio del tiempo”. Fuente: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=438 [Fecha de consulta: 20-I-2013].

¹⁴SALAS ALMEDA, Luis. *Ruta por las batallas históricas en Andalucía: entre la épica y la violencia*. Sevilla: Consejería de Turismo, Comercio y Deporte de la Junta de Andalucía, 2008, pág. 11.

¹⁵LÓPEZ- BURGOS DEL BARRIO, María Antonia. *Plateado Jaén. Relatos de viajeros de habla inglesa, siglos XIX y XX*. Sevilla: Consejería de Turismo, Comercio y Deporte de la Junta de Andalucía, 2008, págs. 16-17.

¹⁶SALAS ALMEDA, Luis. *Ruta por las batallas históricas...* Op. cit., pág. 60.



UN DEBATE ILUSTRADO SOBRE EL CORAZÓN EN EL IV CONCILIO PROVINCIAL MEXICANO, 1771 ENLIGHTENMENT DISCUSSION ABOUT HEART IN THE FOURTH PROVINCIAL MEXICAN COUNCIL, 1771

Resumen

La oposición manifiesta de la Compañía de Jesús contra el sistema regalista de la católica Monarquía Hispánica culminaría con el ostracismo de la congregación en 1767. Los debates antijesuíticos se extenderán por la Nueva España en aras de premisas ilustradas, que tratarán de erradicar las devociones difundidas por los jesuitas, principalmente la del Sagrado Corazón, cuya extensión iconográfica había afectado seriamente a la configuración del sistema icónico-pietista tradicional.

Palabras Clave

Compañía de Jesús, Iconografía Corazonista, IV Concilio Provincial Mexicano, Sagrado Corazón de Jesús.

José Antonio Díaz Gómez

Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte

Licenciado en Historia del Arte (UGR). Máster en "Historia del Arte: Conocimiento y Tutela del Patrimonio Histórico" (UGR). Máster en "Historia: de Europa a América. Sociedades, Poderes, Culturas" (UGR). Investigador activo del Grupo HUM-362. Líneas principales de investigación: historia y patrimonio de los institutos religiosos españoles de la Edad Moderna; corpus de retablos y portadas en Granada y su provincia; iconografía cristiana.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 01-II-2016
Fecha de revisión: 09-IV-2016
Fecha de aceptación: 13-IV-2016
Fecha de publicación: 30-VI-2016

Abstract

In 1767, Society of Jesus was banished by the catholic Hispanic Monarchy. The reason arose from the disagreement with the interventionist politic of the Spanish Crown in ecclesiastical matters. In the New Spain, the arguments against Jesuit Fathers were increased greatly by the Enlightenment supporters, who also wanted to remove the devotions spread by the Society of Jesus. The most harmed devotion was the Sacred Heart of Jesus, which exerted such a popular influence that it affected the traditional iconography.

Key Words

Fourth Provincial Mexican Council, Heart Iconography, Sacred Heart of Jesus, Society of Jesus.

UN DEBATE ILUSTRADO SOBRE EL CORAZÓN EN EL IV CONCILIO PROVINCIAL MEXICANO, 1771

1. EL CLIMA REFORMISTA BAJO LA MITRA ILUSTRADA EN EL IV CONCILIO PROVINCIAL

Fue en la madrugada de un 25 de junio de 1767, festividad del Sagrado Corazón de Jesús, cuando el virrey Carlos Francisco de Croix, fuertemente escoltado, levantaba el alda-bón de la Casa Profesa mexicana para notificar a los padres de la Compañía de Jesús la Pragmática Sanción de 2 de abril¹, mediante la cual se iniciaba en la Nueva España el mismo proceso que meses atrás se había producido en aquella otra España no tan nueva.

En la misma mañana del citado 25 de junio, desde los colegios que hasta ese momento habían regentado los mismos padres, se extendería toda una ola de indignación popular duramente represaliada y que se saldaría con la ejecución pública de sesenta y nueve “agitadores”, dictada por el visitador real José de Gálvez². Con todo, en las manifestaciones protagonizadas por este sector projesuítico, una parva iconografía corazonista ya se erguía por vez primera como un símbolo inequívoco de una posición ideológica que trascendía el ámbito devocional para

abrazar una política que, al tiempo que garante de la fe católica, se sometiese a las condiciones que aseguraban su evolución independiente en manos de un clero ligado a Roma.

Como no podía ser de otra manera, el descontento popular inculparía de manera inmediata y principal a las testas visibles de la Iglesia diocesana, acusando a los obispos de todos los dominios españoles de una insultante pasividad y tibieza, puesto que, como señala Domínguez Ortiz³, tan sólo seis de estos prelados, dentro de un total de cincuenta y seis, se atrevieron a alzar la voz contra la Pragmática Sanción de 1767, actitud con que se unieron a la posición de descontento del papa Clemente XIII⁴.

El anterior obispo de Plasencia, don Francisco Antonio de Lorenzana y Butrón (1722-1804) había tomado posesión de la Arquidiócesis Primada de México el 14 de abril del año anterior a la expulsión⁵, como medida preconcebida por los ministros de Carlos III que asegurase la fidelidad en la cabeza de la Iglesia hispana a las medidas antijesuíticas que se pergeñaban desde la metrópoli. Pese a haber recibido su formación



Fig. 1. Autor desconocido. Frontispicio de las actas del IV Concilio Provincial Mexicano. Dibujo sobre papel. 1771. Biblioteca de Castilla-La Mancha.

intelectual y teológica de manos de los jesuitas de León, su posición favorable y beneficiaria de las regalías conllevaría que la Compañía y sus simpatizantes se convirtiesen en una de las principales dificultades de su pontificado en el Nuevo Mundo. De este modo, a partir de 1769 impulsaría una enérgica revisión y reforma del estado de la Iglesia novohispana con la compilación de los tres concilios provinciales celebrados hasta ese momento, de forma respectiva en los años 1555, 1565 y 1585⁶.

Es de esta manera cómo Lorenzana prepara el terreno para ejecutar en su jurisdicción lo dictado en las dos cédulas reales promulgadas por Carlos III el 21 de agosto de ese mismo año. Así y según la primera de ellas, se urgía a los pre-

lados de Hispanoamérica y Filipinas a convocar sendos concilios provinciales en sus respectivas diócesis, mientras que en el *Tomo Regio* —denominación que recibiría la segunda en alusión a la titulación de las convocatorias conciliares de la monarquía visigoda— se desentrañaban los veinte puntos fundamentales en torno a los que gravitaría la reforma borbónica de la Iglesia en América⁷.

Pese a que el análisis de este último documento citado se haría enormemente interesante, no es el cometido del presente artículo ocuparse sobre el común de sus dictámenes, mas sí resultan de nuestra atención las disposiciones relativas al rechazo de la doctrina jesuítica, la evangelización y el culto:

“Punto 7º: ‘Que siendo tan estrecha la obligación de los párrocos a explicar el evangelio e instruir en los rudimentos de la doctrina cristiana a los fieles; el Concilio arregle, con conocimiento de los descuidos que en esto haya, el tiempo y forma en que precisamente se cumpla, en los días festivos a lo menos’.

Punto 8º: ‘Que al tenor de la Real Cédula de doce de Agosto del año próximo pasado de mil setecientos y sesenta y ocho, comunicada por mi Consejo Supremo de las Indias en diez y ocho de Octubre del mismo año, cuide el Concilio y cada Diocesano en su obispado, de que no se enseñe en las cátedras por autores de la Compañía prescriptos, restableciendo la enseñanza de las divinas letras, Santos Padres y Concilios, y desterrando las doctrinas laxas y menos seguras, e infundiendo el amor y respeto al Rey, y a los superiores, como obligación tan encargada por las divinas letras’.

(...)

Punto 20º: ‘Finalmente se deberán establecer todos los medios de desarraigar ritos idolátricos, supersticiones, falsas creencias, instruyéndose el Metropolitano y Sufragáneos de lo que pase en sus respectivas diócesis, para deliberar en el Concilio provincial, condenando y prescribiendo cuanto sea de esta especie’”⁸.

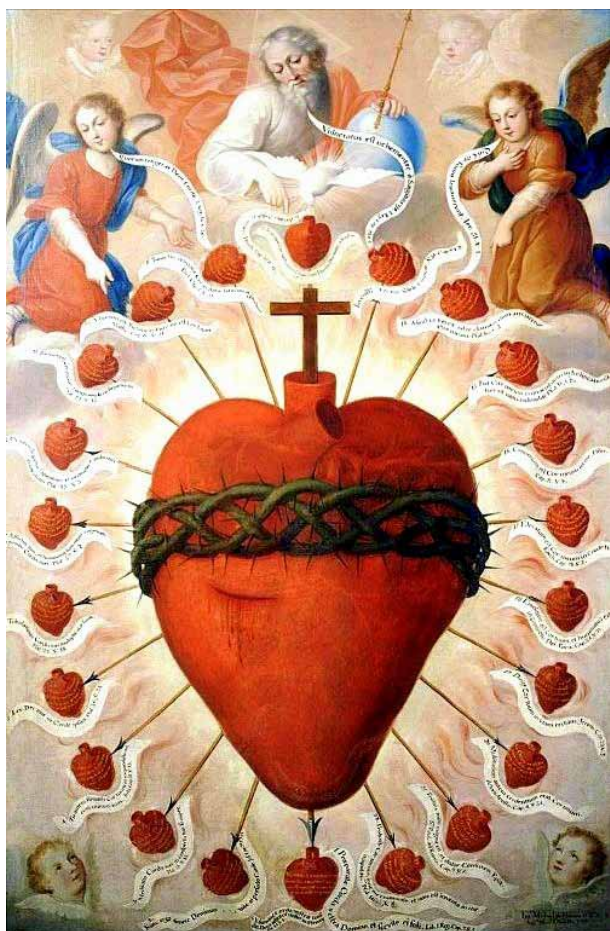


Fig. 2. Fr. Miguel de Herrera. Corazón de Jesús Rey y Centro de los Corazones. Óleo sobre lienzo. c.1760. Museo Soumaya. México D.F.

Junto con los puntos de debate iniciales y aquellos otros que con absoluta diplomacia llegaron a plasmarse en unas actas conciliares jamás ratificadas por Roma, se debatió y mucho sobre todo cuanto atañía a la Compañía de Jesús, como cabría esperar. En este sentido, la que se constituye como principal fuente no es sino la de un testimonio particular, de origen poblano y de nombre Antonio Joaquín de Ribadeneyra y Barrientos⁹, quien actuaría como asistente real en los debates del concilio. Serán los comentarios enviados por él a la Corona la principal fuente de información, a la hora de acercarnos a la verdadera opinión de los prelados participantes y conocer el modo en que, disfrazadas

por términos de cariz genérico, se emprendieron ciertas actuaciones.

Empero, si las discusiones en torno a los jesuitas fueron una constante del evento, también lo serían las continuas muestras de desaire. Quizás uno de los gestos que gocen de mayor claridad en este sentido lo suponga la inauguración de la XXV Sesión de 20 de abril de 1771¹⁰, la cual discurre tras la entrega festiva y solemne de la Casa Profesa de la Compañía a la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri. Lorenzana, por su parte, manifestaría en todo momento su oposición frente a lo que era estimado como peligrosa heterodoxia de las enseñanzas jesuíticas:

“Habló también el señor metropolitano, de que en Toledo, por empeño de la escuela que hicieron los jesuitas y sus partidarios, se votó a ojos cerrados con alas el pedir el oficio del corazón de Jesús a la Silla Apostólica y que reclamando otros y entre ellos el señor Deán, el que ni siquiera se diese antes noticia a la Corte... Dijo que no hablaba contra el instituto ni contra la religión y que san Ignacio estaría desaprobando desde el cielo muchas cosas de las que se hacían... que no se hallaría licencia alguna de los Ordinarios para las fundaciones de los colegios porque en nada reconocían a los Ordinarios”¹¹.

Los únicos momentos de aparente oposición a los postulados antijesuíticos venían de la mano de los teólogos consultores, como el señor Fuero, quien afirmaba que los padres jesuitas reconocían la autoridad de los Ordinarios, pese a ser electos por el Rey, como podía verse en las cartas en que pedían licencia al Obispo de Guadalajara para nuevos establecimientos en las misiones de California¹². Sin embargo, estas evidenciadas contradicciones pronto eran sofocadas por sus mismos oradores, puesto que siguiendo el ejemplo del señor Becerra todos se reconocían simpatizantes de la Compañía en algún u otro aspecto, mas justificando su extinción como *“justísima, respecto a lo que pedía el Rey aconsejado de tantos sabios hombres y de su*

*Consejo Extraordinario*¹³. Tan sólo el canonista Luis de Torres y el oratoriano Pedro Rodríguez, ambos criollos, salieron al paso de las disputas en defensa de unos jesuitas que “*no eran un peligro para nadie*”, pese a lo cual, finalmente, condenaron la doctrina y unieron sus votos desfavorables a los del resto¹⁴.

Es de este modo cómo los jesuitas son acusados, sin mayor dilación, de laxistas en su praxis y de extender el probabilismo moral y el jansenismo en sus enseñanzas y doctrinas. Igualmente, se acabó por incurrir en uno de los grandes clá-



Fig. 3. Miguel Cabrera. *La Madre Santísima de la Luz*. Óleo sobre lienzo. c.1750. Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán. México.

sicos de la nómina de acusaciones coloniales, al señalarlos como responsables de exportar ilícitamente a Europa las riquezas del Nuevo Mundo, mientras que en el Viejo Continente se les acusaba de todo lo contrario¹⁵.

Por su parte, las Actas Conciliares resultan tanto más asépticas que la mayoría de los puntos de convocatoria del IV Concilio Provincial. De hecho, en ningún momento se recoge en ellas explícitamente ninguna acción concreta contra la Compañía y sus enseñanzas¹⁶. Las acciones contra la religión de san Ignacio se emprendieron con carácter de urgencia y en los textos oficiales quedaron camufladas por términos genéricos ya conocidos, al tiempo que en lo relativo a las representaciones artísticas se explicitaba que:

*“En las pinturas de imágenes se han introducido no menores corruptelas por los Pintores contra todo el espíritu de la Iglesia y en deshonor de los Santos... por lo que manda este Concilio se borren y quiten semejantes imágenes. Y se ordena que ni por los Pintores, Escultores, ni otra persona se pinten o esculpan historias fabulosas de Santos, sino que en el modo y compostura se arreglen a la Sagrada Escritura y Tradición”*¹⁷.

54

2. EL DEBATE EN TORNO AL SAGRADO CORAZÓN, ¿UNA DISPUTA MERAMENTE ANTI-JESUÍTICA?

*“Dijo el señor metropolitano: y yo añadido que la víspera del corazón de Jesús fueron expedidos de este Reino los jesuitas y el motivo queda reservado para Dios. Como dando a entender que había sido en castigo por haber introducido esta mal extendida devoción y de haber hecho peritoria¹⁸, como había dicho antes, del Cuerpo de Cristo”*¹⁹.

Tales son las palabras con que el asistente Ribadeneyra transmite el modo en que, desde el comienzo de la XX Sesión del Concilio IV, el arzobispo Lorenzana lanza su ofensiva contra la representación iconográfica del Sagrado Corazón. Es en esta sesión conciliar, celebrada el 7 de

febrero de 1771, en la que se discurre sobre las formas estimadas como erróneas para representar a los personajes sagrados. La mayor parte del debate se ocupa de la necesidad imperiosa de erradicar las dos devociones principales difundidas por los jesuitas: la *Virgen de la Luz* y el *Sagrado Corazón de Jesús*. En dicha representación mariana, figura la Virgen María con el Niño en brazos, erguida victoriosa sobre el Leviatán y liberando un ánima del infierno, mientras que sobre su brazo derecho se posa el Niño, quien recoge corazones inflamados de un cesto rebozante de ellos que le ofrece un ángel.

Como cabía esperar, a los miembros participantes del Concilio no terminaba de convencerles esta representación, puesto que *“da motivo al vulgo para que crea el error de que la Virgen puede sacar un condenado del infierno”* cuando ello compete sólo a Cristo, por lo que resulta *“despreciabilísima y heretical”*, a lo que se añade el hecho de que *“es devoción introducida y fomentada por los jesuitas y es necesario destruir y borrar la memoria de todas sus cosas”*²⁰.

Pese al ingrediente manifiestamente antijesuitico, lo cierto es que no hacía demasiado tiempo que el papa Benedicto XIV había decretado su prohibición, explicitando los motivos de ello en el tomo IV de su *De Canonizatione*²¹. Ciertamente, los jesuitas no se mostraban demasiado ortodoxos en la conformación de nuevas formas de piedad entre el pueblo llano, con el fin de erradicar ciertas praxis precristianas mediante la sustitución iconográfica. Tanto es así, que en aquellos otros lugares del Nuevo Mundo en que arraigó con mayor fuerza la devoción a san José, surgiría la advocación particular de *san José de la Luz*. Tampoco es casual, ni que decir tiene, la inclusión del cesto repleto de corazones llameantes que son ofrecidos por un ángel al Niño Jesús, lo cual no es sino el resultado del proceso de *cardiomorfización* de la iconografía cristiana en el ámbito hispano que procedemos a desentrañar.



Fig. 4. Margarita M.^a de Alacoque. El Sagrado Corazón de Jesús. Dibujo sobre papel. c.1675. Col. particular.

El culto al Sagrado Corazón, como un aspecto independiente de la totalidad de su portador, no aparecerá hasta que el oratoriano francés Juan Eudes (1601-1680) cree y difunda los actos de adoración piadosa de los *Sagrados Corazones de Jesús y María*, ambos vinculados siempre en su origen²². Se trataba de un culto eminentemente sencillo y sentimentalista que en muy poco tiempo gozaría de una insospechada popularidad por todo el territorio galo, no demorándose en traspasar los muros del cenobio femenino de Paray-le-Monial, donde una joven novicia, Margarita María de Alacoque (1647-1690) comienza a dar testimonio de una serie de revelaciones que definirán la iconografía del Sagrado Corazón de Jesús hasta nuestros días²³. En ellas, un Cristo resurrecto y triunfante abre literalmente su pecho para mostrarle un corazón con herida de lanza, circundado de espinas, coronado por una cruz y ardiendo en llamas de amor por los hombres; los nombres de toda la humanidad

habida estarían escritos en torno a ese amor irradiado, siendo lógicamente los más cercanos a él aquellos correspondientes a la Sagrada Familia. Al ser su confesor, y único confidente de estas revelaciones el jesuita Claudio de la Colombière (1641-1682), inmediatamente la Compañía francesa asumirá la misión de difundir esta devoción querida por el mismo Cristo y prontamente se apresurará a llevarla más allá del Atlántico, fundamentalmente a partir de que el novicio jesuita vallisoletano Bernardo de Hoyos (1711-1735)²⁴ tuviese una experiencia mística semejante a la de santa Margarita.

Por lo tanto, su llegada al Nuevo Mundo es ciertamente próxima a los inicios del Concilio IV, por

lo que tampoco debe extrañar que su novedad suscitara recelos entre el alto clero más allá del origen de su divulgación:

*"Sobre el corazón de Jesús, dijo al principio el señor Metropolitano que no quería innovar porque ya estaba admitido, aunque después dio a entender que quedase pendiente y algo insinuó de que vendría quitado este culto por el Sumo Pontífice. El señor de Yucatán dijo que por sí quitaba también la pintura del corazón de Jesús, porque no creyese el vulgo que la Divinidad estaba más unida al corazón que a los pies... El señor de Puebla dijo que se hacía cargo de las razones de este culto y eran que el corazón era la parte más noble y fuerte y oficina del amor... pero que de esto se ríen los físicos modernos y dicen que en realidad no es más que un músculo que sirve para el repartimiento de la sangre"*²⁵.



Fig. 5. Autor desconocido. Holocausto de corazones de las clarisas de Atlixco al Corazón de Cristo cautivo de amor. Óleo sobre lienzo. 2º tercio s. XVIII. Exconvento de Santa Clara de Atlixco. Puebla. México.

La reducción de un objeto de veneración tan popular y profundo, como es el corazón de Cristo, a un mero músculo bombeador de una sangre que sí es venerada como sacramento, no se presenta aquí sino como una premisa ilustrada deseosa de erradicar ciertas prácticas supersticiosas entre el pueblo y que, a ojos de un Lorenzana afanado en el conocimiento de las culturas locales prehispánicas²⁶, no constituía sino un remanente de la idolatría en torno a los corazones ofrendados a las deidades anteriores, fruto de un sacrificio humano. El corazón de Jesús es analizado en este punto, por tanto, no cómo un mero objeto de culto jesuítico, sino además como un elemento de tintes heréticos que parecía querer robar protagonismo a la veneración del cuerpo de Cristo.

Cualquier representación plástica de la vida de Jesús, ya infante, ya en su Pasión, Muerte y Resurrección, incorporaba indefectiblemente un inflamado y espinado corazón sobre el pecho literalmente abierto de Cristo. Así pues, en el *Ecce Homo* de San Diego de Cuachayotla (Puebla) el corazón se torna como el elemento más destacado de toda la representación. Otras manifestaciones, fundamentalmente pictóricas, darán un paso más allá, caso del *Cristo cautivo de amor* de Santa Clara de Atlixco (Puebla), donde ya no es el corazón el que emerge del interior de Cristo, sino éste quien como *Ecce Homo* queda ensombrecido dentro de un gigantesco corazón. Y ya no es Cristo, sino su representación cardiomórfica la que protagoniza, padece y carga con la cruz en cada una de las catorce estaciones que componen el *Vía Crucis* del Museo Casa de la Bola²⁷. Finalmente, el extremo y también el error teológico-iconográfico más difundido a este respecto, lo encontramos en numerosos templos y salas de arte sacro mexicanas: el corazón parece haberse cerrado sobre el mismo Cristo y, asumiendo plenamente sus atributos icónicos, constituye su única representación. Los estudios de la profesora Correa Etchegaray sobre los inicios de la devoción en México, señalan

precisamente que la víscera es representada al natural y con toda su crudeza con especial intensidad en este territorio, donde contaba con importantes precedentes iconográficos anteriores al cristianismo, aunque adoptando los modelos anatómicos que *Del movimiento del corazón y de la sangre en los animales* trazó William Harvey en 1628²⁸.

Diría Blaise Pascal que “*el corazón tiene razones que la Razón desconoce*” y es por ello que, entre tan ardua oposición al culto al Sagrado Corazón por parte de las autoridades eclesiásticas y desde los más tajantes raciocinios ilustrados, el sentir de la devoción común no cejaba en la apertura de vías a través de las cuales sostener su difusión y apoyar su defensa. Por ello y de la mano de fray Miguel de Herrera, encontramos en la Colección Daniel Liebsohn de la Ciudad de México una interesantísima *Alegoría Trinitaria del Sagrado Corazón*²⁹, en la que Dios Padre, el Espíritu Santo y los coros angélicos dictan firmes sentencias en defensa del papel del corazón dentro del discernimiento espiritual y conocimiento teológico. Ello lo hacen sobre la representación de un gigantesco Dios Hijo cardiomorfizado y constreñido por la corona de espinas, de cuyo contorno radian veintidós lanzas que traspasan sendos corazones menores, dentro de los cuales se inscriben poéticas cuartetas en alabanza del Sagrado Corazón, sostenidas a su vez en su certeza teológica por las citas del Antiguo y Nuevo Testamento que aparecen dentro de filacterias bajo cada corazón y que pretenden poner de manifiesto lo genuino y ancestral de la veneración del corazón divino.

2.1. La controversia de la extensión devocional: los Cinco Corazones

“Se pasó después al otro punto que era si se debía permitir la pintura de los cinco corazones de la Sacra Familia y todos los cinco consultores fueron de sentir unánime de que no se pintasen los cuatro corazones de María, José, Joaquín y Ana... Es de notar que el día 8 de febrero es en el que se

*celebra en muchas iglesias en Francia el corazón de María y hoy, que somos día 7 y es su víspera, es cuando en el Concilio IV Mexicano se prohíben sus pinturas*³⁰.

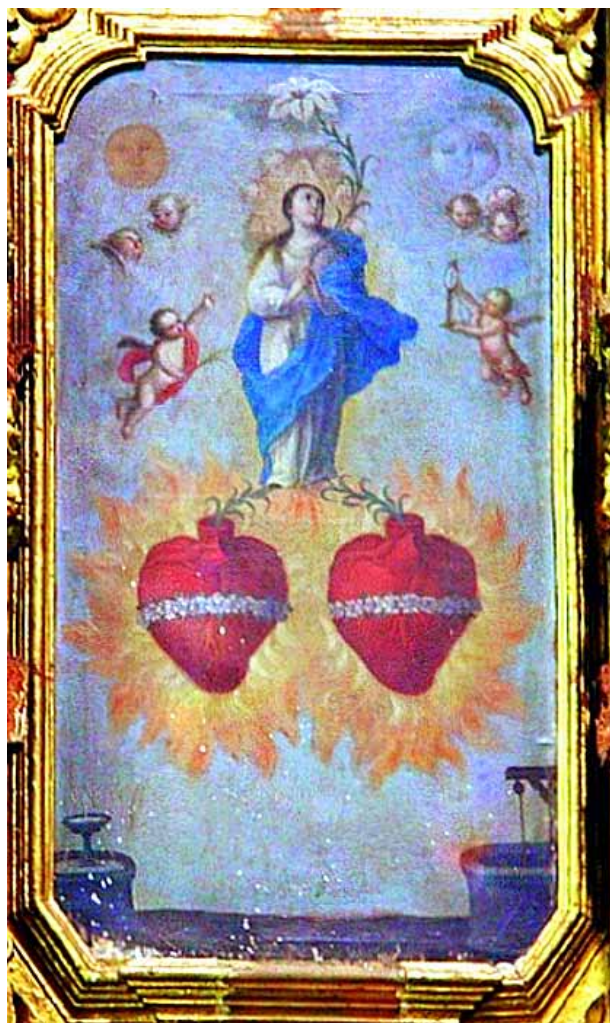


Fig. 6. Autor desconocido. Inmaculada Concepción. Óleo sobre lienzo. 1734-1760. Parroquia del Sagrario Metropolitano de Morelia. Michoacán. México.

Ribadeneyra, haciendo gala de habilidad para interpretar los signos de los tiempos, al igual que vimos a Lorenzana relacionando la fiesta del Corazón de Jesús y la expulsión de los jesuitas, llama la atención sobre el hecho de que se está prohibiendo la representación del corazón de María a las puertas de la festividad de esta misma advocación que, por cierto, ya contaba con una veintena de cofradías propias en la

jurisdicción de la sede mexicana³¹. Ya vimos el modo en que el culto al corazón de María surge parejo al de Jesús; no obstante, la Silla de san Pedro pronto desequilibraría los grados, reservando el título de *Sagrado* sólo para el de Cristo, mientras que el de María habría de recibir el de *Inmaculado*. Pese a que la importancia de María en la hagiografía cristiana es muy superior a la del resto de los santos, la supresión plástica de su corazón obedecía al hecho primero de que el cuerpo físico de la Virgen no podía constituir objeto de veneración, y segundo de que había de recibir idéntico trato que el resto de la Sagrada Familia.

El siglo XVIII se corresponde con el momento en que en Occidente comienza a implantarse con pujanza un amplio modelo de estructura familiar de orden burgués, el cual marcaba el tránsito de un dominio patriarcal hacia otro paternalista y basado en el amor antes que en la necesidad³². Tanto es así que, al proponer la Iglesia un modelo de familia cristiana acorde con los nuevos tiempos, san José abandonará el segundo plano al que hasta entonces solía estar relegado, para adquirir la relevancia de un auténtico padre. Con él, se incorporará asimismo la figura de los abuelos, aunque de ellos se tenga noticia por vía apócrifa, de manera que los padres asignados a María, Joaquín y Ana, pasarán a engrosar la nueva nómina de una Sagrada Familia de cinco miembros.

Como cabía esperar, del mismo modo el resto de miembros de la Sacra Familia van a comenzar a portar sus propios corazones. Y si aquel de Jesús era *Sagrado* y el de María *Inmaculado*, el del propio a José gozará del título de *Castísimo* como premio a su paternidad meramente putativa, mientras que los correspondientes a Joaquín y Ana simplemente serán *Castos*, en reconocimiento a la concepción inmaculada de su hija.

El Museo Andrés Bastein de Ciudad de México conserva una excelente muestra en óleo sobre

lienzo, obra de Miguel Cabrera, denominada *Alegoría eucarística con los siete arcángeles*. En ella, la Eucaristía simplemente es un elemento iconográfico más, sobrepuesto al corazón, que no al cuerpo, de Cristo clavado con sus tres clavos sobre una cruz, como si de brazos y piernas gozase. Bajo él, las representaciones asimismo cardiomórficas de José y de María, identificadas respectivamente por la vara de azucenas y la espada de dolor, incorporando ambos una corona de puñales. Con éste último elemento, san José adquiere además una relevancia similar a la de la Virgen por haber padecido también su propia corona de dolores.

No menos interesante resultará el lienzo enrollable de autoría anónima y que se custodia



Fig. 7. Autor desconocido. *Exaltación del Sagrado Corazón de Jesús*. Óleo sobre lienzo. 2º tercio s. XVIII. Museo de Historia de México de Monterrey.

en el Museo de Historia de Monterrey. En él y rodeados de una cohorte de santos y santas, a los corazones *Sagrado*, *Inmaculado* y *Castísimo*, se incorporan otros dos, con un cayado y un ramillete de azucenas con que se identifican Joaquín y Ana. En este caso además, a la espada de María se le añade una empuñadura de azucenas y el corazón de Cristo queda traspasado por la lanza y vara con la esponja avinagrada. Más peculiar aún se presenta la *Inmaculada Concepción* del retablo de la Iglesia del Sagrario de la Catedral de Morelia (Michoacán), donde la Niña María se presenta como azucena que brota de la unión de dos tallos que, a su vez, surgen de las respectivas aortas de la representación *cardiomórfica* de Joaquín y Ana.

2.2. La fiebre pietista en torno a los Santos Corazones

El señalado lienzo enrollable del Museo de Monterrey nos servirá también para dar paso al análisis del más estrambótico culmen a que pudo jamás haber llegado la popularización del culto a los corazones, y es que la citada cohorte de santos extáticos ante la contemplación de aquellos de la Sagrada Familia, ofrece a un mismo tiempo los suyos sobre un altar pétreo. Por supuesto se trata de corazones inflamados que asimismo comenzarán a ser frecuentes sobre el pecho de aquellos santos y santas a retratar que gozaron de una particular vida mística:

*"Ni con esta ocasión ni con la otra, de haber dicho antes el señor de Puebla lo de que el corazón es un músculo y no tiene nada especial, ninguno habló, ni oí se tomase en boca la celebridad de varios corazones, el de Santa Teresa, herido con el dardo, el de San Felipe Neri, entumecido hasta romperle o levantarle dos costillas con la ardencia del amor divino, el de San Agustín, el de Santa Gertrudis con la oración de la Iglesia... y otros muchos"*³³.

Todo curioso que se precie habrá contemplado alguna vez en plástico formato a alguna de las



Fig. 8. Autor desconocido. Holocausto de corazones al Sagrado Corazón de Jesús con donantes. Óleo sobre lienzo. 2.º tercio s. XVIII. Museo Soumaya. México D.F.

sacras personalidades que enumera Ribadeneyra, habitualmente portando su corazón llameante. Hasta este punto, la censura eclesiástica ha transigido, algo que lógicamente no hizo en el momento en que también estos personajes se *cardiomorfizaron*. Un ejemplo más puede ser localizado en el Museo Soumaya de la Ciudad de México, donde un lienzo nos muestra a dos orantes implorando a un *Sagrado Corazón de Jesús* coronado por el *Inmaculado Corazón de María* y rodeado por los *Santos Corazones de Santa Teresa* (con el dardo), *San Lorenzo* (con la pluma de escribanía), *San Cayetano* (con las alas angélicas), *San Ignacio* (con el emblema jesuítico JHS) y, finalmente, por el *Castísimo Corazón de San José*.

Estas representaciones masivas del músculo cardíaco, aunque de breve existencia, llegaron



Fig. 9. Autor desconocido. Holocausto de corazones de la II Orden Franciscana al Corazón Eucarístico de Jesús. Óleo sobre lienzo. 1787. Col. particular.

a alcanzar una popularidad sin precedentes en el ámbito mexicano. Su presencia se justificaba, no como objeto de culto, sino como entrega simbólica al corazón de Cristo y por ello recibirían la denominación común de *Holocaustos de corazones*. Pero la fiebre corazonista no acaba con la *cardiomorfización* de la Iglesia Triunfante, sino que al popularizarse los actos individuales y comunitarios de consagración al Sagrado Corazón, las hermandades y comunidades religiosas, especialmente las femeninas entre estas últimas, comenzarán a representar a sus miembros vivos en nuevos *holocaustos* en que aparecen alzando sus corazones hacia el corazón de Cristo. Este tipo de representaciones de gran formato se disponían a modo de grandes medallones que pendían de las salas capitulares y de juntas para dejar memoria del acto comunitario de consagración. Con todo y en aras de la simplificación, encontraremos ejemplos de medallones

para portar sobre el hábito en que se dibujaban corazones con nombres y apellidos, o incluso el caso del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán en que la mismísima santa Teresa, como fundadora, ofrece el particular *holocausto de corazones* de una comunidad conventual concreta al *Inmaculado Corazón de María*.

3. CONCLUSIONES

Pese al intento erradicación de las iconografías pietistas difundidas por el jesuitismo y su consiguiente derivación heterodoxa, a día de hoy, la *Virgen de la Luz* sigue constituyendo una principal devoción desde León (Guanajuato) hasta Palermo³⁴. Y, ni que decir tiene, que el *Sagrado Corazón de Jesús*, pasada la oleada antijesuitica, no sólo mantuvo su vigor, sino que también sería propulsado por León XIII y sus sucesores como insignia por excelencia que, al modo de la cruz constantiniana, mostraría a Occidente el camino a seguir ante la presión pujante del comunismo, el laicismo y el ateísmo desde finales del siglo XIX³⁵. Ni tan siquiera en México, donde los afanes persecutorios de Lorenzana fueron más agresivos, cayó en el olvido por un solo instante el fenómeno de la *cardiolatría*. Sin duda a ello contribuiría la caída en saco roto de las disposiciones conciliares, tras la negativa de Clemente XIII ante su ratificación y la omisión intencionada que finalmente sobre ellas mostraría Carlos III.



Fig. 10. Autor desconocido. *Santa Teresa de Jesús ofreciendo corazones al Inmaculado Corazón de María*. Óleo sobre lienzo. 2.º tercio s. XVIII. Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán. México.

NOTAS

¹DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1988, pág. 140.

²HIDALGO HUERTA, Manuel. *España en Hispanoamérica*. Madrid: Universidad Complutense, 1998, págs. 170-172.

³DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Carlos III...* Op.cit., pág. 141.

⁴LLORCA, Bernardino et alii. *Historia de la Iglesia Católica IV*. Madrid: BAC, 1980, pág. 146.

⁵Francisco Antonio de Lorenzana y Butrón (León, 22/IX/1722 - Roma, 17/IV/1804), formado en el Colegio de la Compañía de su León Natal, pronto accedería a la dignidad de canónigo de la Catedral de Toledo, desde donde iniciaría una imparable carrera dentro de la jerarquía eclesiástica hispana, apoyado por la Monarquía Borbónica como premio a su abnegada defensa de los derechos y regalías

de la misma. Así, accedería a la mitra plasenciana en 1765 y, en menos de un año, partiría hacia el Nuevo Mundo para ocupar la Sede Metropolitana de México, desde donde emprendería numerosas reformas concordantes con el pensamiento ilustrado. Su carácter, tan temido como despótico, le llevó a manifestar en numerosas ocasiones desacertadas muestras de desprecio por los nativos, lo que finalmente le llevó de regreso a España en 1772 para sentarse en la Cátedra Primada de Toledo, de la que finalmente tendría que desprenderse ocho años después y ya como Cardenal Titular de los Santos Apóstoles, a causa de sus continuas desavenencias con el Primer Ministro, Manuel Godoy. Cfr. SIERRA NAVA-LASA, Luis. *El Cardenal Lorenzana y la Ilustración*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975.

⁶VIZUETE MENDOZA, José Carlos. “El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y los libros (autor, editor y coleccionista)”. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense* (El Escorial), 47 (2014), págs. 587-614.

⁷San Ildefonso: Real Cédula de 21 de agosto de 1769 “para que los Arzobispos de las Indias e Islas Filipinas celebren Concilios Provinciales para la reforma del clero secular y regular”. (Col. Mata Linares).

⁸MURO OREJÓN, Antonio. “Nuevo Código de Leyes de Indias”. En: NAVARRO GARCÍA, Luis (coord.) *Homenaje al Dr. Muro Orejón*. Sevilla: Universidad, 1979, págs. 171-174 [transcripción del Tomo Regio de 1769]

⁹Los testimonios y valoraciones del asistente Ribadeneyra quedan transcritos en su integridad en: ZAHÍÑO PEÑAFORT, Luisa. *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, págs. 14-21.

¹⁰Ibidem, pág. 383.

¹¹Ibid., pág. 327.

¹²Ibid.

¹³Ibid., pág. 519.

¹⁴LUQUE ALCAIDE, Elisa. “Debates doctrinales en el IV Concilio Provincial Mexicano (1771)”. *Historia Mexicana* (México), 55 (2005), págs. 5-66.

¹⁵MESTRE SANCHIS, Antonio y PÉREZ GARCÍA, Pablo. “La cultura en el siglo XVIII español”. En: GIL FERNÁNDEZ, Luis et alii. *La cultura española en la Edad Moderna*. Madrid: Istmo, 2004, págs. 521-522.

¹⁶VV.AA. *Actas del Concilio Provincial Mexicano IV. Celebrado en la Ciudad de México el año de 1771*. Querétaro: Imprenta de la Escuela de Artes, 1898. Dado que las actas jamás llegaron a ratificarse por Roma y, en consecuencia, tampoco por la Corona española, la impresión de las mismas no vería la luz hasta esta primera edición de 1889, por orden del tercer obispo de Querétaro, don Rafael Sabás Camacho.

¹⁷Ibidem, págs. 166-167 [Libro III, Tít. XXI, §7]

¹⁸I. E. *Perentoria*.

¹⁹ZAHÍÑO PEÑAFORT, Luisa. *El Cardenal Lorenzana...* Op.cit., págs. 326-328.

²⁰Ibidem.

²¹Ibid.

²²CAPELLUTI, Leonardo. “La devoción al Sagrado Corazón de Jesús. Consideraciones en torno al libro *Amó con corazón de hombre*”. *Teología* (Buenos Aires), 93 (2007), págs. 239-252.

²³RODRÍGUEZ, Miguel. “El Sagrado Corazón de Jesús. Mensajes, imágenes, transferencias culturales”. *Secuencia* (México D.F.), 74 (2009), págs. 145-168.

²⁴Ibidem, pág. 158.

²⁵ZAHÍÑO PEÑAFORT, Luisa. *El Cardenal Lorenzana...* Op. cit., págs. 326-328.

²⁶Acorde a su pensamiento ilustrado, Lorenzana crearía en México un museo de historia natural y un gabinete de antigüedades, cuyos fondos conformados por piezas propias de las culturas locales trasladaría consigo a España a su regreso en 1772. Cfr. SIERRA NAVALLASA, Luis. *El Cardenal Lorenzana...* Op. cit., págs. 35-37.

²⁷VARGASLUGO, Elisa et alii. *Parábola novohispana: Cristo en el arte virreinal*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2004, págs. 204-205.

²⁸RODRÍGUEZ, Miguel. "El Sagrado Corazón de Jesús..." Op. cit., pág. 150.

²⁹VARGASLUGO, Elisa et alii. *Parábola novohispana...* Op. cit., pág. 171.

³⁰ZAHÍÑO PEÑAFORT, Luisa. *El Cardenal Lorenzana...* Op. cit., págs. 326-328.

³¹Ibidem.

³²Cfr. ORTEGO AGUSTÍN, María de los Ángeles. *Familia y matrimonio en la España del siglo XVIII*. Madrid: Universidad Complutense, 2004.

³³ZAHÍÑO PEÑAFORT, Luisa. *El Cardenal Lorenzana...* Op. cit., págs. 326-328.

³⁴FERNÁNDEZ DE ARRILLAGA, Inmaculada. "Profecías, creencias, coplas y devociones..." Op. cit., págs. 92-93.

³⁵Cfr. León XIII. *Carta Encíclica "Annum Sacrum"*, 25 de mayo de 1899. Et Pío XII. *Carta Encíclica "Haurietis Aquas"*, 15 de mayo de 1956.

DE LA INFANCIA LIMEÑA AL “SALVAJE DEL PERÚ”: LA PARADOJA PERUANA DE PAUL GAUGUIN FROM THE CHILDHOOD IN LIMA TO THE “SAVAGE OF PERU”: PAUL GAUGUIN’S PERUVIAN PARADOX

Resumen

El artículo explora la relación de Paul Gauguin con el país de su niñez, el Perú. La reflexión se teje en torno a una pregunta central: ¿Cómo conectar la infancia privilegiada de Gauguin en Lima con su posterior identificación como “salvaje del Perú”? La investigación tiene como punto de partida la casona limeña en la cual vivió, para luego analizar, por un lado, las razones por las cuales el artista nunca regresó al Perú, y por otro lado, qué rol cumple su identidad peruana en su universo artístico.

Palabras Clave

Gauguin, Historia del Arte Europea, Historia Latinoamericana, Identidad Cultural y Artística, Perú.

Abstract

The article explores Paul Gauguin’s relationship with the country of his childhood, Peru, attempting to answer a central question: How to connect the privileged experience of Gauguin in Lima with his later identification as “savage of Peru”? The investigation takes as a starting point the mansion he lived in during his stay in Lima. It analyzes then, on the one hand, the reasons why the artist never travelled back to Peru, as well as on the other hand the role of his Peruvian identity in his artistic universe.

Key Words

Cultural and Artistic Identity, European Art History, Gauguin, Latin American History, Peru.

Cécile Michaud Couzin

Pontificia Universidad Católica del Perú
Departamento de Humanidades
Sección de Historia. Lima, Perú

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Estrasburgo, Francia (2003). Sus investigaciones se centran en los intercambios artísticos: primero entre Alemania e Italia en el siglo XVII, posteriormente entre la Europa barroca y la América virreinal. Ha sido comisaria de varias exposiciones en museos y galerías de Alemania y Perú. Ha publicado los siguientes libros: *Johann Heinrich Schönfeld. Un peintre allemand du XVII^e siècle en Italie* (2006); *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal* (2009) y *Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic* (2015).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 12-IV-2016

Fecha de revisión: 06-IV-2016

Fecha de aceptación: 07-V-2016

Fecha de publicación: 30-VI-2016

DE LA INFANCIA LIMEÑA AL “SALVAJE DEL PERÚ”: LA PARADOJA PERUANA DE PAUL GAUGUIN

1. INTRODUCCIÓN

Muy pocos artistas han sido objeto de publicaciones tan numerosas como lo es Paul Gauguin. Su peculiar trayectoria como artista, su fuerte y compleja personalidad, la abundancia y firmeza de sus pronunciamientos sobre el arte en sus escritos y correspondencia, sin duda constituyen una materia prima de inmensa riqueza, que ha sido aprovechada no solamente por el historiador del arte, sino también por el historiador social, el historiador político, el literato, el antropólogo o el psicoanalista, entre muchos otros.

Pese a la amplísima historiografía gauguiniana, un aspecto ha sido abordado hasta ahora de forma solamente tangencial o parcial: el de su relación con el Perú, el país de su infancia. Esta relación ha sido estudiada o bien desde una perspectiva netamente biográfica, o bien desde el ángulo de las “influencias” del arte y culturas prehispánicas en su producción. Si bien el presente artículo no puede ignorar, y por lo tanto recoge parte de estos estudios para los fines de la investigación, tiene en realidad otro

propósito: cuestionar y analizar, de forma más profunda, la relación paradójica, por lo menos a primera vista, de Paul Gauguin con el Perú.

Las frecuentes alusiones del artista a su identidad peruana, asociadas a una personalidad que él mismo define como “salvaje”, revelan la importancia de estos vínculos. De ahí surge una pregunta a la cual este trabajo se dirige a responder: ¿Cómo conectar la experiencia vivencial de Paul Gauguin en Lima durante su infancia, con la imagen que el artista, más adelante, se forja de sí mismo en relación al Perú? Esta cuestión central da pie a otras interrogantes, que permiten poner en una nueva perspectiva esta relación.

2. RECUERDOS E IMÁGENES DE LIMA

Los primeros años de la vida de Paul Gauguin (1848-1903) transcurrieron en Lima. Por la descripción que de ellos hace el artista francés en *Antes y después* (1903)¹, su último escrito, se puede conocer la vida cómoda que llevó en esta ciudad entre 1849 y 1854, y los privilegios de los cuales pudo gozar. Además, brinda valiosos indicios de la percepción que el artista tenía tanto

de la capital peruana de mediados de siglo, es decir, cuando radicaba en ella, como de aquella cincuenta años más tarde. Así, señala:

*"Tengo una notable memoria visual y me acuerdo de aquella época, de nuestra casa y de un cúmulo de acontecimientos; del monumento de la presidencia y de la iglesia, cuya cúpula se había añadido más tarde, toda ella esculpida en madera. Aún puedo ver a nuestra negrita, la que de acuerdo con las reglas debía traer a la iglesia la alfombra para rezar. También a nuestro criado chino, que tan bien sabía planchar la ropa. [...] En aquella época en Lima, esa región deliciosa donde nunca llueve, el techo era una terraza [...]. ¡Qué graciosa y bonita estaba mi madre cuando se ponía su vestido de limeña, con la mantilla de seda cubriéndole la cara, y dejándole sólo un ojo al descubierto, aquel ojo dulce y tan imperativo, tan puro y tierno! Todavía puedo ver nuestra calle, adonde el averío venía a comerse la basura. Entonces Lima no era como hoy día, una gran ciudad suntuosa"*².

Este pasaje resulta esclarecedor en varios aspectos. En primer lugar, evoca la infancia privilegiada de Gauguin en la capital peruana. Al respecto, vale recordar las circunstancias que motivaron el viaje a Lima de la familia Gauguin-Chazal, vinculadas a los eventos de 1848 en Francia. Clovis Gauguin, padre del artista, periodista republicano, y su esposa Aline, hija de la recordada Flora Tristán, decidieron embarcarse para Lima y así poder cobrar la herencia del padre de Flora, que ésta, en su estadía en Perú, no había conseguido hacer efectiva de su tío, don Pío Tristán y Moscoso³. Clovis morirá de un aneurisma durante el viaje y Aline Chazal y sus hijos, una vez en Lima, empezaron a vivir en la casa de su tío abuelo. Don Pío había sido gobernador de Arequipa entre 1814 y 1817, y en Cuzco en el año 1824 había sido proclamado virrey del Perú. Por ello, Gauguin afirmaba: *"Si digo que por línea materna desciendo de un Borja de Aragón, virrey del Perú, diréis vosotros que no es cierto y que soy un pretencioso"*⁴.

El estatus social de don Pío de Tristán y Moscoso explica entonces las comodidades domésticas

que gozaron tanto Gauguin como su familia en la casona de Lima, que el artista evoca con nostalgia. En segundo lugar, el párrafo citado proporciona detalles sobre costumbres tradicionales de la Lima todavía hispanizante de mediados del siglo XIX (la pequeña alfombra de rezo, la mantilla de su madre), dejando traslucir una cierta dosis de ternura para con la ciudad, *"esa región deliciosa donde nunca llueve"*, que se preparaba a vivir unos primeros cambios urbanísticos en las últimas décadas del XIX. Así, Lima se beneficiará de importantes obras de saneamiento y se modernizará, especialmente gracias a la implementación del tranvía, a inaugurarse en 1878, durante el gobierno del general Mariano Ignacio Prado. Esta modernización urbana, interrumpida por la Guerra del Pacífico (1879-1883), y retomada después del conflicto para llegar a su máximo desarrollo a partir de 1900, se observa fácilmente comparando una misma calle del Centro Histórico de Lima, cercana al barrio en el cual vivió Gauguin, fotografiada en 1863 y luego en 1900.

Lo dicho en *Antes y después* —*"Lima no era como hoy día, una gran ciudad suntuosa"*— deja en claro que Gauguin tenía pleno conocimiento de estas transformaciones urbanas. ¿Por qué vía se mantuvo informado de estos cambios con respecto a la Lima de su niñez? Ningún retorno suyo a Lima está documentado, incluso en la época de sus diversos viajes como marinero: en 1865, contando diecisiete años, a bordo del 'Luzitano' viaja hasta Rio de Janeiro; al año siguiente llega a la costa pacífica, navegando en el 'Chili', un bricbarca con destino final Valparaíso⁵; en ambos casos, se excluye toda posibilidad de escala en Lima. Podemos entonces concluir que la imagen que se forjó Gauguin de la capital peruana, en el ocaso de su vida, no se debió a una nueva experiencia, directa, personal, sino que la nutrieron otras fuentes. Cabe preguntarse si podría existir la posibilidad de que hubiera conocido a artistas peruanos antes de su pri-



Fig. 1. Eugène Courret. Antigua Calle de los Judíos en Lima. Daguerrotipo. 1863.
©Instituto fotográfico Eugenio Courret. Andrés Herrera Cornejo.

mera partida a Tahití, o frecuentado el mismo círculo que ellos. Resulta improbable, dado que los principales artistas peruanos que se formaban, vivían y trabajaban en París en los años setenta, eran mayormente de formación academicista. Por ejemplo, Ignacio Merino (1817-1876), formado en la Escuela de Bellas Artes de la capital francesa, alumno de Raymond Monvoisin y fallecido en París, estará presente en el *Salón* de 1850 a 1875, un año antes de que Gauguin logre por su parte exponer ahí uno de sus primeros lienzos (*Sous-bois à Viroflay*, 1876), de factura más bien impresionista⁶.

Su fuente de información podría ser, sin embargo, un viejo conocido, el señor Maury. Señala en *Antes y después*:



Fig. 2. Elías del Aguila. Antigua Calle de los Judíos en Lima. 12 x 9 cm. Fotografía. 1900. ©Biblioteca Nacional del Perú, Fondo fotográfico Eugène Courret.

“Había en otro tiempo en Lima un cementerio de tipo indio [...]. Un industrial francés, el señor Maury, tuvo la idea de visitar a familias ricas y de proponerles tumbas de mármol esculpido. [...] Tuvo un éxito increíble [...]. Si van ustedes ahora a Lima, verán un cementerio como no hay otro igual y se enterarán de todo el heroísmo que hay en aquel país”.

Este pasaje es sugerente para entender la imagen “majestuosa” que poseía Gauguin de Lima, imagen que puede haber contribuido en parte a su falta de interés por regresar al Perú. Regresaremos sobre este punto más adelante.

3. LA CASA ECHENIQUE EN LIMA

Tal como se indicó al inicio de este artículo, el joven Paul gozó de una vida privilegiada durante

sus años limeños. Por su cercanía a la plaza mayor, y encontrarse en el damero de Pizarro, el solar donde vivió debió existir desde tiempos de la Conquista. Era una amplia vivienda, conocida hoy como la Casa Echenique, que don Pío Tristán y Moscoso proporcionó a la familia Gauguin durante su estadía. La casona presentaba ya la estructura característica de las casas republicanas del Centro Histórico de Lima, con un patio interior alrededor del cual estaban distribuidas las habitaciones⁸.

La casona lleva el nombre de Casa Echenique por haber pertenecido en realidad al yerno de Don Pío, José Rufino Echenique, quien se convertiría en presidente constitucional de la República peruana entre 1851 y 1855; por vivir en esos años en el palacio presidencial, Echenique



Fig. 3. Léonce Angrand. Casa de la calle de los Gallos (Inscripción: “Maison de la calle de los gallos”). Lápiz sobre papel. 26,5 x 17 cm. Dibujo datado del 9 de mayo (1838). Biblioteca Nacional de Francia. París. ©Bibliothèque Nationale de France.

no requería de esa casa. El inmueble debió sufrir graves daños con el terremoto de 1746, y ser remodelado posteriormente al estilo republicano al ser adquirido por la familia Echenique⁹. Pero no serían probablemente las únicas destrucciones, pues el mismo Echenique evoca en sus memorias el saqueo de que fueron objeto sus propiedades "adquiridas antes de ser presidente", por las tropas de Ramón Castilla quienes tomaron palacio de gobierno¹⁰. Castilla destituyó a Echenique para asumir por segunda vez la presidencia, en enero de 1855. Ante la inestabilidad política reinante, Aline Chazal dejaría el Perú para regresarse con sus dos hijos a Francia a fines del año 1854 o a más tardar enero del año siguiente¹¹.

Pudimos hallar un dibujo representando la Casa Echenique. Este fue realizado por el diplomático francés Léonce Angrand (1808-1886) en el año 1838, once años antes de la llegada de Gauguin¹². Representa el interior de una casona situada, precisamente, tal como lo indica el apunte de Angrand, en la calle de la Casa Echenique: la Calle de los Gallos¹³. Muestra una casa de una sola planta, con un amplio patio alrededor del cual se distribuyen varias habitaciones. La vivienda cuenta con una balaustrada sobre la cornisa exterior y, cerca al patio, se ve un arco que da paso a un pórtico techado con una elegante bóveda. En las primeras décadas del siglo XXI, la casona sufrió tal destrucción que su estructura original queda desmembrada¹⁴.



Fig. 4. Interior de la Casa Echenique. Lima. Fotografía. 2006. ©Luis Martín Bogdanovich.



Fig. 5. Fachada de la Casa Echenique. Lima. Fotografía. 2014. ©Cécile Michaud.

No obstante, gracias a fotografías anteriores a la destrucción e incluso comparando con fotografías más actuales, se puede en parte reconstruir, al menos visualmente, lo que fue la casa. La correspondencia topográfica exacta con la ubicación en la actual calle, así como las notorias similitudes arquitectónicas y ornamentales, son pruebas claras de que la casona esbozada por Angrand es la Casa Echenique. La amplitud de la vivienda, la elegancia de sus proporciones y el refinamiento de su decoración, muy visibles en el dibujo, nos confirman que Gauguin vivió de niño en un lujoso inmueble de la clase alta limeña.

4. “EL SALVAJE DEL PERÚ”. ¿UNA VUELTA IMAGINARIA A LOS ORÍGENES?

¿Por qué Paul Gauguin nunca regresó al Perú? Sus recuerdos de Lima, marcados esencialmente por la arquitectura y la cultura colonial de la ciudad, definitivamente no contribuyeron a hacer del Perú un destino soñado para un artista en búsqueda, como es sabido, de tierras ajenas a

la civilización occidental. La Guerra del Pacífico, que enfrenta a Perú y Bolivia con Chile entre los años 1879 y 1883 y deja buena parte del país exangüe, constituye por otro lado un argumento de peso para que el Perú no fuese una opción de viaje, por lo menos en aquellos años. Finalmente, y como ya mencionamos, el proceso de modernización de la capital peruana, empezado a fines de los setenta y retomado después del conflicto, sería de poco atractivo para Gauguin.

Pese al contexto político peruano, por unos años nada favorable, y pese a los recuerdos e imágenes que poseía Gauguin de Lima, tampoco muy estimulantes si los relacionamos con los ideales vivenciales y artísticos del francés, cabe sin embargo recordar lo siguiente: En la última década del siglo XIX —década crucial para Gauguin pues su primer viaje a Tahiti data de 1891— existía todavía un Perú andino y amazónico, que si bien había vivido también profundos cambios durante la Colonia, todavía mantenía, mucho más que en Lima, sus idiomas, costumbres, rituales y cosmovisión propios. Gauguin debió

sin duda descubrir en la Exposición Universal de 1889 ciertos aspectos de la América Latina contemporánea. Ciertamente, nunca hubo un “pueblo peruano” —como sí hubo un “*village nègre*” (“ciudad de negros”) con cuatrocientos indígenas, en una ciudad exótica edificada en el Champ-de-Mars— susceptible de despertar más directamente en Gauguin el afán de volver al Perú. Pero aun así, es difícil imaginar que el Gauguin de los años ochenta y noventa, en plena búsqueda de este Otro desconocido, no tuviera consciencia y conocimiento de las imágenes, literarias o visuales, del Perú contemporáneo, procedentes de los relatos de viajeros o de las misiones etnográficas encargadas por el Estado francés¹⁵.

Debemos buscar entonces más razones. Si bien no se puede afirmar que Gauguin nunca quiso, o pensó en emprender un nuevo viaje al Perú, ningún indicio en su correspondencia u otros documentos nos lo deja suponer. Más bien otros destinos llamaban mucho más su atención. Como lo revela su correspondencia, además del “*village nègre*” de la Exposición Universal de 1889, quedó especialmente impactado por el imponente pabellón camboyano o el pueblo javanés. Su afán por lo exótico se vuelve tal que confiesa estar dispuesto a partir hacia cualquier destino: “*Si puedo [...] obtener lo que sea en el Tonkín, salgo disparado para ir a estudiar a los Anamitas. Tremendo prurito de desconocido que me lleva a hacer locuras*”¹⁶. El Tonkín, Madagascar, Tahití. Los lugares anhelados —y finalmente conocidos, como lo será Tahití— son numerosos e intercambiables a fines de los años ochenta. Esta indiferencia por el destino final revela y confirma no solamente una ausencia de interés de índole científico o etnográfico por una cultura en particular, sino también la urgencia íntima de alejarse de la capital francesa para seguir creando. Sin embargo, vale precisar que el “donde sea, lo que sea” se inscribe en un universo claramente delimitado: el de las colonias francesas.



Fig. 6. Indios del Perú. “Recueil”, tipos suramericanos, personalidades peruanas o de paso por el Perú (fotografías 1870-1913). Biblioteca Nacional de Francia. París. © gallica.bnf.fr/ Bibliothèque Nationale de France.

71

Más allá de la visión romántica, felizmente superada¹⁷, que el propio Gauguin contribuyó considerablemente a forjar a través de sus escritos, conviene entonces analizar las motivaciones del artista para tener en consideración privilegiada a estas regiones. Las razones son simples pero también cargadas de ambivalencia: el deseo de tierras lejanas se combina con la búsqueda de cierta seguridad material, que solamente le podría ofrecer una colonia francesa. A fines de los años ochenta, Gauguin era un artista reconocido y admirado por sus pares, pero sin dinero. Si nos fiamos de sus cartas a Mette, su esposa, y pese a la tensa relación que mantuvo con ella, se percibe la esperanza, por mucho tiempo, en Gauguin, de poder mantener a su familia con la pintura. Establecerse en una colonia francesa parece entonces presentarse como la fórmula

ideal: vivir lejos de los vicios parisinos pero al mismo tiempo aprovechar cierto bienestar material, y conservar así también el contacto con los coleccionistas de la capital francesa, que tanto necesitaba¹⁸.

La naturaleza "salvaje" que reivindica Gauguin desde los años 1886-87, y que corresponde a la necesidad de construirse una identidad personal y pictórica propia, ha sido ya ampliamente estudiada¹⁹. En relación con el Perú, las exploraciones que emprende el artista sobre el arte y las culturas prehispánicas también son conocidas. Es así como se ha investigado de manera recurrente el impacto visual, técnico y simbólico que tuvo sobre Gauguin la cerámica prehispánica²⁰. Recordaremos en particular los huacos que el artista conoció de niño en la colección



Fig. 7. Huaco retrato. Cerámica. Cultura mochica (200-700 d.C.). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima. © Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

materna²¹ y la de su tutor español Gustavo Arosa (1818-1883), y que fueron un evidente punto de partida para sus cerámicas, en especial su autorretrato *Tarro en forma de cabeza* (1889), que resalta sus rasgos supuestamente incas. Por otro lado, ha sido reconocida la importancia de la figura de la momia prehispánica en pinturas como *Vendimias en Arles* o *Misericordias humanas* (1888), *Eva bretona* (1889), *De dónde venimos, quiénes somos, a dónde vamos* (1897), o en el panel esculpido *Estad enamoradas y seréis dichosas* (1889), entre otros²².

Sin embargo, la asociación misma de la "peruanidad" gauguiniana con su naturaleza salvaje merece un análisis de mayor profundidad, pues queda claro que no fue su infancia privilegiada la que pudo haber dado luz al "salvaje del Perú". Se requiere entonces buscar por otros caminos.

En una conocida carta a Emile Schuffenecker datada de julio de 1888, Gauguin describe su



Fig. 8. Paul Gauguin. Tarro en forma de cabeza. Autorretrato. Cerámica en arenisca flameada. 19,5 cm. 1889. Museo del Diseño de Dinamarca. Copenhague. © Pernille Klemp.

cuadro *Niños luchando* (1888) como “totalmente japonés por un Francés [tachado] salvaje del Perú”²³. Esta frase es particularmente interesante²⁴ pues revela, a nuestro juicio, un aspecto de la percepción que tiene Gauguin de sus orígenes peruanos, y en parte el uso que hace de ello: por un lado, alude a la influencia estilística que ejercen sobre él los grabados japoneses, cuyas perspectivas insólitas en el imaginario clásico occidental —y ya muy en boga, como se sabe, entre los Impresionistas— integran ahora su universo; por otro lado, hace referencia a sus orígenes peruanos que evocan, como por encanto, horizontes lejanos y cargados de exotismo. Y más allá: mientras que una cultura “forastera” lo abre a nuevas exploraciones formales, enarbola la bandera de sus orígenes peruanos para reivindicar su alma primitiva. Llegamos aquí al núcleo de esta relación multifacética: el “salvaje del Perú” es entonces, antes que todo, una construcción identitaria. Lo que nos interesa entender aquí es la función que cumple esta construcción identitaria en el universo artístico de Gauguin.

La paradoja no reside solamente, pues, en el contraste entre la infancia dorada y el adulto auto-proclamado “salvaje” o primitivo, sino que aparece también a través de otra dialéctica: por un lado, el enunciado de Gauguin, al inicio de *Antes y después* —“*Si digo que por línea materna desciendo de un Borja de Aragón, virrey del Perú, diréis vosotros que no es cierto y que soy un pretencioso*”²⁵— es decir, la presentación de sus ancestros peruanos de linaje netamente español, y por otro lado, su creencia, auténtica o anunciada, en una ascendencia inca: “*Sabes que tengo sangre india, sangre inca en mí, y esto se refleja en todo lo que hago. Es la base de mi personalidad. Intento confrontar la civilización podrida con algo más natural basado en lo salvaje*”²⁶. En este punto, la construcción identitaria desemboca en una mitificación personal. Pero esta mitificación no solamente debe ser interpretada, a nuestro juicio, como lo que

puede parecer a primera vista: un hábil juego de asociaciones de imágenes exóticas, o una exaltación del ego mediante la evocación de lejanos soberanos prehispánicos. Corresponde más bien a una necesidad real, intrínseca. El nacimiento mítico y la posterior presencia, casi totémica, del ancestro inca en Gauguin son los que dan luz al “salvaje del Perú”. En total contradicción con lo vivido, el Perú que vive en Gauguin es el Perú inca, el Perú indio; y lo indio encarna, como bien lo expresa en su correspondencia, la fuerza vital, telúrica que lo impulsa en su camino artístico.²⁷ El no-regreso físico a las tierras de los incas, la ausencia de experiencia vivencial en un Perú “salvaje” más contemporáneo, revisten probablemente, en este contexto, poca importancia a ojos del artista, pues su conexión con el Perú ancestral surge más bien a partir de los conocimientos que, como ya hemos mencionado, sin duda tenía de las culturas prehispánicas, así como, eventualmente, de las imágenes, literarias o visuales, que circulaban en Europa de la Sierra o la Amazonía decimonónica, entendidas como legado de este Perú ancestral. Al apelar a su naturaleza peruana salvaje, Gauguin transciende estos conocimientos o estas imágenes, elevándolos a un nivel más simbólico y espiritual, dos dimensiones inseparables de su universo artístico.

5. CONCLUSIÓN

Paradójicamente, Gauguin es un “salvaje del Perú” que nunca parece haber pensado en el Perú como en un destino adecuado para saciar su sed de primitivismo. Aunque existía un Perú andino y amazónico todavía “salvaje”, el contexto histórico y político en el cual estuvo inmerso Gauguin lo hará orientarse hacia regiones del mundo dominadas por las autoridades francesas. ¿Debemos lamentarlo? Ciertamente, podríamos reprochar a Gauguin cierta falta de coherencia y de radicalidad total, por él tan reivindicada, al privilegiar la comodidad de las colonias francesas en su búsqueda de una



Fig. 9. Retrato de Paul Gauguin. Fotografía tomada en París o en la Bretaña. 1893-94. Paradero desconocido.

“humanidad en infancia”²⁸. Ciertamente, una verdadera vuelta a los orígenes hubiese armonizado este mito, pacientemente construido por el artista, con la realidad: el “salvaje del Perú” buscando su esencia primitiva en la tierra de su infancia. Sin embargo, la vuelta a los orígenes sí tuvo lugar. La mitificación personal que opera Gauguin a través de lo inca y lo indio, más allá de su propia realidad —su acomodada infancia limeña— y, más adelante, de sus ambiguas necesidades —su vida en las colonias francesas—, le

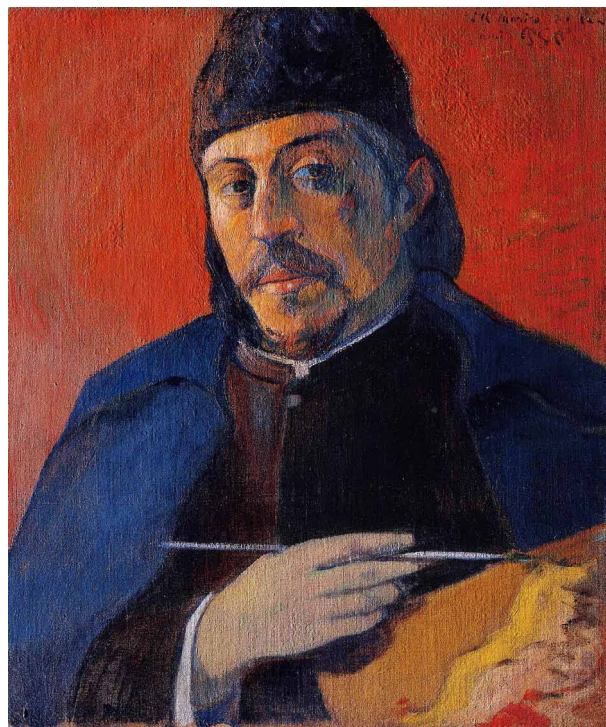


Fig. 10. Paul Gauguin. Autorretrato con paleta. Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm. 1893-94. Colección privada.

sirve de sustento intrínseco para la construcción de su identidad pictórica y, por qué no, de su identidad como ser humano. Queremos evocar en este sentido, y a modo de colofón, el perturbador *Autorretrato con paleta* (1893-94), fielmente pintado a partir de una fotografía y que presenta al mismo tiempo rasgos ostentativamente “indios”; más allá del camino artístico tomado, claramente legible en el lienzo, la comparación con la fotografía nos lleva a una casi certeza: que Gauguin llegó a verse realmente de esta forma. Queda claro ahí que el mito está consumado. Lo real y lo imaginario ya no existen, son uno solo.

NOTAS

¹GAUGUIN, Paul. *Avant et après*. París: Les éditions G. Crès et Cie., 1923. Publicado de forma póstuma.

²GAUGUIN, Paul. *Antes y después (1903)*. Traducido del francés por Enric Berenguer. Barcelona: Nortésur, 2012, págs. 123-125.

³En palabras de Gauguin: “¿Acaso presintió mi padre, tras los acontecimientos de 1848 [...] el golpe de Estado de 1852? No lo sé; en cualquier caso, se le antojó ir a Lima con la intención de fundar allí un diario”. GAUGUIN, Paul. *Antes y después (1903)*... Op. cit., pág. 122. Sobre la familia de Gauguin y sus primeros años, cfr. SWEETMAN, David. *Paul Gauguin. Biografía de un salvaje*. Barcelona: Nortésur, 1998, págs. 19-50 (1ra ed.: *Paul Gauguin. A Complete Life*. Londres: Simon & Schuster, 1995).

⁴GAUGUIN, Paul. *Antes y después (1903)*... Op. cit., pág. 8.

⁵Para una cronología de los viajes del joven Gauguin como marinero, cfr. KÖLTZSCH, Georg-W. (ed.). *Paul Gauguin. Das verlorene Paradies*, Museum Folkwang Essen/Staatliche Museen zu Berlin, Colonia: DuMont, 1998, pág. 218.

⁶Mencionemos también a Daniel Hernández (1856-1932), quien una vez de regreso en Lima se vuelve director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, fundada en 1918 bajo el modelo francés.

⁷GAUGUIN, Paul. *Antes y después (1903)*... Op. cit., págs. 153-154. El cementerio de esculturas italianas al cual alude Gauguin es ante toda evidencia el Cementerio Presbítero Maestro, fundado a inicios del siglo XIX por el arquitecto Matías Maestro (Vitoria, Álava 1766 – Lima 1835), quien introduce el estilo neoclásico en Lima.

⁸En *Antes y después*, Gauguin alude a la estructura general de la casa: “En aquella época en Lima, en esta región deliciosa donde nunca llueve, el techo era una terraza [...]. Recuerdo que un día, mi hermana, la negrita y yo estábamos acostados en una habitación cuya puerta abierta daba a un patio interior [...]”. En: GAUGUIN, Paul. *Antes y después (1903)*... Op. cit., pág. 124.

⁹SWEETMAN, David. *Biografía de un salvaje*... Op. cit., pág. 42.

¹⁰ECHENIQUE, José. *Memorias para la historia del Perú*, Lima: Huascarán, 1952, t. 2, pág. 225.

¹¹SWEETMAN, David. *Biografía de un salvaje*... Op. cit., pág. 48.

¹²Léonce Angrand, *Maison de la Calle de los Gallos*, datado del 9 de mayo (1838), en: *Recueil. Topographie et mœurs de l'Amérique du Sud. Dessins, croquis et notes manuscrites de Léonce Angrand. 15 carnets et 1 étui de vues stéréoscopiques numérotés 6 à 21*. Biblioteca Nacional de Francia, París. El dibujo se encuentra en el cuaderno no. 7, Rio de Janeiro, Lima (1834-1839). Publicado también, aunque troncado en su parte inferior (sin la inscripción) en: MILLA BATRES, Carlos (ed.). *Léonce Angrand. Imagen del Perú en el siglo XIX*, Lima: Carlos Milla Batres, 1972, pág. 41, fig. 6 y pág. 282.

¹³Hasta el año 1862, fecha en la cual la nomenclatura de las calles del Centro Histórico de Lima fue cambiada, la porción de calle correspondiente a esta casa se llamaba Calle de los Gallos. Cada cuadra tenía, en efecto, un nombre diferente. Nuestro estudio del catastro del Centro de Lima en el siglo XIX se hizo a partir de la Colección Terán, Archivo General de la Nación (AGN), Lima.

¹⁴La Casa Echenique está ocupada desde el 2009 por locales comerciales.

¹⁵Sobre el contexto de las misiones arqueológicas y etnográficas encargadas por el Ministerio de Instrucción Pública en los años 1870, cfr. RIVIALE, Pascal. “Une pyramide d'antiquités: les collections de Charles Wiener”. *Outre-mers*, t. 88, 332-333 (2do sem. 2001), pág. 285.

¹⁶Gauguin a Emile Bernard, agosto de 1889, citado en: GUÉGAN, Stéphane. *Gauguin. Le sauvage imaginaire*. París: Editions du Chêne, 2003, pág. 119. La traducción es mía.

¹⁷Las referencias de Gauguin al colonialismo son ricas en paradojas y fueron objeto de investigaciones que conllevaron a renovadas lecturas. Pensamos especialmente en la publicación, en parte polémica, de Stephen Eisenmann: EISENMANN, Stephen. *Gauguin's Skirt*. Londres: Thames and Hudson, 1997, y en GUÉGAN, Stéphane. *Gauguin. Le sauvage imaginaire*... Op. cit. Para un enfoque más amplio y político de la relación de Gauguin y otros artistas o viajeros con el colonialismo, cfr. EDMOND, Rod. *Representing the South Pacific: Colonial Discourse from Cook to Gauguin*. New York: Cambridge University Press, 1998 y VAUDAY, Patrick. *La décolonisation du tableau. Art et politique au XIX^e siècle : Delacroix, Gauguin, Monet*. París: Seuil, 2006.

¹⁸Sobre este tema, ver en particular BRAUN, Barbara. “Paul Gauguin’s Identity: How Ancient Peruvian Potter Inspires His Art”. *Art History*, vol. 9, 1, (1986), págs. 42-43.

¹⁹La relación de Gauguin a los trópicos, al exotismo y al primitivismo ha sido objeto de innumerables publicaciones. Mencionemos en prioridad los catálogos de las grandes exposiciones europeas y americanas realizadas en las últimas dos décadas: IVES, Colta Feller, STEIN, Susan Alyson y HALE, Charlotte (comisarios). *The Lure of Exotic. Gauguin in New York Collections*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Yale: Yale University Press, 2002; FRÈCHES-THORY, Claire, SHACKELFORD, George T.M. y HEILBRUN, Françoise (comisarios). *Gauguin-Tahiti : l’atelier des Tropiques*. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais / Boston, Museum of Fine Arts, París: Réunion des Musées Nationaux, 2003; THOMSON, Belinda (ed.). *Gauguin: Maker of Myth*. Londres, Tate Modern / Washington, National Gallery of Art, Princeton: Princeton University Press, 2010; ALARCÓ CANOSA, Paloma (comisario). *Gauguin y el viaje a lo exótico*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2012; BOUVIER, Raphaël y SCHWANDER, Martin (eds.). *Paul Gauguin 1848-1903*. Riehen/Basilea, Fondation Beyeler, Riehen/Basilea: Fondation Beyeler / Ostfildern: Hatje Cantz, 2015.

²⁰Sobre Gauguin ceramista, cfr. en particular GRAY, Christopher. *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963; HIROTA, Haruko. “La sculpture en céramique de Paul Gauguin”. *Histoire de l’art*, 15 (1991), París: Association des Professeurs d’Histoire de l’art et d’Archéologie des Universités, págs. 109-121; HIROTA, Haruko. “De la poterie à la sculpture : Aubé, Carriès et Gauguin”. *Histoire de l’art*, 50 (2002), París: Association des Professeurs d’Histoire de l’art et d’Archéologie des Universités, págs. 109-121; ANDRÉANI, Carole. *Les céramiques de Gauguin*. París: Amateur, 2003.

²¹“Mi madre también había conservado algunos jarrones peruanos y, sobre todo, bastantes figuritas de plata maciza, tal como sale de la mina. Todo desapareció en el incendio de Saint-Cloud provocado por los prusianos: una biblioteca bastante importante y casi todos nuestros papeles de familia.” GAUGUIN, Paul. *Antes y después (1903)*... Op. cit., pág. 155.

²²Cfr. en prioridad el artículo de ANDERSEN, Wayne. “Gauguin and a Peruvian Mummy”. *Burlington Magazine*, vol. 109, 769 (1967), págs. 238-243. Para un reciente intento de “catálogo razonado” sobre el tema, ver ZIEMENDORFF, Stefan. “La momia de un sarcófago de la cultura Chachapoyas en la obra de Paul Gauguin”. *Cátedra Villareal*, vol. 2, 2 (2014), págs. 107-127.

²³Carta a Emile Schuffenecker, 8 de julio de 1888. En: GUÉRIN, Daniel (ed.). *Paul Gauguin. Ecrits d’un sauvage*... Op. cit., pág. 40.

²⁴Constituye el título del siguiente artículo: VAUDAY, Patrick. “Totalmente japonés, por un salvaje del Perú. Gauguin, un primitivo del porvenir” En: MUÑOZ, Marisa y VERMEREN, Patrick (comp.). *Repensando el siglo XIX desde América Latina y Francia. Homenaje al filósofo Arturo A. Roig*. Buenos Aires: Colihue, 2009, págs. 189-195. El artículo aborda la relación con el Perú, aunque de forma tangencial, desde la cerámica, recordando entre otros la frase de Gauguin: “La cerámica no es una futilidad. Entre épocas más lejanas, entre los Indios de América tiene mucho valor.” (pág. 191; citado de GUÉRIN, Daniel (ed.). *Paul Gauguin. Ecrits d’un sauvage*... Op. cit., pág. 50).

²⁵Ver nota 4.

²⁶Carta a Theo van Gogh, 20 o 21 de noviembre de 1889. Citado en: THOMSON, Belinda. *Gauguin by Himself*. Londres: Little, Brown and Company, 1993, pág. 111.

²⁷“Desde mi partida, para conservar mis fuerzas morales, he cerrado poco a poco el corazón sensible [...] hay dos naturalezas en mí, el Indio y la sensitiva. La sensitiva ha desaparecido, lo que permite al Indio caminar bien derecho y firme”. Carta de Paul Gauguin a Mette, febrero de 1888. Citado en: CACHIN, Françoise. *Gauguin. “Ce malgré moi de sauvage”*... Op. cit., pág. 50. La traducción es mía.

²⁸Entrevista de Eugène Tardieu a Paul Gauguin en *L’Echo de Paris*, 15 de marzo de 1895. Publicado en: CACHIN, Françoise. *Gauguin. “Ce malgré moi de sauvage”*... Op. cit., pág. 171.



UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICO-BIBLIOMÉTRICA A LA PRODUCCIÓN CIENTÍFICA DEL ARTE MUDÉJAR (I) A HISTORIC-BIBLIOMETRIC APPROXIMATION TO MUDEJAR ART SCIENTIFIC PRODUCTION (I)

Resumen

Después de 156 años de investigación del arte mudéjar, el trabajo tiene por objetivo mostrar, desde una perspectiva histórico-bibliométrica, un análisis de la literatura científica en el ámbito temporal 1857-2013. Se realiza sobre 2.454 registros bibliográficos obtenidos de la realización de tres repertorios bibliográficos con el fin de conocer, en esta primera parte del trabajo, su distribución temporal, las tipologías documentales y las revistas de publicación.

Palabras Clave

Análisis Bibliométrico, Arte Mudéjar, Historiografía, Humanidades, Producción Científica.

Ana R. Pacios Lozano
y Carlos García Zorita

Universidad Carlos III de Madrid
Facultad de Humanidades,
Comunicación y Documentación
Departamento de Biblioteconomía
y Documentación

Ana R. Pacios. Doctora en Historia del Arte y profesora titular de universidad desde 1996. Sus líneas principales de investigación son las fuentes de información en Historia del Arte y las técnicas de gestión aplicadas a las bibliotecas. Es autora de tres repertorios bibliográficos sobre el arte mudéjar, así como de diversos trabajos de puesta al día de los mismos.

Abstract

After 156 years of research of Mudejar art, the present study aims to show, from a historical-bibliometric perspective, an analysis of the scientific literature in the chronological scope 1857-2013. It was performed on 2.454 bibliographic records obtained after carrying out three bibliographical indexes in order to attain, in this first part of the work, chronological distribution, document typologies and publishing journals.

Key Words

Bibliometric Analysis, Historiography, Humanities, Mudéjar Art, Scientific Production.

Carlos Garcia-Zorita. Licenciado en Ciencias Económicas y Doctor en Documentación. Profesor del Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid. Es miembro del Laboratorio de Estudios Métricos de Información (LEMI-UC3M) y autor de mas de una veintena de trabajos bibliométricos publicados en revistas nacionales e internacionales.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 08-IX-2015

Fecha de revisión: 24-I-2016

Fecha de aceptación: 28-I-2016

Fecha de publicación: 30-VI-2016

UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICO-BIBLIOMÉTRICA A LA PRODUCCIÓN CIENTÍFICA DEL ARTE MUDÉJAR (I)

1. INTRODUCCIÓN

Aunque los análisis de la producción científica de un tema o materia son habituales en muchas áreas de conocimiento, fundamentalmente en las Ciencias Experimentales y Tecnológicas, esta afirmación no es aplicable al campo de las Humanidades en donde este tipo de trabajos son escasos por no decir casi inexistentes. Esta situación se atribuye, fundamentalmente, a la escasa visibilidad que tienen sus particulares formas de comunicación científica —harto destacadas en numerosos trabajos¹—, en las bases de datos que se utilizan para evaluar la productividad investigadora, fundamentalmente la Web of Science y Scopus, ambas de conocido sesgo anglosajón en la cobertura de sus fuentes.

Este panorama lleva a insistir en la necesidad de contar con bases de datos nacionales, e incluso europeas², que den cabida a las revistas, libros y otras formas de comunicación científica utilizadas en las Humanidades para poder realizar una evaluación idónea de la calidad de su investigación³.

Ante la problemática que supone la evaluación de la actividad científica de las Humanidades, des-

tacada en algunos trabajos⁴, han surgido iniciativas tipo ERIH (European Reference Index for the Humanities)⁵ como alternativa europea al predominio de WoS y Scopus con el fin de superar sus limitaciones y dar cabida a la variedad lingüística, cultural y nacional de la investigación europea en Humanidades y Ciencias Sociales, tal y como ha puesto de relieve un estudio comparativo de las bases de datos en estas áreas⁶. En España, la creación de bases de datos, como ISOC, de Ciencias Sociales y Humanidades, del CSIC; Dialnet de la Universidad de la Rioja; o los índices de revistas como INREC-H (Índices de impacto de las revistas de ciencias humanas), RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades) y CARHUS de la Direcció General de Recerca de la Generalitat de Catalunya, han contribuido a mejorar la evaluación de las publicaciones. Recientemente, otras iniciativas como el proyecto «Publishers Scholar Metrics», del Grupo de Investigación EC3 (Evaluación de la Ciencia y la Comunicación Científica) de la Universidad de Granada suponen avances para el ámbito de las Humanidades y las Ciencias Sociales.

A pesar de estos pasos positivos para la evaluación de la investigación, la escasa presencia en

bases de datos de la producción científica de Historia del Arte impide realizar estudios bibliométricos similares a los que se llevan a cabo en otras áreas científicas. Hay que tener en cuenta, además, que no todas las bases de datos bibliográficas todavía hoy son adecuadas para realizar este tipo de análisis por varias razones: están diseñadas para recuperar información, su cobertura no es lo suficientemente exhaustiva y la información que incluyen no siempre está normalizada⁷. Esto se traduce en que, al pretender abordar un análisis de la producción científica de alguna disciplina o estilo artístico, se tiene que hacer un gran esfuerzo recopilando referencias bibliográficas procedentes de búsquedas en múltiples bases de datos y catálogos de bibliotecas, así como de Google Académico, ahora especialmente útil en disciplinas que, como la Historia del Arte, no han venido empleando la revista como medio principal de comunicación. No hay que olvidar, además, la ardua tarea que supone recoger las referencias bibliográficas de las citas a pie de página o bibliografías que acompañan a cualquier trabajo porque exige la consulta y análisis de las obras en cuestión, pero que suponen una fuente importante para llegar a muchos trabajos a los que los servicios de difusión de la producción científica hispana no llegan aún.

La bibliometría, como ciencia que estudia la naturaleza y curso de una disciplina por medio del cómputo y análisis de las distintas facetas de la comunicación escrita⁸, permite valorar o evaluar la documentación científica que es su objeto de estudio. Los análisis bibliométricos contribuyen a conocer el desarrollo de temas y las tendencias más significativas, identificando sus fortalezas y debilidades así como los investigadores y las instituciones que los lideran. En su vertiente “descriptiva” estudia aspectos puramente cuantitativos, mientras que en la “evaluativa”, haciendo uso de complejas herramientas informáticas y matemáticas, valora la actividad de la ciencia y tiene por ello su aplicación en el campo de la política científica.

Este trabajo se inscribe en la línea descriptiva, de análisis de la investigación relativa al arte mudéjar, fundamentalmente cuantitativo, que va de 1857 al 2013, y tiene por objetivo conocer la situación real de su evolución a partir de distintos parámetros: cronológico, temático, geográfico y documental. La producción acumulada en torno al estilo es un argumento para realizar, después de más de siglo y medio, una valoración de la misma.

Se pretende también apoyar la realización de trabajos bibliométricos en el área de Historia del Arte, camino abierto recientemente por el relativo a la pintura rupestre pospaleolítica en España⁹, lo cual pudiera ser un síntoma del interés que empiezan a suscitar en la misma. Por otra parte, la financiación de otros que se inscriben en la misma línea a cargo de Agencias y Organismos de Comunidades Autónomas podría servir asimismo para sustentar esta idea¹⁰.

2. EL ARTE MUDÉJAR Y SU HISTORIOGRAFÍA

El arte mudéjar es uno de los estilos más controvertidos de la Historia del Arte Español que ha seguido un largo y difícil proceso historiográfico después de más de siglo y medio de investigaciones hasta alcanzar su caracterización y definición actual. En ello ha tenido que ver una interpretación proclive, en muchas ocasiones, a reducir el peso del Islam y de la tradición islámica por no leer correctamente el legado andalusí en la cultura española, dejándolo reducido a lo meramente ornamental¹¹. Desde que nace su consideración como estilo, en el famoso y cuestionado discurso de José Amador de los Ríos leído en 1859, hasta la actualidad no ha dejado de tener interpretaciones alejadas de ser visto como una realidad artística. Su singularidad, reflejo de una etapa histórico-artística múltiple y diversa, dinámica y rica, sin cuyo estudio no se puede comprender las claves que hicieron posible su formulación¹², lleva a utilizar calificativos como “epifenómeno cultural típicamente hispánico”¹³.

La atención hacia las realizaciones mudéjares de las diferentes zonas de la península ibérica, abordado en su mayoría por profesores de los departamentos universitarios españoles y, en menor medida, del CSIC, ha traspasado el territorio en el que se ubican llegando a convertirse en objetivo de algunos investigadores de universidades e instituciones extranjeras, tanto europeas como americanas. El resultado es una vasta historiografía que ha sido analizada cada cierto tiempo por algunos de sus especialistas como el profesor Gonzalo Borrás, dinamizador de los estudios sobre este estilo y quien más ha contribuido a asentar el concepto del arte mudéjar en el ámbito nacional e internacional¹⁴, además de haber ejercido de coordinador de algunos trabajos monográficos que han reunido a los más prestigiosos investigadores del arte mudéjar poniendo al día los conocimientos sobre el mismo y abriendo de nuevo el debate historiográfico. Otros destacados investigadores como Ignacio Henares Cuéllar, Rafael López Guzmán y Juan C. Ruiz Souza, los dos primeros centrándose especialmente en los trabajos del arte mudéjar en América, también han llevado a cabo análisis historiográficos contribuyendo al conocimiento de su evolución¹⁵.

El interés internacional por el arte de mudéjar se muestra a través de los Simposios Internacionales de Mudejarismo que se vienen celebrando cada tres años en Teruel desde 1975 y que en el 2014 ha tenido lugar su decimotercera edición, gracias a la labor del Centro de Estudios Mudéjares, dirigida a fomentar el conocimiento del mundo mudéjar y morisco. Por esta plataforma han pasado los más destacados estudiosos procedentes de múltiples países logrando que el arte mudéjar sea más conocido y admirado, reafirmandose como una de las señas de identidad más singulares de la cultura española.

3. MATERIALES Y MÉTODO

La realización de este trabajo ha sido posible con las bases de datos creadas con motivo de

la elaboración de tres repertorios bibliográficos relativos al arte mudéjar¹⁶. Contienen registros correspondientes a realizaciones ubicadas en la Península Ibérica y los archipiélagos de Baleares y Canarias e Hispanoamérica. Siempre se pretendió la exhaustividad a la hora de la búsqueda de las referencias bibliográficas, sin embargo, cada vez que se abordaron las adendas, se comprobó la dificultad que supone esta aspiración al localizar nuevas referencias de los marcos temporales anteriores que se habían establecido. Hay que tener en cuenta, por ejemplo, que la edición de los sucesivos Simposios Internacionales de Mudejarismo nunca se produjo en el año de su celebración, lo cual da idea del retraso en la publicación de estas contribuciones tan significativas para la producción relativa al arte mudéjar.

Del total de registros, para este estudio, se decidió prescindir de los relativos al mudéjar en América porque es difícil garantizar la exhaustividad en tantos países que no cuentan con servicios que indiquen la literatura que se produce en esta área, por lo que requieren de un tratamiento distinto que se tiene intención de abordar. Tampoco se tuvieron en cuenta trece páginas web, a modo de guías artísticas que se incluyeron en el segundo repertorio bibliográfico, así como siete ediciones de los siglos XVIII y XIX del Tratado de carpintería de Diego López de Arenas, obra impresa en 1633, recogidas en el primero. Por otra parte se desdoblaron algunas monografías en los capítulos que contenían dada su importancia a efectos bibliométricos, ya que en los repertorios se consideró oportuno mantener su unidad considerándolas como un único registro aunque se dio noticia de cada uno de los capítulos que contenían. Finalmente, teniendo en cuenta estas circunstancias, se ha trabajado con un total de **2454** referencias bibliográficas.

Las publicaciones se extienden desde el año 1857, año de publicación de un artículo en el que Manuel de Assas utilizó por vez primera el

término “mudéjar”, lo que llevó a reivindicar a José Amador de los Ríos la acuñación científica del mismo en 1959¹⁷, hasta 2013 en que se cerró la recogida de referencias bibliográficas para elaborar el tercer repertorio. Las referencias acumuladas en las bases de datos proceden de múltiples fuentes de información: catálogos de bibliotecas (tanto universitarias, a través de REBIUN, como públicas, la Biblioteca Nacional de España, y especializadas como la “Tomás Navarro Tomás” del CSIC, la islámica “Félix María Pareja”, de la Agencia Española de Cooperación Internacional, y la del Arqueológico Nacional, entre las más destacadas); las bases de datos ISOC, Dialnet, TESEO e ISBN, además de fuentes secundarias como las bibliografías especializadas tipo Index Islamicus o la clásica de Creswell, en varios volúmenes¹⁸. A todo ello hay que añadir las localizadas a través de las bibliografías y notas a pie de página que acompañan a los trabajos y que supusieron, a su vez, una fuente importante para llegar a tener conocimiento de otros.

Las estrategias de interrogación fueron, básicamente, “arte mudéjar” y “arte morisco”, pero también se utilizaron otras relacionadas con las diferentes manifestaciones artísticas: carpintería, artes decorativas, yeserías, etc., o con los artífices de las obras; incluso se buscó también por realizaciones concretas como “palacio Pedro I”, “techumbre catedral Teruel”, etc.

Por lo que se refiere a la tipología documental recogida y que forma parte de este análisis se compone de libros, artículos de publicaciones periódicas, capítulos de libros, contribuciones en actas de congresos, catálogos de exposiciones, seminarios, jornadas, además de tesis doctorales.

Con los 2.454 registros del estudio se creó para su tratamiento bibliométrico una base de datos *ad-hoc*. Se utilizó el gestor SQLite por su simplicidad (un solo fichero por base de datos) y su

sencillez de instalación, en nuestro caso se ha empleado el *plugin* que permite implementar este gestor en Firefox. De cada trabajo incluido en las base de datos se extrajo información de su año de publicación; la tipología documental; en el caso de los artículos de revista, el título; el tema o materia tratada; la provincia en la que se ubica la obra objeto de estudio; y el foco mudéjar al que pertenece la provincia según la particular división del arte mudéjar; y el idioma de publicación. Además se relacionó cada publicación con el autor o autores responsables de su publicación y, en el caso de aquellos más productivos, se consignó la institución o el ámbito laboral al que están adscritos. Para la generación de indicadores bibliométricos, en su totalidad de carácter unidimensional, se utilizaron consultas en lenguaje SQL que fueron posteriormente tratados con hojas de cálculo para obtener las tablas y gráficos que se presentan en la siguiente sección de este trabajo.

La clasificación temática de las referencias usada es doble y coincide con la establecida en los repertorios bibliográficos: 1) geográfica, atendiendo al foco mudéjar en el que se ubica la obra en cuestión objetivo del estudio, y que responde a la forma en la que se ha venido estudiando el arte mudéjar, y 2) por el tipo de manifestación artística objeto de análisis, según la cual se establecieron 13 categorías distintas a las que se asignó cada trabajo según su tema principal (Tabla 1). Aunque la carpintería —en este caso limitada a las techumbres—, fundamentalmente- se considera dentro de las artes decorativas, el hecho de que esta manifestación artística se identifique especialmente con el estilo mudéjar, además del elevado número de trabajos existentes, llevó a darle la consideración de categoría temática independiente en todos los repertorios. Con las sucesivas adendas la lista de temas se fue ampliando conforme aparecían trabajos que trataban otros no contemplados en la primera bibliografía.

CATEGORÍAS TEMÁTICAS	CONTENIDO DE LOS TRABAJOS
GENERAL	Aspectos generales sobre el arte mudéjar, estudios referidos a todas las manifestaciones artísticas mudéjares de una zona concreta.
TEORÍA SOBRE EL ESTILO, INTERPRETACIÓN, TERMINOLOGÍA	Formación del estilo, problemas terminológicos, estados de la cuestión, modelos, formación, desarrollo, fuentes, límites cronológicos, metodología de investigación del estilo, factores de unidad y diversidad.
CRÍTICA A LOS TRATADOS	Comentarios y crítica a los tratados de carpintería de armar que sirvieron de guía para la realización de las techumbres.
MATERIALES Y TÉCNICAS	Análisis de los materiales utilizados en el estilo (ladrillo, madera, piedra, tierra, cerámica, yeso), las técnicas y el sistema de trabajo.
ARQUITECTURA	Manifestaciones arquitectónicas de cualquier tipo (civil, religiosa, militar) y cronología
CARPINTERÍA	Clasificación, análisis e interpretación de las techumbres y de sus elementos estructurales.
DECORACIÓN	Cualquier tipo de ornamentación que presenten las manifestaciones artísticas (geométrica, vegetal, animal, heráldica) así como estudios iconográficos al respecto.
URBANISMO	Creación, desarrollo y reforma de barrios y ciudades con presencia mudéjar y los condicionantes en su arquitectura.
ARTES SUNTUARIAS Y DECORATIVAS	Cerámica, yeserías, encuadernación, mobiliario, marfiles, alfombras, orfebrería, tejidos, etc.
RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN	Procesos, técnicas utilizadas y resultados de la intervención llevada a cabo en las realizaciones mudéjares.
ARTÍFICES	Trabajos documentados sobre la presencia de alarifes, artesanos y talleres que demuestran la autoría e intervención en las obras artísticas y ordenanzas que regulaban su trabajo.
MECENAZGO	Personalidades que apoyaron y sufragaron la realización de obras mudéjares.
OTROS	Estudios documentales de determinadas comunidades mudéjares, de morerías, cementerios, literatura de viajes que da noticia de monumentos mudéjares, etc.

Tabla 1. Categorías temáticas y contenido de los trabajos que comprende cada una.

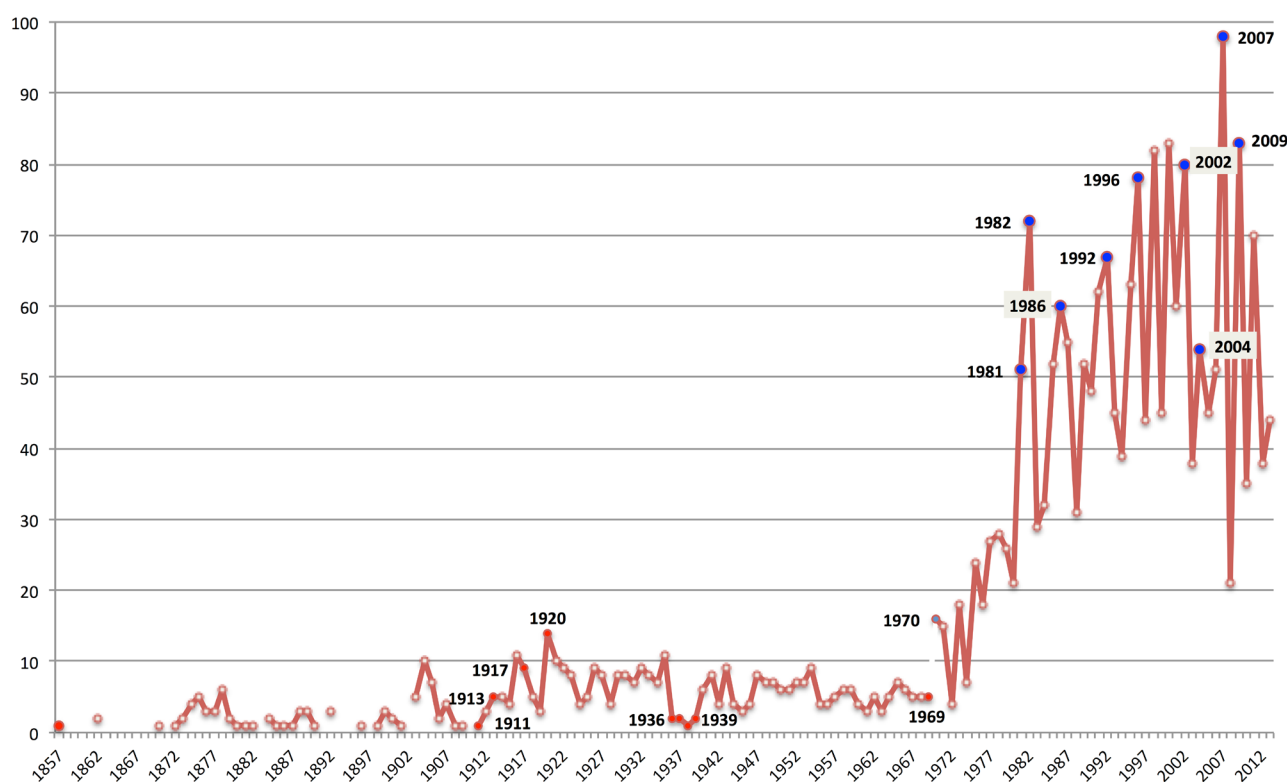


Fig. 1. Evolución cronológica del número de estudios sobre el arte mudéjar.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El análisis de la producción sobre el arte mudéjar que se presenta podría considerarse como “descriptivo”¹⁹ en la medida en que se tratan aspectos puramente cuantitativos y no se tienen en cuenta las citas de los trabajos ante las limitaciones que imponen las herramientas utilizadas que sirvieron para obtener las referencias.

4.1. Distribución temporal de la producción

Tal y como se observa en la figura 1 a través del gráfico que muestra la producción bibliográfica a lo largo del período objeto de análisis, hay dos etapas claramente diferenciadas por el volumen y trayectoria que siguen las publicaciones:

- la primera, que va de 1857 a 1969, caracterizada por una tímida actividad por debajo de las 10 publicaciones anuales, excepto en los

años 1920 con 14 trabajos, 1916 y 1935, con 11. Dentro de la escasa producción del siglo XIX (54 trabajos) hay que comentar el predominio de los artículos de revista sobre los libros, destacando en cuantía los aparecidos en la revista *Museo Español de Antigüedades* (16 trabajos) en la que se presentaron láminas comentadas que reproducen piezas mudéjares ingresadas en los fondos del Museo Arqueológico Nacional, desde 1872 hasta 1880. Se identifican años sin publicación alguna con anterioridad a 1911, año a partir del que se inicia la continuidad. Hay un tramo comprendido entre los años 1917 y 1935 en el que, aunque con altibajos, la producción experimenta un aumento en relación con los años anteriores. Este auge coincide con una notable actividad general de los estudiosos, críticos e historiadores del arte españoles que, a través de los distintos boletines de las Reales Academias de Bellas

Artes, realizaron informes, dieron noticias y sacaron disposiciones de carácter oficial que afectaron a monumentos mudéjares. También tuvieron protagonismo algunas revistas culturales, como por ejemplo *La Esfera*, en las que se publicaron algunos artículos relativos a obras del estilo en cuestión. Aunque el período referido, 1957-69, contiene años de escasa producción, provocada posiblemente, por la influencia de diversos conflictos sociales y políticos que vive España, en general, se nota un interés creciente en torno al mudéjar. En ello debieron pesar situaciones y acontecimientos diversos en relación con las artes, caso de la celebración de nuevas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en 1913, 1917 y 1920, así como la edición de libros de carácter general sobre la Historia del Arte. Tras un período de descenso de la actividad, durante la Guerra Civil española, se mantiene prácticamente el mismo volumen de trabajos hasta el año 1970 en el que se inicia un aumento de las publicaciones.

- la segunda etapa, a partir de los años 70, en que se produce un despegue progresivo de la producción. En este tramo es cuando se dan los “picos” de producción que se ven en el gráfico de la Fig. 1 que coinciden con la edición de las actas de los Simposios Internacionales de Mudejarismo en los años 1981, 1982, 1986, 1992, 1996, 2002, 2004, 2007 y 2009, siendo 2007 el más alto con 98 trabajos. Después de estos años la producción cae considerablemente, salvo excepciones, lo que demuestra el impulso de estas convocatorias. El incremento de la producción científica sobre el arte mudéjar hay que relacionarlo también en este período con la sucesiva aparición de las revistas especializadas en Historia del Arte de los departamentos universitarios españoles como forma de difusión de sus investigaciones. Algunas como *Artigrama* (Univ. Zaragoza), *Anales de Historia del Arte* (Univ. Complutense de Madrid), *Laboratorio de Arte* (Univ. Sevilla) han dado

a conocer un buen número de trabajos sobre este estilo artístico.

Conviene referirse al hecho de que en los últimos años de este período la producción desciende, hecho lógico, en parte, debido al retraso en la publicación de los números de revista correspondientes a estos años. Es algo que se ha podido detectar cuando se elaboraron los primeros repertorios. Por otra parte, aún están por publicar las actas del último Simposio de Mudejarismo celebrado en el 2014 cuyas aportaciones seguramente incrementarán notablemente el año de edición correspondiente (previstas en el 2015).

La comparación de las dos etapas diferenciadas revela un fuerte crecimiento de la producción en la segunda en relación con la primera, téngase en cuenta la media de publicaciones anual en uno y otro (4,69 frente a 45,7).

Este crecimiento se muestra claramente lineal en los dos periodos²⁰, como puede apreciarse en la figura 2, en dónde se presenta la distribución acumulada del número de registros publicados en cada año.

Por simple observación de las gráficas de cada una de las distribuciones se aprecia que el crecimiento en el segundo periodo (línea continua) es mayor, al serlo la inclinación de la gráfica. En consonancia con esto, si nos fijamos en el ajuste lineal²¹ que se muestra en la figura 2, podemos afirmar que mientras que en el primer periodo (línea de puntos) se crece a un ritmo de unos 5 documentos al año en el segundo periodo es prácticamente de 41 documentos anuales.

4.2. Distribución por tipología documental

En el área de las Humanidades son frecuentes las aportaciones en forma de libros, aspecto en el que se sigue insistiendo como factor diferenciador en la forma de comunicación científica

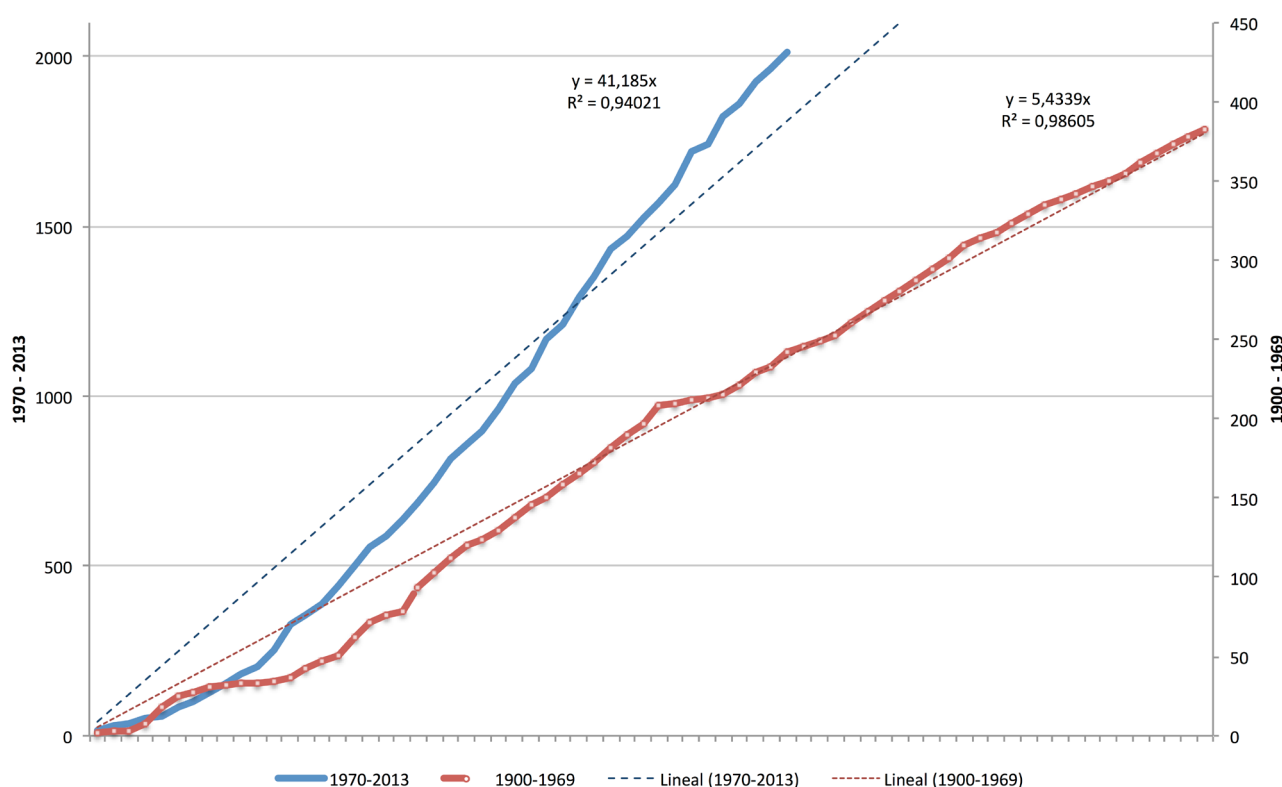


Fig. 2. Crecimiento lineal de la producción de arte mudéjar en los dos periodos considerados.

de las mismas²². En el caso de la producción objeto de análisis, que se muestra en la tabla 2, teniendo en cuenta la división documental propuesta, el formato de edición que más abunda como transmisor de los hallazgos científicos es el artículo de revista que supone un 39,8% (976 trabajos), algo inusual en las Humanidades en donde predominan los libros. El segundo puesto lo ocupan los libros y artículos de libros con un 36% (883 trabajos). Le siguen los artículos en actas de congresos con el 22,9% (563 trabajos) de los cuales, dada su trascendencia en este estilo, un 7,8% (192 trabajos) proceden de los simposios de mudéjarismo, lo que, a su vez, representa el 34,1% (192/563) del total publicado en actas. La temática de congresos, jornadas y seminarios en los que hay contribuciones sobre el arte mudéjar es muy variada, de historia, arquitectura, arqueología, urbanismo, construcción, cerámica y, por supuesto, los generales de Historia del Arte.

Los tipos documentales con menor presencia son las tesis doctorales (31 que suponen el 1,3%) que, habitualmente, acaban publicándose en forma de monografías y 1 informe. Estos porcentajes no están en consonancia con los resultados que han venido mostrando algunos estudios desde 1980 hasta el momento actual en los que se afirma que el formato preferente en el que publican su producción intelectual los Humanistas es el de libros (73,3%) y el mismo porcentaje para los capítulos en libros (73,3%)²³, datos acordes también con las fuentes que utilizan cuando necesitan información²⁴ y que revelan las citas de sus trabajos, efectuadas en su mayoría a libros (67%) y artículos de revistas (24%)²⁵. El estudio de la producción relativa a la pintura rupestre, con el que se podría establecer una comparación, también viene a contradecir el postulado relativo al panorama dominante en las Humanidades con el libro como formato de edición mayoritario puesto que el artículo cien-

TIPO DOCUMENTAL	1857-1969		1970-2013		1857-2013	
Artículos de Revista	335	75,6%	641	31,9%	976	39,8%
Libros y capítulos	103	23,3%	780	38,8%	883	36,0%
Monografías	58	13,1%	295	14,7%	353	14,4%
Contribuciones Monografías	45	10,2%	485	24,1%	530	21,6%
Actas de congresos	5	1,1%	558	27,7%	563	22,9%
Congresos	5	1,1%	366	18,2%	371	15,1%
Simposios Mudejarismo	-	-	192	9,5%	192	7,8%
Tesis Doctorales	-	-	31	1,5%	31	1,3%
Informes	-	-	1	0,0%	1	0,0%
Total	443	100,0%	2011	100,0%	2454	100,0%

Tabla 2. Representación de los tipos documentales.

tífico tiene una presencia del 55,2% del total de la producción y el libro y los capítulos de libros, 9,8% y 11,3% respectivamente ²⁶. Sin embargo, si se tienen en cuenta los períodos establecidos en la evolución de la producción científica del arte mudéjar, hay que destacar la diferencia entre uno y otro como muestra la misma tabla 2: en el primero (1857-1969) los artículos de revista triplican a los libros, algo excepcional en las Humanidades, mientras que en el segundo (1970-2013) se tiende a un equilibrio entre revistas y libros al tener valores muy similares (31,9% y 38,8%) aunque prevalece el uso de la monografía.

Si se observa la presencia de cada uno de los tipos documentales a lo largo de todo el período objetivo de análisis, el pico más alto corresponde a los capítulos de libros en el año 1995 con un total de 41. Esta circunstancia tiene que ver con las dos monografías sobre el arte mudéjar en las que colaboraron los principales investigadores de las distintas áreas geográficas²⁷. Los artículos de revista dominan hasta el año 1982, primer año en el que, con motivo de la edición de las actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo, se han visto superados por las aportaciones al mismo. A partir del 2005 los capítulos de libros y las contribuciones en congresos superan a los publicados en revistas, alcanzándose un equilibrio entre estas tres tipologías documentales.

4.3. Revistas de publicación

Los 976 artículos de revista se publicaron en 245 títulos, entre los que se han contabilizado 22 extranjeros. Las revistas más productivas, recogidas en la tabla 3, con más de 10 artículos, son todas españolas y ascienden a 25 (lo que supone un 10,2% del total de títulos). Los 516 trabajos publicados en estos 25 títulos representan algo más de la mitad (52,9%) del total de artículos de revista.

Entre ellas ocupa el primer puesto la revista *Al-Qantara* con 71 artículos (7,3% del total publicado), entre los que se incluyen los 46 trabajos de su antecesora *Al-Andalus* (1935-1980).

En la producción de la revista *Al-Andalus* tienen un volumen destacado los trabajos de L. Torrès Balbás, arquitecto y restaurador de actitud conservadora, de la Alhambra, uno de los autores más fecundos en la historiografía del arte mudéjar que dio a conocer el 68% de sus investigaciones publicadas sobre este estilo a través de esta revista. El segundo lugar lo ocupa *Apuntes del Alcázar de Sevilla* que, a pesar de su corta trayectoria iniciada en el año 2000, al centrarse en los trabajos de conservación y preservación del Alcázar de Sevilla, ocupa el segundo puesto con 31 artículos. Los mismos que el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, cuyo primer

Orden	Revista	Num. Art.	Acum. Art.	% Acum.
1	Al-Qantara	71	71	7,3%
2	Apunt Real Alcazar Sevilla	31	102	10,5%
3	Bol Soc Esp Excur	31	133	13,6%
4	Academia Bol R Acad BASF	29	162	16,6%
5	Arch Esp Art	28	190	19,5%
6	Artigrama	27	217	22,2%
7	Toledo	27	244	25,0%
8	Reales Sitios	22	266	27,3%
9	Bol Semi Estud Arte Arqu	20	286	29,3%
10	Anal Hist Art	19	305	31,3%
11	Arquitectura	18	323	33,1%
12	Rest Rehab	18	341	34,9%
13	Aragón	17	358	36,7%
14	Cuad Art Uni Gra	17	375	38,4%
15	Mus Esp Antig	16	391	40,1%
16	Cuad Alhambra	15	406	41,6%
17	Laboratorio Arte	14	420	43,0%
18	Semin Art Aragones	14	434	44,5%
19	Teruel	14	448	45,9%
20	Trebede	14	462	47,3%
21	Bol Asoc Esp Orient	13	475	48,7%
22	Bol RA Hist	11	486	49,8%
23	Bol Arte	10	496	50,8%
24	Wad Hayara	10	506	51,8%
25	Zaragoza	10	516	52,9%
49 Titulos		3-9		
43 Titulos		2		
128 Titulos		1		
245 Titulos de Revista, 976 Articulos				

Tabla 3. Revistas más productivas.

trabajo sobre arte mudéjar data de 1896 manteniendo la producción en este tema hasta 1951. El cuarto puesto está representado por *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, con 29 trabajos, que comenzó a publicarse en 1881 y, tras una interrupción que abarca de 1933 a 1951, continúa su edición hasta la actualidad.

Entre el conjunto de títulos de revista que acaparan más de la mitad de la producción en forma de artículos están las editadas por los departamentos de Historia del Arte de diferentes universidades españolas en las que desarrollaron su labor docente e investigadora algunos de los más reconocidos historiadores del estilo artístico (por orden de importancia según el nº de artículos, *Artigrama*, de Zaragoza; *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, de Valladolid; *Anales de Historia del Arte*, de la Complutense; *Cuadernos de la Universidad de Granada*, de Granada; *Laboratorio de Arte*, de Sevilla; *Boletín de Arte*, de Málaga). A ellas hay que unir otras editadas por diferentes academias (además de la de Bellas Artes de San Fernando, Real Academia de la Historia, por ejemplo) y órganos colegiados (*Arquitectura*, del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid) que han contribuido a la difusión de las investigaciones sobre el estilo artístico en cuestión. No hay que olvidar también algunas de marcado carácter local, como *Toledo, Aragón, Teruel y Zaragoza*, que, por su especial vinculación con focos mudéjares muy relevantes por la calidad y cantidad de las manifestaciones artísticas que albergan, destacan entre los títulos por la edición de un buen número de trabajos. Sorprende la presencia de artículos en revistas cuya temática no tiene nada que ver con la Historia del Arte, por ejemplo *Minutos Menarini* (medicina), *Mutua de Accidentes de Zaragoza* (seguros) o *Revista de Estudios Taurinos* (tauromaquia).

5. CONCLUSIONES

El análisis de la producción analizada, integrada por 2454 documentos, publicados a lo largo de 154 años, permite extraer algunas conclusiones relativas al estudio del arte mudéjar, a pesar de no contar con estudios bibliométricos relativos a otros estilos artísticos que permitirían establecer paralelismos y con ello observar diferencias y similitudes, a excepción del relativo a la pintura rupestre pospaleolítica ya referido:

- La *evolución* en el tiempo demuestra la desigual evolución de la producción científica en la serie temporal que abarca este trabajo y el aumento del interés por este estilo artístico vinculado al territorio español en los últimos 40 años a tenor de su tasa de crecimiento (41 documentos anuales). Se corrobora el fuerte impulso que han dado los Simposios Internacionales de Mudejarismo a la vista del número de publicaciones que coinciden con las fechas de edición de sus actas y en algunos de los años posteriores a ellas²⁸. Los trabajos más recientes demuestran que el interés continúa y, además, no solo por parte de investigadores españoles sino también por alguno extranjero.
- Los datos expuestos contradicen el panorama predominante en el ámbito de las Humanidades respecto al *formato* de publicación preferente y mayoritario que, en este caso, no es el libro sino la revista aunque se tiende a un cierto equilibrio entre ambos en los últimos años del período objetivo. No obstante es necesario llamar la atención acerca de las características particulares de ciertas tipologías documentales en el área de las Humanidades, como las actas de congresos, seminarios, simposios, etc., porque no responden a los mismos patrones de comportamiento que en otras áreas de conocimiento (por ejemplo y fundamentalmente, la inme-

diatez en su edición). En el caso concreto que nos ocupa, aunque se ha seguido el método habitual en los estudios bibliométricos de separar las actas de congresos de los libros, es bien notorio que en esta materia el límite no está claro dado que ambos, en lo referente al contenido, recogen un tema monográfico. Por otra parte, el carácter diferenciador de este tipo documental vinculado a los últimos avances e investigaciones sobre el tema se pierde al retrasarse la fecha de edición en relación con la de celebración del evento. Si se tuviera esto en cuenta, evidentemente el libro sería el tipo documental preferente.

- La mayoría de las *revistas*, españolas, en las que se han dado a conocer las investigaciones sobre el arte mudéjar revelan la escasa presencia de los estudios sobre el tema en publicaciones internacionales. Algunas, además, tienen un marcado carácter regional y un ele-

vado interés local. Del conjunto de revistas nacionales tan solo dos²⁹ están indexadas en la plataforma Web of Science (Thomson-ISI), en el campo de las Artes, carencia ya constatada en algunos estudios³⁰. Una consulta a esta base de datos del ISI interrogando por los diferentes tópicos relacionados con el “arte mudéjar” arroja solo un total de 59 registros para el período 1900-2013. Esto da idea de la escasa visibilidad y difusión internacional de los estudios sobre este estilo, si además se tiene en cuenta que la lengua de publicación mayoritaria es el castellano.

- La revista *Al-Qantara* es la que registra el mayor número de publicaciones sobre el arte mudéjar, observación que se reafirma también con la búsqueda en la Web of Science. Secciones de su antecesora *Al-Andalus*, como “Crónica arqueológica de la España Musulmana”, contribuyeron decisivamente a ello.

NOTAS

¹GLASER, Jochen y OLTERSDORF, J. “Why is German History of Arts invisible to Bibliometrics?”. En: *Pôle Gouvernance / IMPRESHS / Quality representations in the Social Sciences Humanities in an evaluative context* (Rennes, June 2014) [en línea]. Disponible en: http://www.licornubs.com/evalhum/documents/Glaser_QualiSHS.pdf. [Fecha de consulta: 07-III-2015] y RIHA (International Association of Research Centres in the History of Art). *Measuring Quality in Art History*, 2011, [en línea]. Disponible en: http://www.sik-isea.ch/Portals/0/docs/RIHA-Measuring_Quality_Resolution.pdf. [Fecha de consulta: 12-III-2015].

²ŽIC FUCHS, Milena. “Bibliometrics: use and abuse in the humanities”. En: BLOCKMANS, Wim; ENGWALL, Lars y WEAIRE, Denis. *Bibliometrics: Use and Abuse in the Review of Research Performance*. London: Portland Press, 2014, pág. 108.

³RODRÍGUEZ YUNTA, Luis y ABEJÓN PEÑA, Teresa. “El análisis bibliométrico de la producción española en Ciencias Sociales y Humanas. ¿Contamos con las fuentes necesarias?”. *Revista Española de Documentación Científica*, 33, 1(2010), págs. 152-153 [en línea] Disponible en: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/20846/1/590.pdf>. [Fecha de consulta: 05-IV-2015].

⁴VAN LEEUWEN, Thed. “Bibliometric research evaluations, Web of Science and the Social Sciences and Humanities: a problematic relationship?”. *Bibliometrie*, band 2 (2013), pág. 17 [en línea]. Disponible en: <http://www.bibliometrie-pf.de/article/view/173>. [Fecha de consulta: 12-V-2015].

⁵ALIAGA, Francisco M., ALMERICH, Gonzalo y SUÁREZ-RODRÍGUEZ, Jesús M. “El European Reference Index for the Humanities (ERIH) como criterio de calidad de las revistas académicas: análisis de la lista revisada de educación”. *Revista Española de Documentación Científica*, 36, 2 (2013), [en línea]. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/redc.2013.2.901>. [Fecha de consulta: 06-IV-2015]

⁶DASA, Michèle, KOSMOPOULOS, Christine y POMAIN, Denise. “JournalBase - A comparative International Study of Scientific Journal databases in the Social Sciences and the Humanities (SSH)”. *Cybergeo*, 8 (2010), [en línea]. doi: 10.4000/cybergeo.22862.

⁷KALONDIS, Aris. “Bibliometrics”. En: SMITH, Keith (ed.). *Science, Technology and Innovation Indicators – A guide for Policymakers, Surveys in Applied Economics: Technical Progress*. Oslo: IDEA Report; STEP Group Oslo, 1988, pág. 2.

⁸PRITCHARD, Alan. "Statistical bibliography or bibliometrics?". *Journal of Documentation*, 24, 4 (1969), págs. 348-349.

⁹MATEO SAURA, Miguel Ángel, GIL-LEIVA, Isidoro y PULGARÍN GUERRERO, Antonio. "Análisis de la producción científica sobre la pintura rupestre pospaleolítica en España. Arte levantino y pintura esquemática (1907-2010)". *Anales de Documentación*, 17, 2 (2014), págs. 1-20, [en línea]. doi: <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.17.2.193781>. [Fecha de consulta: 04-IV-2015].

¹⁰"Análisis y evolución de la producción científica del área de Artes y Humanidades en Canarias en el periodo 1989-2010", financiado por el Gobierno de Canarias a través del Programa I+D de la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información.

¹¹BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. "A propósito del arte mudéjar: una reflexión sobre el legado andalusí en la cultura española". En: BARRAL RIVADULLA, María Dolores, FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña y MONTEROSO MONTERO, Juan Manuel (coords.). *Mirando a Clio: el arte español espejo de su historia*. Actas del XVIII Congreso CEHA. Santiago de Compostela: Universidad, 2012, págs. 32-33.

¹²GARCÍA NISTAL, Joaquín. "El nacimiento de un 'estilo mudéjar': el arte mudéjar como expresión del espíritu romántico y nacionalista del siglo XIX". En: BARRAL RIVADULLA, María Dolores, FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña y MONTEROSO MONTERO, Juan Manuel (coords.). *Mirando a Clio: el arte español espejo de su historia*. Actas del XVIII Congreso CEHA. Santiago de Compostela: Universidad, 2012, pág. 2304.

¹³VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel. "La arquitectura mudéjar y los sistemas constructivos en los reinos de León y Castilla en torno al 1200". En: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.). *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006, pág. 84, [en línea]. Disponible en: http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/12/_ebook.pdf. [Fecha de consulta: 12-V-2015].

¹⁴BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. "El arte hispano-musulmán: Estado de la cuestión". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3 (1991), págs. 11-18; BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. "El arte mudéjar: estado actual de la cuestión". En: HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (eds.). *Mudéjar Iberoamericano: una expresión cultural de dos mundos*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1993, págs. 9-19 y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. "Historiografía (1975-2005) y prospectiva de los estudios sobre arte mudéjar". En: *Actas X Simposio Internacional de Mudéjarismo. 30 Años de Mudéjarismo: memoria y futuro*. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares, 2007, págs. 685-711.

¹⁵HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Perspectiva historiográfica finisecular del mudéjar en la península, archipiélagos atlánticos e Iberoamérica". En: *El mudéjar iberoamericano: del Islam al Nuevo Mundo*. Barcelona: Lunwerg, 1995, págs. 17-33; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. "La arquitectura mudéjar: situación historiográfica y nuevos planteamientos". En: *Manuel Toussaint su proyección en la Historia del Arte Mexicano*. México: UNAM, 1992, págs. 117-130; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. "Los estudios sobre el arte mudéjar en América". En: *Actas X Simposio Internacional de Mudéjarismo*. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares, 2007, págs. 695-711 y RUIZ SOUZA, Juan Carlos. "Le 'style mudéjar' en architecture cent cinquante ans après". *Perspective*, 2 (2009), págs. 277-286.

¹⁶PACIOS LOZANO, Ana R. *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares (1857-1991)*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1993; PACIOS LOZANO, Ana R. *Bibliografía de arte mudéjar. Adenda 1992-2002*. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares, 2002. El tercero está pendiente de publicación.

¹⁷GARCÍA NISTAL, Joaquín. "La incorporación del término mudéjar: una responsabilidad compartida". En: *Actas XII Simposio Internacional de mudéjarismo*. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares, 2013, págs. 199-211.

¹⁸De todas las fuentes consultadas se informa de forma pormenorizada en cada uno de los repertorios citados en las páginas dedicadas a la Metodología.

¹⁹RUBIO LINIERS, Cruz. "Bibliometría y Ciencias Sociales". *History and History Teaching*, 7 (1999), [en línea]. Disponible en: <http://clio.rediris.es/clionet/articulos/bibliometria.htm>. [Fecha de consulta: 01-II-2015].

²⁰Para evitar en los cálculos los datos ausentes (años sin publicación), para el primer período se ha considerado la serie ininterrumpida que se inicia en 1900.

²¹Se ha llevado a cabo un ajuste por *regresión lineal simple* utilizando el método habitual de *mínimos cuadrados ordinarios*, obligando a la recta ajustada a pasar por el origen para simplificar la interpretación (un solo coeficiente: la tasa de crecimiento). Los ajustes resultan estadísticamente aceptables dados los coeficientes de determinación obtenidos (98,6% y 94,0% respectivamente).

²²ZIC FUCHS, Milena. "Humanities and Social Sciences at a Crossroads? The Bibliographic/Bibliometric Divide". En: *ECOOM Colloquium "Assessing research performance in the Social Sciences and Humanities"* (9 december 2011). University of Antwerp. [en línea]. Disponible en: https://www.ecoom.be/sites/ecoom.be/files/4_Milena_Zic_Fuchs.pdf. [Fecha de consulta: 11-III-2015].

²³MÜNSTER, Irene. "Un estudio de las necesidades de información, hábitos y características de investigadores en Humanidades y Ciencias Sociales". *Información, cultura y sociedad*, 8 (2003), [en línea]. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-17402003000100004&script=sci_arttext. [Fecha de consulta: 23-I-2015].

²⁴CALVA GONZÁLEZ, Juan José. "El comportamiento en la búsqueda de información de los investigadores del área de las Humanidades y Ciencias Sociales", *Investigación Bibliotecológica*, 13, 27 (1999), pág. 13, [en línea] Disponible en: <http://ojs.unam.mx/index.php/ibi/article/view/3917>. [Fecha de consulta: 12-IV-2015] y SANTIAGO PACHECO, Luis Ernesto. "Necesidades y comportamiento informativo en usuarios externos de una biblioteca universitaria". *Hemera*, 1, 1(2003), págs. 11-36, [en línea]. Disponible en: <http://infocuib.laborales.unam.mx/~mt10s01f/rubros/santiagoenece305.pdf>. [Fecha de consulta: 13-V-2015].

²⁵OSCA-LLUCH, Julia, VEYRAT, Ana y MORALES, Jesús. "El consumo de información en Humanidades". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 189-760 (2013), a026, pág. 4. Doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.760n2012>.

²⁶MATEO SAURA, Miguel Ángel, GIL-LEIVA, Isidoro y PULGARÍN GUERRERO, Antonio. "Análisis de la producción científica sobre la pintura rupestre...". Op. cit., pág. 8.

²⁷BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (coord.). *El arte mudéjar*. Zaragoza: UNESCO, 1995 y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (coord.). *El mudéjar iberoamericano: del Islam al Nuevo Mundo*. Barcelona: Lunewerg Editores, 1995.

²⁸El profesor Borrás (*Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001, pág. 127) ya calificó los Simposios de "auténtico motor para el impulso de estos estudios".

²⁹*Archivo Español de Arte*, editada por el CSIC, y *Goya*, por el Museo Lázaro Galdiano. La revista *Al-Qantara* también lo está aunque en los campos de Historia, Estudios Culturales, Literatura y Teoría Literaria.

³⁰BARRIONUEVO ALMUZARRA, Leticia, RODRÍGUEZ BRAVO, Blanca y ALVITE DÍEZ, María Luisa. "Revistas españolas con impacto: una alternativa en el área de las Humanidades". En: *IX Congreso ISKO España*. Valencia: Universidad Politécnica, 2009, pág. 220.

ANEXO

Títulos completos de las revistas más productivas recogidas en la Tabla 3:

- Apunt Real Alcazar de Sevilla – Apuntes del Real Alcázar de Sevilla
- Bo Soc Esp Excur – Boletín de la Sociedad Española de Excursiones
- Academia Bol R Acad BASF – Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- Arch Esp Art – Archivo Español de Arte
- Bol Semi Estud Arte Arqu – Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología
- Anal Hist Art – Anales de Historia del Arte
- Rest Rehab – Restauración & Rehabilitación
- Cuad Art Uni Gra – Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada
- Mus Esp Antig – Museo Español de Antigüedades
- Cuad Alhambra – Cuadernos de la Alhambra
- Semin Art Aragonés – Seminario de Arte Aragonés
- Bol Asoc Esp Orient – Boletín de la Asociación Española de Orientalistas
- Bol RA Hist – Boletín de la Real Academia de la Historia
- Bol Arte – Boletín de Arte

Varia

DIBUJOS Y DESCRIPCIONES: LA IMAGEN DE LAS NACIONES AMAZÓNICAS EN EL PERÚ ILUSTRADO

DRAWINGS AND DESCRIPTIONS: THE IMAGE OF THE AMAZONIC NATIONS IN THE ILUSTRED PERU

Resumen

Con la llegada de las luces a América se inició un segundo descubrimiento. Inmediatamente, los territorios y los habitantes de los todavía Países Incógnitos fueron reflejados por las expediciones científicas que mostraban en mapas, imágenes y descripciones los resultados de sus entradas.

Palabras Clave

Dibujos, Expediciones Científicas, Indígenas, Virreinato del Perú.

Abstract

On the arrival of the Enlightenment to America, a second discovery was begun. Immediately, the territories and inhabitants of the yet "Unknown Countries" were reflected by the scientific expeditions which showed in maps, images and descriptions the results of their investigations.

Key Words

Drawings, Indigenous, Scientific Expeditions, Viceroyalty of Peru.

Iván Panduro Sáez

Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte

Graduado en Historia del Arte y Máster en Conocimiento y Tutela del Patrimonio Histórico, ambos títulos por la Universidad de Granada, actualmente trabaja en su Tesis Doctoral dirigiendo sus investigaciones al ámbito artístico de la América virreinal, su estética y su dimensión antropológica.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 15-IV-2016
Fecha de revisión: 12-V-2016
Fecha de aceptación: 17-V-2016
Fecha de publicación: 30-VI-2016

DIBUJOS Y DESCRIPCIONES: LA IMAGEN DE LAS NACIONES AMAZÓNICAS EN EL PERÚ ILUSTRADO

“Aunque desde el año 1533 se sujetó el Imperio del Perú a la dominación española, dándole la Providencia por premio de sus virtudes la más rica y hermosa porción del Universo, solo teníamos una muy general y confusa noticia del centro de esta América Meridional conocida con el nombre de Montaña Real.”¹

El conocimiento todavía *confuso* en el siglo XVIII de la Amazonía peruana había despertado el auge de las “entradas” patrocinadas por el ilustrado y Virrey Gil de Taboada y Lemos a su llegada al Perú en 1790.

Más allá de las intenciones utópicas enmascaradas en ciencia que se escribían durante la época, lo cierto es que el énfasis por las expediciones se debía a una doble intención; por un lado se pretendía delimitar los territorios de la Corona amenazados *peligrosamente* por los portugueses y, por otro, ocupar territorios vírgenes que prometían grandes retornos para la Monarquía.

Atendiendo a la *Relación de Gobierno* que firma este Virrey al consumir su mandato en 1796, el principal encargado de estas “entradas” sería el Misionero franciscano del Colegio de Santa Rosa de Ocopa, Narciso Girbal y Barceló, el cual debía

acabar con el conocimiento escaso y borroso de los valles del río Marañón o de las Amazonas y sus afluentes, enfrentarse a las leyendas áuricas de la Montaña Real o extender la Fe cristiana por la fértil Pampa del Sacramento. Estos viajes junto con los del también franciscano Manuel Sobreviela y los intentos del Brigadier Francisco Requena, fueron intencionadamente divulgados por el *Mercurio Peruano*, periódico ilustrado, editado entre 1791 y 1795 por la Sociedad de Amantes del País, con el objetivo de promover la comunicación y propagar insensiblemente todo aquello que el Gobierno virreinal estimara oportuno y, esta empresa evangelizadora lo era.

Precisamente es en esta misma *Relación* en la que a la vez que se enaltecen los periplos de Girbal por los *Países Incógnitos*, se confiesa que no se obtuvo “*todo el efecto deseado*”, eso sí, matiza ipso facto, “*por varios accidentes que no podía evitar un Religioso*”. Estos accidentes a los que se refiere pudoroso Gil de Taboada tenían un causante o, mejor, varios infractores claros: las Naciones que allí habitaban.

Chipéos, Casibos, Omaguas, Iquitos o Carapachos, entre otros, se revelaron a los obreros

del evangelio en una pugna entre los que no conocían otra deidad que la Luna y aquellos que consideraban a éstos, indios infieles. Tras el inevitable conflicto religioso fueron las costumbres naturales o bárbaras, según se contemple, las que más desconcertaron a los Misioneros que sobrecogidos por algunas de las prácticas, aspectos o trajes de estas Naciones, las recogieron en descripciones y dibujos.

La propia *Relación de Gobierno* de la que venimos hablando acopia, en sus dos versiones, láminas con dibujos de doce de estos pueblos y sus respectivos elocuentes y retóricos comentarios.² Algunos de ellos se centran en la ferocidad de algunas Naciones antropófagas como los Maguare, Capanaguas o Carapachos, éstos últimos también destacados por la blancura de

su piel semejante a la de los *albinos de la Etiopía* y la belleza de sus mujeres. Incluso el propio Girbal llegará a preguntarse si la blancura carapacha se debe a la procedencia de algún grupo desviado de españoles, sin embargo, se respondería él mismo rechazando esa idea:

"[...] tan poco opino que esta gente provenga de alguna tribu de Españoles retirada a aquella Región porque no habrían cambiado tan enormemente las costumbres, cultura y humanidad, religión, idioma, y políticas [...]"³.

En el aspecto positivo se subraya curiosamente el buen pescado que cocinan algunos de ellos, la racionalidad y facilidad para relacionarse de los Chipéos, —los cuales pudieron ser convertidos—, la rapidez de los Maguare debido a su estrecha cintura o, el miedo disimulado en res-

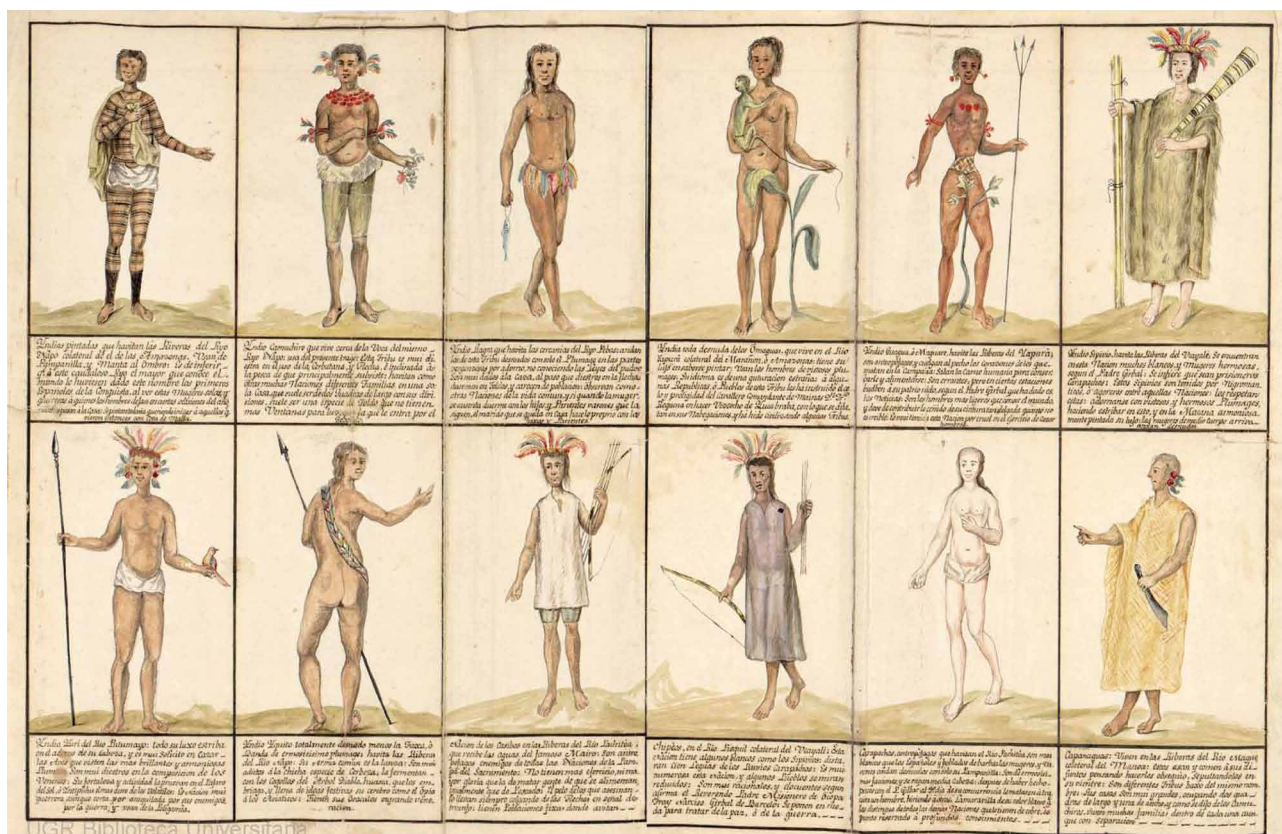


Fig. 1. Anónimo. Naciones del Perú. En *Relación de Gobierno que el Excmo. Señor Frey Don Francisco Gil de Lemos y Taboada, virrey del Perú, entrega a su sucesor el Excmo. Señor Varón de Vallenarí*, año de 1796. Lápis y aguada. Biblioteca del Hospital Real. Universidad de Granada.

peto que despertaban los Sipibios por nigrománticos, siendo el lujo de sus pinturas y los ricos adornos vistosos en plumajes, el aspecto que más sobresalía en estos agoreros.

*"Hay algunos algo cultivados, y por consiguiente poseídos de humanidad y atención"*⁴.

Las representaciones de las gentes de la Amazonía peruana no se subscriben solamente a la

Relación del Virrey sino que se estableció un modelo de iconografía en la que el dibujo y la palabra se alternan y dialogan, propio de las campañas científicas del Siglo de las Luces. De hecho, la expedición Malaspina-Bustamante (1789-1794), la más ambiciosa, aunque con insustanciales diferencias, recoge los mismos dibujos y descripciones que el documento de las memorias de gobierno de Taboada y Lemos.



Fig. 2. Anónimo. Naciones del Perú. En la versión de la *Relación de Gobierno del Virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos, 1796*, conservada en la ©Real Academia de la Historia. Lápiz y aguada. Folio final.

A primeros de Junio de 1790 llegó la Corbeta “Atrevida” al puerto limeño del Callao donde la esperaba ya anclada la “Descubierta” que había tocado tierra unos días antes, el 28 de Mayo de 1790. La tripulación afectuosamente recibida fue alojada en La Magdalena, una pequeña localidad cercana a Lima⁵. La llegada de la expedición había coincidido con la entrada de Gil de Taboada en la Ciudad de los Reyes, cuestión fundamentalmente considerable para nuestro discurso ya que la amistad entre el marino Ale-

jandro Malaspina y el Virrey, dos viejos conocidos, se supone clave en el establecimiento de la relación de los dibujos.

Quizá debamos agudizar más el foco de atención en los botánicos Luis Née y Mateo Haenke que al poco de desembarca de las Corbetas realizaron un viaje entre Junio y Julio por Tarma y Jauja, localidades cercanas al convento franciscano de Santa Rosa de Ocopa dirigido, desde 1785, por el padre Manuel Sobrevela y al que pertenecía



Fig. 3. Anónimo. Indio Guagua o Maguare y Sipibo. Perteneciente a la Colección de dibujos de la Expedición Malaspina-Bustamante, 1789-1794. Pluma y Aguada. Museo de América de Madrid.

Narciso Girbal. Esta casualidad podría indicar un contacto entre los religiosos y los miembros de la expedición antes de la primera entrada de Girbal en 1791 difundida por Hipólito Unanue en el *Mercurio Peruano*. Si bien, es engorroso afirmar que en ese eventual encuentro pudieron copiarse los dibujos, sí que se puede sostener que los naturalistas de la expedición estaban en contacto con el círculo ilustrado limeño de la Sociedad de Amantes del País, lo que apunta que las experiencias de unos y de otros entraron en fricción⁶.

No obstante, algunas de las Naciones que se repiten en la *Relación* y los dibujos de Malaspina volverían a tomar un protagonismo en 1799 en el cuadro de Luis Thiebaut, *Cuadro de historia civil, natural y geográfica del reino del Perú*⁷. No es de extrañar si tenemos en cuenta que José Ignacio de Lecuanda, autor de los textos del *Cuadro* de Thiebaut, había ejercido antes como asesor del Virrey Gil de Taboada, hasta el punto que junto a Unanue asumió la redacción de la *Relación de Gobierno*; así, en 1799, tanto las descripciones como los dibujos eran antiguos

modelos utilizados por Lecuanda para ilustrar la *Relación* de Taboada en 1796. La hipótesis más probable es que éste se habría apoyado en las noticias de los Misioneros reflejadas en el *Mercurio Peruano* y los dibujos de Haenke para la Expedición Malaspina. Solamente en este cóctel de imágenes y descripciones pudieron establecerse los modelos de las Naciones que, como hemos visto se sucedían a lo largo de la última década del setecientos peruano.

Vista la relación iconográfica, y, aunque los indios del *Cuadro* de 1799 aparecen en el cuarto superior derecho separados de las “Naciones Civilizadas”, sin embargo, podemos finalizar con el texto del propio Lecuanda que edulcora esa diferencia entre Naciones.

“El tiempo ha demostrado cuán groseramente se engañaron en este falso concepto (de raza embrutecida y degenerada), pues se ha visto en repetidos ejemplares que el indio es capaz de los más sublimes conocimientos de las ciencias, como lo han acreditado muchos que han cultivado sus talentos, y serian más numerosos los ejemplares si todos tuvieran las proporciones de educación que los españoles y los europeos”⁸.

NOTAS

¹*Relación de Gobierno que el Excmo. Señor Frey Don Francisco Gil de Lemos y Taboada, virrey del Perú, entrega a su sucesor el Excmo. Señor Varón de Vallenarí, año de 1796. Folio. 78.*

²Los dos volúmenes se encuentran en el Archivo de la Real Academia de la Historia de Madrid y la Biblioteca del Hospital Real de Granada.

³*Relación de Gobierno...*, folio. 82.

⁴*Ibidem*, folio. 81vt^o.

⁵Ver: PALAU DE IGLESIAS, Mercedes. *Catálogo de los dibujos aguadas y Acuarelas de la Expedición Malaspina*. Madrid: Museo de América, 1980.

⁶Los miembros de la Expedición y la élite limeña se encontrarían de nuevo en 1793 en el viaje de las Corbetas a España.

⁷Actualmente se encuentra en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid. Ver: DEL PINO DÍAZ, Fermín y GONZÁLEZ-ALCALDE, Julio. “El Quadro del Reyno del Perú (1799): un importante documento madrileño del siglo XVIII.” *Anales del Museo de América* (Madrid), 20 (2011), págs. 65-87.

⁸PERALTA RUÍZ, Víctor. “El Virreinato Peruano y los textos de José Ignacio de Lecuanda en una pintura ilustrada de 1799”. *Fronteras de la Historia* (Bogotá), 18 (2013), pág. 58.



Entrevistas

DRA. DÑA. ÁNGELES RAMOS-BAQUERO.
DIRECTORA DEL MUSEO INTEROCEÁNICO
DEL CANAL DE PANAMÁ

15 de Febrero de 2016

Sevilla

Manuel Gámez



DRA. DÑA. ÁNGELES RAMOS-BAQUERO
DIRECTORA DEL MUSEO INTEROCEÁNICO
DEL CANAL DE PANAMÁ

Manuel Gámez (MG)

Ángeles Ramos Baquero¹ (ARB)

MG: En los medios públicos y entre el personal del museo que dirige, se le nombra siempre como la doctora Ramos Baquero. ¿cuál ha sido su formación académica?

ARB: Me doctoré en Sevilla, en Historia del Arte, luego de haber hecho mis estudios de máster en la ciudad de Navarra y los de Licenciatura en la ciudad de Puerto Rico, en el recinto de Río Piedras. Siempre mi especialidad fue la Historia del Arte y mi ilusión fue siempre hacer mi doctorado en esta disciplina en la Universidad de Sevilla, por su prestigio en dicho campo y también por el significado que tenía para mí ir allí, donde está el Archivo General de Indias, donde podría hacer mis investigaciones.

MG: Su tesis doctoral, defendida en la Universidad de Sevilla en 1996 y por la que obtuvo la máxima calificación de sobresaliente “cum laude”, se dedicó al estudio de la platería panameña de época virreinal. ¿Qué le llevó a seleccionar dicho tema?

ARB: Uno de los aspectos que me impactaban en Panamá era la falta de estudios, análisis, docu-

mentos, testimonios físicos de la Historia del Arte en el período hispánico. Esto me llamaba la atención y empecé haciendo una investigación recorriendo todo el país, buscando todos esos testimonios y me percaté que si bien las creaciones artísticas en otros soportes como la madera y la pintura eran más escasas, en platería había una cantidad importante de ejemplos significativos de gran calidad. Tras ello empecé a investigar en el Archivo General de Indias con la idea de hacer una reconstrucción de la riqueza artística de Panamá a través de los documentos.

MG: De las conclusiones de dicha tesis, ¿qué aspectos destacaría y cuál es la relación entre la producción de los talleres panameños y las creaciones de los maestros plateros de la Península Ibérica?

ARB: En mi investigación fui encontrando una enorme cantidad de maestros plateros y una significativa presencia del gremio de plateros en Panamá durante el período colonial. Esto fue sorprendente para mí. No me esperaba que nunca se hubiesen recogidos esos testimonios, y cuando uno ve la enorme cantidad de evidencias

de la presencia de plateros en Panamá entre el siglo XVI y XVIII, se da uno cuenta de la importancia que tenía el gremio y la importancia de la producción de platería en el ámbito panameño. Así que esa tesis que comenzó como una historia del arte colonial en Panamá a través de los testimonios documentales se fue cada vez concentrando en la enorme cantidad testimonios documentales sobre el tema de los plateros y la platería.

MG: ¿Qué contribuciones realiza su investigación a la Historia del Arte religioso colonial de Panamá?

ARB: Esta investigación, me permitió sacar conclusiones interesantes como por ejemplo conocer la presencia de este gremio platero en Panamá a través siempre de la documentación. También descubrir la marca de la plata de Panamá, que yo creo que ha sido una de las aportaciones más importantes de la tesis doctoral, localizar la marca de oro de la Castilla del Oro. Pero tal vez el resultado más sorprendente es la existencia de ese gremio de platería tan activo, con su propia organización y tan presente en la sociedad colonial. De pensar que Panamá no tenía expresiones artísticas coloniales, artistas coloniales, a encontrar a través de la documentación que la creatividad artística en el período colonial fue activa e importante, con la existencia de los gremios correspondientes y llegar a concluir que el hecho de que esos testimonios no se conserven de forma física no quiere decir que no existieron, pues gracias a la documentación del Archivo General de Indias de Sevilla, ese tesoro maravilloso, se puede reconstruir nuestras historias. Así pude reconstruir un mundo perdido, un mundo que ahora mismo no es evidente. Con ello, puse de manifiesto la riqueza y vitalidad del arte religioso durante el período virreinal en Panamá y, en especial, el creado por los plateros.

MG: El Museo del Canal Interoceánico de Panamá que usted dirige desarrolla una extraor-

dinaria actividad en exposiciones, seminarios y actividades educativas, ¿en qué momento se encuentra el Museo y cuáles son los objetivos a lograr en el futuro?

ARB: El Museo del Canal se abre al público en 1997, pero yo empecé a trabajar en 1996, cuando se me convocó para que me encargase de toda la parte museográfica y de contenido del Museo. El Museo estaba en un proceso de recuperación y rehabilitación del edificio histórico que lo alberga, que es de 1874 y que fue construido originalmente como un hotel por un alsaciano de apellido Loew. Al construirlo trató de hacer el hotel más moderno y mejor de la época².

MG: ¿Cómo ha logrado formar la colección permanente el Museo del Canal Interoceánico de Panamá?

ARB: Este edificio llegó a tener muchos usos a través del tiempo. En 1996 con la idea de la comunidad de que se convirtiera en un Museo del Canal de Panamá, por la cercanía que había con la reversión del mismo a manos panameñas, se me invita a organizar tanto la exposición, en el aspecto museográfico, como la estructura organizativa del museo para que funcione y pueda abrir sus puertas y, lo más importante, crear una colección, porque este museo nace sin colección. En sus comienzos cuando abrimos el Museo, las primeras salas se nutrían fundamentalmente de colecciones privadas y de préstamos. A través de los años se ha logrado acopiar una importante colección propia, actualmente el 90% de sus obras son propiedad del Museo. Esto es uno de los grandes éxitos³.

MG: Entendemos que el Museo forma parte de organismos y asociaciones internacionales, ¿puede explicarnos cómo ha logrado esto?

ARB: Mediante la confianza de la comunidad internacional en el trabajo que se hace en el



Fig. 1. La Dra. Dña. Ángeles Ramos-Baquero da la bienvenida al Museo a un grupo de visitantes.

museo y en su gestión, de lo que es prueba el crecimiento de las colecciones. Otros de los aspectos importantes ha sido crear un grupo de facultativos de museos capacitados para llevar adelante las diferentes labores del Museo y tal vez otro de los aciertos de la gestión del museo en estos años, ha sido precisamente fortalecer la capacitación del personal, profesionalizándolo haciendo un esfuerzo muy importante en su capacitación, tanto trayendo a especialistas de primera categoría aquí a nuestro Museo, como llevando a nuestro personal a diversas oportunidades de capacitaciones al exterior. Esto ha sido de una gran relevancia. También el apego absoluto a las mejores prácticas profesionales en los museos, con la adhesión a instituciones internacionales, como la American Alliance of Museums. Somos el primer museo no norteamericano que se afilió a la Smithsonian Institution en Washington DC. También somos miembros y

participamos de forma muy activa en el ICOM, Consejo Internacional de Museos de la UNESCO y también participamos en el ICOMFOMLAM, con los que acabamos de tener una reunión aquí en Panamá, con muchísimo éxito.

MG: ¿Cuáles son los retos que ha asumido en relación a la capacitación del personal en el campo de los museos en Panamá?

ARB: Uno de los retos fundamentales en nuestros museos en Panamá es el tema de la capacitación, porque no tenemos la especialidad en Museología ni Museografía en nuestras universidades o centros de estudios. Por eso uno de los esfuerzos del que me siento muy orgullosa, es el haber logrado traer las oportunidades de capacitación y abrir todos los museos locales. En muchas ocasiones hemos organizado cursos con profesores de la Universidad de Sevilla,

de Granada y la Universidad Complutense de Madrid. Hemos tenido la fortuna de contar con la guía y colaboración a través de estos años del Dr. Alfredo J. Morales de la Universidad de Sevilla, que además de haber sido mi maestro, profesor y presidente del tribunal de tesis, ha sido una influencia muy importante en mi vida profesional⁴. Ha sido una guía permanente en los temas de capacitación de personal aquí en el museo.

MG: La apertura del nuevo canal interoceánico que está a punto de producirse, ¿cree usted que tendrá alguna repercusión positiva para el museo?

ARB: El tema de la apertura del nuevo canal, está íntimamente vinculado a nuestros vínculos con la Autoridad del Canal. Cuando mediante un referéndum se aprobó en Panamá la ampliación del canal, el Museo comenzó a conformar una colección exclusiva sobre ese tema. A través de los años que ha durado el proceso de construcción hemos ido recopilando, recogiendo, documentando y localizando testimonios de la obra. Por ello, el momento de inauguración de la ampliación del canal es para nosotros un momento muy especial porque podemos abrir al público una exposición dedicada a esa ampliación y creo que esto va tener un impacto importantísimo sobre el conocimiento de Panamá y de nuestro museo, que atraerá a mucha gente que tal vez no lo conocía. Yo creo que el tema de la ampliación del canal, la publicidad que va tener y la repercusión mundial va a ser muy beneficiosa para nuestro museo.

MG: Sabemos de sus estudios en Sevilla y de sus relaciones afectivas con distintas personas de la ciudad. En la actualidad, ¿cuáles son, además de las vivencias del pasado y de las relaciones personales, los lazos que la une a Sevilla?

ARB: Sevilla ¿qué es para mí?, mi otra casa, mi ciudad. Soy verdaderamente muy feliz allí.

Cuento con personas de las que recibo un gran cariño y atenciones cada vez que voy, amigos que son para siempre, que me hacen sentir que nunca me he ido y que estoy en mi casa. La doctora Enriqueta Vila Vilar magnífica historiadora, referente para todas las que nos dedicamos al campo de la historia, ha sido también un ejemplo para mí a seguir. Siempre digo que cuando fuera grande quisiera ser como ella⁵. La admiro muchísimo y la quiero muchísimo, y de ella recibo muchísimo cariño. El doctor Alfredo Morales también es gran amigo de mi esposo, el doctor Alfredo Castellero, y mío⁶. Ambos nos han ido abriendo sus corazones y nos han ido abriendo también ese mundo maravilloso de Sevilla a lo que yo llamo el “sevillero”, que me encanta practicar cada vez que voy allí. Se trata de reconocer las calles, de visitar lugares, de disfrutar de sitios que me recuerdan momentos felices o que crean en mi memoria nuevos momentos felices. La verdad es que para mí Sevilla significa, aparte por supuesto del lugar donde he completado mi formación en su Universidad, una ciudad maravillosa. Allí además he descubierto a través de las investigaciones en el Archivo General de Indias, tanta documentación y tanta historia que da sentido a la labor que hago aquí en Panamá. Mis afectos en Sevilla son muchos, me fascina estar en Sevilla, caminar sus calles, vivir sus tradiciones, sus costumbres, vivir la Semana Santa, vivir el tapeo, pasear con los amigos, pasar el puente de Triana para comer un pescadito frito. Todo eso es para mí Sevilla, además de los toros, de las tradiciones religiosas y también de las tradiciones sociales. Me resulta un mundo maravilloso, por lo que me siento muy apegada a Sevilla. Yo siento una gran afinidad, identidad con ella. Se trata de un vínculo muy vivo y permanente.

MG: ¿Algún sueño por cumplir?

ARB: Todos. Yo creo que, aunque uno cumple tantísimos sueños, siempre tiene otros nuevos. Por eso creo que los que soñamos, siempre

tenemos sueños por cumplir y yo tengo muchísimos. Son sueños siempre vinculados con mi profesión, con mi trabajo, con el Museo del Canal y con todas las cosas maravillosas que se pueden hacer a través de la institución museística como está.

MG: ¿En qué museo del mundo podría olvidarse del tiempo y de las obligaciones?

ARB: Es curioso que para mí, que tengo la fortuna de poder viajar tanto, los museos siempre son un referente en mis viajes porque son lugares, sin importar en que parte del mundo estés, en los que yo me siento en casa. Es curioso porque los museos, cuando yo entro en un ámbito museístico siempre me siento acogida, me siento en casa, me siento parte de él. No importa lo

lejano que sea el país, lo diferente que sea la lengua o los contenidos del museo. Yo no me siento extraña en ninguno. Yo siempre tengo un gran sentido de pertenencia y la verdad es que en cualquier museo del mundo me podría perder, no para olvidarme del tiempo y de mis obligaciones, porque los museos efectivamente son mis obligaciones y los tiempos pasados son mis tiempos, pues son mis tiempos intelectuales. Muchísimos museos me resultan especialmente queridos. Por su puesto el museo del Prado que verdaderamente me conmueve cada vez que camino sus salas, sobre todo porque desde muy niña aspiraba a visitarlo. También el museo de Louvre y por supuesto tantísimos otros museos que la verdad es difícil elegir. Yo diría que en todos los museos me siento que pertenezco, me siento en casa.



Fig. 2. La Dra. Dña. Ángeles Ramos-Baquero explica a un grupo de visitantes una serie de maquetas que reproducen tanto las armas como los diferentes barcos que han surcado las aguas del canal desde época moderna.

MG: Si pudiera elegir una ciudad para vivir además de Panamá, ¿cuál sería?

ARB: Si pudiera elegir una ciudad para vivir además de Panamá, yo creo que la respuesta ha quedado clara: sería Sevilla. Para mí es mi casa, mi barrio, mi gente, mis tradiciones, mi hermandad, un vínculo importantísimo que tengo ahora mismo con Sevilla. Gracias a la generosidad de la doctora Enriqueta Vila Vilar, finalmente pude cumplir un sueño que me vincula a Sevilla y que me vinculará para siempre, soy parte al fin, de una hermandad de penitencia, de la hermandad de la Amargura. Soy cofrade y participar de las

actividades de mi hermandad y de los cultos a la Virgen de la Amargura, contribuye a estrechar el vínculo. Como dice la palabra hermandad, es hablar de hermanos. Por otra parte existe un nuevo vínculo que me une a Sevilla. Recientemente he sido nombrada académica correspondiente de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y en unos meses pronunciaré el discurso de ingreso. Será una nueva razón para estar y vivir en Sevilla, para agradecer a quienes me propusieron y nombraron tal distinción. Todo ello hace que se vaya acentuando ese sueño lejano que tengo, el de poder vivir algún día en Sevilla.

NOTAS

¹Dña. Ángeles Ramos-Baquero nació en la ciudad puertorriqueña de Santurce, desarrollando sus primeros estudios en Río Piedras. Su vinculación con la Historia del Arte se consolidó al iniciarse como profesora en la Escuela de Bellas Artes de San Juan, lo que le permitió ascender hasta la Interamericana. Mientras organizaba un congreso en dicha Universidad, conoció a su actual marido, el Dr. D. Alfredo Castillero Calvo. Ello fue un incentivo para trasladarse a Panamá, su actual residencia, donde ejerce como Directora del Museo Interoceánico del Canal.

²El edificio que alberga el Museo del Canal Interoceánico de Panamá fue construido en 1874, como el Grand Hôtel por el alsaciano George Loew. Fue comprado posteriormente, por el Conde Ferdinand de Lesseps para instalar las oficinas de la Compañía Universal del Canal Interoceánico; funcionó aquí la Nueva Compañía del Canal y luego se vendió a Estados Unidos junto a la concesión para la construcción del Canal de Panamá. En 1915, fue comprado por el Dr. Belisario Porras, Presidente de Panamá, y se instalaron oficinas ministeriales. Fue la sede de los Correos y Telégrafos y en la entrada del edificio se aprecia los mosaicos con este nombre. En 1996, el Patronato del Museo del Canal rehabilitó el edificio para inaugurar el Museo del Canal Interoceánico de Panamá en 1997.

³El Museo Interoceánico del Canal de Panamá ofrece al visitante una interpretación diacrónica no solo de los hitos más importantes que han marcado la construcción de dicho canal, sino también de lo relacionado con la cultura y el pueblo panameño a lo largo de su historia. Los diferentes espacios muestran, mediante una serie de paneles ilustrados, los recorridos que dicho canal ha tenido desde su construcción. Por otra parte, explica las aportaciones que los distintos ingenieros han ofrecido en la consolidación del actual recorrido. Finalmente, muestra la repercusión económica que la apertura del “paso” ha tenido para el país.

⁴Dr. D. Alfredo J. Morales es catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla. Además, es Académico correspondiente de las academias de San Fernando de Madrid, de Nuestra Señora de las Angustias de Granada y de San Telmo de Málaga y asesor Técnico del Departamento de Patrimonio Histórico-Artístico del Arzobispado de Sevilla. Su principal campo de investigación es la arquitectura en época moderna tanto en Andalucía como en Hispanoamérica, contando con numerosas publicaciones sobre esta temática.

⁵Dra. Dña. Enriqueta Vilar Vila es Doctora en Historia de América por la Universidad de Sevilla, contando con una dilatada trayectoria en lo referente a la historia del continente americano. Ha sido directora de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos (1998-2002), Académica de número de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y de la Real Academia Española de la Historia. En 2014 fue se le concedió la Medalla de Sevilla por su intachable recorrido académico.

⁶Dr. D. Alfredo Castillero Calvo es Doctor en Filosofía y Letras, Sección Historia de América por la Universidad de Madrid (1967). Fue profesor de la Universidad de Panamá entre 1967 y 2007, cuando se jubila. Además, fue profesor visitante en las Universidades de Yale, Stanford y Notre Dame de Maryland. Cuenta con numerosos premios, honores y distinciones, destacando la elección por unanimidad para su ingreso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, cuyo discurso leyó en 2014.



CARMEN TAGÜEÑA PARGA
¡MANTENGAMOS VIVO EL ATENEO!

26 de enero de 2016

Ciudad de México

Yolanda Guasch Marí



CARMEN TAGÜEÑA PARGA ¡MANTENGAMOS VIVO EL ATENEO!¹

Yolanda Guasch Marí (YGM)

Carmen Tagüeña Parga (CTP)

YGM: El Ateneo Español de México, institución que preside, cuenta ya con más de 60 años de antigüedad...

CTP: Sí, fue fundado en 1949.

YGM: ¿Con qué idea nació este espacio?

CTP: La idea principal era reunir a intelectuales españoles. Encontramos hace poco una carta de León Felipe², de 1940, que estaba convocando a intelectuales a formar un Ateneo. Se ve que ahí no pasó nada. En el año 1949 se retoma la idea de fundar el Ateneo, sobre todo, porque se pierde la esperanza de regresar a España, porque había terminado la II Guerra Mundial y a Franco, no le han hecho nada, ni le van a hacer, porque enseguida empieza la Guerra Fría. Es en ese momento, y así lo digo cuando lo cuento de forma coloquial, cuando deshacen las maletas y piensan que aquí tienen que establecerse. A partir de ahí, retoman la idea de esta institución a semejanza del Ateneo literario, científico y cultural de Madrid.

Así empieza su andadura, con gente muy notable. Entre los primeros fundadores está Rafael

de Altamira³, León Felipe o Agustín Millares Carlo⁴, entre otros. También estaba aquí Alfonso Reyes⁵, Silvio Zabala⁶, Martín Luis Guzmán⁷, porque creo que lo interesante de esta institución es que siempre tuvo el vínculo con la cultura mexicana. Se trataba de preservar la cultura republicana en el exilio, pero vinculada a la cultura mexicana, por eso se llama Ateneo Español de México.

YGM: ¿Qué cree que ha cambiado desde entonces?

CTP: Mira ha cambiado el mundo... Yo pienso que han cambiado varias cosas. La primera de ellas está en relación con la necesidad de mantener este espacio. La noción de un Ateneo es menos importante, porque hay muchas más instituciones que tienen la conciencia de divulgar conocimiento y actualizar este conocimiento, cosa que hacen las propias universidades.

Pero, ¿qué cambió en el Ateneo, en su entorno? Pues cambió la generación. Esos fundadores notables se fueron muriendo. Gente como José Gaos⁸, Tomás Segovia⁹, y eso que él era de los jóvenes. Todos ellos han ido desapareciendo

pero, a la vez, el Ateneo ha ido adquiriendo un archivo importante. Se ha sustituido la presencia de esos personajes, por un patrimonio documental muy rico que refleja esa época y que es importante para muchos estudiosos.

El Ateneo ha pasado de ser un centro social y cultural, a tener un archivo de los más importantes, aunque no hemos dejado de ser la esencia de lo que fue en su origen.

En la actualidad, el Ateneo es un centro de investigación que recibe a más de 200 investigadores al año, porque posee una de las bibliotecas más especializadas en el tema de la República, la Guerra o el Exilio. Pero, a la vez, nosotros presentamos libros, hacemos mesas redondas, hacemos exposiciones... Tratamos de seguir teniendo esa línea formativa que divulgue la cultura en general. Ni siquiera tiene que ser exactamente la cultura republicana, porque nosotros, por ejemplo, en los últimos tiempos hemos abierto puertas a otros exilios, a otros problemas de maltratados como el tema de los armenios. En este sentido, aquí se presentó un libro que escribió una armenia, también hemos presentado cosas del exilio sirio. En general, ese tipo de actividades al Ateneo le interesan y pensamos que lo que nosotros tenemos como bagaje, como historia, es importante compartirla en un mundo como el de hoy, en el que las migraciones y los exilios son un problema gravísimo y están a la orden del día. De alguna manera la experiencia de nuestro exilio, es un exilio ejemplar, entre otras cosas porque fueron bien recibidos, trabajaron por su nuevo país con mucho entusiasmo y es algo que a México le ayudó mucho. Sin olvidar, por supuesto, todo lo que México hizo por el exilio.

YGM: ¿Cómo hija de exiliados que representa esta institución para usted y para todos los descendientes del exilio?

CTP: Mi historia es un poco diferente al exilio español en general porque yo nací en Moscú.

Mis padres emigraron a la URSS, y vivimos entre ese país, Yugoslavia y Checoslovaquia. En todos esos territorios a pesar de que obviamente todo lo que conoces te enriquece, en todos yo era exiliada, era hija de refugiados, y era algo que no me agradaba demasiado, pues siempre me veía diferente. Los niños quieren ser parte de lo que les rodea y no que te digan constantemente ¿y tu porqué te llamas Carmen?, ¿tu porque vives aquí?... Para un niño es muy agobiante. Yo recuerdo que cuando tuve escarlatina y estuve ingresada un mes, unas enfermeras me pasearon por todo el hospital diciendo “esta niña se llama Carmen”. Yo tenía solo 5 años, en fin...

A pesar de que tengo buenos recuerdos de mi infancia, porque mis padres siempre nos protegieron de lo que pudiera ser malo, el llegar a México para mi fue increíble. Me di cuenta, pasados dos años en el Luis Vives¹⁰, que en realidad no había llegado a México hasta que entré en la UNAM. Cuando entré a la universidad fue cuando me di cuenta que eso era México, el Vives no lo era tanto. Comprendí que, por primera vez, tenía la oportunidad de ser mexicana y empezar a pasar desapercibida, aunque veces me digan ¿usted no es de aquí no? Entonces yo respondo: no, soy del norte. Entonces me creen, piensan en el norte de México, en Hermosillo, en Monterrey, y yo siento que no miento porque Moscú está mas al norte que todas esas ciudades.

La verdad que en ese esfuerzo de ser mexicana yo dediqué mucha energía, a hacer una vida mexicana y a trabajar por este país. Me dediqué a la enseñanza, y como funcionaria en programas académicos, durante muchos años hice una vida completamente mexicana. Mientras tanto, mi mamá seguía cultivando el exilio, porque bueno eso era lo suyo. De hecho, estuvo muy integrada en el Ateneo, y al PSOE, porque ella fue la presidenta de la agrupación del PSOE en México y a todo el grupo de españoles. Yo, en cambio, estaba en otros asuntos. Me acuerdo

siempre cuando mamá decía: porque nosotros... Y yo le decía: ¿nosotros quienes? ¿tú y Felipe González? o ¿tú y yo? ¡Porque si es tú y yo, yo pienso otra cosa!...En fin, yo estaba muy ajena a todo esto. Hasta que me di cuenta que mi madre estaba muy mayor, y pensé: si yo no hago nada por esta herencia que nosotros tenemos y que es muy rica se va a perder para mis hijos. Yo no se que piensen los otros hijos de otros exiliados, pero todavía nuestra generación piensa en esa herencia.

No obstante, creo que uno de los problemas del Ateneo, es que todavía no hemos logrado pasar a generaciones más jóvenes. Pero bueno todavía mi generación y la que sigue, los que hoy tienen unos 50 años, son muy conscientes de la riqueza, del bagaje cultural, ético, heredado de sus padres y abuelos y que no quieren perder. Pero no hemos llegado a generaciones más jóvenes. Esa es la verdad y es uno de los esfuerzos que tiene que hacer el Ateneo. Y en eso estamos. Yo veo que la gente se acerca al Ateneo con mucha ilusión, pero si tuviéramos la capacidad de llegar a más personas, la vida del Ateneo estaría garantizada y sería todavía más rica. Lo que pasa que tenemos una mesa directiva, con unas cuantas personas *ad honorem*, y tenemos tres empleados: una secretaria administrativa, una bibliotecaria y un velador. Y así no se puede...Nos falta músculo, pulso para llegar a otras generaciones.

Estamos haciendo ahora un gran esfuerzo, y vamos a continuar haciéndolo, usando métodos modernos, redes sociales, vídeos, a través de los cuales hacer ver que lo que nosotros poseemos es muy importante y que es un conocimiento que queremos compartir con la gente que nos rodea.

YGM: Entre los presidentes que ha tenido el Ateneo, destacan nombres como Joaquín D'Hacourt¹¹, Eulalio Ferrer Rodríguez¹², ¿destacaría la labor de alguno en especial?

CTP: Pues yo no los conocí como presidentes del Ateneo. Yo la única presidenta que conocí, que tuve de cerca y que todavía vive y es una persona completamente respetable es la señora Leonor Sarmiento¹³. El Ateneo siempre ha tenido mucha vida. Hay recuerdos muy emocionantes sobre todas las directivas y yo creo que siempre, como todo colectivo español, estuvieron rodeados de diferentes polémicas. "Que sí está bien, que si está mal..." El Ateneo, por ejemplo, pasó un momento complicado cuando hubo un cambio de régimen en España. Seguramente pensaron, "seguimos, no seguimos, que hacemos" ¿no?. De esas partes hemos hecho un libro titulado "Memoria del Ateneo"¹⁴, pero eran épocas en las que yo ni siquiera me acercaba al Ateneo.

Cuando yo me vinculo por primera vez, el bagaje que yo tenía, más que conocer todos esos detalles, era que había sido una funcionaria mexicana que sabía como manejar una institución para que luciera más. Eso es lo que creo que he tratado de hacer. En ese sentido, Leonor Sarmiento hizo una gran labor tratando de que

113

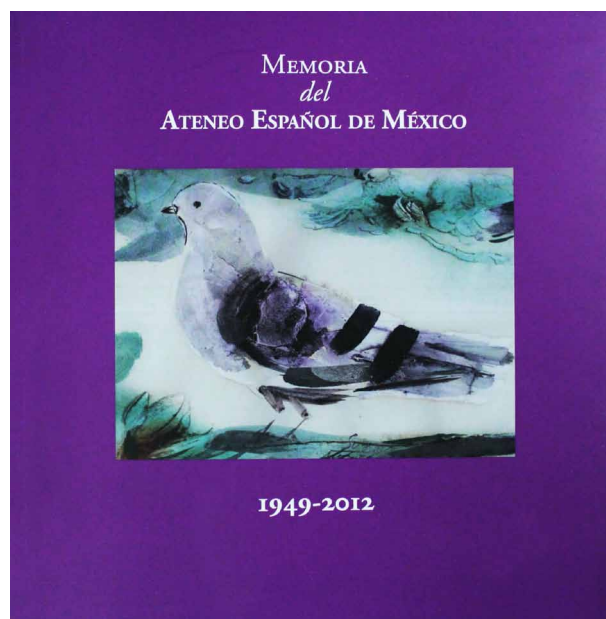


Fig. 1. Portada del libro *Memoria del Ateneo Español de México (1949-2012)*.

el Ateneo siguiera adelante pero siempre con objetivos mas tradicionales. Su labor es admirable porque mantuvo el espacio, el archivo y conservó la herencia de la República. A mi se me dio la oportunidad de poder tener otro tipo de ambiciones y algunas de ellas llevarlas a cabo.

YGM: Desde sus inicios la labor cultural ha sido uno de los principales motores del Ateneo. A grandes rasgos ¿cuáles son las líneas de actuación que se realizan en la actualidad?

CTP: En la actualidad nosotros hacemos conferencias, exposiciones, mesas redondas...¹⁵. Tratamos mucho de acercarnos a las familias del exilio. Nos interesa especialmente involucrar en acto del presente con un recuerdo del pasado. Tratamos de llevar el recuerdo al presente, para que ese recuerdo siga vivo. Hay gente pues, por ejemplo, que el hijo es compositor, la mamá escribió un libro, el papá fue destacado en otra cosa... Hacer actividades que involucren a todo un grupo, a toda una familia, son los eventos que más nos gustan. Generalmente están dedicados a la memoria histórica, esto es un hecho, pero no nos limitamos. También se trata de rescatar cosas que la gente ya olvidó. Por ejemplo, todo el mundo conoce a Elvira Gascón¹⁶, pero es bueno recordarla a través de sus dibujos y por eso hacemos una exposición, pues al final nos damos cuenta que tampoco todo el mundo la conoce. Hace poco montamos una muestra, y que vamos a volver a montar, que es sobre los castillos que renta el gobierno de México cerca de Marsella para los exiliados. Es muy importante que la gente se acuerde de esa época y para los jóvenes mexicanos que recuerden a personajes como Bosques¹⁷, que no lo conocen, a quien por cierto recientemente le han hecho un homenaje en el Senado. Pero en general, hay muchas figuras históricas que la gente va olvidando y es bueno recordarlos, para que la juventud mexicana conozca lo que en un momento dado hizo este país por los españoles.

En fin, nosotros procuramos que el tema tenga que ver con algo que nos ocupa, pero no es limitante. Nos gusta, incluso, apoyar iniciativas que a lo mejor a nosotros no se nos ocurrieron, pero que cuando se acercan al Ateneo y nos lo proponen, si vemos que es un asunto curioso lo acogemos.

YGM: Ha hablado de memoria. Sin duda, el Ateneo es depositario y testigo de la memoria y actividad de los exiliados españoles y hace una labor importantísima de divulgación, sobre todo, a través de ese importante acervo documental y bibliográfico que conserva. Háblenos un poco de que se encuentran los investigadores en este centro documental.

CTP: Pues mira, los investigadores encuentran, por ejemplo, libros inéditos que no están en otros lados y mucho documento pequeño, cartas, trocitos de papeles pero muy detallados de ciertas épocas. Nosotros sabemos que los investigadores se dirigen al Ateneo con diferentes objetivos y todos encuentran algo. Además les damos una atención personalizada, gracias a que ahora tenemos en línea el catálogo, la gente cuando viene se encuentra preparado el material que quieren ver o lo que les podemos mostrar a través de las peticiones que nos hacen llegar. A veces buscamos, incluso, a familiares. Hay muchos que trabajan meses enteros, y siempre encuentran algún material valioso. Básicamente la información es para trabajos académicos, completar tesis. Nos llena de satisfacción verlos aquí trabajando diversos temas, anarquistas, mujeres artistas, a otros les interesan los médicos o los arquitectos... Gracias a las donaciones de todos los que participaron y siguen participando en el Ateneo, tenemos documentación de todas las ramas de conocimiento¹⁸.

YGM: ¿Qué destacaría de este patrimonio documental?

CTP: Pues una joya que tenemos bibliográfica es el Diario de a bordo del Sinaia¹⁹, que es muy interesante desde un punto de vista administrativo, para conocer quienes iban en el barco, como se gastó el dinero, que cosas hicieron...Lo tenemos encuadernado y lo cuidamos muchísimo. Este documento siempre lo menciono porque es el inicio del exilio, aunque en realidad antes vinieron los niños de Morelia, pero el exilio masivo empieza con la llegada del Sinaia.

YGM: Además del archivo y la biblioteca, tienen una importante y representativa colección de arte de los artistas exiliados ¿qué nos podría destacar de este acervo? ¿cuándo se conforma?

CTP: Esta colección comienza casi en los primeros años del Ateneo con las donaciones que hacen los pintores, que aquí exponen, de algunos de sus cuadros. Pero en realidad, la mayor parte de esta colección, es un legado de José Puche Planas²⁰, quien fue durante mucho tiempo Secretario General del Ateneo. Estuvo muy vinculado al colegio Luis Vives y a muchas actividades del exilio. Él es que quien legó la mayor parte de las obras, sobre todo, las más representativas de los pintores del exilio. Nosotros tenemos el documento de donación, en el que nos da pinturas de Souto²¹, Climent²², Renau²³, Manuela Ballester²⁴...De hecho tenemos un catálogo de la obra plástica del Ateneo donde se puede conocer a fondo nuestra colección²⁵.

YGM: ¿En la actualidad cual es el número de obras que conserva el Ateneo?

CTP: Aparte de todas las que aparecen en el catálogo, un total de 309, tenemos como nuevos uno de Bardasano²⁶ que se llama “La España de Franco”. También algunas pinturas de Jesús Martí Martín²⁷, entre las que destaco “La tertulia del Sorrento” en el que aparecen todos sus amigos, Moreno Villa²⁸, Prados²⁹, León Felipe, que se reunían en el Hotel del Prado.

De hecho hay una dedicatoria muy bonita de León Felipe a Martí que dice que es un hombre que siempre estaba pintando, que era muy buen pintor, pero sobre todo, mejor persona. Continúa diciendo que ojalá puedan llegar sus obras, como es su deseo, bajo la luz luminosa de España, a su tierra.

Entre todos los cuadros de él, encontramos una carpeta con su paleta de pintor, y tres pinturas que representan a su papá, a su mamá y un paisaje. El cuadro de su madre es enternecedor, porque dice que era la mujer más buena, que nunca le pudo cerrar los ojos porque él nunca pudo regresar, porque estaba en otro país, y dice que al despedirse le dirá, como le decía ella en el rellano de su casa “hasta el cielo” pero el pintor sentenciaba “pues yo ya no sé si va a haber cielo o no, pero hasta el infinito. A mi mamá”.

En fin, como decía, aparte de la herencia de Puche, están estos que te he indicado y los de Martí Martín. Hay algunos más que nos han regalado, como los que tenían las dueñas de la Galería Pecanins y sigue habiendo gente que desea regalarnos uno. Aceptamos todas las donaciones y nos comprometemos a cuidarlos y conservarlos. Tenemos muchos guardados y otros colgados en las propias oficinas del edificio. Los prestamos para exposiciones, aunque tenemos mucho cuidado en eso, sobre todo, porque hay algunos que necesitan ser restaurados y ese es uno de los tantos pendientes económicos que tenemos.

YGM: Ya que ha hablado de prestar, ¿cree realmente que la obra de los exiliados está viva porque se están realizando proyectos expositivos que la dan a conocer y, por tanto, a valorar? ¿o realmente piensa que todavía falta mucho trabajo por hacer porque solo reciben solicitudes de préstamo de México?

CTP: Sí hemos recibido solicitudes de fuera de México. Por ejemplo de España, pero es com-

plicado. Hemos prestado alguno, pero no todos. Nunca hemos dejado por ejemplo el retrato de Antonio Machado realizado por el pintor Cristóbal Ruiz³⁰, porque es como el símbolo del Ateneo.

Una cosa que me pareció interesante es que hace muy poco tuvimos una visita de una persona del Museo Reina Sofía y nos dijo que estaban muy interesados en comprar obra del exilio, porque les parecía mejor para el museo adquirir que hacer una exposición temporal, con lo que supone llevar y traer la obra, salía más caro. Ellos me contaron que tenían la idea de hacer un espacio dedicado al exilio junto a la sala donde está el Guernica. A mi eso me pareció fantástico.

El Ateneo debe seguir trabajando en ese conocimiento del exilio que no ha logrado salir, traspasar el ámbito académico. Si supieran que hay un interés por dar lugar a la obra del exilio en España, mucha gente estaría dispuesta a donar cuadros.

YGM: Retomando el tema de la presencia actual del exilio ¿usted considera que es un tema vigente?

CTP: Yo sí creo. Pero te voy a decir porqué. El otro día me llamó la atención una cosa. En la ceremonia de los Globos de Oro, le dieron el Globo de Oro a una película húngara sobre el Holocausto. Yo sé que a veces puede parecer que es un tema antiguo, que ya está muy tratado, pero yo opino que es algo que no se debe olvidar. A mi me parece que la propia España tampoco debe olvidar. Y no me refiero tanto a la propia guerra, sino al estado moderno que tuvo la posibilidad de ser, y que se consiguió con la República, donde aparecen los derechos las mujeres antes que en otros países europeos, donde en dos años hacen más escuelas que en los dos siglos anteriores. Donde se hablaba de sanidad, de la enseñanza para todo el pueblo. Un estado moderno es lo que queremos ahora,

con ciertos derechos... Y yo siento que es eso lo que no se debe olvidar. Y no se debe olvidar que la intolerancia no lleva a nada... Deberíamos encontrar la forma de entendernos. E incluso hasta ponernos de acuerdo en que no nos entendemos y que la guerra no resuelve nada. Creo que es otra cosa que se debería recordar. Y también recordar que fue una guerra en la que se mezclaron muchos ideales, que quizás ahora ya no se ven como importantes, pero en ese momento lo eran. Tiene que ser todo recordable, pero recordable para sacar conclusiones. El darse cuenta que el exilio puede ser también beneficioso para los países que lo acogen. Los exilios deberían ser tratados de una manera más humanitaria, cosa que pasó con el exilio español aquí en México.

YGM: Como presidenta ¿qué objetivos se ha marcado? ¿cuáles ha logrado después de 6 años al frente de esta institución?

CTP: Creo que el Ateneo siempre ha tenido una parte como muy luminosa de sus bienes culturales que nadie discute y una parte no tan luminosa, que son sus problemas económicos, que en realidad si uno lo analiza, hemos de subrayar que tuvo un importante apoyo cuando el edificio en el que estamos ahora lo restaura la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ese fue un cambio muy importante para el Ateneo, porque además recibimos ayuda de la AECID para catalogar y organizar todo el archivo.

El antiguo edificio en el que estábamos, era una casa con mucho menos espacio, que aunque efectivamente pagábamos una renta muy módica, el lugar estaba bastante deteriorado lo que hacía que muchos de nuestros libros estuvieran en cajas. El cambio cuántico del Ateneo de Isabel la Católica a la calle Hamburgo es enorme. A mi no me corresponde el crédito de esa etapa, aunque ya estaba en la mesa directiva, pero lo que si creo es que siempre tuve para el Ateneo un objetivo de que fuera visible.



Fig. 2. Fachada del Ateneo Español de México, en la calle Hamburgo, n° 6.

En ese sentido creo que ha habido avances. He logrado que el Ateneo abra sus puertas y sea más perceptible por el conjunto de la población. Lo cual, no obstante, no ha repercutido en que los asociados hayan aumentado considerablemente porque hacemos un evento, vienen, se fascinan, se llevan la solicitud pero no se hacen socios.

Fuera de esas cosas, creo que el Ateneo está bien posicionado. Hemos estado trabajando bien, pero lo que realmente nos posiciona, es que el tema del exilio sigue siendo importante aquí en México.

A mi me gustaría lograr que el Ateneo tuviera una estructura económica más estable pero, también, quisiera que hubiera más asociados.

Más asociados pero participativos, que presentaran proyectos e iniciativas, porque es la única manera de que esta institución tenga sentido.

En esta estructura económica más estable, tengo el propósito de involucrar a quien se deje. Aparentemente nosotros tenemos ahora el ofrecimiento de la Secretaría de Educación de México, de la Secretaría de Cultura, de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, del Colegio de México, con el que hemos tenido siempre relación. Hemos visitado el Instituto Politécnico Nacional y también nos ofrecen apoyo, así como, la UNAM. Mi idea sería que también se involucraran más particulares, eso me encantaría. De hecho sabemos de personas que están interesadas en general en la emigración española, porque finalmente la republicana es parte de esa emigración. Gente que con el paso del tiempo ha entendido que la emigración republicana pertenece a todo el ámbito de la emigración y por tanto están interesadas en colaborar con nosotros.

En cuanto a todas esas instituciones que he nombrado, sobre todo las académicas, me gustaría lograr convenios que nos ampliaran nuestras posibilidades. Por ejemplo con el COLMEX, proyectos editoriales; con la UNAM se me ocurren mil cosas, pero una de las que propongo es que ellos tienen una plataforma muy estable de universidad a distancia y a lo mejor nosotros podemos lograr llegar a hacer cursos verdaderamente de altura y usar esa plataforma para divulgarlos y cobrarlos, que el Ateneo trate de ganar algo de dinero en cosas culturales también, porque nosotros en principio tenemos acceso a académicos e investigadores de primera que con muchísimo gusto colaboran con el Ateneo. Con el Instituto Politécnico se nos pueden ocurrir mil cosas en las que nos pueden ayudar. Me parece que si esas instituciones estuvieran interesadas en el Ateneo, lo fortalecen, porque el Ateneo es chiquito, importante pero pequeño.

Nuestra historia con ellas se une desde que llega el exilio, porque estas instituciones acogen y dan oportunidades de trabajo a los españoles que llegan. Eso es una de las cosas más importantes que podemos destacar, el médico siguió siendo médico, el biólogo pudo seguir investigando... etc. Todas estos espacios académicos fueron sensibles al exilio, por tanto el Ateneo debe aprovechar esa sensibilidad y no separarse de ellas. Además seguir teniendo relación con el Vives, con el Madrid, que fueron los colegios que fundaron los exiliados y con los que seguimos teniendo analogías. En definitiva manejar una relación muy grande con todos los espacios posibles para que el Ateneo tenga mayor fortaleza apoyado en todas ellas.

YGM: De hecho en la actualidad podríamos decir que están realizando un gran esfuerzo en este sentido a través de una campaña, titulada "Mantengamos vivo el Ateneo" ¿por qué animaría o porqué diría que debemos hacernos socios del Ateneo?

CTP: (Risas). Una de esas preguntas muy difíciles de responder. Pero mira, animo a hacerse socio a la gente, porque el Ateneo ofrece muchas oportunidades de eventos muy interesantes, aunque tienes que tener la disponibilidad de tiempo, el deseo de venir y estar aquí. Es cierto que si por ejemplo, nosotros tenemos un afiliado en España no va a poder estar, por eso debemos generar nuevos espacios que permitan que la distancia territorial no sea obstáculo para poder asistir y ser partícipe de lo que hacemos aunque sea a través de internet.

Creo que debemos, también, encontrar la forma en que nuestro catálogo sea utilizable a distancia, con ciertos candados que le den ventaja al asociado. Todo es algo que tenemos en mente pero que tenemos que desarrollar.

Y por último, yo diría que uno lo debe hacer, pues casi como yo lo hago, por preservar la memo-

ria del exilio, como si se tratase de un servicio social. Me paso días enteros tratando de ayudar al Ateneo, sin más pago que la satisfacción de estar colaborando en una labor importante. Yo creo que nuestros futuros asociados también podría pensar eso: con mi pequeña cuota estoy ayudando a que una modesta institución, que merece ayuda siga adelante. Y que siga adelante con éxito para futuras generaciones, porque nosotros seguimos generando archivo, registrando todo aquello que hacemos, para que en un futuro se pueda consultar.

De hecho una de mis mayores ilusiones es digitalizar todos los recuerdos, cartas, documentos de los exiliados que aún viven en México, para realizar un archivo digital único y mucho más grande. Aunque para eso necesitamos dinero claro.

YGM: Por lo tanto una frase perfecta para terminar esta entrevista es ¡Mantengamos vivo el Ateneo!

CTP: ¡Mantengamos vivo el Ateneo! Porque vale la pena contribuir a mantener viva esta parte de nuestra cultura, de nuestra memoria y con esos valores de la República que mantuvieron los exiliados. Esos principios que les hacen salir de España y que mantienen en México, años después, generación tras generación.

Me gustaría terminar con unas palabras de Ascensión Hernández de León-Portilla, que está en el Patronato del Ateneo y describe muy bien el espíritu del Ateneo, sobre todo, teniendo en cuenta que cuando hay un cambio de gobierno en España y empieza la democracia la mayor parte de las instituciones republicanas se acaban pero ¿por qué sigue en activo el Ateneo? Esta es su explicación:

"En la fecha de 1975 fue para el Ateneo, como para todos los exiliados o no, una fecha de valor trascendental. El fin de la Dictadura produjo cam-

bios profundos en las conciencias y en las instituciones. A pesar de la larga espera algunos se fueron para allá.

Las instituciones del exilio también aceptaron el cambio incluso, algunas se disolvieron, al desaparecer la finalidad para las que fueron fundadas. Otras menguaron su militancia política y busca-

ron nueva orientación acorde a los tiempos. En esa coyuntura, el Ateneo fue una de las instituciones que mejor afrontó el presente español, por su espíritu abierto, por su múltiples intereses, nunca se ha detenido en ninguna fecha histórica, siempre ha evolucionado al paso del tiempo, sin olvidar el pasado difícil, ha sabido captar y hacer suyo, el ritmo histórico de México y de España”³¹.

NOTAS

¹Carmen Tagüeña Parga, desde el año 2009, es la Presidenta del Ateneo Español de México, espacio en el que realizamos la entrevista el día 26 de enero de 2016.

²Su verdadero nombre fue Felipe Camino Galicia de la Rosa, aunque fue conocido como León Felipe. Nació en Tábara, Zamora, en 1884 y murió en la Ciudad de México en 1968. Es uno de los poetas más conocidos del exilio español. Llegó a México como refugiado en 1938.

³Rafael de Altamira y Crevea (Alicante, 1866 - Ciudad de México, 1951). Fue historiador, americanista y jurista internacional.

⁴Agustín Millares Carlo (Las Palmas, 1893-1980). Fue un reconocido historiador, escritor y paleógrafo.

⁵Alfonso Reyes (Monterrey, 1889- Ciudad de México, 1959). Ensayista, crítico, poeta, narrador y diplomático fue uno de los personajes que más relación tuvo con el exilio, debido a las estrechos lazos de amistad que le unían con muchos de los intelectuales españoles.

⁶Silvio Arturo Zabala Vallado (Mérida, Yucatán, 1909 - Ciudad de México, 2014). Fue historiador y diplomático.

⁷Martín Luis Guzmán Franco (Chihuahua, 1887 - Ciudad de México, 1977). Periodista, novelista y diplomático.

⁸José Gaos (Gijón, 1909 - Ciudad de México, 1969). Filósofo, fue uno de los primeros miembros de la Casa de España en México, posteriormente denominado El Colegio de México.

⁹Tomás Segovia (Valencia, 1927 - Ciudad de México, 2011). Poeta, ensayista, traductor y narrador.

¹⁰El Instituto Luis Vives fue el primer espacio educativo fundado por los españoles exiliados, en agosto de 1939. A él le siguieron el Instituto Hispano-Mexicano Ruiz de Alarcón, sustituido por el Colegio Madrid, en 1941, y la Academia Hispano Mexicana.

¹¹Joaquín d'Harcourt Got (Puerto Príncipe, Cuba, 1896 - Ciudad de México, 1970). Médico, militar y docente. Fue miembro fundador del Ateneo y presidente del mismo entre 1949 y 1968.

¹²Eulalio Ferrer Rodríguez (Santander, 1921 - Ciudad de México, 2009). Fue empresario y publicista. Fue presidente del Ateneo en el año 1979.

¹³Leonor Sarmiento (Cangas de Onís, Asturias, 1924). Fue presidenta del Ateneo desde 1988 hasta el año 2005.

¹⁴Véase ESPINASA, José María. *Memoria del Ateneo Español de México (1949-2012)*. México: Ateneo Español de México, 2012.

¹⁵Entre las últimas actividades realizadas podemos destacar la presentación del libro “Dos vidas. Memorias de Luis Giménez Cacho con anotaciones de Julia García Casado” editado junto con El Colegio de México. Asimismo en relación a este libro se presentó la exposición “Memorias compartidas: Luis y Julia Giménez Cacho”. También se ha realizado la V Feria del Libro “Federico García Lorca”.

¹⁶Elvira Gascón (Almenar, Soria, 1911 - Ciudad de México, 2000). Pintora, muralista y dibujante, se dedicó especialmente a la ilustración de libros, revistas, periódicos..etc.

¹⁷ Se está refiriendo a Gilberto Bosques Saldívar (Chiautla, Puebla de los Ángeles, 1892 - Ciudad de México, 1995). Profesor, periodista, político y diplomático, fue cónsul de México en París, cuya ayuda fue crucial para los exiliados españoles.

¹⁸ La última donación recibida ha sido el importante legado de Bernardo Giner de los Ríos (Málaga, 1888 - Ciudad de México, 1970), arquitecto y político exiliado. Se trata de ocho cajas con más de un millar de documentos entre los que se encuentran, cartas, necrológicas, documentos personales e incluso textos escritos por él. El archivo se completa fotografías, revistas y diarios. En un principio este archivo se ubicó en España, donde regresaron los familiares de Giner de los Ríos. Después de varios años finalmente el legado ha vuelto a México, cumpliendo el deseo de su propietario.

¹⁹ Véase la edición facsimilar con prólogo de Adolfo Sánchez Vázquez y texto de Fernando Serrano Migallón: *El Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

²⁰ José Puche Planas (Barcelona, 1921 - Ciudad de México, 2001). Exiliado en México en 1939, participó en la fundación en 1946 de la revista "Las Españas" y fue miembro del Patronato del Instituto Luis Vives, entre otras actividades.

²¹ Arturo Souto Feijóo (Pontevedra, 1902 - Ciudad de México, 1964). Pintor.

²² Enrique Climent (Valencia, 1897 - Ciudad de México, 1980). Pintor.

²³ Josep Renau Berenguer (Valencia, 1907 - Berlín, 1982). Pintor, muralista y cartelista.

²⁴ Manuela Ballester Vilaseca (Valencia, 1908 - Berlín, 1994). Pintora, ilustradora y cartelista.

²⁵ El acervo está compuesto tanto de obras de artistas españoles como mexicanos. De estos últimos destacan obras de José Luis Cuevas, David Alfaro Siqueiros o Carlos Mérida, por citar algunos. AA.VV. *Obra artística. Ateneo Español de México A.C.* México: Ateneo Español de México/Embajada de España en México, 2009.

²⁶ José Bardasano Baos (Madrid, 1910-1979). Pintor y cartelista.

²⁷ Jesús Martí Martín (Castellón de la Plana, 1899 - Ciudad de México, 1975). Arquitecto y pintor.

²⁸ José Moreno Villa (Málaga, 1887 - Ciudad de México, 1955). Escritor y pintor.

²⁹ Emilio Prados (Málaga, 1899 - Ciudad de México, 1962). Poeta.

³⁰ Cristóbal Ruiz Pulido (Villacarrillo, Jaén, 1881 - Ciudad de México, 1962). Pintor. Sobre el cuadro de Antonio Machado, existen dos versiones más. Una está en el Ateneo de Puerto Rico y otro en una colección particular de España.

³¹ HERNÁNDEZ DE LEÓN-PORTILLA, Ascensión. "Quinto centenario: cuatro décadas del Ateneo Español de México". *Cuadernos Americanos* (México), 26 (1991), págs. 147-163.



JUAN LUIS ISAZA LONDOÑO
LA CULTURA COMO FORMA DE VIDA

18 de agosto de 2015

Bogotá

Rodrigo Gutiérrez Viñuales



JUAN LUIS ISAZA LONDOÑO LA CULTURA COMO FORMA DE VIDA

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (RGV)

Juan Luis Isaza Londoño (JLIL)

RGV: ¿Qué importancia otorgas a tus años de infancia y adolescencia? Son periodos a los que, *a priori*, no se les suele dar importancia en el recuento de una trayectoria, pero conforme pasa el tiempo uno va advirtiendo cada vez más la trascendencia que los mismos han tenido para el proceso de formación y la toma de decisiones.

JLIL: Les otorgo una enorme importancia y los considero fundamentales, tanto en lo personal, como en lo profesional. Nací y crecí en medio de una familia tradicional, conservadora y católica, perteneciente a una pequeña burguesía urbana, en una ciudad de provincia, Medellín. La familia paterna provenía de un municipio cercano, Abejorral; mi abuelo paterno murió en 1912, cuando mi padre tenía dos años; su madre, se vio enfrentada a duras circunstancias personales y económicas que, en buena medida, se vieron solventadas por sus hermanos. Ellos migran a Medellín, buscando mejores oportunidades, y es allí donde mi padre se educa con la Compañía de Jesús y luego, alentado por un prestigioso médico, tío suyo, Miguel María Calle Gutiérrez, empieza a estudiar medicina. La familia de mi madre es de Medellín y contó

siempre con mayor solvencia económica. Soy el séptimo hijo de este matrimonio y, durante mucho tiempo de mi infancia, fui el menor de ambas familias. Crecí en un ambiente en donde todos los miembros de mi familia eran mayores que yo, y en donde había personas muy longevas, mis tíos abuelos y mis abuelos, con los cuales mis padres mantenía una relación cercana afectuosa; así, visitaba lugares, espacios y personas “viejas”, cargados de historia, de anécdotas, de curiosidades y objetos que llamaban profundamente mi atención, pues eran únicos, y a la vez resultaban cotidianos. Recuerdo con especial interés y emoción la casa de mi bisabuela materna, Martina Jaramillo Ochoa, hoy demolida; recuerdo su distribución espacial, sus habitantes, su luminosidad, sus muebles, objetos, olores y sabores.

Hoy creo que esas circunstancias y vivencias tempranas marcaron y determinaron mi gusto e interés por el pasado, por las fotografías, los libros y los objetos legados. La casa familiar, aun existente, está localizada en lo que fue uno de los primeros ensanches de la incipiente villa colonial y, si bien no es una gran obra de archi-

tectura, tenía una enorme calidad espacial; sin ser especialmente eruditos mis padres, y quizás por el hecho de tener seis hermanos mayores, era una casa con una enorme vitalidad, en donde no faltó la música, la literatura, las revistas de actualidad, en fin, muchos estímulos. Por su condición de médico, a mi padre le regalaban con frecuencia, por lo general las casas farmacéuticas alemanas, entre otras cosas, discos de acetato de la *Deutsche Grammophon* u otros sellos, con magníficas grabaciones de grandes conciertos, operas o sinfonías bajo la batuta de von *Karajan* o *Stokowski*; entonces en casa se alternaba la música de Los Beatles, Jethro Tull, Pink Floyd, Joan Manuel Serrat o Mercedes Sosa, con las zarzuelas de Fernández Caballero, Moreno Torroba o Vives, que le gustaban a mi madre, así como con la Suite Iberia, interpretada por Alicia De La Rocha, o el concierto Emperador, interpretado por Pollini; igualmente, en temas literarios, y a pesar de que no contábamos con una voluminosa biblioteca, estaban, entre otros, los libros de editorial Aguilar, con pasta de cuero, conteniendo la obra de autores como Benito Pérez Galdós, o William *Shakespeare*, junto a las más recientes publicaciones, de moda entonces, del *Boom* la literatura latinoamericana: Borges, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y demás. Cerca de esa casa queda el que, por muchos años, fue el único teatro de Medellín, el Pablo Tobón Uribe, en donde se concentraba buena parte de la actividad cultural y artística de la ciudad; mi familia y yo éramos asiduos visitantes, al igual que de una sala de cine, El Subterráneo, en dónde fui, acompañado por mis hermanos, prontamente inducido a las películas que estaban por fuera de los grandes circuitos comerciales, como aquellas del neorrealismo italiano o Allen, Bergman, Buñuel o *Herzog*. Desde muy niño estuve matriculado en clases de dibujo y pintura, las cuales tomé por espacio cercano a una década, y que hacían de mis mañanas sabatinas toda una aventura y experiencia grata que se continuaban con mis hábitos y tareas a lo largo de la semana; ir y

estar en los talleres de León Posada Saldarriaga¹, inicialmente, o de Libe de Zulategui y Mejía², después, permitió momentos enormemente formativos y placenteros.

Esta vida urbana estuvo siempre alternada con estancias en fincas rurales, propiedad de mis abuelos maternos o de mis padres, en donde la sencillez de la vida campesina y el contacto con la naturaleza tropical, resultaban fascinantes.

Mi infancia y adolescencia las recuerdo como una verdadera Arcadia feliz y una época de una cotidianidad sin grandes hechos, pero cargada de estímulos positivos y de muchísimo afecto, particularmente el que siempre me prodigó mi madre.

RGV: Háblanos de tu formación universitaria. ¿Tuviste claro lo que ibas a estudiar o te encontraste en algunas encrucijadas? ¿Cómo recuerdas ahora esos años de estudio?

JLIL: Al final de mi adolescencia tuve un marcado interés y gusto por la jardinería, que aún conservo, y que en un primer momento me llevó a la idea y obsesión de estudiar botánica; sin embargo, en los últimos años de mi formación secundaria, supe claramente que mi interés y deseo era estudiar arquitectura. Debo confesar que, como quizás nos ha pasado a muchos, no sabía muy bien qué era arquitectura, y no tenía muy claro sus estudios y alcances. En el colegio nos hicieron esos típicos exámenes de vocación profesional, a los cuales me sometí, y la recomendación era que estudiara algo relacionado con letras; a pesar de ello, me presenté a los exámenes de admisión en las dos facultades de arquitectura con las que contaba Medellín para ese entonces, y en las dos fui admitido. Opté por una privada, la Universidad Pontificia Bolivariana.

Los años de estudio los recuerdo como maravillosos; cada día me sentía más a gusto con prác-

ticamente todas las asignaturas y, en general, tuve un buen desempeño académico. Debo resaltar aquí las figuras emblemáticas del ingeniero Fabio Botero Gómez³ y del arquitecto Juan Fernando Vélez Restrepo, profesores de historia, quienes despertaron en mi el gusto y la afición por la historia de la arquitectura y el urbanismo. Valga la pena comentar que a lo largo de la carrera nunca tuve una asignatura que se dedicara al tema de la historia de la arquitectura en la América colonial; las primeras referencias a América aparecían con la Escuela de Chicago, con excepción de un muy mediocre, pobre y tendencioso curso de arquitectura prehispánica, que es mejor no recordarlo.

En esos años universitarios conté con un grato grupo de compañeros, con los cuales nos dedicamos a sacar adelante las distintas materias, y en los tiempos libres a hacer viajes cercanos, a varios municipios del departamento de Antioquia y de Colombia, así como dos muy especiales viajes, uno a Ecuador y Perú, y el otro a Guatemala y México; esos últimos fueron, fundamentalmente, para conocer los grandes sitios y ciudades patrimoniales, muchos de ellos inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco.

RGV: Damos un salto en el tiempo. A mediados de la década de 1980 partes para Madrid a realizar un Posgrado en Composición Arquitectónica e Historia del Arte Hispanoamericano (octubre 1986-junio de 1990). ¿Qué significado tuvieron esos años en cuanto a asimilación de nuevos conocimientos y experiencias? ¿Qué profesores y asignaturas te marcaron? ¿Qué diferencias ves entre el Juan Luis que fue a España y el que retornó en 1990 a Colombia?

JLIL: Terminé mis estudios universitarios a mediados de 1985 y, en septiembre de 1986, viajé a Madrid. Mi interés era continuar estudiando, y hacer algún tipo de estudio superior en el exterior, como ya lo habían hecho mis cuatro hermanos hombres. Busqué información, y en un

primer momento, quise estudiar restauración en Italia; sin embargo, obtuve mayor y más pronta información de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, de la Universidad Politécnica de Madrid, en donde finalmente me matriculé para hacer un doctorado en Composición Arquitectónica; debo reconocerte que, para entonces, no conocía qué implicaba un doctorado y mucho menos en “composición arquitectónica”. Sin embargo, para el momento se ofrecían una serie de cursos, relacionados con la historia de la arquitectura, que resultaron de todo mi interés. De la ETSAM, recuerdo con especial agrado a Miguel Ángel Anibarro⁴, Miguel Ángel Baldellou⁵ y Antón Capitel⁶; también a José Luis García Grinda⁷ quien con su padre, que no era doctor José Luis García Fernández, abordaban temas americanos. También fui alumno, entre muchos otros, de Pedro Navascués Palacio⁸, así como víctima de sus arbitrariedades y prejuicios.

Viviendo en Madrid, y rodeado de estudiantes con intereses y circunstancias parecidas a las mías, me enteré de una asignatura de Historia del Arte Hispanoamericano que se dictaba en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid; realicé todos los trámites e inicié las clases con la doctora Cristina Esteras Martín⁹. Las primeras, las clases, despertaron en mi una verdadera pasión por América, y Cristina se convirtió en mi gran maestra y entrañable amiga, hasta el día de hoy. El rigor académico de Cristina era algo nunca visto por mí, y su calidad, y calidez humana, fueron y son excepcionales. El libro base y guía que nos recomendó Cristina fue “Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica”, en su momento muy nuevo, escrito por Ramón Gutiérrez¹⁰; pronto compré el libro y me sumergí en él, alucinado por descubrir tantas cosas maravillosas que yo desconocía por completo. Al poco tiempo, Cristina nos anunció la visita de Ramón a Madrid, y que dictaría la siguiente clase; yo, emocionado llevé mi libro, y al final de una memorable e impactante sesión, que terminó en los bajos de

la Plaza Mayor, al son de cañas y patatas fritas, saqué mi ejemplar de la primera edición, y le pedí tímidamente que me lo dedicara: era 17 de diciembre de 1986; aún lo conservo.

Ramón y Cristina se convirtieron en guías, maestros y mentores, y detrás de sus pasos y andaduras, me sumé, en calidad de estudiante y asistente, a una serie de seminarios académicos que, en ocasión a las conmemoraciones del V Centenario, financió la Junta de Andalucía. Así tuve la oportunidad magnífica de estar, en tres años sucesivos, en Córdoba, Granada y Sevilla, donde disfruté intensamente de la parte académica, y pude entrar en directo contacto con muchos de los mejores americanistas de una y otra orilla del Atlántico; una verdadera pléyade de personas, cuyos nombres sólo conocía por referencias bibliográficas, estaban allí presentes, gracias a la labor e ingenio de Ramón y Cristina, personas que han sido determinantes y clave, no solo en mi existencia, sino también en mi formación y vida profesional; en Granada, por ejemplo, en el patio del Palacio de Carlos V, nada menos, conocí a Rodolfo Vallín Magaña¹¹, hoy uno de mis mejores amigos.

Viajé mucho por Europa y conocí mucho de su riquísimo patrimonio: barroco alemán, gótico francés e inglés, renacimiento italiano; las obras de Bernini, Brunelleschi, Le Corbusier, Herrera, Neumann, Palladio o Villanueva. En fin, fueron verdaderos viajes de estudio, con libros y guías de arquitectura, y con recorridos previamente definidos; aprendí muchísimo.

Regresé definitivamente a mi natal Medellín en diciembre de 1992, después de permanecer 4 años en Madrid, estudiando, y un poco más de dos años en Barcelona, en donde estuve trabajando para un consorcio hispano-alemán. Volví, evidentemente, más maduro, más seguro, con un cerebro mejor “amueblado” y una vida mucho más rica en experiencias y conocimientos. Debo mucho de lo que soy a Ramón y a

Cristina, y a mi madre, que siempre me brindó su inmenso y desmedido afecto.

RGV: En tu trayectoria profesional en Colombia has estado vinculado a numerosas instituciones universitarias: fuiste Director del Centro de Investigaciones de la Facultad de Arquitectura en la Universidad de los Andes, Director del Instituto Arbeláez Camacho y de la revista “Apuntes” en la Javeriana, y Decano de la Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural en la Universidad Externado de Colombia. Vistos esos años desde la distancia: ¿qué te aportaron como persona y como profesional? Si tuvieses que retornar a alguna de esas instituciones, ¿en qué aspectos centrarías tu labor?

JLIL: En octubre de 1994 me establecí en Bogotá, en donde aún vivo y trabajo. Como bien lo señalas, he estado vinculado a tres importantes y prestigiosas universidades privadas en Bogotá. Las tres instituciones, las circunstancias y mis experiencias en ellas, son muy distintas; sin embargo, puedo asegurarte que todas ellas han implicado grandes retos y enormes desafíos profesionales. En los Andes y en la Javeriana tuve, sucesivamente, a mi cargo dos emblemáticos institutos de investigaciones estéticas, creados bajo la inspiración y aliento de Mario Buschiazzi, con largas y destacadas trayectorias, y por donde pasaron figuras emblemáticas como Carlos Arbeláez Camacho o Jaime Salcedo Salcedo; estar en el mismo lugar y en el mismo cargo que ellos, te hace sentir en tus hombros el peso de la historia.

La revista “Apuntes”, creada y dirigida por el propio Arbeláez Camacho, en 1967, revestía una importancia y trascendencia histórica sin igual; sin embargo era, prácticamente, un “cadáver insepulto”. Si bien se había reiniciado su publicación en 2002, después de 19 años de no hacerlo, hicimos un gran esfuerzo por elevarle su nivel, estandarizarla, actualizarla e indexarla, entre otros. La revista volvió a alcanzar un importante nivel, a ganar varios premios y reconocimientos,

y a posicionarse, nuevamente, como una importante y seria publicación periódica, en el ámbito iberoamericano; también en esa labor conté con el apoyo de Ramón y Cristina.

La experiencia en la Universidad Externado de Colombia fue corta, y un poco extraña; coincidió mi estancia allí con una mortal crisis de salud de su rector, y con una ausencia de poder muy difícil de sortear. La Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural, con tres carreras profesionales —arqueología y museografía y restauración de bienes muebles— atravesaba, y atraviesa, por una profunda crisis académica, conceptual e institucional, para la cual no existió una voluntad política y un respaldo de autoridad alguna, así como una resistencia al cambio por parte de la mayoría de sus profesores, que rápidamente hicieron que yo desistiera de un empeño que, lleno de ilusión y de aspiraciones, había aceptado. A los 365 días de haber iniciado mi decanatura, presenté mi carta de renuncia: “no sé trabajar así y no quiero aprender”, le dije entonces al rector de la universidad.

Dichas experiencias académicas han sido, en general, valiosas, formativas y gratas; el mundo universitario es muy fértil, y el contacto permanente con los alumnos se torna una inyección cotidiana de alegría, energía, entusiasmo y vitalidad; siempre que exista un respaldo institucional y una credibilidad en lo que haces, las experiencias universitarias son magníficas plataformas para dejar volar la imaginación y para sembrar ideas y conceptos en las jóvenes personas que nos sucederán.

Sin lugar a dudas, de esas experiencias, la que resulta más grata de recordar, es la de la Pontificia Universidad Javeriana; fui muy feliz, hacía lo que me gusta y pude realizar muchísimas cosas positivas e importantes.

En caso de volver a la vida académica y universitaria, haría muchísimo más énfasis en la

importancia de enseñar y aprender historia de la arquitectura, el arte y el urbanismo de Iberoamérica, en general, y de Colombia, en particular. Poder entender los procesos y resultados de lo que ha sucedido y nos ha llevado a lo que hoy somos, resulta deseable y necesario.

RGV: Además de esas experiencias universitarias, has desempeñado cargos municipales y nacionales con poder de decisión. Dentro del organigrama de la Alcaldía Mayor de Bogotá has sido Gerente de la Corporación La Candelaria, y más adelante Director de Patrimonio en el Ministerio de Cultura de Colombia. Aun con las dificultades y seguramente sinsabores que este tipo de cargos suelen acarrear, muchas veces por las propias presiones que conllevan, ¿te has sentido cómodo trabajando en ellos, libre para actuar, acompañado por buenos equipos, tejiendo redes de acción dentro y fuera del país?

JLIL: Como lo señalé anteriormente, me radiqué en Bogotá en 1994, debido a un ofrecimiento que me hizo mi entrañable amigo Guillermo Gaviria Correa¹², compañero del colegio y años después brutalmente asesinado por la guerrilla, para ocupar el cargo de Subdirector General de Monumentos Nacionales, en el Instituto Nacional de Vías. Mucho lo pensé y finalmente decidí aceptar, no exento de temores y prejuicios respecto del sector público colombiano. Dicha Subdirección se encargaba de ejecutar las políticas públicas del Gobierno Nacional relacionadas con los Monumentos Nacionales de Colombia, fundamentalmente de carácter inmueble; por circunstancias ajenas a mis decisiones, se contó con un presupuesto de inversión que, aun hoy, resulta sorprendentemente alto. Gracias a ello, a una voluntad inquebrantable, un respaldo institucional enorme, y una confianza mutua y creciente entre Guillermo y yo, se llevaron a cabo muchísimas obras de restauración, distribuidas por prácticamente todo el país. Se dio un paso, o varios, adelante, en cuanto a procesos de investigación y documentación, determinando como

norma general, que no habría intervenciones sin estudios previos y proyecto aprobado; se valoró mucho los componentes arqueológicos y los valores agregados a los inmuebles, tales como la pintura mural y sus colecciones muebles. Se realizaron importantes investigaciones y publicaciones, así como, con un pequeño margen de acción, se gestionaron y protegieron importantísimos archivos, se publicó más de un cedé con música colonial del Virreinato de la Nueva Granada, y otras cosas muy divertidas.

Con la ayuda y complicidad de Ramón, tu padre, organizamos y llevamos a cabo una serie de seminarios internacionales, entre 1995 y 1997, sobre distintos ámbitos y tópicos relacionados, de una manera amplia, con el patrimonio cultural. En estos seminarios, muy a imagen y semejanza de los que habían organizado Ramón y Cristina en el marco de las conmemoraciones del V Centenario, participaron importantes y destacados académicos, investigadores y profesionales, de las más diversas áreas, de una y otra orilla del Atlántico. En el primero de ellos, en Popayán, conocí, entre otras personas, a Rafael López Guzmán.

Fue una época maravillosa en la cual crecí muchísimo como persona y como profesional. La Subdirección se suprimió al crearse el Ministerio de Cultura de Colombia, en 1997, y sus funciones fueron asumidas por la Dirección de Patrimonio de dicho Ministerio.

La Corporación La Candelaria, entidad pública de la Alcaldía Mayor de Bogotá, fue creada para gestionar y manejar el centro histórico de dicha ciudad; sin embargo, por un decreto distrital, su ámbito de competencia fue ampliado a toda la ciudad, teniendo por tanto, bajo su responsabilidad, las intervenciones públicas en todos los bienes de interés cultural de la capital, inmuebles y urbanos. Era una institución pequeña, con un muy escaso presupuesto de inversión; sin embargo, se hicieron muchísimas cosas, de

muy diverso orden, abriendo también espacio a la investigación y publicaciones, alguna de ellas tan importantes como el Atlas Histórico de Bogotá; desempeñándome como Gerente General, elaboré una propuesta de reforma para transformar la Corporación La Candelaria en un instituto de patrimonio cultural y, en ese momento no faltó sino que me tildaran de loco; varios años después, cuando trabajaba en la Pontificia Universidad Javeriana, me llamaron de la Alcaldía Mayor para preguntarme por mi propuesta, pedirme mi asesoría y concepto, pues se había tomado la decisión política de crear el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural que hasta hoy existe.

Yo trabajé durante la segunda administración de Antanas Mokus Šivickas¹³, una persona muy admirable, excepcional y particular, que se caracterizó, entre muchos otros aspectos, por ser una verdadera tecnocracia, altamente comprometida, y profundamente ética.

Mi tercera experiencia en el sector público colombiano fue como Director de Patrimonio del Ministerio de Cultura; fue un trabajo de cinco años y cuatro meses, maravilloso y fascinante, pero tremendamente exigente y desgastante. Las responsabilidades del cargo son muy grandes y muy altas; los recursos, de todo tipo, son insuficientes y, en muchas ocasiones sentí que araba en un desierto. Éste trabajo implicó una serie de esfuerzos profesionales y sacrificios personales como nunca antes había hecho, de los cuales, por supuesto, no me arrepiento. La diversidad de asuntos, temas y problemas a tratar y abordar cotidianamente, eran una verdadera locura: un día normal bien podía empezar con asuntos de patrimonio cultural sumergido, para luego pasar por pueblos indígenas recién contactados, fiestas populares, reforzamientos estructurales de una capilla de adobe del siglo xvi, cocinas tradicionales, restauración de textiles asociados a la figura de Simón Bolívar, o la salida temporal del país de bienes de interés

cultural dentro del menaje de algún diplomático recién nombrado. Muy, muy interesante, y muy, muy desgastante. Creo que el balance final es mucho más que positivo, y creo que se hicieron muchísimas cosas importantes para el país.

En general, me he sentido muy cómodo trabajando en y para el sector público; con frecuencia digo que todo profesional, en algún momento de su vida, debería pasar por él; resulta fascinante la cantidad de posibilidades de hacer cosas que te brinda ese sector y, a mi también me gusta mucho, y lo afirmo con frecuencia, sentir y saber que trabajas por el bien común tratando, de alguna manera, de contribuir a la construcción de un mundo mejor.

En el Ministerio de Cultura, principalmente, me resultó complejo, y algunas veces muy difícil, encontrar ese justo punto medio de equilibrio entre las ambiciones de importantes actores políticos, con la conservación, protección y salvaguarda del patrimonio cultural, material e inmaterial; sin lugar a dudas esos dilemas, y a veces contradicciones éticas, conceptuales y profesionales, precipitaron mi salida de dicha institución.

En todos mis trabajos, públicos y privados, he hecho esfuerzos por tejer y mantener redes internacionales; me parece fundamental conocer lo que se hace en otras latitudes, y dar a conocer lo que se hace en Colombia; hacer análisis comparativos siempre me ha resultado grato y muy útil...

RGV: A la vista de tus itinerarios vitales, en tu acción profesional han convivido la docencia, la investigación y la gestión, y todas ellas se han complementado entre sí. Uno de los temas centrales ha sido, en ese sentido, el patrimonio arquitectónico, colombiano en particular y latinoamericano en general. ¿Cómo se retroalimentaron esas dos dimensiones, la local y la continental? ¿Cómo consideras te enriqueció el

conocimiento directo de otras realidades para pensar lo colombiano?

JLIL: Tu pregunta, como es obvio, me hace volver atrás, a asuntos que ya hemos abordado; durante mi estancia en España, y en buena medida gracias a Ramón y a Cristina, yo descubrí a América; no la América anglosajona, sino a América española y portuguesa; entendí muy claramente que había una historia común, unas circunstancias, una política, un saber hacer, una población, un territorio y una geografía que también estaban por fuera de esos accidentes geográficos o esa sucesión de líneas imaginarias que definen las fronteras de Colombia, que inciden y determinan mucho de lo que somos y de lo que no somos; apareció en mí una necesidad vital e imperiosa de conocer esa América, a través de lo que mis ojos podían ver en los libros y, cada vez que puedo, recorriendo y conociendo esta fascinante porción del continente. A su vez, España, Portugal, y por qué no decirlo, el resto del mundo se convirtió en unos referentes fundamentales para entender quizá, los orígenes, formas y técnicas constructivas de una modesta vivienda popular. Con frecuencia nos pasa que somos muy auto referentes, y no nos enteramos, por falta de interés o de canales de acceso, de lo que está pasando en otros de los países del área, con problemáticas muy semejantes a las nuestras. Mantengo y conservo una valiosa red de colegas, varios de ellos hoy son entrañables amigos —como Luiz Fernando de Almeida¹⁴, en Brasil; Francisco Javier López Morales¹⁵, en México, o Luis Repetto Málaga¹⁶, en Perú— con los que suelo mantener una activa y fructífera relación de ida y vuelta. Los cargos pasan pero la convicción de la lucha por la valoración del patrimonio cultural común, y la certeza de la amistad y la ética, permanecen y crecen con los años. Siento que pertenezco a una comunidad internacional, no formalmente constituida, a una red de colegas y amigos, lo cual me da mucho orgullo, placer y satisfacciones.

RGV: ¿Qué importancia “práctica” sientes que tuvieron tus investigaciones para abordar tareas en campos como la gestión del patrimonio (material e inmaterial), la recuperación y desarrollo de centros históricos? Y, por contrapartida: ¿de qué manera impactaron estas acciones en la definición de nuevas líneas de pesquisa?

JLIL: La importancia es total; creo que he sabido establecer vasos comunicantes entre un conocimiento teórico y una gestión, un saber hacer, una práctica. Es muy difícil, y muy poco ético, abordar asuntos prácticos sin contar con un bagaje o conocimiento conceptual; varias veces he afirmado que yo no soy especialista en nada, pero que tengo información e interés por muy distintos ámbitos del conocimiento y del que-hacer humano: sé un poco de mucho, y no sé mucho de nada. Mantengo un denodado interés por muchísimos ámbitos de la creación, desde la literatura y las artes, pasando por el arte popular o la artesanía; desde las cocinas tradicionales, hasta la gran arquitectura del mundo. Soy, por naturaleza, un ser curioso; muchas veces he afirmado que soy un “mirón”. Creo que esa conjunción, que en mi dista mucho de ser perfecta, entre lo teórico y lo práctico, ha sido una constante que define mi vida y mi actividad profesional; espero nunca perder la capacidad de sorprenderme: eso me hace sentir vivo y joven mentalmente.

RGV: Un apartado importante de tu gestión está vinculado a la acción internacional: tareas de cooperación, varias postulaciones ante la UNESCO, y un largo etcétera... ¿De qué te sientes particularmente satisfecho y qué sientes te queda pendiente en este apartado?

JLIL: Efectivamente, me gusta mucho la “gestión internacional”, y algo he hecho en ese sentido. Desde el Gobierno Nacional, cuando estuve en la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura, principalmente, pude llevar a cabo múltiples acciones con cooperación con diversos países,

fundamentalmente americanos. Cooperar es algo que, en la mayoría de las veces, no requiere de grandes presupuestos económicos, sino de una voluntad. Muchas de esas cooperaciones internacionales se iniciaron a partir de unas buenas relaciones personales que, con toda la intención y complicidad posibles, se llegaron a convertir en políticas y acuerdos de estados. Eso no deja de parecerme muy gracioso y muy satisfactorio; así sucedió, por ejemplo, con Brasil y Uruguay, en donde buenas relaciones personales, con los que entonces fueron mis homólogos, llegaron a incidir en las políticas públicas y en los acuerdos binacionales.

Respecto a la Unesco, debo reconocer que desde hace mucho tiempo me he interesado por sus asuntos, y en particular por sus convenciones; ya en 1995, recién salido de la universidad, dictaba clases en un pequeño instituto privado, dedicado a entretener el tiempo libre de señoras pudientes de Medellín, en donde les hablé, entre muchas otras cosas, de la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco. Durante mi gestión en el Ministerio de Cultura, se logró que Colombia hiciera parte del Comité de Patrimonio Mundial, y la inclusión de dos sitios colombianos en la Lista del Patrimonio Mundial; así mismo, se incluyeron seis manifestaciones en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad; por supuesto que esto no fue una labor exclusivamente mía, sino de todo un grupo de personas e instituciones.

Una de los objetivos y las metas que me propuse al llegar al Ministerio de Cultura, que incluso quedó incluida en dos Planes de Gobierno Nacional, fue contribuir a visibilizar el patrimonio cultural colombiano, material e inmaterial, en el ámbito internacional. Creo que mucho se avanzó en ese sentido, y yo me siento orgulloso y satisfecho. ¿Pendiente? continuar; esas labores no son de un día o de un momento o gestión; son asuntos permanentes y constantes por los que hay que luchar siempre.

RGV: Dentro de lo que han sido ocupaciones patrimoniales tuyas, en el ámbito colombiano y en relación con Latinoamérica, las has tenido de muy distinto carácter. Casos concretos como el itinerario cultural vinculado al Qhapaq Ñan, los proyectos en Cartagena de Indias y Mompox, la revalorización patrimonial del Cementerio Central de Bogotá o de las artesanías colombianas, la participación en la organización de la VII Bienal de Arquitectura de Medellín en 2010... ¿Podrías hacer una breve síntesis de los resultados alcanzados en esos casos concretos, o en otros que no te haya mencionado pero que consideres han sido importantes en tu trayectoria?

JLIL: Buena parte de las respuestas ya te las di; he tenido la suerte y la fortuna de contar con plataformas institucionales reconocidas y prestigiosas, desde las que es muchísimo más fácil hacer cosas y proyectarse, como institución, profesional o persona; estoy seguro que sin esas plataformas institucionales, unos equipos de trabajo cualificados, un respaldo y una voluntad política, no habría sido posible hacer buena parte de lo que he hecho. Es cierto, como lo comentaba antes, que me he ocupado de asuntos muy diversos, que he tenido que sortear dificultades y afrontar retos en muy distintos ámbitos, muchos de ellos ajenos a la arquitectura. Esos grandes eventos internacionales, como la realización de la VII BIAU (Medellín, 2010) o la participación de Colombia en el *Smithsonian Folklife Festival* (Washington, 2013) generaron complejos procesos de conceptualización y gestión que, resultaron muy dispendiosos y estresantes, pero que al final brindaron toda suerte de satisfacciones.

Mi preocupación por la conservación del patrimonio arquitectónico y urbano de Cartagena y Mompox, dos sitios de patrimonio colombiano inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco, no son nuevos; se trata de lugares excepcionales a los que los aquejan múltiples problemas, muy disímiles, por cierto. A veces

siento que es un patrimonio que, como el agua, se nos escapa de las manos; a pesar de ello, todo lo que se haga, desde donde se haga, es poco para corresponder a la magia y valor de esas ciudades. Podría detenerme y contarte muchas cosas, anécdotas divertidas y tristes, respecto a esos proyectos que señalas y muchos otros en los que me he visto involucrado; sin embargo, haciendo más las palabras de Neruda, podría decirte: “confieso que he vivido” y que me he dejado la piel en casi todos ellos...

RGV: En esta etapa de tu vida y trayectoria, y echando la vista hacia el pasado y el presente, ¿cómo desearías proyectarte? ¿Cuáles sientes que son tareas pendientes dentro de lo que ya hiciste? ¿Hay aspectos nuevos en los que te gustaría particularmente navegar, cosas que te hubiera gustado hacer y que por tantas ocupaciones fueron quedando marginadas de tu acción?

JLIL: En éste momento, y desde diciembre de 2014 cuando salí del Ministerio de Cultura, decidí emprender un camino azaroso y riesgoso, tratando de continuar con mi trabajo en los campos del patrimonio cultural, material e inmaterial, pero no como empleado; he tenido suerte y hago una serie de consultorías, en el ámbito internacional, que me permiten varias cosas: poner mi conocimiento, experiencia y trayectoria al servicio de otros, contribuir a la solución de problemas complejos, sentirme útil, hacer lo que me gusta, y generar unos ingresos económicos suficientes para vivir como me gusta vivir mi vida; quiero avanzar por éste camino, hasta donde pueda, estando permanentemente atento y abierto a cuantas cosas y oportunidades se presenten.

Sí bien no estoy por completo desligado de la actividad docente, me gustaría poder invertir más tiempo en ella; resulta patético, desconcertante y alarmante la falta de formación que hoy tienen las nuevas generaciones, al menos

desde las universidades, respecto a su patrimonio cultural.

A pesar de lo mucho que me cuesta, me gustaría mucho escribir más de lo que escribo, quizás en un ámbito más conceptual o teórico, dejando claro que buena parte de lo que sé y soy, se lo debo a mi práctica profesional.

Me preocupa y duele mucho la falta de interés por el arte popular; es difícil avanzar en ese campo en Colombia, pero no quiero dejarlo de lado.

Las tareas pendientes son muchísimas; soy plenamente consciente de mi edad, 55 años, pero en muchísimos aspectos, mentalmente, me considero muy joven. No pierdo la capacidad de asombrarme, ni las ganas de aprender algo nuevo cada día; es mucho lo que me falta por hacer, por conocer, por leer, por oír y por compartir. La vida ha sido pródiga conmigo, creo haber correspondido a las personas que han creído en mí, y contribuido, como lo señalé antes, a la construcción de un mundo mejor y más justo: ¡Ah, y seguiré haciéndolo!

NOTAS

¹León Posada Saldarriaga (Medellín, 1923). Pintor, escultor y escritor. Ver más: http://www.colmayor.edu.co/archivos/biografia_del_maestro_len_posa_shrwt.pdf [Fecha de consulta: 15-II-2016].

²Libe de Zulategui y Mejía (Medellín, 1944). Pintora y crítica de arte. Ver más: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=472> [Fecha de consulta: 15-II-2016].

³Fabio Botero Gómez (Medellín, 1923). Ingeniero y bibliófilo antioqueño, autor, entre otras obras, del libro *Historia del Transporte Público de Medellín 1890-1930*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Medellín, 1998.

⁴Miguel Ángel Anibarro Rodríguez. Profesor titular de universidad en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. Ver más: <http://dpa-etsam.aq.upm.es/gi/gipc/miguel-angel-anibarro-rodriguez/> [Fecha de consulta: 15-II-2016].

⁵Miguel Ángel Baldellou Santolaria. Catedrático de universidad en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. Ver más: [http://moncayo.unizar.es/info/oposicionesyconcursos.nsf/currivitae/C00007/\\$FILE/baldellou_santolaria_2009_62.pdf?OpenElement](http://moncayo.unizar.es/info/oposicionesyconcursos.nsf/currivitae/C00007/$FILE/baldellou_santolaria_2009_62.pdf?OpenElement) [Fecha de consulta: 15-II-2016].

⁶Antón Capitel (Cangas de Onís, 1947). Arquitecto y catedrático del Departamento de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid (ETSAM).

⁷José Luis García Grinda. Catedrático de universidad en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. Ver más: https://mastergestionpatrimoniosalamanca.files.wordpress.com/2011/07/cv_josc3a9-luis-garcc3ada-grinda.pdf [Fecha de consulta: 15-II-2016].

⁸Pedro Navascués Palacio (Madrid, 1942). Profesor emérito de la Universidad Politécnica de Madrid. Ver más: <http://oa.upm.es/crea-mofscience/pedro-navascues-palacio/> [Fecha de consulta: 15-II-2016].

⁹Cristina Esteras Martín (Teruel, 1945). Ex-profesora titular en Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en platería hispanoamericana. Ver más: <http://www.castillodeloarre.org/RANBA/curricula/CurriculaEsterasMartin.htm> [Fecha de consulta: 15-II-2016].

¹⁰Ramón Gutiérrez (Buenos Aires, 1939). Arquitecto. Director del CEDODAL (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires). Ver más: RUIZ GUTIÉRREZ, Ana. "Ramón Gutiérrez. Mirando desde América". *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano* (Granada), 3 (2013), págs. 104-118. <http://revistaquiroga.andaluciayamerica.com/index.php/quiroga/article/view/44/41> [Fecha de consulta: 15-II-2016].

¹¹Rodolfo Vallín Magaña (México, 1944). Restaurador de arte, activo en Colombia. Ver más: DÍEZ JORGE, Elena. "Rodolfo Vallín. Restaurador y amigo". *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano* (Granada), 3 (2013), págs. 80-88. <http://revistaquirola.andalucia-yamerica.com/index.php/quirola/article/view/42/39> [Fecha de consulta: 15-II-2016].

¹²Guillermo Gaviria Correa (Medellín, 1962-Urrao, 2003). Político e ingeniero; exgobernador del Departamento de Antioquia. Ver más: https://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo_Gaviria_Correa [Fecha de consulta: 15-II-2016].

¹³Aurelijus Rutenis Antanas Mockus Šivickas (Bogotá, 1952). Político, profesor de filosofía y matemático; exalcalde de Bogotá. Ver más: https://es.wikipedia.org/wiki/Antanas_Mockus [Fecha de consulta: 15-II-2016].

¹⁴Luiz Fernando de Almeida. Arquitecto. Presidente del IPHAN, Brasil, entre 2006 y 2012. Ver más: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/entrevista-com-luiz-fernando-de-almeida> [Fecha de consulta: 15-II-2016].

¹⁵Francisco Javier López Morales. Arquitecto urbanista mexicano. Ver más: http://master.us.es/gestionpatrimonio/uploads/images/Curriculum/cv_lopez%20Morales_2009.pdf [Fecha de consulta: 15-II-2016].

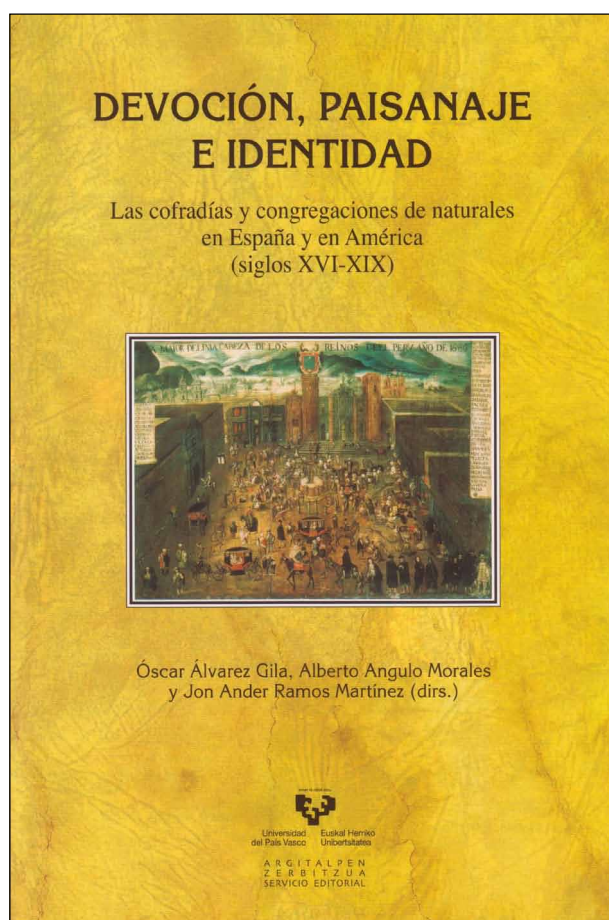
¹⁶Luis Repetto Málaga. Museólogo. Presidente del ICOM - LAC, Organización Regional para América Latina y el Caribe del Consejo Internacional de Museos. Ver más: http://www.gestioncultural.org/entrevistas_videos.php?id_evento=297 [Fecha de consulta: 15-II-2016].



Reseñas



Álvarez Gila, Óscar; Angulo Morales, Alberto y Jon Ander Ramos Martínez (dirs.). *Devoción, paisanaje e identidad: las cofradías y congregaciones de naturales en España y en América (siglos XVI-XIX)*. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2014, 375 págs., 14 ils. b/n. ISBN: 978-84-9860-962-2.



Los directores Óscar Álvarez Gila, Alberto Angulo Morales y Jon Ander Ramos Martínez, nos traen el libro *Devoción, paisanaje e identidad*, como resultado del interés colectivo por difundir los estudios sobre el paisanaje y las corporaciones que la fortalecieron.

Dividido en tres apartados, comienza con *Las cofradías, congregaciones y hospitales en el mundo hispánico*, e inicia con Elena Sánchez de Madariaga, quien estudia las cofradías y hospitales de naturales y nacionales en el Madrid de los siglos XVII y XVIII, destacando el rol de la caridad y devoción para la incorporación de sus integrantes provenientes de diferentes ámbitos jurisdiccionales.

Ana María Martínez de Sánchez estudia las cofradías fundadas en la ciudad de Córdoba del Tucumán (ss. XVI-XVIII), donde no se evidenció ninguna adscripción especial a un grupo regional peninsular; sino, más bien, se agruparon personas de diferente origen peninsular, americanos de distintos lugares y criollos nacidos en Córdoba. Por su parte, Antonio García-Abásolo nos explica el origen y funcionamiento de las cofradías, hospitales e instituciones de beneficencia en Filipinas (siglos XVI y XVIII) a través del análisis de los testamentos de los pobladores españoles.

Fermín Labarga nos describe la historia de la Congregación de la Virgen de Valvanera de México fundado por los inmigrantes riojanos. Esta congregación floreció con el contexto de la dinastía de los Borbones, donde llegaron más

137

inmigrantes de Rioja como élite al ocupar cargos civiles, militares y eclesiásticos. Para llegar a su decadencia en el contexto del germen de las independencias latinoamericanas.

Nuria González Alonso e Inmaculada Martínez Martínez describen la labor asistencial de la Compañía Betlemítica en la sociedad hispano-americana del siglo XVII, destacando en salud y educación, con el apoyo del estamento criollo acaudalado; pero, sin estar exentos de conflictos con las autoridades locales.

Guadalupe Romero Sánchez explica la importancia de las cofradías de indios fundadas en Nueva Granada (ss. XVI-XVII) para la aculturación de los naturales a los criterios de la religión católica. Además, junto con la fundación de los pueblos de indios, las cofradías son el complemento adecuado para mantener el orden cubriendo los aspectos estatales y eclesiásticos. Sin embargo, la participación activa del clero en estas instituciones tiene un marcado interés extra-religioso que trajo diversos conflictos con las autoridades locales por el control de las actividades desarrollada en estos pueblos. En cambio, para el caso de los afrodescendientes, Rafael Castañeda García estudia las cofradías de San Benito de Palermo en Nueva España (ss. XVII-XVIII), para comprender la labor pastoral de los franciscanos con aquellos, por ser un vacío en la historiografía de la orden franciscana.

Alejandro Cardozo Uzcátegui analiza la travesía del clan familiar materno de Simón Bolívar que, de Caracas llegaron a la corte de Madrid, para el establecimiento del Real Consulado de Caracas; pero que fracasaron ante las redes políticas de paisanajes anclados en el Viejo Mundo. Por último, Jesús Turiso Sebastián analiza los testamentos de los inmigrantes españoles (en Perú y

México) resaltando como constante la filantropía y retribución a la Iglesia colonial.

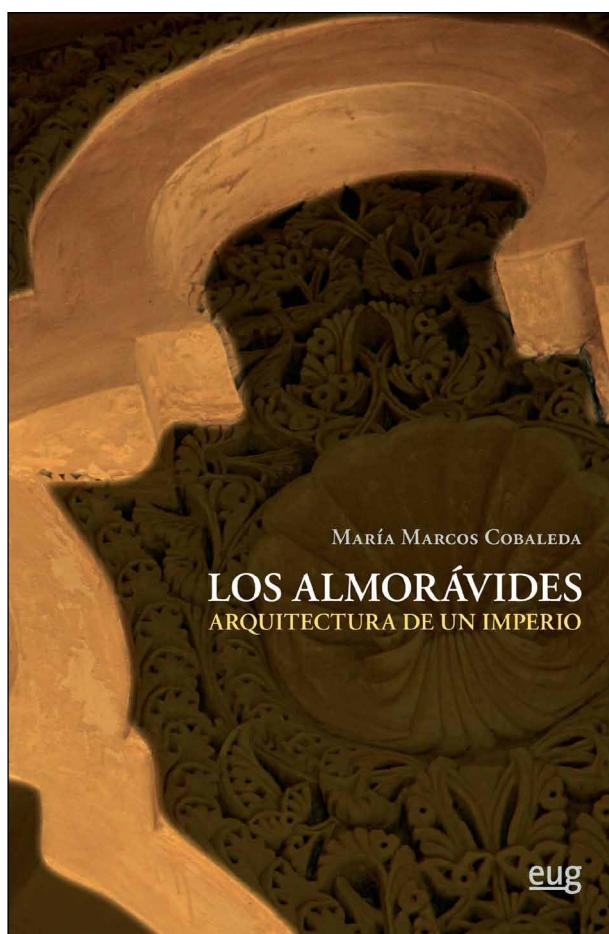
El segundo apartado *Las cofradías y congregaciones de los vascos en el mundo hispánico (siglos XVII-XIX)*, es desarrollado por los autores Alberto Angulo Morales, Elisa Luque Alcaide, Judith Mansilla Justo, Nora Siegrist y Tomás Pérez Vejo, quienes analizan a los vascos en las relaciones clientelares en la Corte, el funcionamiento de sus cofradías, la disputa por los cargos de mayordomías y las relaciones económicas y políticas con otras comunidades.

El tercer apartado *La transición: religiosidad y ayuda mutua en el inicio de las migraciones contemporáneas*, de los autores Marcelino Irianni Zalakain, Joan Ander Ramos Martínez y Óscar Álvarez Gila, nos muestran una diversidad de temas en torno a las migraciones vascas en un contexto que se desenvuelven en los escenarios de Argentina, Uruguay y Cuba. Aquí, el paisanaje es explicado a través de las prácticas que se desvelan de la religiosidad (donaciones, fiestas y socorro mutuo).

En suma, este libro cuenta con interesantes aportes de casos sobre las corporaciones en España y América para los siglos XVI-XIX. A pesar que el hilo conductor era el paisanaje (y sirvió para la organización del libro en tres apartados), encontramos algunos artículos que no tienen una estrecha comunicación con el tema central. Sin embargo, consideramos que todo proyecto es perfectible, por tanto, este es un paso importante para su difusión y discusión en el mundo académico.

Erik Gabriel Bustamante-Tupayachi
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos, Perú

Marcos Cobaleda, María. *Los Almorávides. Arquitectura de un imperio*. Granada: Universidad de Granada, Casa Árabe, 2015, 501 págs., 132 ils. b/n, 116 color [comprende 1 CD-ROM]. ISBN: 978-84-338-5753-8.



María Marcos Cobaleda ofrece en esta obra un necesario estudio monográfico consagrado a la dimensión arquitectónica del poder almorávide, fruto revisado de una tesis doctoral de mayor amplitud acerca de las manifestaciones artísticas de esta dinastía norteafricana. El acertado subtítulo, *Arquitectura de un imperio*, no solo acota el ámbito de estudio a las empresas edilicias, sino que evoca, asimismo, el papel asignado a estas en la construcción material y simbólica del poder. El libro permite un acercamiento preciso a varias décadas de arte islámico entre el Mediterráneo occidental, el Sáhara y el Atlántico, superando anteriores enfoques parcelados y panorámicas que dificultaban una aprehensión global y en profundidad del fenómeno, bien por no acometer un estudio integral acorde a los vastos límites de la expansión almorávide en el norte de África y el solar ibérico, bien por el limitado calado que imponía la reducida extensión de los capítulos en los que se había tratado, o por la predilección hacia monografías de edificios en la vertebración de la historiografía previa. La atención tributada en los últimos años al arte de los reinos de taifas y el interés por las manifestaciones del periodo almohade, objeto a su vez de recientes tesis doctorales, hacían necesaria una investigación monográfica sobre la realidad almorávide, en muchas ocasiones diluida ante la personalidad de sus antecedentes y de los posteriores desarrollos artísticos. En este sentido, la presente publicación avanza en el conocimiento de un estimable capítulo del arte islámico occidental, y se suma a la reivindicación de un espacio geopolítico en el que germinaron notables empresas constructivas y producciones suntuarias, al que el Musée du Louvre ha dedicado una de sus últimas exposiciones (*Le Maroc*

médiéval : un empire de l'Afrique à l'Espagne, 17 de octubre de 2014 a 19 de enero de 2015).

Esta revisión y nuevo análisis se apoya en un exhaustivo conocimiento de las fuentes árabes —no siempre contempladas de primera mano por los estudios histórico-artísticos—, en el seguimiento de los hallazgos arqueológicos y en un completo trabajo de campo. Una de sus principales virtudes estriba en la asignación o confirmación desde nuevas evidencias de una cronología almorávide para algunos de los testimonios artísticos examinados. Asimismo, aborda con esmero no solo la arquitectura residencial y religiosa comúnmente tratada en los estudios al uso, sino también su epigrafía y exorno y las muy significativas actuaciones urbanísticas, castrenses e ingenieriles acometidas por los almorávides. Su incardinación en el territorio y en contextos históricos específicos viene avallada por los preámbulos dedicados al desarrollo sociopolítico y económico del poder almorávide en sus diversos escenarios. Sintetizarlo en un marco general con nuevos matices procedentes de la relectura de las fuentes es el objetivo del capítulo que sigue a la introducción, en la que se define la estructura de la obra. De igual modo, cada una de las secciones consagradas al estudio monográfico de los diversos núcleos poblacionales con presencia monumental almorávide cuenta con una aproximación inicial a su propio marco geopolítico.

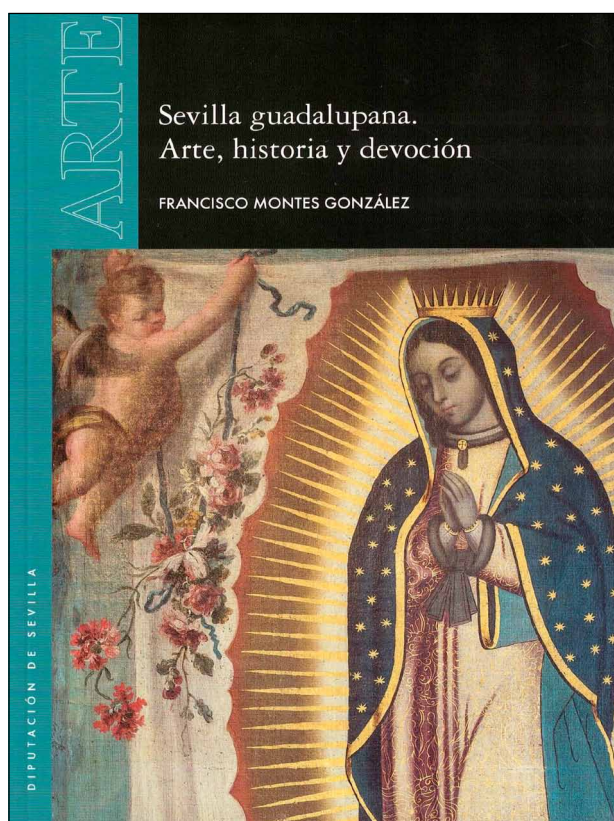
Tras delimitar en un segundo apartado el campo de estudio con la pertinente justificación del enfoque adoptado, se desgranar en los capítulos sucesivos las principales manifestaciones arquitectónicas conforme a un criterio geográfico que atiende en su ordenación a la relevancia alcanzada por determinados núcleos en el estado almorávide. Así, ocupan un lugar preeminente las ciudades de Marrakech y Fez en el ámbito magrebí y Granada y Sevilla en el andalusí. En este sentido, la materialización editorial de la obra, que suma un CD-ROM al volumen en papel,

ha determinado la selección de estas urbes, aglutinadoras de los testimonios de mayor relevancia, para su inclusión en las páginas impresas. En calidad de anexos en soporte electrónico figuran los análisis de otros conjuntos emplazados en el solar africano (Agmāt, Mequínez, Tādīlā, Tāzā, Rabat, Salé, Tremecén, Nedroma y Argel) y de las intervenciones en las ciudades andalusíes de Almería, Córdoba, Málaga, Algeciras, Tarifa y Murcia. Asimismo, se pormenorizan como tercer anexo las fuentes árabes que sustentan buena parte de los argumentos expuestos a lo largo de la obra, constituyendo un útil compendio para cualquier acercamiento al periodo. La singularización de determinadas constantes del arte de época almorávide tras la detallada inspección de sus monumentos —que alcanza algunos de sus mejores pasajes en la valoración de los distintos conjuntos amurallados— se presenta como conclusión del volumen y se distancia de visiones anteriores tendentes a difuminar la personalidad de estas manifestaciones en el contexto artístico islámico de los siglos centrales de la Edad Media.

En otro orden de asuntos, la obra reseñada ofrece al lector un nutrido corpus gráfico, de por sí valioso por su frecuente obtención directa en los diversos enclaves, y altamente sustancioso en lo tocante a las planimetrías proporcionadas por la Inspección de Monumentos y Sitios Históricos de Marrakech, puestas de este modo a disposición de los interesados. Con la incorporación de imágenes a color en el cuarto anexo que cierra el CD, concluye una obra que conforma un nuevo jalón en el estudio del arte islámico occidental.

Francisco de Asís García García
Departamento de Historia
del Arte I (Medieval)
Universidad Complutense de Madrid,
España

Montes González, Francisco. *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*. Sevilla: Diputación Provincial, 2016, 293 págs., 168 ils. color. ISBN: 978-84-7798-377-4.



De entre todo el acervo cultural que une a Sevilla con el pueblo mexicano, no cabe duda que la tradición devocional guadalupana constituye uno de los capítulos más ricos e interesantes de cuantos pueden surgir del análisis de esta centenaria relación. La Virgen de Guadalupe, después de venerada en la Sevilla visigoda y redescubierta por Gil Cordero en tierras extremeñas, echará raíces con identidad propia en México; desde aquí hará el tornaviaje a Sevilla donde enraizará con particular fuerza en la idiosincrasia mariana de la ciudad del Guadalquivir. A esta imbricación de tradiciones devocionales le seguirá pareja otra de un carácter cultural más amplio que será fuente para análisis de fenómenos artísticos, sociales, patrimoniales o de mecenazgo. Todas estas facetas son estudiadas con amplio conocimiento, como resultado del trabajo de casi una década, por Francisco Montes en su *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, que publica la Diputación Provincial de Sevilla y que fue merecedora del accésit de la sección de Arte del concurso de monografías *Archivo Hispalense 2015*.

Tras el prólogo del catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla Alfredo J. Morales y una introducción que plantea al lector la estructura de la investigación y su metodología, se inicia el estudio con el capítulo *La Virgen de Guadalupe de México. Orígenes y evolución histórica* en el que se aborda la historia y génesis de esta advocación mariana, que aunque de cuna exclusivamente novohispana, emparentará con la Virgen extremeña en el contexto de los episodios de conquista y pacificación de los primeros decenios de los españoles en el altiplano mexicano. Partiendo de aquí, se analiza la leyenda y la historia política y social de esta ima-

141

gen en México, desde el periodo virreinal hasta nuestros días, resultando de especial interés los aspectos relacionados con el peso identitario de esta devoción en la sociedad criolla del siglo XVIII, que pasaría a convertirse —en palabras del autor— en emblema patrio de los movimientos emancipadores que culminarían en 1821.

El segundo capítulo, *Del cerro del Tepeyac a la Iglesia sevillana*, profundiza en el cuándo, cómo y porqué del exitoso trasplante del culto de la Guadalupana a la Sevilla de los siglos XVII y XVIII, reparando en la responsabilidad que del hecho tuvieron gobernantes sevillanos como los virreyes fray Payo Enríquez de Ribera o Antonio María Bucareli. Se hace aquí hincapié en el carácter de puerto y puerta de América de la ciudad hispalense para explicar la constante recepción de pinturas de la Virgen, originada en un primer momento por la devoción de aquellos marineros que invocaban su nombre como protección ante tan peligroso viaje, arraigando al poco en un ámbito de culto mucho más amplio, repartiéndose imágenes por la mayoría de cenobios, iglesias y capillas particulares de la Sevilla del momento. Se complementa este bloque con un tercer capítulo titulado *El resurgir devocional en el siglo XX*, que analiza el nuevo florecimiento de la devoción en la Sevilla de la centuria pasada que, con origen en el entronque de familias de origen mexicano con antiguos linajes sevillanos durante los últimos años del siglo XIX, resurgirá ya no sólo de cara al culto, campo en el que jugarán un papel determinante las hermandades de penitencia, sino como objeto de los primeros estudios históricos y artísticos.

En el cuarto bloque, *Repertorio de autores, diversidad de soportes y variantes iconográficas*,

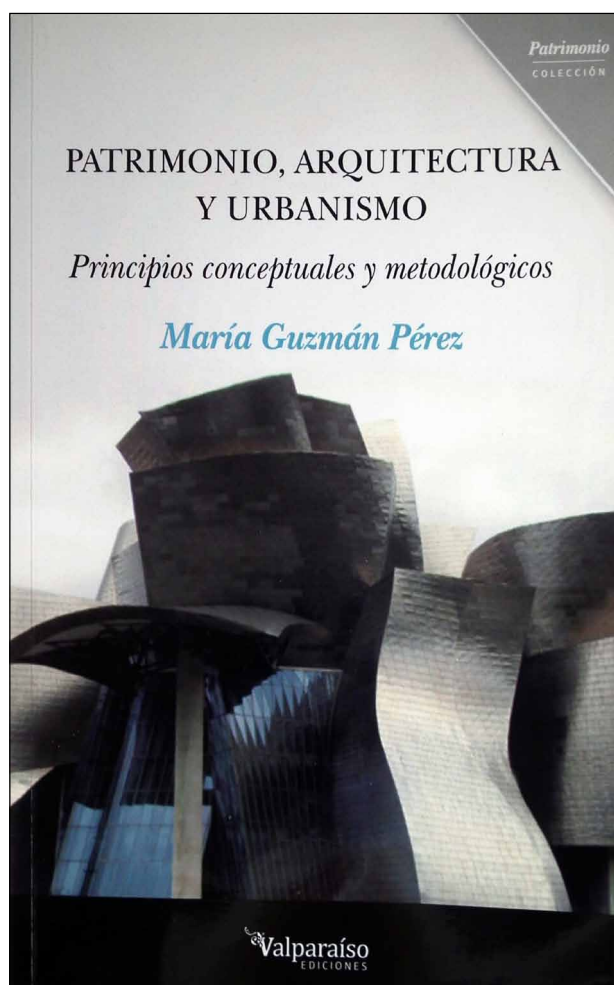
Montes emprende un recorrido por el elenco de autores que engrosa el rico y extenso corpus de pinturas guadalupanas de Sevilla y su provincia, aportando nuevos enfoques e información inédita acerca de muchas de las obras. También se aborda la problemática del soporte, aspecto que constituye una buena muestra de la inserción del modelo iconográfico en la tradición artesanal y artística sevillana. Por último, se estudia el extenso muestrario de variantes iconográficas conservado en las colecciones sevillanas, desde los ejemplos más clásicos hasta otros más atípicos que constituyen rarezas de enorme interés.

Finaliza la monografía con un catálogo de 184 obras, restringidas sólo a aquellas de acceso público, aun cuando para el trabajo completo han sido contempladas un centenar más conservadas en manos privadas, omitidas en este apartado para salvaguardar la intimidad de sus propietarios. Resulta de interés el aporte de pinturas inéditas, así como el recoger aquí obras desaparecidas, siendo una herramienta de gran utilidad para trabajos e investigaciones ulteriores.

Este libro recoge el legado emprendido por el historiador sevillano Joaquín González Moreno, añadiendo, por otro lado, más allá de importantes datos inéditos e interesantes análisis, una actualización metodológica atenta a las últimas aportaciones, faltante en las obras compendiosas que sobre este tema le antecedieron.

Ignacio J. López Hernández
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla, España

Guzmán Pérez, María. *Patrimonio, arquitectura y urbanismo. Principios conceptuales y metodológicos*. Granada: Valparaíso, 2015, 193 págs., 136 Il. b/n. ISBN 978-84-617-0497-2.



Bajo el título "*Patrimonio, arquitectura y urbanismo. Principios conceptuales y metodológicos*" se presenta uno de los compendios recientes más interesantes sobre la didáctica del patrimonio y la arquitectura. La Dra. María Guzmán Pérez, catedrática de Didáctica de las Ciencias Sociales, en la Universidad de Granada, plantea este volumen como una guía conceptual y metodológica destinada a un primer contacto con la arquitectura y el conocimiento del patrimonio.

Los tres núcleos temáticos que integran este volumen son el resultado de una reflexión teórica minuciosa, que se apoya en una indudable y larga experiencia en el campo de la didáctica. Sobre estos tres núcleos, el patrimonio, la arquitectura y el urbanismo, se construye un proceso didáctico válido, tanto para un aprendizaje guiado como para aquel que se realice de manera autónoma. Con una fuerte fundamentación teórica, la autora articula el aprendizaje a través de la secuenciación del mismo; estando éste marcado por las pautas del conocimiento teórico, la percepción visual y un espíritu valorativo y crítico hacia lo aprendido.

En el primer bloque se plantea el concepto de patrimonio a través de las múltiples acepciones que este ha tenido a lo largo de la historia, realizando un exhaustivo análisis de los organismos y legislaciones internacionales, nacionales y autonómicas, pasadas y vigentes, que forjan y delimitan el concepto de patrimonio. Mediante ellos, le otorga al alumno un vehículo de conocimiento, que lleva a una de las primeras reflexiones que la obra plantea: ¿Qué es patrimonio y cómo es o ha sido percibido por el alumno?

143

A lo largo de la segunda unidad se despliegan los conceptos más básicos que conforman el lenguaje arquitectónico: materiales constructivos, plantas, elementos de sustentación, cubiertas... Cada apartado está asociado a ejemplos visuales (planos, alzados, fotografías...). Uno de los aspectos más interesantes de este bloque son las *"Pautas de observación para la arquitectura"*. A través de cincuenta y tres cuestiones prácticas relativas a la planta, la fachada y valoraciones exteriores y globales, la autora dirige el aprendizaje del alumno, induciendo a éste a realizar, de manera autónoma, una observación crítica de diversas edificaciones. Estas cuestiones están planteadas de manera específica, pero, al tiempo, son lo suficientemente generales para que puedan ser usadas al analizar diferentes períodos.

El último bloque se adentra en la concepción de urbanismo, como un paso natural en el estudio de la arquitectura. Junto a conceptos generales, la autora realiza un recorrido breve sobre las tipologías, morfologías e historia del desarrollo de las urbes. Ésta última unidad, incluye, al igual la anterior, pautas de observación que se demuestran claves en el aprendizaje y conocimiento del desarrollo urbano.

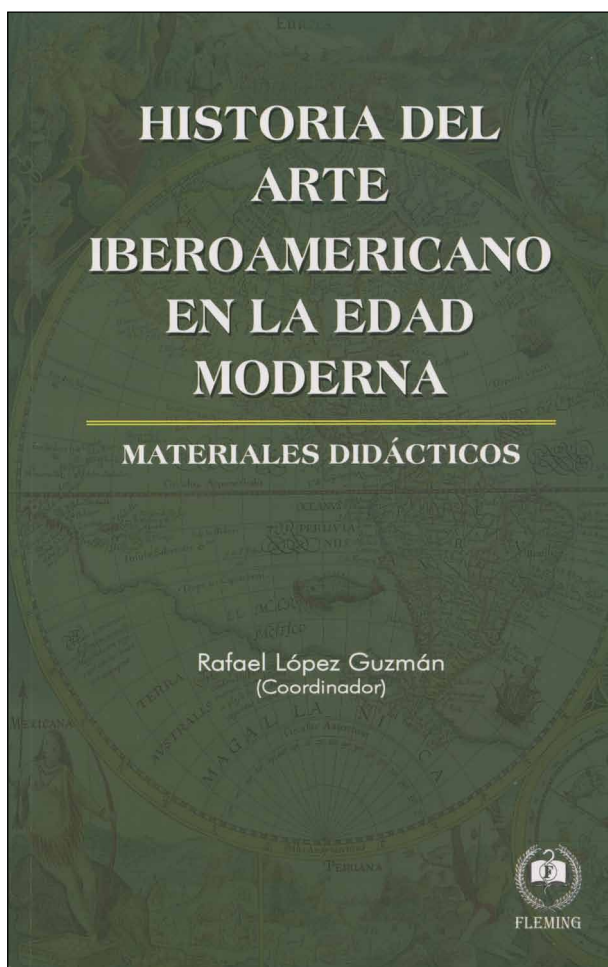
Una de las primeras reflexiones que suscita este libro es el alcance inmediato que puede tener esta propuesta metodológica en las aulas. El fin último de ésta es la creación de un contexto adecuado que, mediante un planteamiento eminentemente pragmático, acerque el conocimiento de la arquitectura y el patrimonio al alumnado, resaltando la importancia de la arquitectura no solamente como expresión artística, sino como hecho histórico y realidad que nos rodea.

No cabe duda, que uno de los retos de la didáctica actual es la creación de nuevas fórmulas que acerquen el conocimiento al alumnado adaptándose a sus necesidades. En el caso que nos ocupa, se presentan unos principios básicos de cómo se debería articular dicha metodología; la cual posee una clara orientación a la acción, de manera que se favorece la adquisición de conocimiento a través de la experimentación y la reflexión de los conceptos y las edificaciones. Esta confluencia, de teoría y práctica, se caracteriza por un enfoque investigador, donde el alumno comienza su aprendizaje basándose en su propia experiencia (tareas referentes a su entorno más inmediato), para más tarde pasar a aplicar el conocimiento adquirido en otras edificaciones, desarrollando así estrategias de aprendizajes propias.

El cambio metodológico que están abordando las instituciones educativas en Europa, como consecuencia de la introducción de nuevos enfoques educativos, ha obligado al docente a crear nuevas formas de aproximación a la Historia del Arte. Uno de los valores más interesantes que ofrece esta obra es la flexibilidad que caracteriza a sus medios didácticos, cuya naturaleza permite que sean adaptados a cualquier género, pudiendo emplearse para el análisis de otras disciplinas artísticas. Guzmán Pérez ha creado un volumen donde el profesor es el mediador que ayuda al alumnado a adquirir las aptitudes y destrezas necesarias a través de una práctica activa y la creación de un espíritu crítico, tanto consigo mismo como con el entorno que le rodea.

Elena Montejo Palacios
Grupo de Investigación HUM-806
Universidad de Granada, España

López Guzmán, Rafael (coords). *Historia del Arte Iberoamericano en la Edad Moderna. Materiales didácticos*. Granada: Editorial Técnica AVICAM, 2016, 350 págs., 70 ils. color. 4 ils. b/n. ISBN: 978-84-16535-40-8.



En pocos centros de la Universidad española se considera a la cultura americana, como *una*, apreciada siempre dentro de *otras* culturas en los programas didácticos, (aunque en realidad es *una* o *unas* más). No cae en esa falta el responsable de esta publicación, Rafael López Guzmán que, junto a los miembros del Grupo de Investigación “Andalucía-América: patrimonio cultural y relaciones artísticas” y, como producto de sus experiencias pedagógicas e investigaciones, ofrecen a los estudiantes del grado de Historia del Arte de la Universidad de Granada, —en el que no se utiliza el *otras*—, las herramientas y los materiales necesarios para profundizar en los procesos culturales que se desarrollaron durante la Edad Moderna en América.

145

Una vez vista la temeridad del proyecto y precisamente para no caer en ella, el libro se articula adecuadamente en quince temas que corresponden de forma medida con cada uno de los aspectos necesarios para un conocimiento global e iniciático, sobre unos territorios tan distantes en espacio y tan cercanos en experiencias culturales.

Iniciando la Carrera de Indias, los primeros temas conformarían las claves de la organización político-social de un continente principalmente dividido en dos grandes Imperios, el Mexica y el Inca, que se metamorfosearían con la llegada europea primeramente en dos Virreinos, el de Nueva España y del Perú. No pasan inadvertidos los procesos sociales ni la implantación de una nueva administración que recurriría a los Misioneros de las ordenes mendicantes la conquista espiritual en la que se utilizaría las iconogra-

fías y las arquitecturas con aroma a evangelio. Con la visión *de y desde* América, el estimable capítulo, —a veces opaco en los acartonados discursos tradicionales—, que aborda las iconografías y técnicas artísticas americanas, —como los enconchados, la escultura en pasta de maíz, los biombos o, el arte plumario, tan ensalzado en la vieja Europa—, evidencia que la Historia del Arte Iberoamericano se conforma mediante viajes *de ida y vuelta*. Este mismo sentido es el que se le da al tema del Urbanismo, el cual se erige clave en la forma y vida de las ciudades americanas de nueva fundación o los modelos de superposición como el caso de Cuzco.

La arquitectura civil y religiosa también tienen un protagonismo en el volumen, vitales en la construcción de referencias como las Catedrales Hispanoamericanas, a las que se le dedica un capítulo perfectamente definido o, la arquitectura edilicia y palacial de los diferentes virreinos que debían establecer espacios de autoridad y símbolos de poder simbólico, como bien se describe y demuestra en los temas correspondientes. Además no se pasa por alto el caso de Brasil, a veces olvidado dentro de la historiografía iberoamericana, pero que cohabita con las experiencias y las conclusiones de los virreinos españoles.

También merece una mención singular el tema de la arquitectura barroca en México, tan representativa como influyente a la hora de crear una identidad nacional, —incluso extensible a toda Latinoamérica—, asimilando el barroco que llegaba desde el océano para crear un estilo propio e inequívoco de una cultura ya heterogénea capaz de definir sus manifestaciones artísticas. Desde ese mismo concepto del arte ya propiamente americano se concretan los temas relativos a la pintura y la escultura con ejemplos

tan excepcionales como la pintura de castas, reflejo una vez más de la sociedad, el enlace de las monjas coronadas plasmado en los lienzos o las características tan sobrias como personales de la escultura quiteña.

Los dos últimos temas corresponden a la labor de las Misiones Jesuíticas y el Arte en Filipinas; el primero constituye un episodio fundamental, como bien se refleja en el volumen, a la hora del adoctrinamiento cristiano en el que los jesuitas hábilmente optaron por un sincretismo religioso a la hora de aceptar o adaptar rituales de los naturales paganos, con tal de extender rápidamente la Fe. Como colofón, el tema de las Filipinas, en cambio, pone de manifiesto la presencia entre los circuitos culturales americanos y la Península Ibérica de la colonia asiática, la cual estaba en constante comunicación mediante la línea de navegación conocida como la “Nao China”, “El Galeón de Manila” o “La Nao de Acapulco”, al ser este último puerto y puerta de encuentro entre Manila y América; ésta última permeable a la producción de las artes plásticas filipinas como la delicada escultura en marfil o los considerables ejemplos en madera.

Tras el esfuerzo compilatorio de los temas, la amplia y conveniente bibliografía antecede a los comentarios de imágenes y textos originales, imprescindibles para despertar en el estudiante o lector, la curiosidad por el ámbito americano, el cual habría comprendido tras el estudio de este necesario y brillante manual didáctico que la Historia del Arte Iberoamericano no se trata de *una* u *otra* más.

Iván Panduro Sáez
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada, España

Normas de presentación para originales



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

149

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 recensiones bibliográficas.

3. EVALUACIÓN Y SELECCIÓN

El Consejo de Redacción de la Revista se reserva el derecho a decidir sobre la publicación o no de los trabajos, previa evaluación externa de dos especialistas anónimos. La decisión final se comunicará al autor y, en caso de no ser positiva, se procederá a la inmediata destrucción del material recibido. Asimismo, en ciertos supuestos, la redacción podrá dirigirse a los autores señalando las modificaciones que harían posible la publicación del texto.

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: revistaquirolga@ugr.es

La dirección postal de la Secretaría Técnica es la que sigue:

Quirolga. 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 varia. 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 Varia 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 apartados 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. Se seguirá el siguiente ejemplo: *Fig. 1. Eduardo Lozano Vistuer. Genio y Figura. Grabado. 1993. Museo Iconográfico del Quijote. Guanajuato. México.*

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: revistaquirola@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.*, 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.

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].



