

Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



Número

*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

8

Julio
Diciembre
2015
Granada

DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

SECRETARÍA TÉCNICA

CARLOS GARRIDO CASTELLANO
Universidad de Lisboa
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

Kati Horna. Mujer y máscara. México. 1963.
Archivo privado de foto y gráfica Kati y José Horna.
© 2005 ANA MARÍA NORAH HORNA Y FERNÁNDEZ.
PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL.

ISSN 2254-7037



ugr

Universidad
de Granada

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Sumario

Artículos

La huella de Siyilmasa en las cercas almorávides de Marrakech y Al-Andalus. <i>María Marcos Cobaleda</i>	10-22
De humanos a objetos arqueológicos. Pierre Loti en la Isla de Pascua (1872). <i>Daniel Schávelzon</i>	24-34
Calesas, quitrines y ómnibus: transportación urbana en La Habana del siglo XIX. <i>Michael González Sánchez</i>	36-51
Los imaginarios en los que se soporta la imagen urbana del barrio burgués en América Latina. <i>Gilda Wolf Amaya</i>	52-64
Poder a la imaginación: la colaboración de Kati Horna con la revista <i>S.Nob.</i> <i>Giulia Degano</i>	66-76
Paisaje urbano histórico y cultural de Santa Cruz de Mompox y el Río Grande de La Magdalena. <i>Lucía Victoria Franco Ossa</i>	78-92
Destino, dispersión y vanidad: valoración y protección del legado documental mexicano. <i>María Idalia García Aguilar y Joel Cruz Maytorena</i>	94-103

Varia

"CENTESIMUS ANNUS". Una exposición para el Centenario basilical. <i>Adrián Guerrero Contreras</i>	106-110
--	---------

Entrevistas

Ignacio Henares Cuéllar. Ejemplaridad a través del conocimiento esforzado. <i>José Manuel Rodríguez-Domingo</i>	112-127
Graziano Gasparini. Arquitecto, historiador y restaurador. <i>Ana Cecilia Vega-Padilla</i>	128-139

Reseñas

Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan. <i>Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820.</i> <i>Escardiel González Estévez</i>	143-144
Morales Folguera, José M., Escalera Pérez, Reyes y Talavera Esteso, Francisco J. (eds.). <i>Confluencia de la imagen y la palabra.</i> <i>José Ignacio Mayorga Chamorro</i>	145-146
Villalba Sola, Dolores. <i>La Senda de los Almohades. Arquitectura y patrimonio.</i> <i>Cristina M^a Moreno Fernández</i>	147-148
López Guzmán, Rafael y Espinosa Spínola, Gloria. <i>América con tinta andaluza. Historia del Arte e Historiografía.</i> <i>María Teresa Suárez Molina</i>	149-150

Index

Articles

The Trace of Sijilmasa in the Almoravid Walls of Marrakech and Al-Andalus. <i>María Marcos Coboleda</i>	10-22
From Humans to Archaeological Objects. Pierre Loti in Easter Island (1872). <i>Daniel Schávelzon</i>	24-34
Calesas, Quitrines, Buses and Urban Railway: Public Transportation in Havana Nineteenth Century. <i>Michael González Sánchez</i>	36-51
Imagineries where Supports the Urban Image of Bourgeois Neighbourhood in Latin America. <i>Gilda Wolf Amaya</i>	52-64
Power to Imagination: Kati Horna's Collaboration with <i>S.Nob</i> Magazine. <i>Giulia Degano</i>	66-76
Historic and Cultural Urban Landscape of Santa Cruz de Mompoix an Río Grande de La Magdalena. <i>Lucía Victoria Franco Ossa</i>	78-92
Dispersion, Vanity and Destination: Protection and Appraisalment of Mexican Documentary Legacy. <i>María Idalia García Aguilar y Joel Cruz Maytorena</i>	94-103

Varia

"CENTESIMUS ANNUS". An Exhibition for the Basilical Century. <i>Adrián Guerrero Contreras</i>	106-110
--	---------

Interviews

Ignacio Henares Cuéllar. Exemplarity through Struggled Knowledge. <i>José Manuel Rodríguez-Domingo</i>	112-127
Graziano Gasparini. Architect, Historian And Restorer. <i>Ana Cecilia Vega-Padilla</i>	128-139

Book Reviews

Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan. <i>Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820.</i> <i>Escardiel González Estévez</i>	143-144
Morales Folguera, José M., Escalera Pérez, Reyes y Talavera Esteso, Francisco J. (eds.). <i>Confluencia de la imagen y la palabra.</i> <i>José Ignacio Mayorga Chamorro</i>	145-146
Villalba Sola, Dolores. <i>La Senda de los Almohades. Arquitectura y patrimonio.</i> <i>Cristina M^a Moreno Fernández</i>	147-148
López Guzmán, Rafael y Espinosa Spínola, Gloria. <i>América con tinta andaluza. Historia del Arte e Historiografía.</i> <i>María Teresa Suárez Molina</i>	149-150

Artículos

LA HUELLA DE SIYILMASA EN LAS CERCAS ALMORÁVIDES DE MARRAKECH Y AL-ANDALUS THE TRACE OF SIJILMASA IN THE ALMORAVID WALLS OF MARRAKECH AND AL-ANDALUS

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la huella de las primeras construcciones militares conocidas por los almorávides (siendo éstas las localizadas en la ciudad de Siyilmasa) en las murallas de Marrakech y al-Andalus. De este modo, se ha podido documentar la influencia sahariana en la arquitectura militar almorávide, presente aún durante la primera mitad del siglo XII (al menos hasta 1126), momento de las obras de construcción y reparación de las murallas almorávides.

Palabras Clave

Almorávides, Murallas, Al-Andalus, Norte de África, Siglo XII.

María Marcos Cobaleda

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

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Granada (Los almorávides: territorio, arquitectura y artes suntuarias, 2010). Especialista en arte y arquitectura islámicos de la Edad Media tardía, ha desempeñado su labor docente e investigadora en la UGR (2006-2012) y en IES Granada (2010-2012, 2014-2015). Ha disfrutado de un contrato postdoctoral en la EHESS de París (2012-2014) para investigar las relaciones artísticas en el Mediterráneo entre los siglos XII y XV.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 26-IX-2015
Fecha de revisión: 21-X-2015
Fecha de aceptación: 15-XI-2015
Fecha de publicación: 30-XII-2015

Abstract

The aim of this paper is to analyze the traces of the first military constructions met by the Almoravids (the ones located in Siyilmasa) in the walls of Marrakech and Al-Andalus. In this way, the Saharan influence in the Almoravid military architecture has been documented. This influence has been still present during the first half of the 12th century (at least until 1126), when the Almoravid walls were built and repaired.

Key Words

Almoravids, walls, Al-Andalus, North Africa, 12th century.

LA HUELLA DE SIYILMASA EN LAS CERCAS ALMORÁVIDES DE MARRAKECH Y AL-ANDALUS

1. INTRODUCCIÓN

En el territorio de la actual Mauritania, en el desierto del Sahara, a principios del siglo XI renació la Confederación Mauritana¹, grupo de carácter económico y militar creado en el siglo IX², que constituirá el germen de un nuevo movimiento religioso liderado por Yahyà Ibn Ibrahim: los almorávides. Con el paso de los años, debido a determinados factores geográficos, políticos y sociales, el carácter religioso de este grupo bereber devendrá en un movimiento político que irá extendiendo su territorio desde el desierto hacia el Norte de África, gracias a los triunfos militares de sus dirigentes Abu Bakr y Yusuf Ibn Tashufin. Estos primeros años del movimiento almorávide se caracterizaron por una rápida expansión basada en la fuerza militar, gracias a la que se consolidó el poder político de los almorávides tanto en el desierto como en el Magreb.

Esta estabilidad permitió la expansión territorial de los beréberes más allá del Estrecho de Gibraltar, comenzando la conquista de al-Andalus en 1090³, año en que el rey de la taifa de

Granada, ‘Abd Allah Ibn Buluggin, entrega su capital al emir Yusuf Ibn Tashufin. Durante la primera mitad del siglo XII, en los años de gobierno de su hijo ‘Ali Ibn Yusuf, el Imperio almorávide alcanzó su máxima expansión territorial gracias a la consolidación de su poder en al-Andalus, conformándose así un imperio islámico occidental que se extendía desde Mauritania hasta Zaragoza. De este modo, se conseguía por vez primera la unidad territorial del Norte de África y al-Andalus bajo un mismo poder político (los almorávides) y religioso (el Islam), que favoreció el intercambio cultural entre ambas orillas del Estrecho.

Si los años de gobierno de Abu Bakr y Yusuf Ibn Tashufin se caracterizaron por la soberanía miliar, el mandato de ‘Ali Ibn Yusuf supuso el máximo esplendor de las artes almorávides. En este periodo se erigieron numerosas construcciones tanto en el Magreb como en al-Andalus, obras de las que son fruto las murallas de Marrakech y las reformas en las cercas andalusíes. A pesar de la gran influencia de al-Andalus en las construcciones almorávides, en ellas se incorporaron algunas novedades constructivas

y decorativas que se desarrollaron a partir de este momento, así como algunos elementos propios del arte y la arquitectura norteafricanos, con los que los almorávides habían entrado en contacto a través de su expansión territorial hacia el Magreb. De este modo, se configuró un arte propio que sentó las bases para las futuras manifestaciones artísticas del Islam occidental.

En este artículo analizaremos el ejemplo concreto de las influencias que las construcciones de la ciudad de Siyilmasa tuvieron en la arquitectura almorávide posterior, destacando su papel fundamental en la fundación de Marrakech y en la construcción de su muralla, así como en las obras de reparación de las cercas de otros focos urbanos andalusíes. Cabe destacar que estas influencias perduraron en la arquitectura almorávide hasta un momento muy avanzado, ya que los trabajos de las murallas de la capital almorávide y de las ciudades de al-Andalus no tuvieron lugar hasta 1126, más de medio siglo después de que los beréberes conquistaran Siyilmasa.

2. LOS ALMORÁVIDES Y LA CIUDAD DE SIYILMASA

La ciudad de Siyilmasa, fundada a mediados del siglo VIII junto al río Ziz, ocupaba un lugar estratégico en la región de Tafilalt (actual Marruecos), a las puertas del Sahara⁴. Constituía un importante centro económico por encontrarse anclada en un cruce de caminos de las rutas transaharianas, siendo parada obligada de las caravanas que provenían del desierto⁵. Estaba orientada siguiendo un eje Norte-Sur, paralelo al río⁶, similar al eje central existente en la ciudad de Damasco⁷. Al Norte, en su parte más elevada, se situaban la ciudadela y el Dar al-Imara (centro del poder político). Al Sur de la ciudadela y comunicada con ésta mediante una calle central que dividía la ciudad se ubicaba la mezquita aljama, así como numerosos mercados, muestra de su gran actividad comercial⁸.

La primera expedición de los almorávides contra la ciudad tuvo lugar en 1053-1054, a manos del emir Yahyà Ibn 'Umar⁹, quien llevó a cabo la primera conquista de Siyilmasa. A consecuencia de una revuelta de los antiguos pobladores, el emir murió en 1056¹⁰. Fue su hermano y sucesor, Abu Bakr Ibn 'Umar, quien consiguió someter definitivamente la ciudad al poder almorávide en 1057¹¹, poniendo al frente de ésta a su primo Yusuf Ibn Tashufin, gobernador de la región de Tafilalt¹². La conquista de Siyilmasa supuso el primer gran triunfo militar de los almorávides. Desde este momento, la ciudad alcanzó su etapa más floreciente¹³, convirtiéndose en el centro económico más importante para los beréberes, ya que a ella llegaban las caravanas que portaban el oro proveniente del Sur del Sahara a través de las diferentes rutas controladas por los almorávides, que unían Siyilmasa con Awdagust (actual Mauritania) y Ghana¹⁴. Desde allí, este oro se distribuía a las principales ciudades del imperio para la acuñación de monedas en las cecas más importantes del Magreb y al-Andalus¹⁵.

A la llegada de los almorávides, Siyilmasa contaba ya con una muralla de ladrillos de adobe levantada sobre un basamento de piedra que rodeaba la ciudad. Esta cerca había sido construida en el año 814-815, y en ella se abrían doce puertas que permitían el acceso al interior, tal como describe al-Bakri en el siglo XI:

“La partie inférieure de la muraille qui l’entoure [à Sidjilmessa] est en pierres, et la partie supérieure en briques. Cet ouvrage de défense fut élevé par Abou Mançour el-Yaçà, fils d’Abou ‘l-Cacem [...]. Cette muraille, percée de douze portes, dont huit en fer, fut construite par El-Yaçà en l’an 199 (814-815 de J.-C.)”¹⁶.

Con respecto a sus doce puertas, éstas dan una idea del tamaño y la importancia con la que contaba la ciudad ya en el siglo IX, además de su posición estratégica, pues estos accesos se abrían en las distintas direcciones por las que se llegaba a la ciudad —en ocasiones, las puer-

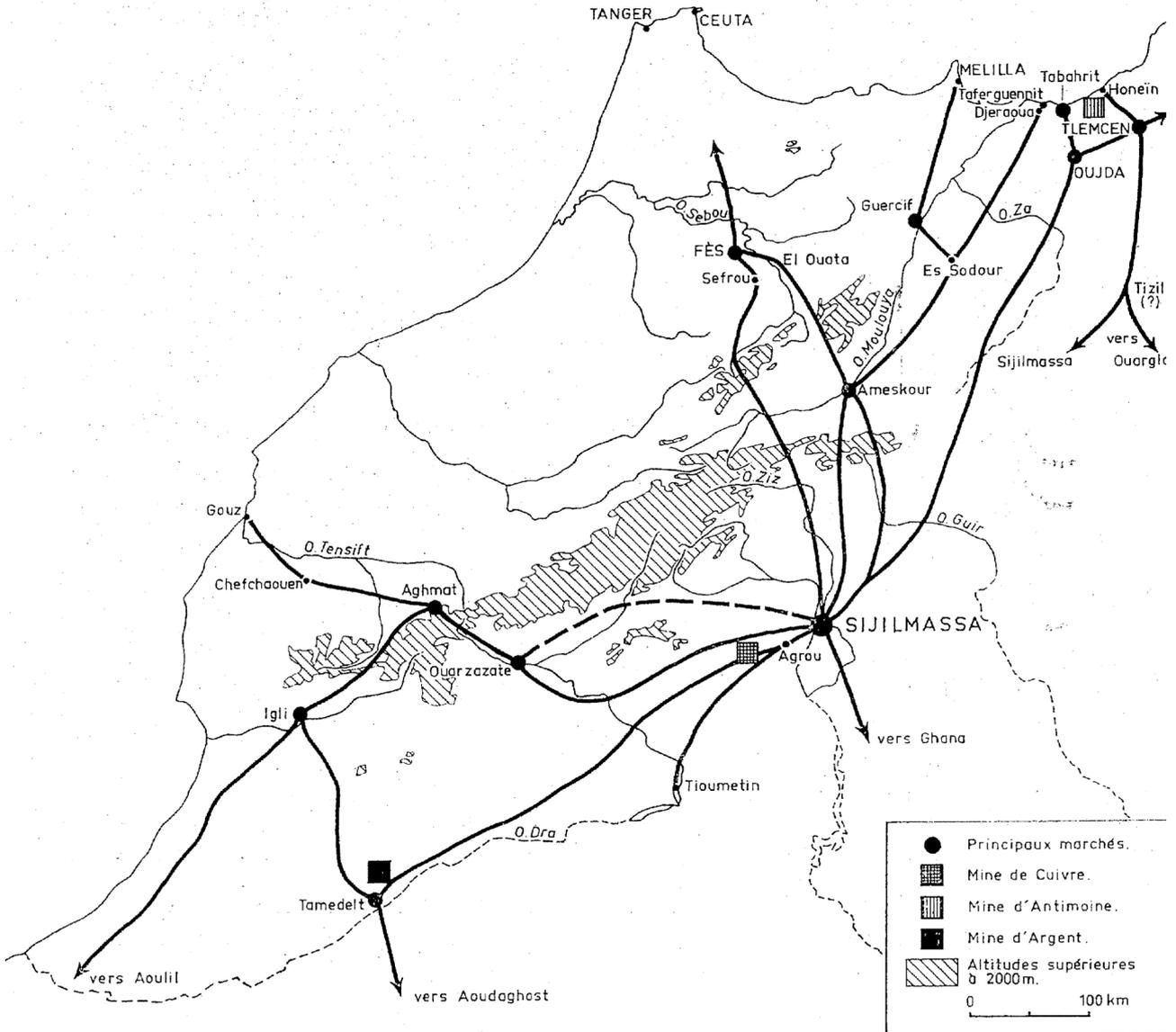


Fig. 1. Rutas del oro desde Sijilmasa (LESSARD). Jean-Michel. “Sijilmasa. La ville et ses relations commerciales au XIe siècle. D’Après El Bekri”. Hespéris-Tamuda (Rabat), X, fasc. 1-2 (1969), pág. 16.

tas llevaban el nombre de los puntos cardinales hacia los que estaban orientadas, como Bab al-Garb (Puerta del Oeste) o Bab al-Sharq (Puerta del Este)—. En algunas puertas se ha mantenido el nombre de la ciudad hacia la que se dirigía la ruta que partía de ellas, como Bab Fas (Puerta de Fez). Este acceso estaba formado por tres puertas sucesivas, siendo la más importante de ellas Bab Rih, conservada en estado ruinoso. Se abría en un gran arco túmido, que daba acceso

a un recodo simple, tras el que se accedía a un patio interior¹⁷. Esta misma disposición se mantuvo en muchos de los accesos almorávides abiertos en las murallas de Marrakech, Granada o Sevilla.

Para una mayor protección, la muralla contaba con torres de planta cuadrada, dispuestas en intervalos regulares. En general, los bastiones tenían la misma altura que el paño de muralla,

aunque en ocasiones lo sobrepasaban¹⁸. A pesar de la preexistencia de la cerca, tras la experiencia de la revuelta de 1056, los almorávides decidieron construir una nueva muralla rodeando la ciudadela y el Dar al-Imara, para aumentar la protección de ambos lugares, quedando así separados del resto de la ciudad¹⁹.

Puesto que Siyilmasa fue la primera gran urbe con la que los almorávides tuvieron contacto, su influencia fue determinante en la primera fundación *ex nihilo* de los beréberes en el año 1070: Marrakech²⁰. Este hecho no resulta extraño si se tiene en cuenta que Yusuf Ibn Tashufin, encargado de erigir las primeras construcciones de la que sería la capital del imperio almorávide²¹, había sido gobernador de Siyilmasa, por lo que repetiría algunas tipologías ya presentes en la capital de la región de Tafilalt. De este modo, el emir construyó su centro de poder, el Qasr al-Hayar, rodeado por una muralla de piedra que lo separaba del resto de la ciudad, que permaneció sin amurallar²². Al ir ampliándose el territorio, sobre todo durante la época de gobierno de 'Ali Ibn Yusuf, este centro político quedó definitivamente ubicado al Oeste de la urbe, que estaba toda ella orientada en dirección Norte-Sur, en paralelo al curso del río Issil, de manera similar a como lo estaba la antigua Siyilmasa con respecto al río Ziz. Pero las influencias de Siyilmasa en la capital almorávide no sólo datan del momento de su fundación, sino que continúan presentes durante el gobierno de 'Ali Ibn Yusuf, sobre todo en la construcción de la muralla de la ciudad, en la que se repiten casi todas las características de la cerca de Siyilmasa. A través de Marrakech, el influjo de esta ciudad llegó indirectamente a las construcciones almorávides realizadas en las ciudades andalusíes.

3. LOS TRABAJOS EN LAS MURALLAS DE MARRAKECH Y AL-ANDALUS

Durante el gobierno de 'Ali Ibn Yusuf (1106-1143), la ciudad de Marrakech alcanzó su

máximo esplendor como capital del imperio almorávide, realizándose en este momento numerosas e importantes construcciones, entre las que destaca la fábrica de su muralla. Esta obra responde a la situación política que estaba viviendo el Magreb desde el nacimiento del movimiento almohade hacia 1120-1121 en las montañas del Atlas²³. Desde este momento, una serie de batallas entre ambas dinastías por el control del territorio harán ver al emir almorávide el peligro que se cernía sobre Marrakech y la necesidad de la construcción de un sistema defensivo.

Por otra parte, en al-Andalus, la incursión en 1125-1126 de las tropas de Alfonso I el Batallador, llegando hasta las puertas de Granada, había causado graves daños en las principales localidades andalusíes²⁴. Ambos hechos provocaron que en 1126 el cadí de Córdoba, Abu-l-Walid Ibn Rushd, emprendiera una embajada a Marrakech para comunicar lo ocurrido en al-Andalus al emir almorávide, y aconsejarle la reforma de las murallas de Granada y otras localidades andalusíes, así como la construcción de una cerca en Marrakech para protegerla de los ataques de los almohades²⁵. De este modo, en 1126 'Ali Ibn Yusuf implantó un impuesto denominado ta'tib²⁶ para la construcción de todo un sistema defensivo a lo largo del imperio, formado por una línea de fortalezas en las montañas del Atlas para contener el avance almohade²⁷, el levantamiento de la muralla de Marrakech y las reformas de las principales cercas andalusíes.

Puesto que en el emplazamiento de Marrakech no había existido en el lugar ciudad alguna, la construcción de su muralla se realiza *ex nihilo*. Esto constituye una diferencia sustancial con las obras emprendidas por 'Ali Ibn Yusuf en las cercas andalusíes, donde éstas se limitaron a trabajos de reforma o ampliación, condicionados por la preexistencia de murallas anteriores. A la hora de emprender el amurallamiento de

la capital almorávide, la referencia de Siyilmasa será fundamental, puesto que ésta era la ciudad más importante del imperio antes de la fundación de Marrakech. Por ello, su muralla se convertirá en modelo para la nueva cerca marrakushí.

A pesar de las numerosas reformas posteriores emprendidas en la muralla de Marrakech, en las zonas más antiguas conservadas pueden verse aún las características de la primitiva construcción almorávide y las influencias de Siyilmasa. Esto sucede, por ejemplo, en su fábrica, ya que la cerca se levanta sobre un basamento de piedra irregular²⁸, al igual que la de Siyilmasa. No

obstante, en Marrakech los ladrillos de adobe fueron sustituidos por el tapial rico en cal, más apto para una mejor defensa contra los ataques almohades. Este procedimiento es muy similar al empleado en las murallas de la cuesta de la Alhacaba de Granada, capital almorávide de al-Andalus. Éstas también se asientan sobre un basamento de piedra irregular sobre el que se disponen los cajones de tapial enriquecido con cal, dando lugar al denominado “tapial real” (compuesto por varias capas de cal y tierra apisonada)²⁹. En las reformas almorávides en las murallas de otras ciudades andalusíes se repite este mismo sistema, como es el caso de las murallas de la Macarena en Sevilla o las del



Fig. 2. Murallas de Marrakech.



Fig. 3. Murallas almorávides del Marrubial. Córdoba.



Fig. 4. Murallas de la Macarena. Sevilla.

Marrubial de Córdoba, todas ellas reformadas en este momento³⁰.

En estas dos últimas murallas, al igual que en las de Marrakech, los lienzos se refuerzan con la presencia de torres cuadrangulares macizas al interior, de igual altura que el muro, dispuestas a intervalos regulares. En el caso de Marrakech, los bastiones se separaban entre sí unos 25 ó 30 metros³¹. Con respecto a la cerca de Sevilla, tras las reformas almohades algunas de estas torres fueron recrecidas, añadiéndose en su parte superior una estancia, de la que carecían las torres almorávides³². Una excepción a este tipo de bastiones lo constituyen las murallas de la Alhacaba de Granada, en las que podemos documentar, junto a las torres cuadrangulares, otras de planta semicircular. Esta tipología se

generaliza a partir de este momento, como demuestran los ejemplos de la fortaleza de Amergo, construida en las montañas del Rif durante el gobierno de Yusuf Ibn Tashufin³³, y las murallas del cerro de San Cristóbal de Almería, reformadas igualmente a partir de 1126³⁴.

Volviendo a la capital almorávide, otra de las características de su muralla que remite de nuevo a Siyilmasa es el número de accesos abiertos en la cerca, ya que en época almorávide sumaban también un total de doce puertas: Bab al-Majzan, Bab al-'Ara'is, Bab Dukkala, Bab Mussufa, Bab Tagzout, Bab al-Jamis (antigua Bab Fas), Bab al-Dabbag, Bab Aylan, Bab Agmat, Bab Yintan, Bab al-Shari'a y Bab al-Rubb³⁵. Al igual que en Siyilmasa, en el caso de Marrakech, por situarse también en un cruce de caminos, encon-



Fig. 5. Torres circulares de las murallas de la Alhacaba. Granada.



Fig. 6. Restos de la fortaleza de Amergo.



Fig. 7. Torres circulares de las murallas del Cerro de San Cristóbal. Almería.

tramos accesos que portan el nombre de alguna ciudad, a la que se partía desde esa puerta. Ése es el caso de Bab Dukkala, que llevaba hacia la región del mismo nombre, de la antigua Bab Fas (Puerta de Fez) o de Bab Agmat. También doce eran las puertas de la muralla de Sevilla, todas ellas construidas durante las reformas de 'Ali Ibn Yusuf en la muralla de la ciudad, según narra Ibn 'Idari³⁶. Sus nombres eran Bab Maqarana, Bab Qurtuba, Puerta del Sol, Puerta del Osario (Bab Alfar), Puerta de Carmona, Bab Yahwar, Puerta de Jerez, Puerta del Arenal, Puerta de Triana, Puerta Real o de Goles, Puerta de San Juan y la Puerta de la Barqueta (Bab Arragel)³⁷. De nuevo se repite la circunstancia de denominar a los accesos con topónimos, como en el caso de Siyilmasa y Marrakech, y como era habitual en otras murallas medievales.

En general, todos los accesos abiertos de las murallas almorávides eran en recodo, estructura que parece generalizarse en la arquitectura militar a partir de este momento³⁸, y que permite una mejor defensa que el acceso directo. En el caso de Marrakech, todas sus puertas se organizaban en un recodo simple, salvo Bab Dukkala, que lo hacía en un doble recodo, siendo la más compleja de todo el recinto³⁹. La estructura en recodo simple es la misma con la que contaba la mencionada Bab Rih de Siyilmasa, pudiendo haber servido ésta de modelo en la cerca marrakushí, e indirectamente en las nuevas puertas abiertas tras las obras de reparación de las murallas andalusíes. En el caso de las murallas conservadas en Granada en la Cuesta de la Alhacaba, se abren dos puertas con estructura en recodo: la Puerta de Monaita y la Puerta de las Pesas. Este tipo de accesos, sumado a la tipología de las torres semicirculares, permitieron a algunos autores adscribir estas murallas a la época almorávide, rechazando la tradicional datación zirí. La cronología almorávide de esta cerca ha sido posteriormente corroborada gracias al análisis del tapial realizado durante los últimos trabajos arqueológicos⁴⁰. También

se conservan puertas en recodo en la muralla de Sevilla, como es el caso de la antigua Puerta de Córdoba, en la que el recodo da paso a un patio interior⁴¹, de igual modo que sucede en la Puerta de Monaita de Granada y en Bab Rih en Siyilmasa, por lo que podría pensarse que la presencia de estos patios interiores en las puertas andalusíes viniera de la influencia directa de los accesos de la región de Tafilalt.

Con respecto a la forma de la puerta, en el caso de Bab Rih, ésta se abría en un arco túbido. Este tipo de arco, cuyo uso se generalizó durante la época almorávide, está presente en la mayoría de las puertas almorávides de Marrakech. También se encuentra en las Puertas de Monaita y de las Pesas de la cerca granadina, por lo que nuevamente podríamos hablar de una influencia de Siyilmasa en las obras almorávides posteriores, tanto en la capital magrebí como en las construcciones de al-Andalus.

4. CONCLUSIONES

La influencia de la ciudad de Siyilmasa en las construcciones almorávides posteriores, sobre todo en el caso de Marrakech, se mantuvo hasta una fecha tan avanzada como fue el año 1126. Es lógico pensar que la gran ciudad de la región de Tafilalt fuera el modelo a seguir durante la fundación de la capital del imperio almorávide, sobre todo teniendo en cuenta que Yusuf Ibn Tashufin, encargado de realizar las primeras edificaciones en Marrakech, había sido el gobernador de Siyilmasa desde su conquista definitiva en 1057. Debido a su importancia económica, Siyilmasa se convirtió en una gran urbe durante la época almorávide, manteniendo su supremacía durante el gobierno de 'Ali Ibn Yusuf, no siendo superada por ninguna otra ciudad del imperio, salvo por su capital. Por ello, cuando en 1126 el emir se ve en la necesidad de construir una muralla para proteger Marrakech de los ataques almohades, se remitió al ejemplo de Siyilmasa para construir su nueva cerca, existiendo entre

ambas numerosas semejanzas: la disposición sobre un basamento de piedra irregular, la apertura de doce puertas, la estructura en recodo simple de los accesos (con la única excepción del recodo doble de Bab Dukala en la muralla de Marrakech), la utilización del arco túmido y la presencia de torres cuadrangulares macizas al interior y de la misma altura que los lienzos de muralla. Muchas de estas características se

repiten en las obras de reforma emprendidas en las murallas andalusíes, a las que la influencia de Siyilmasa llegaría de manera indirecta a través de Marrakech. Así, los paralelismos entre estas obras de fortificación podrían ayudar a esclarecer las cronologías dudosas en el caso andalusí, sobre todo en lo que concierne a la muralla de Sevilla, cuya adscripción cronológica continúa siendo debatida.

NOTAS

¹BOSCH VILÁ, Jacinto. *Los Almorávides*. Granada: Universidad de Granada, 1956 (reedición 1990), pág. 47.

²VIGUERA MOLÍNS, M^a Jesús. *Los reinos de taifas y las invasiones magrebíes (al-Andalus del XI al XIII)*. Madrid: MAPFRE, 1992, pág. 165.

³Aunque los viajes de los almorávides a al-Andalus habían comenzado en el año 1086, con la llamada por parte de los reyes de taifas para luchar junto a ellos en la Batalla de al-Zallaqa contra las tropas de Alfonso VI (IBN ABI ZAR'. *Rawd al-Qirtas*. Traducción de Ambrosio Huici Miranda. Valencia: Imprenta J. Nácher, 1964, pág. 280), no fue hasta el año 1090 cuando los almorávides conquistaron los primeros territorios peninsulares, siendo el primero de ellos la ciudad de Granada (IBN BULUGGIN, 'Abd Allah. *El siglo XI en primera persona. Las "Memorias" de 'Abd Allah, último rey zirí de Granada, destronado por los almorávides (1090)*. Madrid: Alianza, 2005, págs. 324 y 347). Para más información sobre los viajes de los almorávides a la Península Ibérica entre los años 1086 y 1090, véase MARCOS COBALEDA, María. *Los almorávides: arquitectura de un imperio*. Granada: Universidad de Granada-Casa Árabe, 2015, págs. 37-44.

⁴LESSARD, Jean-Michel. "Sijilmasa. La ville et ses relations commerciales au XIe siècle. D'Après El Bekri". *Hespéris-Tamuda* (Rabat), X, fasc. 1-2 (1969), pág. 6.

⁵Ibidem, pág. 8.

⁶MESSIER, Ronald A. *The Almoravids and the Meanings of Jihad*. Santa Bárbara: Praeger, 2010, pág. 23.

⁷MESSIER, Ronald A. "La ciudad caravanera de Siyilmasa: del mito histórico a la realidad arqueológica". En: *Mauritania y España, una historia común. Los almorávides, unificadores del Magreb y Al-Andalus (siglos XI-XII)*. Granada: Fundación El Legado Andaluzí, 2003, págs. 221-222.

⁸Ibidem, págs. 213 y 216.

⁹LESSARD, Jean-Michel. "Sijilmasa... Op. cit., pág. 9; BOSCH VILÁ, Jacinto. *Los Almorávides...*, Op. cit., pág. 61, 69; ZABIB, Nayib. *Mawsu'a al-'ama li-Ta'rij al-Magrib wa-l-Andalus*. Vol. 2. Bayrut: Dar al-Amir, 1995, pág. 235.

¹⁰IBN 'IDARI. *al-Bayan al-Mugrib, nuevos fragmentos almorávides y almohades*. Traducción de Ambrosio Huici Miranda. Valencia: Gráficas Bautista, 1963, págs 25-27; IBN ABI ZAR'. *Rawd...* Op. cit., pág. 245; IBN SIMAK. *al-Hulal al-Mawshiyya, Crónica árabe de las dinastías almorávide, almohade y benimerín*. Traducción de Ambrosio Huici Miranda. Tetuán: Editorial Marroquí, 1951, pág. 32.

¹¹IBN 'IDARI. *al-Bayan al-Mugrib...* Op. cit., págs. 25-27.

¹²MESSIER, Ronald A. *The Almoravids...* Op. cit., págs. 18, 19 y 34.

¹³LESSARD, Jean-Michel. "Sijilmasa... Op. cit., pág. 13.

¹⁴Ibidem, págs. 15 y 25.

¹⁵CORTÉS MARTÍNEZ, Inmaculada. "Mauritania, el País de las Arenas". En: *Mauritania y España, una historia común. Los almorávides, unificadores del Magreb y Al-Andalus (siglos XI-XII)*. Granada: Fundación El Legado Andalusi, 2003, pág. 139; MESSIER, Ronald A. *The Almoravids...* Op. cit., pág. 33.

¹⁶AL-BAKRI. *Description de l'Afrique septentrionale*. Traducción de Mac Guckin de Slane. Argel: Typographie Adolphe Jourdan, 1913, págs. 282-283.

¹⁷MESSIER, Ronald A. *The Almoravids...* Op. cit., págs. 22-23.

¹⁸Ibidem, pág. 22.

¹⁹Ibidem, pág. 19; MESSIER, Ronald A. "La ciudad caravanera... Op. cit., pág. 215.

²⁰IBN 'IDARI. *al-Bayan al-Mugrib...* Op. cit., pág. 40; IBN SIMAK. *al-Hulal al-Mawshiyya...* Op. cit., pág. 35.

²¹IBN 'IDARI. *al-Bayan al-Mugrib...* Op. cit., pág. 45.

²²LÉVI-PROVENÇAL, Évariste. "Ta'sis Marrakush (462-1070)". En: *Marrakush min al-Ta'sis ilà ajir al-'asr al-Muwahidi*. Marrakech: Universidad al-Qady 'Ayyad, 1988, pág. 24.

²³BOSCH VILÁ, Jacinto. *Los Almorávides...*, Op. cit., pág. 202; IBN 'IDARI. *al-Bayan al-Mugrib...* Op. cit., pág. 158; IBN SIMAK. *al-Hulal al-Mawshiyya...* Op. cit., págs. 128-129.

²⁴IBN 'IDARI. *al-Bayan al-Mugrib...* Op. cit., pág. 160; IBN SIMAK. *al-Hulal al-Mawshiyya...* Op. cit., págs. 110-115.

²⁵IBN 'IDARI. *al-Bayan al-Mugrib...* Op. cit., pág. 168; IBN SIMAK. *al-Hulal al-Mawshiyya...* Op. cit., pág. 108; MUJTAR AL-'IBADÀ, Ahmad. "Shuwar li-haya li-harb wa-l-yihad fi 'asr dawla al-Murabitin". En: *Shuwar min haya al-harb wa-l-yihad fi-l-Andalus*. Alejandría: Munasha' al-Ma'arif, 2000, págs. 116-117.

²⁶IBN 'IDARI. *al-Bayan al-Mugrib...* Op. cit., pág. 171.

²⁷CRESSIER, Patrice. "Apuntes sobre fortificación islámica en Marruecos". En: *Actas I Congreso Internacional Fortificaciones en al-Andalus*. Algeciras: Fundación Municipal de Cultura "José Luis Cano", 1998, pág. 131; LÉVI-PROVENÇAL, Évariste. *Documents inédits d'histoire almohade: fragments manuscrits du "legajo" 1919 du fonds arabe de L'Escorial*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1928, págs. 218-219.

²⁸LEÓN AFRICANO, Juan. *Descripción general del África y de las cosas peregrinas que allí hay*. Granada: Fundación El Legado Andalusi, 2004, pág. 165.

²⁹MALPICA CUELLO, Antonio. "Las murallas de Granada". En: TITOS MARTÍNEZ, Manuel. (coord.). *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*. Vol. I. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1992, pág. 93.

³⁰IBN 'IDARI. *al-Bayan al-Mugrib...* Op. cit., págs. 170-171. En el caso de Sevilla, a pesar de la referencia explícita de Ibn 'Idari a la reparación de su muralla en 1126, la autoría almorávide sigue siendo discutida, existiendo dos posturas bien diferenciadas entre los investigadores: por un lado, los que se decantan por la adscripción almorávide, presente ya en la historiografía tradicional (TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Artes almorávide y almohade*. Madrid: CSIC, 1955; TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Ciudades hispano-musulmanas*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1985) y mantenida por otros investigadores, como A. Jiménez Martín (JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (coord.). *Arquitectura de al-Andalus: La arquitectura andalusí en Andalucía. Documentos para el siglo XXI*. Granada: El Legado Andalusi-Lunberg Editores, 1996), A. J. Morales Martínez (MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José. "Las murallas de Sevilla". En: *Congreso Internacional Ciudades Amuralladas*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2005, págs. 151-166), D. Jiménez Maqueda (JIMÉNEZ MAQUEDA, Daniel. "Algunas precisiones cronológicas sobre las murallas de Sevilla". En: *Actas I Congreso Internacional Fortificaciones en al-Andalus*. Algeciras: Fundación Municipal de Cultura "José Luis Cano", 1998, págs. 333-339) o E. L. Domínguez Berenjeno (DOMÍNGUEZ BERENJENO, Enrique Luis. "La Risala y la imagen de Ishbiliya almorávide". En: *Teoría y práctica de la crítica historiográfica: transformaciones socioproductivas y procesos urbanos en Ishbiliya-Sevilla (ss. XI-XIII)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, págs. 272-338), y que cada vez más arqueólogos aceptan como certera, como demuestran las últimas publicaciones recogidas en el *Anuario Arqueológico de Andalucía*. Por otro lado, se sitúan los que defienden la autoría almohade para la cerca sevillana, abanderados por las teorías de M. Valor Piechotta (VALOR PIECHOTTA, Magdalena. *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995; VALOR PIECHOTTA, Magdalena. *Sevilla almohade*. Málaga: Editorial Sarriá, 2008), quien se basa sobre todo en las afirmaciones contenidas en el *Tratado* de Ibn 'Abdun sobre cómo la ciudad de Sevilla se encontraba colapsada en los primeros años del siglo XII (IBN 'ABDUN.

Sevilla a comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn 'Abdun. Sevilla: Ayuntamiento, 1981). No obstante, esta afirmación de Ibn 'Abdun no resultaría incompatible con las reformas almorávides posteriores (a partir de 1126), sobre todo si tenemos en cuenta la afirmación sobre la muralla de Sevilla realizada a mediados del siglo XII por al-Idrisi (AL-IDRISI. *Descripción de España (obra del siglo XII)*. En: LÓPEZ GARCÍA, Bernabé (comp.): *Textos y obras clásicas sobre la presencia del Islam en la Historia de España*. Madrid: Fundación histórica Tavera-MAPFRE, 1998, pág. 15), quien la describe como una muralla sólida, calificación que no le habría otorgado en caso de que el caserío desbordase la cerca. Para una descripción completa de la polémica sobre la adscripción cronológica de la muralla de Sevilla, véase MARCOS COBALEDA, María. *Los almorávides...* Op. cit., págs. 229-238.

³¹DEVERDUN, Gaston. *Marrakech: des origines à 1912*. 2 vols. Rabat: Éditions Techniques Nord-Africaines, 1959-1966, pág. 116; WILBAUX, Quentin. *La médina de Marrakech. Formation des espaces urbains d'une ancienne capitale du Maroc*. París: L'Harmattan, 2001, pág. 169.

³²JIMÉNEZ MAQUEDA, Daniel. "Algunas precisiones cronológicas sobre las murallas de Sevilla". En: *Actas I Congreso Internacional Fortificaciones en al-Andalus*. Algeciras: Fundación Municipal de Cultura "José Luis Cano", 1998, pág. 336.

³³TERRASSE, Henri. "La forteresse almoravide d'Amérgo". *Al-Andalus* (Madrid-Granada), 18 (1953), págs. 390-391.

³⁴MARCOS COBALEDA, María. "Transformaciones urbanas y arquitectónicas de las ciudades andalusíes en la época almorávide". En: *Actas del XVIII Congreso CEHA Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pág. 3061. En el caso de las murallas del Cerro de San Cristóbal, tradicionalmente éstas se habían atribuido a las reformas cristianas realizadas en la cerca de la ciudad (SUÁREZ MÁRQUEZ, Ángela (coord.). *La Alcazaba. Fragmentos para una historia de Almería*. Almería: Junta de Andalucía, 2005, pág. 68), aunque está documentado que la muralla de Almería fue una de las cercas andalusíes reparadas a partir de 1126 con la implantación del impuesto del ta'tib (IBN 'IDARI. *al-Bayan al-Mugrib...* Op. cit., pág. 171), por lo que es posible que parte de las obras de reparación afectara a esa zona de la muralla almeriense.

³⁵MARCOS COBALEDA, María. *Los almorávides...* Op. cit., pág. 118.

³⁶IBN 'IDARI. *al-Bayan al-Mugrib...* Op. cit., pág. 172.

³⁷GUERRERO LOVILLO, José. "La puerta de Córdoba en la cerca de Sevilla". *Al-Andalus* (Madrid-Granada), 18 (1953), pág. 181.

³⁸TORRES BALBÁS, Leopoldo. "Las puertas en recodo en la arquitectura militar". *Al-Andalus* (Madrid-Granada), 25: 2 (1960), pág. 426.

³⁹ALLAIN, Charles; DEVERDUN, Gaston. "Les portes anciennes de Marrakech". *Hespéris* (Rabat), XLIV, 1º y 2º trimestres (1957), págs. 85-87.

⁴⁰ORIHUELA UZAL, Antonio; CASTILLO MARTÍNEZ, José Miguel. "Restoration of the Andalusí Wall of the Alcazaba Antigua (Ancient Citadel) of Granada (Cuesta de Alhacaba area)". En: MILETO, C.; VEGAS, F.; CRISTINI, V. *Rammed Earth Conservation. Proceedings of the First International Conference on Rammed Earth Conservation*. Londres: Taylor & Francis Group, 2012, pág. 402; BONET, Teresa; RUIZ, Ana. "Memoria final de la intervención arqueológica en la Plaza Puerta Nueva, nº 4, Albayzín, Granada". *Anuario Arqueológico de Andalucía. Granada*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2005, pág. 1090.

⁴¹GUERRERO LOVILLO, José. "La puerta de Córdoba..." Op. cit., pág. 185.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



DE HUMANOS A OBJETOS ARQUEOLÓGICOS. PIERRE LOTI EN LA ISLA DE PASCUA (1872) FROM HUMANS TO ARCHAEOLOGICAL OBJECTS. PIERRE LOTI IN EASTER ISLAND (1872)

Resumen

El joven escritor francés Pierre Loti estuvo en la hoy chilena Isla de Pascua (*Rapa Nui*) en 1872. De allí surgió su primera publicación, la que con sus dibujos se difundió por el mundo entero. Aunque otros viajeros estuvieron antes y después, su *Diario* es una pieza crucial para entender la mirada europea al resto del mundo. La isla estaba cruzada en esos años por eventos tremendos como el esclavismo, la imposición religiosa, la prohibición de su cultura y lengua o la introducción del capitalismo salvaje.

Palabras Clave

Destrucción Cultural, Imposición Cultural, Isla de Pascua, Rapa Nui

Daniel Schávelzon

Universidad de Buenos Aires
Centro de Arqueología Urbana

Es director del Centro de Arqueología Urbana de la Universidad de Buenos Aires e investigador principal del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Ha publicado unos cincuenta libros sobre arqueología y arte en América Latina con especial interés en el patrimonio cultural. Ha dirigido proyectos de investigación en diversos países de la región en especial en la excavación de grandes centros urbanos.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 2-X-2015
Fecha de revisión: 23-X-2015
Fecha de aceptación: 15-XI-2015
Fecha de publicación: 30-XII-2015

Abstract

The young French writer Pierre Loti was in today Chilean Easter Island (*Rapa Nui*) in 1872. From there he made his first publication, which with his drawings spread throughout the world. Although several others were there before and after, his journal is crucial to understanding the European look to the world. The island was crossed in those years by tremendous events such as slavery, religious imposition, prohibiting their culture and language, the introduction of wild capitalism.

Key Words

Cultural Destruction, Cultural Imposition, Eastern Island, Rapa Nui

DE HUMANOS A OBJETOS ARQUEOLÓGICOS. PIERRE LOTI EN LA ISLA DE PASCUA (1872)

1. INTRODUCCIÓN¹

En la vida hay algo que a pocos les sucede: están en el lugar preciso en el momento adecuado, con las herramientas para describirlo, siendo joven, inteligente y que además le pagaban por hacerlo. Esto le sucedió a Louis Julien Marie Viaud (1850-1923) quien aun no soñaba con su seudónimo literario de Pierre Loti, a la edad de 22 años². Había ingresado a la marina francesa donde haría su carrera militar, paralela a su pasión por la escritura, en que llegó a ser uno de los escritores románticos más famosos. Había vivido en Oceanía de muy niño, luego en París y en su inicial vuelta al mundo como marino tuvo la suerte de pasar por la Isla de Pascua donde permaneció cuatro días. Había arreglado con su familia para enviarles cartas y dibujos de ese viaje iniciático, las que ellos enviarían a revistas del mundo, porque ya se preveía como un romántico escritor viajero. Entre los muchos *recuerdos* que se llevó de la isla logró una enorme escultura de piedra que está en el Louvre, en un acto ambivalente entre el saqueo y la admiración. Para algunos fue un orientalista clásico como lo definió Eduard Said³,

para otros fue un antiimperialista que denunciaba a Occidente y su accionar⁴, para otros un romántico más que usaba el mundo como objeto de sus textos.

Para obtener objetos para llevar, Loti creyó engañar a la población local cambiándoles sus “*obras de arte*” por objetos de mínimo valor. Lo describió diciendo que cambiaban “*un conejo por un alfiler*”. Obviamente él sabía lo que estaba viendo en términos de arte, tenía una cultura formada, sólida y en esta historia no hay inocencia; lo que no sabía es que no le daban conejos sino ratas polinesias. Es decir, las cosas no fueron tan simples como creyó. Valga de ejemplo la enorme cabeza de piedra que llevó al Louvre: hizo dibujos mostrando que los mismos indígenas le permitieron derrumbar una escultura y sacarla. La realidad es que no fue así, pero quedó una de las mejores imágenes de la destrucción por Occidente de otras culturas, fuese verdad o mentira lo sucedido en esa situación porque sabemos por la arqueología que para ese momento no quedaba grupo escultórico alguno en pie. ¿Fue una manera de justificar un acto de expolio del que tenía dudas morales?

¿Fue para lograr un efecto visual? ¿Quería mostrar la violencia de la incursión armada? Hoy es la única imagen de Occidente destruyendo las esculturas de Pascua. Verdad o imaginación es tema de discusión académica, pero los dibujos están. Fueron cuatro días de aventuras que se difundieron antes de su regreso en revistas de París, Berlín y Barcelona. Fue una suerte para él que nadie a bordo tuviese una cámara fotográfica ya que eso le hubiese quitado a los dibujos y textos su valor como documento; él y su hermano eran fotógrafos⁵.

Haber estado en Pascua en 1872 le significó lanzarse al mundo como artista y escritor, haber estado en un sitio romántico y exótico al gusto

de la época, y haber retratado escenas magníficas llenas de datos e información sobre ese momento histórico. Sin saberlo estaba en el final de una civilización. Vio lo que otros no vieron y no vio lo que no quería ver, estuvo en los años en que Pascua pasaba de ser un pueblo único en la historia humana, a ser esclavizado, diezmado y todo se destruyera o robase hasta casi el exterminio. Después de su primera novela publicada en 1879, cuyo éxito fue fulminante, Pascua le quedó desdibujada ante lo que vivió en otros lugares⁶. Sólo volvió a escribir sobre la isla veinticinco años después.

Loti supo reconocer el valor de lo considerado exótico y como verdadero explorador a lo des-



Fig. 1. Grabado del dibujo de Pierre Loti hecho en Barcelona en 1872: la población danza frente a esculturas aún en pie: romántica mentira que lo llevó a la fama (L. J. M. Viaud 1872-1025, pág. 72).

conocido del siglo XIX occidental destacó que fue el único que se animó a explorar, porque sus compañeros creyeron que estaban frente a caníbales. Asumió sus temores para construir la situación del viajero que emocionaba a sus lectores, con asombro pero condescendiente de la considerada inferioridad de los habitantes locales. Vio la “*extraña belleza*” de los rostros y cabellos rojos y las caras pintadas, preanunciando sus novelas y sus amoríos en Turquía, Japón y en toda y cualquier parte del mundo alejado de Occidente, las que aun se discute si fueron verdad o mentira. Pero esa es la historia de Viaud-Loti más tarde, la del Caballero de la Legión de Honor de Francia, del famoso literato, no la de este joven militar en ciernes ante su primera experiencia literaria y etnográfica.

2. EL PRINCIPIO DEL FINAL DE LA CULTURA DE PASCUA

No sabemos ni importa cuándo ni quién vio Pascua por primera vez para Occidente, esa es una discusión bizantina. La bibliografía asume por consenso que hubo viajeros que desde el siglo XVII dieron noticias de algo que se denominaba Isla de Davis, pero el primer relato lo dejó el almirante holandés Jacobo Roggeveen en 1722 quien la bautizó por el día de Pascua⁷. Esos holandeses también tuvieron la primer refriega con los pobladores seguramente por los ciento cincuenta agresivos y armados marinos que desembarcaron; los *Rapanui* deben haber entendido la situación como una invasión rechazada que terminó con la huida de los viajeros y dos de los suyos muertos.

La llegada de Occidente no debe haber sido inocente como la relatan los viajeros, de rechazos a la civilización y el contacto, de seguro produjo fuertes efectos no considerados por los mismos que escribieron. Si esos efectos se sumaron a una intensa degradación ecológica preexistente no lo sabemos, ese es un tema de discusión en

arqueología: si el “Contacto” se produjo en el momento de un cambio en el patrón de cultivos o de reconfiguración social, o en pleno proceso de deterioro y destrucción de la naturaleza⁸. El ver llegar barcos hechos de madera, el recurso más escaso en la isla si no extinguido, con gente que venía de algún otro lado de un mundo del que no sabían que existía, debió de ser algo que poco ha sido tomado en consideración: la mirada del otro. Con los años comenzarían a llegar viajeros, desde James Cook hasta barcos de guerra de paso, balleneros y viajeros que dejaban o no escrito lo que hacían. Para una pequeña sociedad que había o estaba agotando su principal recurso, la madera, imaginar el impacto de ver grandes barcos armados y cientos de marinos, con comida, el desconocido hierro, armas explosivas y ropa para uniformes, todo lo que allí no había, debió ser duro de aceptar y generaría conflictos internos de todo tipo. El sólo hecho de aceptar que no estaban solos en el mundo, después de siglos y siglos de una historia propia, debió ser impactante. Y para los viajeros Pascua era un sitio remoto que no les interesaba, con extrañas e inexplicables esculturas como las que había en otros sitios. Hoy sabemos que tenía una historia excepcional que a la arqueología la cuesta desentrañar⁹. Pero para el que llegaba solamente era un lugar considerado como una rareza y se llevaban recuerdos que debían cambiar por abalorios. Los conflictos se desataban cuando desembarcaban agresivamente. Si se trocaba una peculiar talla en madera por una aguja nadie del barco imaginaba el significado que eso tenía para los habitantes locales, no era un engaño o picardía como creyó Loti, era el acceso al hierro, material que cambió la manera de tallar artesanías para venderles a los mismos europeos. En gran medida las famosas tallas en madera —madera muchas veces importada—, fueron hechas por el impacto de Occidente¹⁰. Es decir, que lo considerado como más significativo de la cultura y a la vez muestra de sus antiguas creencias, era el resultado de una respuesta al “Contacto”.

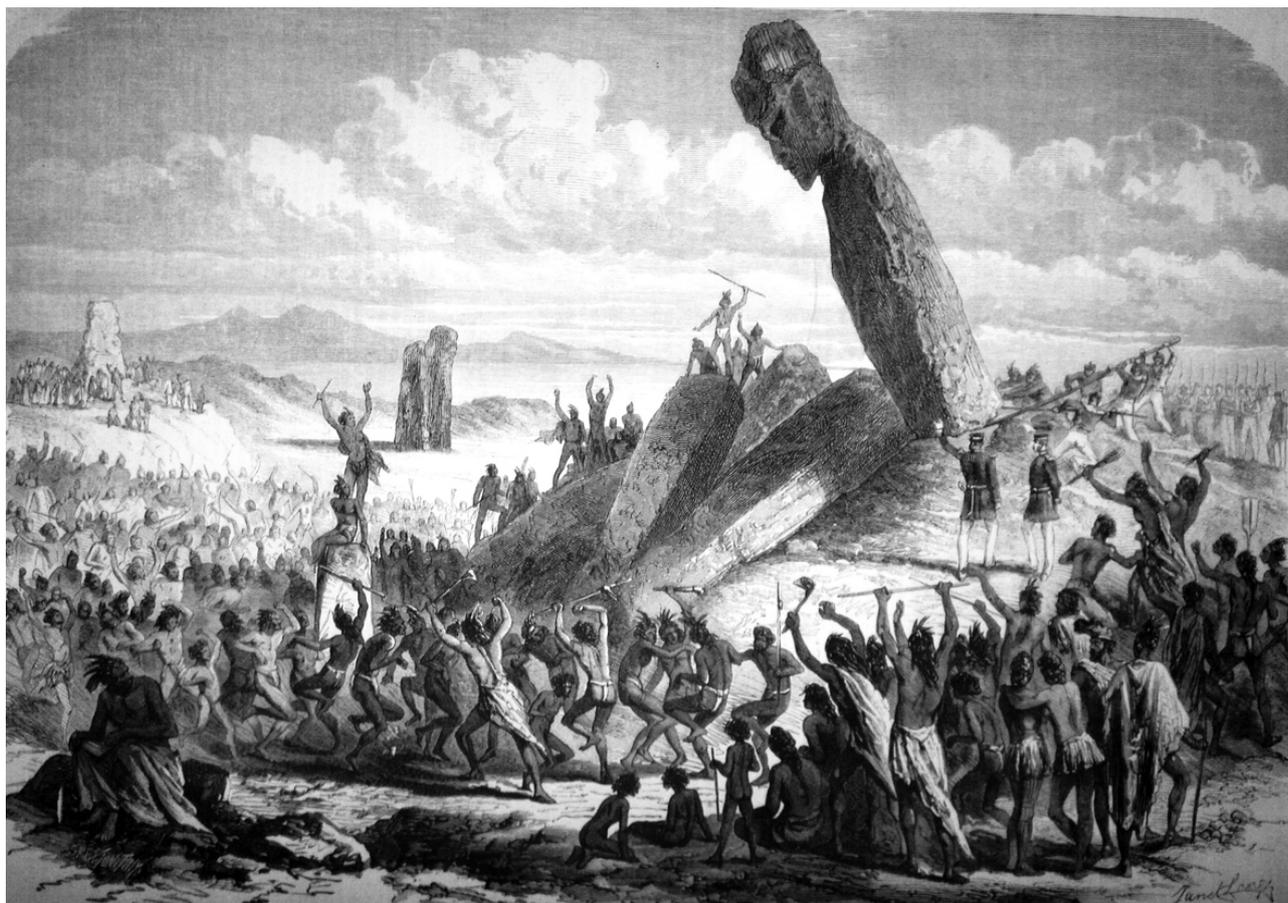


Fig. 2. Imaginaria escena de la frenética danza mientras se destruyen las esculturas; atrás el ejército, el jefe medita angustiado (L. J. M. Viaud 1872 - 1026, pág. 180).

Los viajeros, para construir la imagen romántica, hacían hincapié en que veían cadáveres abandonados por doquier; lo que era cierto, pero lo que no sabemos es si eran sepulcros saqueados o muertos por la viruela por el mismo "Contacto". Nadie entendió que era un pueblo que moría ante sus ojos. Si el deterioro que llevó a esa mortandad fue culpa de los mismos pasquenses al destruir su ecología, o fue la transición a una nueva economía agrícola, o fue el impacto de Occidente es un tema que aun falta desentrañar totalmente¹¹.

En 1805 se produjo un cambio que se sumó al proceso de desintegración: el barco *Nancy* llegó desde Estados Unidos para capturar esclavos, hubo muertos y se llevaron 22 personas. Eso no

se olvidaría y los barcos siguientes serían siempre rechazados. Cuando llegó el barco *Kaahou-Manou* en 1806, luego los rusos con el almirante Rurich y el *Albatros* diez años después, e incluso el almirante Frederick Beechy en 1825 con su barco de guerra, los pobladores mantuvieron lábiles contactos hasta que se desataba el conflicto a la mínima agresión o mal entendido. Los arribados veían un pueblo diezmado, con esculturas por el piso y una sensación de destrucción casi absoluta, pero la cruel realidad era que a finales de la década de 1860 se indicaba que en la isla quedaban solamente 155 habitantes. Loti pasó en el momento del despoblamiento y la mortandad, lo que nos indica que la masa de gente danzando en sus dibujos difícilmente pudiera haber existido. La historia de esa

década, 1860 a 1870, en la que llegó la nueva religión con los primeros padres cristianos junto a la primera empresa para explotar la ganadería, ya ha sido estudiada, lo que nunca ha quedado claro es la responsabilidad de cada uno en la destrucción de ese pueblo¹².

Respecto a la existencia de esculturas derrumbadas como vieron los viajeros —o caídas por los maremotos—, resultaba un pensamiento complejo el imaginar que toda cultura ha vivido y vive con ruinas de otras anteriores¹³. Los *moais* podían haberse hecho en diferentes momentos con significados distintos, y hoy sabemos que hay varias etapas de construcción y alteración de las estructuras que los soportan, y que estuvieran de pie o caídos no significaba necesariamente destrucción de una cultura sino un gran cambio¹⁴. Es evidente por el grado de estudio de los procesos de sedimentación que hubo *moais* que quedaron abandonados y se cubrieron de tierra mientras pasaban otros por su lado para ser erigidos¹⁵; la cronología y relación entre ambas cosas es aun un interrogante pero es evidente que los había abandonados mientras se hacían otros¹⁶.

3. LA ISLA A LA QUE LLEGÓ LOTI

Las penurias mayores de la isla comenzaron entre 1859 y 1861 cuando llegaron barcos desde Perú que se llevaron cientos de personas como esclavos. En realidad buscaban los llamados “trabajadores libres” para trabajar en las insalubres islas guaneras, pero era un simple engaño sin retorno posible. Si hubo un final para ese mundo aislado fue ese. Lo sucedido desde el primer contacto europeo hasta ese momento es fruto de cómo interpretamos los datos escritos que dejaron los viajeros o lo que dice la arqueología; lo de después está bien detallado. La impunidad para saquear, secuestrar y destruir fue total ya que la isla no le pertenecía a nadie más que a los *rapanui*, es decir ni siquiera tenían a quien quejarse. Se logró detener el rapto masivo por-

que actuaron los religiosos de Tahití sobre las embajadas europeas en Chile y Perú en 1862; pero el precio fue el cambio de religión, de costumbres, de vestimenta, una lenta pérdida del idioma y que la memoria pasase a ser reescrita por los religiosos¹⁷. En 1864 se instaló la Misión a cargo de Eugene Eyraud, eso dio un vuelco a la historia de Pascua por el establecimiento de una religión con iglesia e ingerencia en el manejo de la tierra, lo que implicó la destrucción de ídolos y la quema de las antiguas tablillas con inscripciones jeroglíficas. A partir de allí el nacimiento, muerte, casamiento, educación y cultura pasaría por las manos de quien sería el hombre más importante de la isla. La subsistencia material estaría en manos de quienes administraron la Compañía Explotadora, dueña del 80 % de las tierras, protegidas por hombres armados: había llegado lo peor del capitalismo salvaje. Y el paso de las tierras de cultivo a la ganadería de ovejas terminaría de transformar la isla casi en un desierto.

Fue en esos años cuando los religiosos, que no se ocuparon nunca de los monumentos del pasado, al enviarle de regalo al obispo de Tahití varias extrañas tablillas con jeroglíficos, este dio la orden de recuperarlas e inició la primer colección. Es el mejor ejemplo de cómo los objetos cotidianos de un pueblo que aunque sufrido estaba vivo, se transformaban por otros en piezas de museo, arqueológicas. En 1868 se llevaron el primer gran *moai* entero, de piedra, a Londres, con enormes trabajos¹⁸ y Loti llevó otro al Louvre. En pocos años todos querían tabletas escritas o siquiera una talla en madera y los artesanos locales las hacían como ingreso extra con madera importada: su arte y cultura se había transformado en reliquias del pasado, tras haber pasado por ser escritos diabólicos del presente¹⁹. Ya no eran sujetos de estudio para que los viajeros describiesen sus actividades consideradas exóticas y resabios de una remota antigüedad, eran habitantes de una isla cuya cultura la habían hecho otros, desconocidos, de

antes, que nada tenían que ver con los actuales pobladores. La cultura *Rapanui* había pasado a ser *arqueológica*. Incluso su isla tenía un nuevo nombre extranjero, en español.

Sabemos que la historia no es inocente y parece llamativo que la destrucción de la isla sea achacada por el consenso de los historiadores a los esclavistas. Y que resulte que estos eran casi todos del Perú, el país que entre 1879 y 1883 estuvo en guerra con Chile, quien se apropiaría de la isla poco más tarde y quien escribió la mayor parte de la historia. Fue encontrar un único culpable e instalarlo en el imaginario colectivo local. Nunca hemos visto ni siquiera en la bibliografía científica el aceptar que la historia haya sido hecha —o al menos forzada a ser—, una justificación del presente. Se logró que fuese tema menor el que la Compañía Explotadora contratada por el gobierno chileno no permitiese que los *Rapanui* criaran animales, que se los obligara a vivir en un campo de concentración hasta 1964, que la isla estuviera militarizada, o que la lepra que hacía estragos no tuviera un médico y hospital en serio, que se persiguiera la lengua natal y que hubiese habitantes viviendo en cuevas en el siglo xx para mantenerse escondidos²⁰. Esta construcción histórica sigue inmersa en la mayor parte de los arqueólogos o historiadores modernos.

Chile tomó posesión de la isla en 1888. La acción fue camuflada como una compra que se basó en las malas traducciones de los textos engañando a los habitantes locales, tema que nacionalismo por medio es aun fruto de enormes discusiones e intentos por reivindicar la lucha por la Independencia. En esos años llegaron los primeros viajeros académicos o al menos con intereses en el pasado y todos coincidieron en que las esculturas eran restos de culturas muy antiguas e inexplicables. Como le pasó a Loti: aunque estaba ante la gente que hablaba el idioma y mantenía sus costumbres, los objetos eran de otros que estuvieron antes. A quien tomó pose-

sión de la isla para Chile, el marino Policarpo Toro, con arrebató burocrático y de escrituras legales en 1888, hoy se lo recuerda como héroe, no de esa historia de terror militarizado, no como introductor del campo de concentración por los siguientes ochenta años, sino como libertador.

En ese universo del absurdo fue que en 1886 llegó William Thomson, quien haría en nombre de la ciencia el saqueo y destrucción final de lo que había quedado, desmanteló hasta casas para llevarse las piedras pintadas y cientos de objetos más²¹; nadie en Chile levantó la voz ante esa publicación si no para alabarla por su científicidad descriptiva. Su trabajo escrito y sus relevamientos fueron adecuados, eso se consideraba como buena arqueología y etnografía, más que acrecentaba las colecciones de los museos, pero fue el final y nada más quedaría. Cuando llegó Catherine Routledge en 1914 sólo vio cien personas en situación desesperada²²; la presencia de Chile era sólo militar y de apoyo a la explotación de la empresa monopólica. Entender la historia de Pascua es a la vez comprender el porqué no fue un país independiente en lugar de una insólita colonia de un país de América Latina²³.

Entre esas aventuras, conflictos, apetencias desatadas, e intereses económicos y religiosos, es que llegó el teniente Viaud. Así el futuro Pierre Loti se enfrentaría a lo que asumía como desconocido, lo exótico, lo extraño, lo romántico. Y tuvo la capacidad de escribir y dibujar lo que el gran público esperaba, de allí su éxito: el lugar adecuado, el momento perfecto, la mirada sesgada —los conflictos no existían—, la imposición imperial, mujeres extrañas y lenguas desconocidas. Ideal para el consumo de las nuevas masas letradas del siglo xix. Y la antropología, la historia y la arqueología realmente académicas, o al menos lo que se entendía como tales, no habían llegado aun a la isla. Si Loti hubiese estado cinco años más tarde no hubiese podido escribir lo que escribió; después de él nació la arqueología de los museos y universidades internacionales.



Fig. 3. El Pensador. El “jefe de la tribu” reflexiona al modo renacentista sobre la fugacidad de la vida.

4. RELEYENDO EL DIARIO DE PIERRE LOTI

Los dibujos de Loti de 1872 fueron grabados y publicados en España, Francia y Alemania simultáneamente. Hoy sabemos que la edición hecha en Barcelona en la *Revista de Ultramar* fue crucial en la difusión de la importancia de la isla como sitio militar, supuestamente estratégico a la hora de definir su ocupación por Chile. Fue la primera publicación sobre la isla que masivamente circuló en español ante un público asombrado en el momento de la intención chilena de expandirse colonialmente sobre el Pacífico.

Loti, si bien hizo muchos otros dibujos de la isla y sus objetos, nunca más publicó sobre el tema hasta que en *Reflets sur la sombre route* de 1899 le agregó al viejo *Diario* nuevas anécdotas²⁴. O las inventó o exageró recuerdos, no importa, la frescura del original es única y no sabemos que hubiese pasado si hubiese leído el informe de su

propio comandante, seco, árido pero muy consecuente y poco dado a las reflexiones. Su superior hizo un informe muy escueto y sin literatura²⁵, basado en el precedente del chileno Gana de 1870²⁶. Hoy, ese interjuego de escritos, producto del mismo viaje y momento, enmarca la de Loti mostrando las diferentes miradas que había en el mismo barco, la romántica del escritor y la del militar Positivista que no llegó a circular.

El texto de Loti comenzaba reflexionando aun en el barco acerca de la isla de la que le han dicho “que pueden devorarnos si nos aventuramos locamente por el interior”, donde “la raza indígena se ha extinguido completamente y la isla no es más que una gran soledad en medio del Océano, guardado por sus antiguas estatuas de piedra”. Ahí, en el primer párrafo definió su manera de observar al otro: eran caníbales que estaban extinguidos, ambas cosas al mismo tiempo. Caníbales, soledad, isla y antiguas estatuas, lo exótico perfecto. Salvo que al descender se encontró con un supuesto danés haciendo un plantío para una empresa internacional a la vez que llegaban los habitantes locales en piraguas; un interesante contraste por el que se entraba a un mundo vivo y no a uno muerto. Ese día le ocurrieron varias cosas, por un lado cada uno de los que se le acercaba “presentaba un ídolo informe” (¿para venderle un *souvenir* recién hecho?) y llegó hasta la cabaña del jefe a donde entró para hacerse su amigo. Al regresar al barco el comandante admiró lo que había conseguido y le ofreció su levita para que hiciera un trueque por otro “muñeco de madera”. Fue mucho más que una talla lo que le pidió ya que terminaron llevándose la enorme cabeza de una escultura de piedra. El segundo día comenzó con la elección de la estatua que se iban a llevar y los habitantes organizaron “una danza general en torno de aquellas piedras: parecen una legión de diablos”. Notable porque hizo sus dibujos mas espectaculares, el previo con el baile y el segundo con la demolición del conjunto. Escribió ante eso que “los salvajes, siguiendo el ejemplo, se mostraron

tan vándalos como nosotros"; lo que muestra que tenía conciencia de lo que hacía. Y dejó otro dato: el danés juntaba calaveras "*para el doctor que estudia las razas primitivas*". Entendía bien lo que estaba destruyendo pero la categorización era absoluta. La aislación de la isla no existía pero les justificaba hacer cualquier cosa, incluso se enteró de los esclavistas y sus matanzas, lo que no justificó pero tampoco opinó. Sí le llamó la atención que los habitantes "*no sintieran respeto ninguno por esos vestigios de sus antepasados*", cosa que no predicó con el ejemplo. Nos queda la duda si todo fue fantasía basado en que vio casas vacías e inventó hasta su visita al rey, si la escultura saqueada estaba caída y simplemente se la llevaron y no había nada en pie para demoler, pero igual las cosas no cambian. Lo que importa es el texto y los dibujos que dejó. El reconstruir el destruido conjunto de esculturas ya no importa si mentía, fue un excelente trabajo de arte.

Al irse, con melancolía asumió que era imposible quedarse ya que "*no puede saberse hasta que grado se puede exaltar la ferocidad de un salvaje*", y cerró su *Diario* predestinando el futuro del solitario recolector de cráneos: que cuando fuesen a buscarlo "*dirán lisa y llanamente que Adam Schmitt ha muerto*".

5. CONCLUSIONES

El *Diario* de Loti y sus dibujos son un testimonio excepcional para la historia de la forma en que Occidente vio al resto del mundo y de su forma de actuar sobre él. Si lo que dibujó y dijo Loti es verdad, es triste, pero si es mentira, es más interesante: logró captar lo que la sociedad europea de su tiempo necesitaba²⁷. El decirle al mundo que las gigantescas esculturas no estaban caídas desde hacía mucho tiempo —al menos algunas—, si no que él mismo las había destruido, no es algo menor para asumir. El no ver que estaba frente a un pueblo agonizante, saqueado, esclavizado y que vendía lo que tenía —falso o verdadero— para sobrevivir, es patético. El haberle

dado una enorme antigüedad a lo encontrado y separarlo del pueblo local es el origen mismo de la arqueología moderna. Pero no hizo todo eso sin culpa: en sus dibujos hay un jefe sentado entre las piedras, acongojado, melancólico y triste; quizás era su propia conciencia. ¿Nostalgia sentimental romántica?, ¿expresión de culpa? No sabemos qué hubiese pensado si se le dijese hoy que los objetos de gran antigüedad que compró por un alfiler eran modernos y hechos para los turistas de esa época. Su texto terminaba contando que al embarcarse:

*"El viejo jefe que me acompañó regresó lentamente a su choza, y viéndolo tan ridículo y lamentable con su capa de almirante y sus dos largas piernas tatuadas, siento que le he faltado el respeto, aceptando que en el intercambio he cometido una falta contra él de lesa barbarie"*²⁸.

Hoy las imágenes y el texto tomaron dimensiones diferentes a las de su época. No por reprocharle desde el presente haber sido parte de la debacle imperial que produjo Occidente, el tema ha sido más que estudiado. Sólo fue uno más que destruyó y se llevó lo que pudo, que arrasó con objetos de uso cotidiano que al ser transformados en objetos arqueológicos, pasaban a ser los productos de hombres primitivos, por lo tanto no eran de nadie.

Fue la "Invención del Otro" y para eso era necesaria la construcción de una cultura que fuese a la vez desconocida y antiquísima, había que separar a los propietarios de sus bienes. El Romanticismo fue usado para ver y mostrar lo sublime, lo siniestro, lo salvaje, lo bestial, el exceso hasta el aturdimiento de los sentidos, para hacer exótico lo que no había otra forma de deshumanizar. Así los dibujos de Loti, a diferencia de sus predecesores y posteriores, fueron las imágenes más logradas de la isla, no sólo por su calidad en un sentido occidental del arte si no porque logró ver lo que tenía que ver, y dibujar lo que tenía que dibujar, en el lugar preciso y el momento adecuado.

NOTAS

- ¹Este artículo es una versión traducida y modificada de: "From Ethnographical Subjects to Archaeological Objects: Pierre Loti on Easter Island (Rapa Nui)", publicada en el *Bulletin of the History of Archaeology* (Londres), 24: 19 (2014), págs. 1-8.
- ²LOTI, Pierre (Julian VIAUD). "Viajes: La isla de Pascua, diario de un oficial del Estado Mayor de La Flore". *El Correo Ultramar* (Barcelona), 1025: 155-158, 1026: 179-181; 1027: 187-190, 1872; Ídem en: *Globus* (Braunschweig), XXIII (65-68 y 81-84), 1873.
- ³SAID, Eduard. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978; HARGREAVES, A. G. *The Colonial Experience in French Literature*. London: Macmillan, 1981.
- ⁴BERRONG, Richard M. "Pierre Loti the Anti-Colonialist: Pêcheur d'Islande". *Cincinnati Romance Review* (Cincinnati), 34 (2012), págs. 34-46.
- ⁵DEMARIAUX, Jean Claude y TABOULET, George. *Pierre Loti photographe*. París: Editions du Scorpion, 2012.
- ⁶YEGENOGLU, Meyda. *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. BLANCH, Lesley. *Pierre Loti: Portrait of an Escapist*, London: Collins, 1983. BLANCH, Lesley. *Pierre Loti: The Legendary Romantic*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983b. D'AUVERGNE, Edmund B. *Pierre Loti: The Romance of a Great Writer*. New York: Frederick A. Stokes Company, 1926.
- ⁷FOERSTER, Rolf. *Rapa Nui: Las primeras expediciones europeas*. Santiago: Rapa Nui Press, 2001.
- ⁸ORLIAC, Catherine y ORLIAC, Michel. "The Disappearance of Easter Island's Forest: Over-exploitation or Climatic Catastrophe". En: STEVENSON, Christopher M.; LEE, Georgia y MORIN, Frank J. (eds). *Easter Island in Pacific Context, South Seas Symposium. Proceedings of the Fourth International Conference on Easter Island and East Polynesia*. Los Osos: Easter Island Foundation, 1998, págs. 129-134; ORLIAC, Catherine. "The Woody Vegetation of Easter Island between the early 14th to the mid-17th centuries AD". En: STEVENSON, Christopher y AYRES, William S. (eds.). *Research on Early Rapa Nui Culture*. Los Osos: Easter Island Foundation, 2000, págs. 211-220.
- ⁹VAN TILBURG, Jo Anne. *Easter Island Archaeology, Ecology and Culture*. Londres: British Museum Press, 1994. STEVENSON, Christopher M. y HAOA, Sonia. *Prehistoric Rapa Nui. Landscape and Settlement at Hanga Ho'onu*. Los Osos: Easter Island Foundation, 2008. DIAMOND, Jared. *Collapse: How Societies Choose to Fail or Survive*. Nueva York: Viking Press, 2005. HUNT, Terry. *Inventing Easter Island*, Toronto: University of Toronto Press, 2008; "Rethinking Easter island's ecological catastrophe". *Journal of Archaeological Science*, 34 (2007), págs. 485-502.
- ¹⁰KJELGREN, Eric; VAN TILBURG, Jo Anne; KAEPLER, Adrienne L. *Splendid Isolation; Art of the Easter island*. Nueva York: Metropolitan Museum, 2004.
- ¹¹MULROONEY, Mara ;LADEFOGED, Thegn; STEVENSON, Christopher M.; HAOA, Sonia. "Empirical assesment of Pre-European societal collapse on Rapa Nui (Easter Island)". *The Gotland Papers*, 11 (2010), págs. 141-153; PAKANDAM, B. *Why Eastern Island Collapsed?, An answer for an Enduring Queation. Working Papers 117/09, Department of Economic History*. Londres: Londosn School of Economics, 2009.
- ¹²CRISTINO, Claudio y FUENTES, Miguel (eds.). *La Compañía Explotadora de la Isla de Pascua: patrimonio, memoria e identidad en Rapa Nui*. Santiago: Ediciones Escaparate, 2011. DELSING, Riet. "Kaina, Rapanui, antecedentes antropológicos e históricos". En: FUENTES, Miguel (ed.). *Rapa Nui y La Compañía Explotadora (1895-1953)*. Santiago: Rapa Nui Press y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, págs. 329-343.
- ¹³STANTON, Travis W. y MAGNONI, Aline (ed.). *Ruins of the Past: The use and Perception of Abandoned Structures in the Maya Lowland*. Boulder: University Press of Colorado, 2008.
- ¹⁴MARTINSSON-WALLIN, Helene. *Ahu: The Ceremonial Stone Structures of Easter Island, Analysis of Variation and Interpretation of Meanings*, Uppsala: Societas Archaeologica Upsaliensis 19, 1994.
- ¹⁵HUNT, Terry y LIPO, Carl. *The Statues that Walked: Unraveling the Mystery of Easter Island*. Nueva York: The Free Pres, 2011; "Mapping prehistoric statue roads on Easter Island". *Antiquity*, 79 (2005), págs. 158-168.
- ¹⁶HEYERDHAL, Thor y FERDON, Edwin (ed.). *Reports of the Norwegian Archaeological Expedition to Easter Island and the East Pacific, Archaeology of Easter Island*. New Mexico: Monographs of the School of American Research and the Museum of New Mexico 24-1, 1961.

- ¹⁷FUENTES, Miguel (ed.). *Estado y Compañía Explotadora. Apuntes para una caracterización del poder colonial en Rapa Nui (1917-1936)*. Santiago: Tiempo Histórico 3, 2011.
- ¹⁸VAN TILHBURG, Jo Anne. *Remote Possibilities: Hoa Hakananai'a and HMS Topaze on Rapa Nui*. London: The British Museum Research Publication 158, 2008.
- ¹⁹FISHER, Steven R. *Rongorongo, The Easter Island Script: History, Traditions, Texts*. Oxford Studies in Anthropological Linguistics, 14. Oxford: Clarendon Press, 2005; *Island at the end of the world: the turbulent history of Easter Island*. London: Reaktion Books, 2005.
- ²⁰MORENO PAKARATI, Cristián. "La importancia de la arqueología histórica en Rapa Nui: el caso de la explotación ovejera y la domesticación del poder colonial". En: FUENTES, Miguel (ed.). *Rapa Nui y la Compañía Explotadora*, págs. 284-293. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012. STAMBUK, Patricia. *Rongo, la historia oculta de la Isla de Pascua*. Santiago: Pehuén, 2010.
- ²¹THOMSON, William J. *Te Pito te Henua, or Easter Island*. Washington: Smithsonian Institution, 1892.
- ²²VAN TILBURG, Jo Anne. *Among Stone Giants: The Life of Katherine Routledge and her Remarkable Expedition to Easter Island*, Londres: Scribner 2003. ROUTLEDGE, Katherine. *The Mystery of Easter Island*, Londres: Hazell, Watson & Viney, 1919.
- ²³GATTER ESPINOZA, Kevin. *Isla de Pascua or Rapa Nui? Easter Island and the prospects for Independence*. Tesis de grado, s/d, 2011.
- ²⁴LOTI, Pierre (Julian VIAUD). *Reflets sur la sombre route (1889)*. Paris: Calman-Levy Editeurs. 49a. Edition, 1926.
- ²⁵LAPÉLIN, T. de. "Visite du Contre-amiral de Lapélin a l'île de Paques (Rapa-Nui)". *Revue maritime et coloniale* (Paris), 35 (1872), págs. 105-125 y 526-544.
- ²⁶GANA, Ignacio. "Descripción científica de la Isla de Pascua". *Revista de la Marina* (Madrid), 1 (1885), págs. 368-460; *Memoria que el Ministro de Estado en el Departamento de Marina presenta a1 Congreso Nacional (1870)*, 1903, págs. 90-110.
- ²⁷FARRERE, Claude. *Cent dessins de Pierre Loti, l'influence sur les artistes occidentales*. Tours: Arrault, 1948.
- ²⁸LOTI, Pierre (1872). Op. cit., pág. 338.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



CALESAS, QUITRINES, ÓMNIBUS Y FERROCARRIL URBANO: TRANSPORTACIÓN PÚBLICA EN LA HABANA DEL SIGLO XIX

CALESAS, QUITRINES, BUSES AND URBAN RAILWAY: PUBLIC TRANSPORTATION IN HAVANA NINETEENTH CENTURY

Resumen

La transportación pública en La Habana del siglo XIX tuvo sus orígenes durante las primeras cuatro décadas, cuando calesas, quitrines y ómnibus de alquiler permitieron el enlace entre las áreas fundacionales de intramuros y las nuevas urbanizaciones allende las murallas. Sin embargo, sería el ferrocarril urbano la modalidad de mayor impacto en la movilidad ciudadana, al constituirse a partir de la segunda mitad del siglo como un servicio regularizado y a mayor escala del de transporte público.

Palabras Clave

Ferrocarril Urbano, La Habana, Transporte Público.

Michael González Sánchez

Dirección de Patrimonio Cultural de La Habana
Oficina del Historiador

Ha cursado el Máster en Historia Contemporánea (2004) y en Gestión del Patrimonio Cultural (2010). Es profesor asistente del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana y trabaja en la Dirección de Patrimonio Cultural de la Oficina del Historiador de La Habana.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 19-IX-2015
Fecha de revisión: 13-X-2015
Fecha de aceptación: 15-XI-2015
Fecha de publicación: 30-XII-2015

Abstract

Public transportation in Havana nineteenth century had its origins during the first four decades, when calesas, quitrines and buses allowed the link between foundational areas of intramural and new developments beyond the walls. However, it would be the urban rail mode greater impact on mobility, constituted from the second half of the century as a regularized and enlarged service of public transport.

Key Words

Railway, Havana, Public Transport, Urban Railway.

CALESAS, QUITRINES, ÓMNIBUS Y FERROCARRIL URBANO: TRANSPORTACIÓN PÚBLICA EN LA HABANA DEL SIGLO XIX

“A las siete corren por las calles varios escuadrones de cuadrúpedos conducidos por los africanos para llevarlos a beber (...) A las nueve va creciendo el rumor por todas partes. (...) las plazas se ocupan con las volantes de alquiler y los caleseros cometen todo género de desorden...”

ZEQUEIRA Y ARANGO, Manuel de
<Reloj de la Havana>

Papel Periódico, 9 de agosto de 1801

“El transporte a los distintos puntos de temporada como San Diego de los Baños, Madruga, Puentes Grandes, Arroyo Naranja, etc., se hacía por medio de volantas y quitrines, calesas y calesines. Para el Cerro había ya ómnibus. Para el transporte particular se usaban las volantas y quitrines en número de 8,500 en la ciudad...”

GONZÁLEZ DEL VALLE, Francisco
La Habana en 1841

“...la facilidad en el movimiento de pasajeros acercará las distancias (...) el progreso general se hará sentir y La Habana [será] dentro de poco insuficiente para contenerse dentro de sus límites actuales, alcanzará proporciones más extensas admitiendo en su seno poblaciones hoy aisladas e imponiendo el establecimiento a su alrededor de varias obras.”

DOMINGO TRIGO, José
Concesionario de la empresa
del Ferrocarril Urbano de La Habana (1857)

1. INTRODUCCIÓN

La Habana de la primera mitad del siglo XIX experimentó en materia de transportación una renovación tecnológica e infraestructural sin precedentes en su evolución histórica. En el decursar de apenas cuatro décadas, circularían por sus calles en calidad de transporte público desde los quitrines, ómnibus y calesas de alquiler, —de socorrido uso para el enlace entre las áreas fundacionales de intramuros y las nuevas urbanizaciones allende las murallas—, hasta el ferrocarril a vapor introducido en el año 1837, el cual además de revolucionar los conceptos de tiempo y distancia, devino elemento influyente en el crecimiento demográfico y espacial¹.

Este auge en el desarrollo del transporte ciudadano si bien se consolidaría en la segunda mitad del decimonónico, —al sumarse al concierto del transporte público el ferrocarril de tracción animal—, fue la consecuencia directa de un proceso de rediseño urbano que tuvo su inicio en las primeras décadas del siglo, resultado de una dinámica económica en alza basada principalmente en la industria azucarera.

Desde finales del XVIII y en la primera mitad del XIX, Cuba y en especial La Habana, tuvieron un notable florecimiento con la transición de la economía de factoría (orientada al autoabastecimiento) a la de plantación, avocada a la exportación. Las reformas económicas orientadas desde España en los primeros años del siglo XIX consolidaron al acceso del azúcar nativo al mercado estadounidense, lo que permitió considerables ganancias. Los adinerados azucareros habaneros, con propiedades que cubrían un extenso territorio en el Occidente del país, destinaron una parte de sus ingresos hacia los repartos o loteamientos de fincas que pasaban así de rurales a urbanas y ensanchaban los límites conocidos de la ciudad².

De hecho, gran parte de la expansión territorial de La Habana durante el siglo XIX tiene una imbricación económica con el fenómeno azucarero, como ha analizado el arquitecto Roberto Segre, donde pueden señalarse como sus factores principales la actividad portuaria, la dimensión territorial del *hinterland*, estrechamente vinculado con las líneas de ferrocarril-, las migraciones y la concentración de la riqueza en manos de una élite habanera que vive y modifica la ciudad y emplea recursos en la construcción de elementos configuradores de la forma urbana, entre ellos almacenes, fábricas y estaciones³. Ello a su vez tuvo impacto directo en la racionalidad de los medios de transporte, su valor utilitario y los criterios de movilidad de sus habitantes.

A través del estudio de fuentes de información primarias de instituciones como el Archivo Nacional de Cuba y el Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de La Habana y de una amplia revisión bibliográfica, se señalan hitos en la evolución del transporte público. En ese sentido son perfectamente destacadas en el transcurso del siglo XIX dos etapas históricas, la primera caracterizada por un servicio irregular de carruajes (quitrines y calesas) durante las primeras cinco décadas y una segunda etapa que

comienza en el año 1859 y llega hasta finales del decimonónico, donde el ferrocarril urbano deviene medio protagónico en la transportación al tener a su cuidado por primera vez la administración del servicio de tranvías de tracción animal de la capital.

El ferrocarril urbano no ha sido un tema lo suficientemente estudiado en su totalidad. Es importante señalar que esta investigación hace una caracterización económica, tecnológica y empresarial de esta compañía que aporta elementos para entender su impacto en el urbanismo habanero. Asimismo, pudo hallarse la primera referencia histórica de una concesión de este medio de transporte, hecha al Ayuntamiento en el año 1851.

2. UNA CIUDAD QUE SE MUEVE: DESARROLLO DEL TRANSPORTE PÚBLICO

Para finales del siglo XVIII La Habana era una ciudad de peculiar rasgo topográfico y amurallamiento en forma de lentilla; con calles estrechas orientadas tanto de Este a Oeste como de Norte a Sur —siendo estas últimas las de recorridos de mayores distancias— a través de las cuales se podía lograr la completa circunvalación a través del trayecto que conforman la Avenida del Puerto y las calles de Monserrate y Egido. La ciudad intramuros podía ser recorrida a pie, lo cual era ayudado por la concentración de inmuebles de toda índole alrededor de las principales plazas, verdaderos espacios de jerarquización social y administrativa. En este detalle de un plano de finales del siglo XVIII pueden observarse los límites territoriales de la ciudad intramuros, separada por el Campo de Marte y los terrenos del Arsenal de los primeros asentamientos de extramuros por las calzadas del Cerro y Jesús del Monte.

El estímulo para el desarrollo del transporte urbano estuvo en la profunda relación y la necesidad de comunicación entre la ciudad intramuros y los espacios de extramuros. Los recorridos

ciudadinos estaban dispuestos según los tres ejes viales iniciales que partían de la zona urbanizada; uno que partía de la calle Muralla y continuaba por el camino de San Antonio, un segundo que bordeaba el litoral norte en dirección a la desembocadura del río Almendares y que dio origen a la calle San Lázaro y por último el camino de Guadalupe o Calzada del Monte, considerado el principal enlace entre la ciudad y el campo.

Este último se ramificaba hacia el sur con la Calzada de Jesús del Monte y hacia el oeste con la Calzada del Cerro. Jesús del Monte fue una población establecida alrededor del ingenio San Francisco a mediados del siglo xvii que a inicios del siglo xviii destacó por las actividades tabacaleras alrededor de los ríos Agua Dulce y Malgoa. En 1846 tenía bajo su jurisdicción los caseríos de Arroyo Apolo, Arroyo Naranja, San Juan y la Víbora.

En este detalle de un plano de la capital de mediados del siglo xix pueden definirse con mayor nitidez los espacios allende a la ciudad histórica. La muralla aparece trazada en color negro y en negro también señaladas las principales calzadas hacia los poblados de extramuros, de arriba hacia abajo: San Lázaro, Reina, Jesús del Monte y Vives.

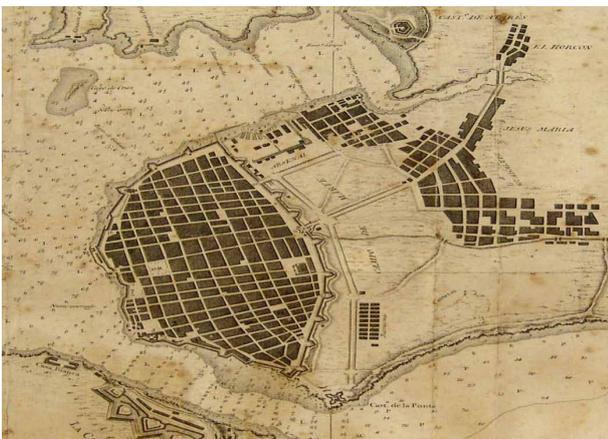


Fig. 1. Plano del Puerto y Ciudad de La Habana del año de 1798, trazado por José del Río. Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

Alrededor del año 1830 se había producido un reordenamiento de la estructura rural habanera⁴, ya completamente explotada, que se había vinculado con la capital a través de una infraestructura de caminos, calzadas y puentes, aunque el tránsito hacia el establecimiento de un sistema de transportación público habanero tuvo sus antecedentes a finales del siglo xviii, cuando hicieron su aparición los llamados ómnibus o guaguas, como también serían conocidos de manera popular⁵.

Es difícil brindar una descripción detallada de este primer servicio de transportación terrestre debido a la ausencia de fuentes históricas que aporten información verificable, aunque no es de extrañar que se tratase de rústicas carretas tiradas por mulos o caballos, con una relativa frecuencia en sus servicios y un recorrido más o menos aleatorio. Tampoco puede aseverarse que los ómnibus sean considerados específicamente un tipo de transporte ciudadano, pues según las referencias de época fueron utilizados hacia destinos distantes de la ciudad histórica más que propiamente para el movimiento interno. El pésimo estado de las calles, carentes de algún tipo de pavimentación a no ser tierra apisonada y la relativamente pequeña planta urbana, —aún embrionaria—, deben ser toma-

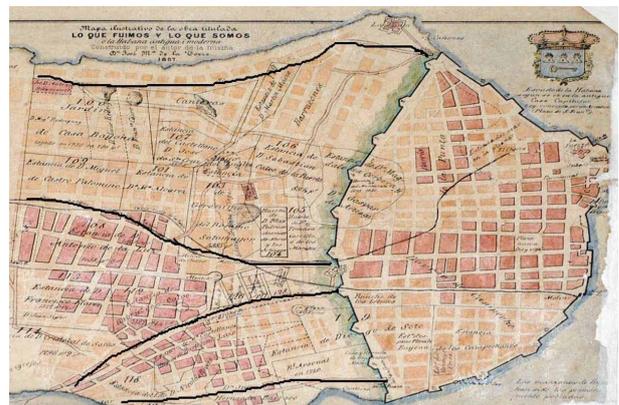


Fig. 2. Mapa Ilustrativo de la obra Lo que fuimos y lo que somos: La Habana antigua y moderna, escrita por José María de la Torre, en el año 1857. Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

dos como factores determinantes en la limitación de los aportes iniciales de transportación de los primitivos ómnibus, situación que cambiaría ya entrado el nuevo siglo.

Si bien las funciones comerciales asumidas por La Habana exigían un constante acarreo de carretas y animales, sobre todo en las áreas cercanas al puerto y a los almacenes, los trasiegos se realizaban en función de la premisa de recorrer las menores distancias, obviando las regulaciones viales. No desacertadamente describía el entonces joven escritor José María Heredia, de apenas quince años, el viajar sobre las “supuestas” calesas de la capital, en diálogo chispeante entre un calesero y su pasajero:

“Calesero: ¿Qué aguarda V. amiguito, que no paga la calesa?”

Juan: ¿Qué calesa?

Calesero: En la que vino.

Juan: Yo vine en una carreta, pintas, de esas que andan, las gentes de estas tierras

Calesero: Vaya, da la plata, no me muelas⁶.”

La introducción del transporte regular de tracción animal vendría a cambiar las formas conocidas de movilidad, con el consecuente impacto en la dinámica espacial y las prácticas socioeconómicas ligadas a ella. Si bien las calesas o volantas existían en Cuba desde la segunda mitad del siglo XVIII, no estuvieron destinadas a un servicio regular de alquiler de pasajeros hasta las primeras décadas del siglo XIX.

Aunque su uso estuvo restringido durante décadas a los sectores pudientes de la ciudad —comerciantes, hacendados y altos empleados del gobierno—, quienes poseían estos carruajes antes mencionados o algún otro como el *cabriollé* y el *tílburí*, de manufactura europea, también podían alquilarse a otros sectores sociales.

“No admira tanto el número crecido del vecindario, quanto el ornato costoso de los trages. Los nobles y empleados se distinguen en el fausto

más brillante. Los plebeyos sin reserva de color ni condición procuran imitarles. Las mujeres sin embargo que devían ser las más picadas de este desorden, se contienen dentro de los términos de una moderada decencia. Lo que es común a ambos sexos es el uso de las Calesas; y como hay algunas expuestas al público para el alquiler en pagando, hasta los negros y negras se visten de la autoridad de pasear en ellas” (sic)⁷.

En su *Ensayo Político sobre la Isla de Cuba*, publicado por primera vez en el año 1804, el sabio alemán Alejandro de Humboldt se lamentaba sobre el pésimo estado de las calles habaneras y citaba a las volantas como el medio de transporte más abundante, al señalar que *“...se andaba con el barro hasta la rodilla, y la muchedumbre de calesas o volantas, que son los carruajes característicos de La Habana...”⁸.*

Los quitrines, un modelo de carruaje de origen estadounidense pero fabricado en el país, con aspecto similar a la calesa, impresionaron sobremanera de la condesa de Merlin, como reflejarían en su *Viaje a La Habana*, publicado en el año 1844, al afirmar que *“... el quitrín o la volanta, con su carácter particular, su extravagante conductor y su mula de trote, tienen alguna cosa de misteriosa y de singular que recuerda la góndola de Venecia...”⁹.*

El Doctor Emilio Roig de Leuchsenring, fundador de la Oficina del Historiador de La Habana en el año 1938, fue más específico en sus descripciones sobre los quitrines. Basado en la definición dada por Esteban Pichardo en su *Diccionario Provincial casi-razonado de voces cubanas*, edición del año 1849, en su obra *La Habana: apuntes históricos*, explica que:

“El quitrín era el carruaje insustituible de nuestros campos: con sus ruedas enormes, para darle mayor impulso e impedir que pudiese volcarse; sus largas, fuertes y flexibles barras de majagua; la caja montada sobre sopandas de cuero que le daban a aquella un movimiento lateral, suave y cómodo; su fuelle, de baquetón, para contra-

rrestar en algo los ardores de nuestro sol; sus estribos, de resorte o de cuero, de manera que no opusiesen resistencia a las piedras y árboles del camino; y todo el carruaje tirado por un solo caballo criollo, o dos, o tres... ”¹⁰.

Según los datos recogidos por Justo Zaragoza para el censo del año 1827, en La Habana se contaban con varios miles de volantas y quitrines y centenares de cocheros y otros oficios afines¹¹. Estas cifras deben ser tomadas con reserva, pues en ellas se incluyen regiones bajo control jurisdiccional de la capital pero que no forman parte de su una unidad territorial, como el caso de la villa de Trinidad. No obstante, es de señalar lo elevado del número, indica la relevancia que había alcanzado este medio de transporte en La Habana.

En estadísticas posteriores realizadas por el gobierno español, como el censo del año 1862, esta cifra asciende a aproximadamente 4350 coches¹². Un número significativo si tenemos en cuenta la población total —apenas sobrepasaba los 185 000 habitantes— y en términos de comparación relativa con la cifra de habaneros con disponibilidad de amplios recursos financieros, quienes poseían la casi totalidad de los carruajes mencionados.

Refiere José María de la Torre que los quitrines estuvieron por primera vez dedicados al transporte público hacia el año 1836. Esta es una información que podía tomarse con reservas, sobre todo porque desde principios de siglo autores como Manuel de Zequeira y Arango mencionaban a los quitrines de alquiler como un medio más para el movimiento ciudadano. El alquiler de una volanta de La Habana al Cerro o a Jesús del Monte podía valer un peso fuerte y seis reales, un precio considerable según el costo de vida de la época y el valor monetario¹³.

Ambos tipos de carruajes ligeros estaban concebidos para cargar a dos personas además



Fig. 3. Imagen de un quitrín publicada en el libro de Mialhe. Álbum Pintoresco de la Isla de Cuba, del año 1851.

del calesero, el cual montaba sobre uno de los caballos de tiro. Los quitrines llevaban hasta tres animales enlazados en áreas rurales, según puede ser constatado en grabados de época de afamados artistas como el vasco Víctor Patricio Landaluce y el francés Federico Mialhe.

Los excelentes precios alcanzados por el azúcar en el mercado internacional fue razón más que suficiente para explicar la nueva dinámica que en materia de transportación experimentaba la ciudad. Por su parte, la administración colonial correspondió a los aires de prosperidad promoviendo obras públicas como paseos y avenidas, configurando de esta manera los espacios ciudadanos hacia un mayor y mejor movimiento peatonal y de pasajeros¹⁴.

El gobierno del Capitán General Miguel de Tacón (1834-1838), si bien breve en cuanto al tiempo, fue un ejemplo de urbanismo de gran escala al promover, entre otras obras, la cárcel de La Habana, el teatro, el paseo y el mercado Tacón, —después Plaza del Vapor—, la Calzada de San Luís Gonzaga —llamada más tarde de la Reina—, el Campo de Marte y los mercados del Cristo y María Cristina¹⁵. De esa época son conocidas las descripciones plasmadas por viajeros y literatos sobre el revoloteo de quitrines en el Paseo de



Fig. 4. Quitrines en los alrededores de la Fuente de la India, en el Paseo de Isabel II, en el año 1853. Plano pintoresco de La Habana. 1853. Mapoteca Oficina del Historiador de La Habana.

Tacón, de señoritas de alcurnia, a las cuales no se les tenía permitido bajar de sus carruajes, de jóvenes a caballo que acudían gustosos a estas reuniones informales, de continuas idas y vueltas de los quitrines, que lucían a menudo el blasón de la familia propietaria, como también podía estar reflejado en el atuendo del calesero.

En bucólica prosa resalta la magnífica reseña del español Jacinto de Salas y Quiroga sobre su visita a la ciudad y al Prado, cuando dice que *“a cierta hora de la tarde (...) se ve discurrir por el hermoso paseo a uno de esos ligerísimos carruajes, llevando dos o tres bellas cubanas (...) o es posible inventar carruaje más elegante y lindo...”*¹⁶, o en los versos de José Zacarías González del Valle, quien en *Las muchachas del Paseo*, nos cuenta que:

*“Por ambas partes ruedan los quitrines
al viento dando plácidos aromas:
y en algunos se ven tres serafines,
cual un nido de cándidas palomas”*¹⁷.

La creación de nuevos lugares destinados a los intercambios sociales, el crecimiento territorial de la ciudad y el desarrollo de mejores técnicas

y materiales en la pavimentación de las calles, entre otros factores, influyeron para que fuera creciente la necesidad de viajar de los sectores más pudientes de la sociedad y las capas populares. La circulación de carruajes iría en ascenso para mejorar el movimiento de pasajeros y de cargas, con preponderancia en los circuitos mercantiles, básicamente los que se dirigían a los mercados y a los almacenes del puerto.

Pero fue el crecimiento demográfico experimentado por la ciudad en el siglo XIX lo que justificó con creces las nuevas demandas de transporte urbano. A finales de la segunda década del siglo XIX, la capital contaba con una población que oscilaba entre 94 y 100 000 habitantes, de ellos más de la mitad viviendo en los llamados barrios de extramuros, Jesús del Monte y Cerro. Esta realidad tendría un impacto favorable en el transporte terrestre ciudadano, pues como sucederá con posterioridad con el establecimiento de los tranvías eléctricos, el movimiento de personas entre la ciudad amurallada y sus barrios anexos fue la razón fundamental de la existencia de un servicio regulado de transportación de pasajeros.



Fig. 5. Dos tipos de carruajes que circularon en el país; en primer plano, una carreta destinada para la carga de mercancías, detrás a la izquierda, el carruaje conocido en Cuba como “guagua”, del inglés —wagoon—, tirado por dos caballos, utilizado para la transportación pública durante el siglo XIX y los primeros años del siglo XX. Foto: Anónima.

El servicio de ómnibus de la primera mitad del siglo XIX dictaminó las nuevas reglas de la movilidad urbana. El número de trabajadores asalariados estaba en crecimiento, sobre todo en industrias y servicios enclavados en La Habana intramural tales como el generado por las actividades portuarias, la empleomanía gubernamental y las tabaquerías, por mencionar las más importantes. Fuera de los límites amurallados, barrios como Jesús del Monte contaron con ómnibus y ganaron relevancia socioeconómica como puntos de tránsito entre la capital y las zonas rurales de Santiago de las Vegas y San Antonio de los Baños.

Los ómnibus tenían comparativamente varias ventajas con respecto a los quitrines y calesas. Al igual que estos últimos estaban contruidos de madera, pero con una constitución más sólida, acorde a las malas condiciones de los caminos, soportaban un mayor número de pasajeros y, sobre todas las cosas, transitaban a una mayor

velocidad por disponer de más animales de tiro encargados de la tracción¹⁸.

En el año 1839 se establecieron las primeras líneas de ómnibus regulares, entre Guanabacoa y Regla, mediante coches de mayor porte y capacidad en comparación con las antiguas volantas y quitrines. El uso de estos carruajes tipo diligencia, comenzaría a extenderse internamente por la ciudad y para 1840 enlazaron el Cerro y La Habana; los barrios de Jesús del Monte en 1844, los del Castillo del Príncipe en 1850 y finalmente, los del Cerro a Marianao en el año 1855¹⁹.

Las tarifas exigidas por el uso de los ómnibus estaban por debajo de las pagadas por el quitrín u otro tipo de transporte ligero. Los ómnibus llevaban pasaje a un real por persona, en coches rápidos con más animales de tiro capaces de cubrir las distancias en menos tiempo. A principios de la década de los cincuenta habría un notable auge en la importación de nuevos carruajes de mayores proporciones como el *faetón* y el *break*, ambos de fabricación inglesa.



Fig. 6. “Guaguas” estacionadas en la plaza de la Catedral, en el mismo corazón de la ciudad intramuros. Se trataba de un servicio ofrecido generalmente por coches de factura inglesa, de los modelos Faetón o Break, capaces de transportar una decena de pasajeros. En este lugar solía haber un apeadero. La imagen data del año 1900. Foto: Anónima.

3. EL FERROCARRIL URBANO DE LA HABANA: EL TRANVÍA “DE SANGRE”

La Habana de la primera mitad del siglo XIX no contó con un servicio regular de transportación que cubriera el interior de la ciudad, ni por alguno de los itinerarios ferroviarios, ni tampoco por las irregulares líneas de quitrines, calesas y ómnibus, cuyo peso cuantitativo en la movilidad urbana era limitado. Esta responsabilidad histórica le correspondió en la segunda mitad del decimonónico al tranvía de tracción animal o de “sangre”, una innovación técnica llamada a reforzar considerablemente el sistema de transporte existente y masificando como nunca antes el movimiento de pasajeros en la capital.

Las razones que indujeron la adopción de este nuevo medio de transporte en la capital no son muy diferentes a las esgrimidas en los Estados Unidos y las principales ciudades europeas: una coyuntura económica positiva que sustenta el aumento de la población citadina, la plasmación de ese aumento demográfico en el espacio urbano y las crecientes necesidades de movilidad de pasajeros y cargas en las urbes industriales.

En el caso habanero, en unas pocas décadas los tranvías habaneros se adaptaron completamente a la dinámica territorial favoreciendo elementos con profundo impacto en la huella urbana, tales como el crecimiento de la ciudad en el tradicional eje Este a Oeste (las “fronteras” históricas de La Habana de extramuros, Centro Habana y El Vedado), pero sobre todo en el prometedor eje Norte a Sur (Jesús del Monte y Cerro), contribuyendo con la densificación poblacional en espacios desocupados o poco atendidos por la limitada acción urbanizadora emprendida en la época colonial.

El sostenido aumento demográfico de la población y su plasmación directa en el crecimiento espacial a través de los nuevos territorios urba-

nizados, se comportó como un catalizador del establecimiento del sistema tranviario. Es válido señalar que si bien La Habana del año 1850, en el momento que el área urbanizada alcanzaba la Calzada de Galiano, sostenía una población de aproximadamente 140 000 habitantes en unos cuatro kilómetros cuadrados de superficie²⁰.

Tal como había sucedido con la primera línea de tranvía “de sangre” establecida en el año 1832 en los Estados Unidos, nación pionera en la introducción de este tipo de transporte público, la Empresa del Ferrocarril Urbano de La Habana (EFUH, inscrita en el año 1857) tuvo también como premisa el enlace entre núcleos urbanos de peso demográfico y perspectivas de desarrollo socioeconómico. La *New York and Harlem Railroad Company*, encabezada por el presidente del *Chemical Bank of New York*, John Mason, unía mediante raíles la ciudad de Nueva York con el suburbio de Harlem, aunque es justo reconocer que en sus orígenes estuvo concebida como una línea suburbana, con destinos que iban más allá de las áreas metropolitanas²¹.

También es perentorio apuntar que la EFUH no fue la primera de su tipo iniciada en Cuba, pues le precedería por más de una década el llamado “tranvía de Guanabacoa”, un modesto servicio de transporte urbano con el propósito de enlazar dos poblados ultramarinos, Guanabacoa y Regla. Esta línea debió su fundación a los intereses de un grupo de empresarios habaneros guiados por Manuel Pastor Fuentes, conde de Bagaes, que unieron capitales a principios de la década de los cuarenta para explotar las recién descubiertas minas de carbón de piedra en Guanabacoa, una roca con propiedades combustibles con amplias posibilidades de venta a fábricas y vecinos para usar en hornos y cocinas.

Aunque el conde, conocido dueño de ingenios en Cuba y traficante de esclavos africanos, decidió nombrar la mina con el nombre de “La prosperidad”, su yacimiento se agotó rápidamente,

lo cual motivó a los accionistas a establecer un servicio público de transportación aprovechando la infraestructura ya creada, un trayecto de aproximadamente cuatro kilómetros que terminaba en unos almacenes localizados muy cerca del mar para el traslado de las piedras, en el poblado de Regla, y que comenzaba en territorio guanabacoense. El historiador español Jacobo La Pezuela lo describiría de esta manera:

“... y por la parte de Guanabacoa con 2 carrileras urbanas que penetren en la misma villa, una hasta la plaza de la iglesia parroquial y otra hasta la de Santa Rita...”²².

Sin embargo, el 18 de julio de 1858 la empresa fue vendida a un grupo de empresarios que con un capital de 106 323 pesos fuertes planeó y ejecutó la expansión de las líneas hacia otras localidades de Regla, en particular una que fuera bordeando el mar y llegara hasta el muelle de la primera Compañía de Vapores de la Bahía.

La primera mención de que se tenga noticias sobre un servicio de transportación pública para La Habana y no para ninguno de sus términos municipales, —como era la calidad administrativa de las villas de Guanabacoa y Regla—, data del primero de marzo de 1851, cuando en Cabildo extraordinario regido por el alcalde Manuel Pedroso y Echeverría, el señor capitular Crespo y Ponce de León, notable jurisprudente habanero, promueve la construcción de un ferrocarril urbano que se destinase para la recogida de basuras en la capital, teniendo en cuenta los graves problemas y gastos innecesarios que dicho servicio significaba para las arcas municipales. Según sus palabras, aceptadas por unanimidad y elevadas a la Capitanía General,

“...se invite al público a la construcción de un camino de hierro desde el places de la Punta al sitio conocido como los Uveros más allá del castillo de Santa Clara con un ramal de ese punto a uno de los más centrales de los barrios de extramuros; cuyos vehículos con solo la conducción de

las basuras y de los materiales para las fábricas y reparaciones de casas intra y extramuros ha de dar pingue producción...”²³.

Tres meses después, cumpliendo a cabalidad los acuerdos del ayuntamiento habanero, se hizo pública la subasta para la empresa del ferrocarril urbano al publicarse la convocatoria en la Gaceta de La Habana del 12 de junio. Sin embargo, no se presentó ninguna licitación, por causas aún no esclarecidas totalmente. Quintiliano García y María de Mendive afirman que la propuesta no llamó mucho la atención debido a la difícil situación económica que embargaba al país²⁴. Ello preparó el terreno económico y financiero de la capital para que en el año 1857 un ciudadano español radicado en la Isla, José Domingo Trigo, administrador hasta ese momento de una empresa dedicada al tráfico de carga por carretones, obtendría la licitación para un proyecto de tranvías tirados por fuerza animal en el entorno urbano de la capital²⁵.

El Real Decreto del 5 de febrero de 1859 sentó las bases para el reinado del tranvía entre los medios de transportación masiva de La Habana. Mediante la concesión a José Domingo Trigo podía poner en funcionamiento cuatro líneas de tranvías que serían explotadas por la empresa Ferrocarril Urbano de La Habana, creada por él, sentándose las bases para un servicio regular de transporte que subsistirá hasta finales del siglo XIX, cuando las franquicias otorgadas por el gobierno español serían adquiridas por la *Havana Electric Railway and Company*, propietaria exclusiva del servicio de tranvía eléctrico en la capital y en otras provincias del país.

La primera línea autorizada a Trigo tendría su paradero en la Plazoleta de San Juan de Dios, en la manzana que forman las calles San Juan de Dios, Empedrado, Habana y Aguiar, y contaría con dos ramales, uno hacia el Cerro y otro hacia Jesús del Monte. Los tranvías salían por las calles de Empedrado y Egido hasta la puerta

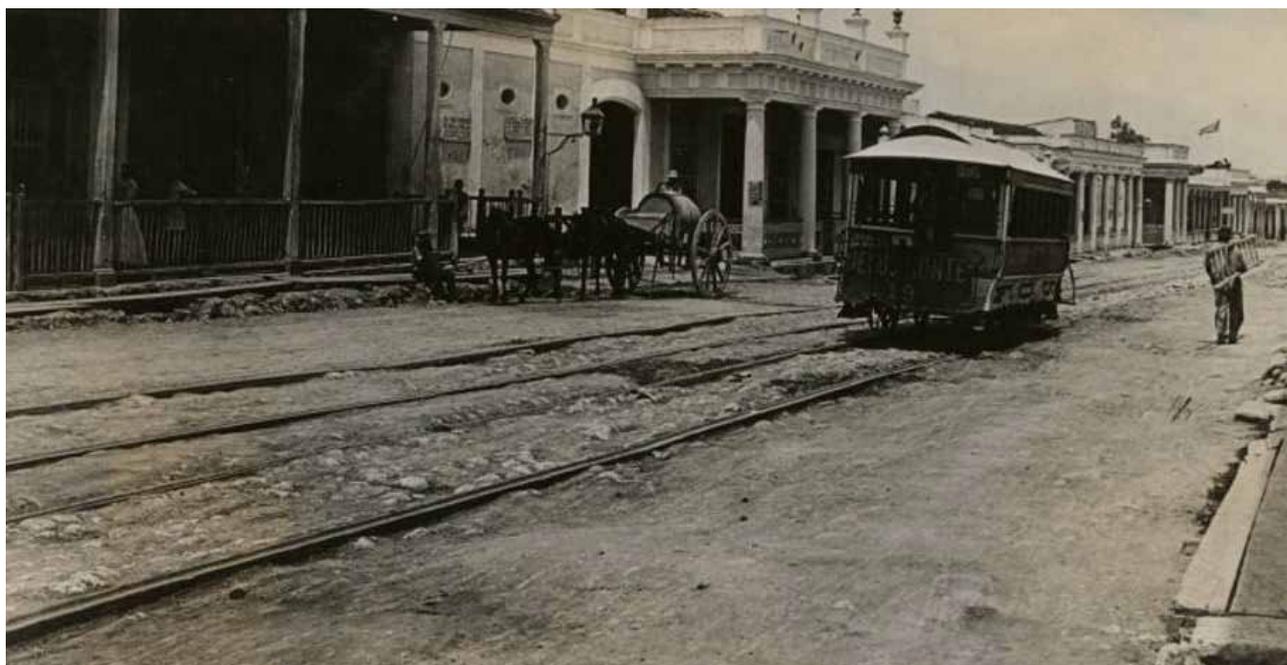


Fig. 7. Imagen del carro 19, perteneciente a la línea de Jesús del Monte. Fototeca Histórica de la Oficina del Historiador de La Habana.

de Colón, en la muralla, para tomar la Calzada de Vives hasta el otro lado del puente de Cristina. En ese punto se bifurcaba el recorrido, el primero hacia el Cerro tomando la calzada del Horcón, y el segundo hasta el caserío de Jesús del Monte, pasando por Agua Dulce.

La segunda línea también enlazaba el Cerro con la plaza de San Juan de Dios pero mediante un trayecto diferente, pues tomaba por la calzada de Belascoaín y posteriormente por las calles Reina, Galiano, San Rafael, Consulado y Neptuno y de ahí hasta la puerta de Colón. De esta manera se lograba la comunicación de los barrios de extramuros con la ciudad histórica.

La tercera de las líneas salía de la explanada del Castillo de La Punta, al final del paseo de Tacón, para empalmarse con la estación ferrocarrilera de Villanueva, —en los espacios donde actualmente está erigido el Capitolio Nacional—, y de este punto hacia la alameda de Paula para terminar en la calle San Francisco, muy cercana al

Castillo del Príncipe. El último de los recorridos también tenía su paradero en la explanada del Castillo de la Punta y alcanzaba la ribera del río La Chorrera, actual Almendares²⁶.

Dentro de los primeros carros utilizados por el Ferrocarril Urbano de La Habana estaban los manufacturados por la empresa estadounidense Gilbert, Bush & Co., que a partir del año 1862 comenzó a suministrar este tipo de tranvía a varios países del mundo, entre ellos Cuba. En cuanto a las características técnicas de las vías, habría que señalar que en las calles estrechas los carriles se ubicaron a un costado de la misma, mientras que en las calles anchas se haría por el medio de la vía²⁷.

El paso de las vías férreas por el entorno citadino abrió el potencial económico de la población al emplear varios cientos de trabajadores, entre los que destacaban herreros, veterinarios, cocheros y carpinteros. Por otra parte, la necesidad constante de la empresa de adquirir caballos y mulos

en vistas de garantizar la locomoción, hizo que el mercado ganadero local creciera para cubrir toda la demanda exigida.

Aunque la empresa tuvo desde un inicio un buen desempeño económico, la competencia que le realizaban las compañías de transporte público por coches tradicionales, —las llamadas guaguas—, era cada vez mayor según iba creciendo espacial y demográficamente la ciudad. Como sucedía con el ferrocarril urbano, las líneas de guaguas estaban establecidas en los trayectos

que reportaran mayores beneficios, los que se dirigían a las áreas residenciales en La Habana de extramuros.

Una de las compañías principales en La Habana de la segunda mitad del siglo XIX era la Empresa General de Ómnibus, perteneciente a los señores Ramón Ibarguen y Ramón Ruanes. Esta empresa prestaba servicios de transportación con recorridos similares a los establecidos por el ferrocarril urbano. Según los datos aportados por La Pezuela en su *Diccionario Estadístico de*

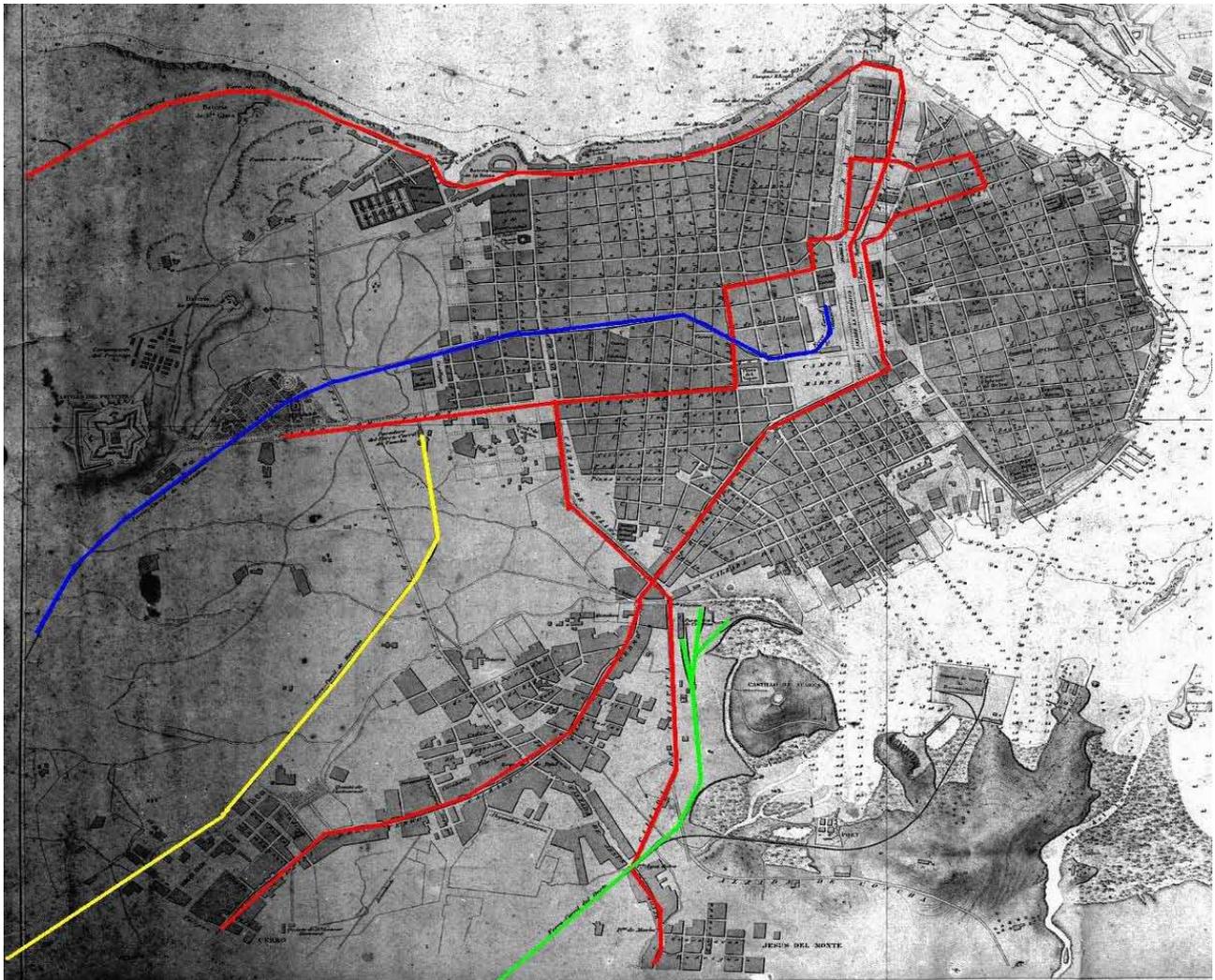


Fig. 8. En este mapa de 1871 se señala en color rojo el recorrido del Ferrocarril Urbano de La Habana, en azul el de Camino de Hierro (Estación Villanueva), en verde el Ferrocarril del Oeste (Estación de Cristina) y en amarillo el Ferrocarril de Marianao. De todos los recorridos ferroviarios el del Ferrocarril Urbano de La Habana es el único que transita en su casi totalidad por espacios urbanizados.

la Isla de Cuba, relativo al año 1862, empleaba aproximadamente unos 150 trabajadores y contaban dentro de su parque móvil con setenta coches con más de 800 bestias de tiro. También poseía seis extensos establecimientos o depósitos, de los cuales dos estaban localizados en el Cerro, otros dos en Jesús del Monte, uno en Marianao y el último en pueblo nuevo (alrededor de la calle Infanta). Asimismo, había *“invertido un gran capital para facilitar por medio de sus económicos coches el movimiento de personas y efectos entre la capital, sus arrabales exteriores y los pueblos inmediatos...”*²⁸.

El 13 de mayo de 1863, tras un proceso de negociación financiera entre ambas empresas de servicios se llevó a cabo su fusión, nombrándose la nueva compañía Empresa de Ferrocarril Urbano y Ómnibus de La Habana (EFUOH). Se trataba del primer monopolio de la transportación urbana en Cuba, tradición que se haría extensiva décadas después a los tranvías eléctricos. El impacto económico, social y urbano alcanzado por la EFUOH en materia de transportación fue crucial para la vida cotidiana de los habaneros. Vale recordar que para el año 1870 la mancha urbana sobrepasaba la Calzada de Belascoaín, su población había aumentado en más de un veinte por ciento, mientras su área urbanizada superaba los siete kilómetros cuadrados.

Tal es así que a solo dos años de la unificación, la nueva compañía tenía en explotación unos 17 kilómetros de líneas y contaba con 32 vagones de pasajeros con una capacidad de 36 asientos cada uno. Ese mismo año la empresa movió sobre el millón de pasajeros, una cifra significativa para la época. Siete años después, para 1872, el número de coches había aumentado a 55, mientras el número de pasajeros transportados se incrementó a 1.200.000 personas.

Durante los años que se mantuvo la EFUOH en activo, le fueron otorgadas una serie de franquicias y permisos de amplio espectro que incluía

tanto la extensión de las líneas existentes como la incorporación de nuevos recorridos, así como la posibilidad de adquirir propiedades, —terrenos y edificios—, considerados vitales para el funcionamiento de los vagones de tranvías y las guaguas. En muy poco tiempo se hizo evidente que las líneas que mayores dividendos ofrecían eran las dirigidas a las barriadas del Cerro y Jesús del Monte. A mediados de la década de los sesenta fueron añadidas a los trayectos originales varios kilómetros más, reforzándose la comunicación con extramuros mediante nuevos recorridos, como los aprobados en los años 1866 y 1867, respectivamente. El 4 de enero de 1877 se autorizó a la empresa a construir tres desviaderos en la calle San Lázaro para ser utilizados por la línea del Carmelo²⁹.

Se tornaba evidente que paralelo al fuerte crecimiento poblacional de la ciudad en el transcurso de la centuria, periodo en el que se triplica el número de habitantes, tiene lugar la plasmación de ese crecimiento poblacional en el territorio, cuyo perímetro crece en más de cuatro veces. La urbanización del espacio desde Belascoaín e Infanta se ejecutó después de 1890. El barrio de Cayo Hueso crece partir del cese de la guerra con tabaqueros que habían regresado desde los Estados Unidos. La ciudad de La Habana en 1902 tenía 250 000 habitantes y había crecido hacia el sur, con la barriada del Cerro, que contaba con unas pocas calles en 1863, y el Vedado hasta la calle 15.

La calle Belascoaín unió a San Lázaro con Monte, como Infanta conectó a San Lázaro con Agua Dulce. En Monte y Belascoaín había una marisma. Se rellenó y surgieron los Cuatro Caminos. Ahí empezaba el camino del Cerro, que continuaba hasta Quemados de Marianao gracias a los Puentes Grandes. De la Esquina de Tejas partió el camino de Jesús del Monte con su puente de Agua Dulce. Dejó atrás ese camino el caserío de la Víbora y se adentró en Arroyo Apolo, donde se bifurcaba hacia Santiago de las Vegas y Bejucal y hacia El Calvario y Managua.

Para la octava década del siglo XIX los servicios de transportación en la capital por el ferrocarril urbano estaban consolidados. Aumentaba gradualmente el número de viajes diarios realizados por tranvías y coches de caballos, el volumen de pasajeros transportados también iba en saludable aumento, y las ganancias de la empresa sostenían los gastos operativos y permitían una relativa modernización de los servicios. No era de extrañar entonces que los permisos gubernamentales continuaran posibilitando la expansión de la empresa sobre las calles y avenidas de La Habana, entre ellos la utilización del vapor como fuente alternativa, autorizada en los años setenta y establecida para explotar la línea entre la explanada de La Punta y el Carmelo, en el Vedado. Se tiene constancia que esta línea adquirió varios de sus coches a la firma estadounidense de Stephenson, e incluso es posible que algunos vagones por tracción animal utilizados por la compañía también hayan sido suministrados por sus talleres en los Estados Unidos. La locomoción se lograba enganchando dos o tres vagones a una locomotora a vapor, servicio que se mantuvo en activo hasta el año 1900, cuando fue sustituido por tranvías eléctricos. Asimismo, la EFUOH estableció en sus paraderos una serie de talleres mecánicos de hojalatería, carpintería y herrería responsables de la construcción y mantenimiento de los vagones del tranvía, y de establos y pesebres con mejores condiciones higiénicas y funcionales para atender los cientos de bestias bajo el cuidado de la compañía³⁰.

Con la anuencia del gobierno nuevas líneas fueron establecidas y prolongadas las existentes en más de una ocasión, creciendo en importancia el sistema de comunicación urbana. Para el año 1880 se transportaron más dos millones de pasajeros y cinco años después la cifra se había duplicado. A principios de la década de los noventa las cuatro líneas originales y sus extensiones permitieron que 7.533.476 pasajeros usaran el tranvía y la guagua para su transportación. Si en 1865 el per cápita de viajes por habitantes

era de seis anuales, para los años noventa había alcanzado la impresionante cifra de 35.

Sin embargo, los crecimientos graduales de la empresa se detendrían para el año 1895 y los años siguientes cuando iniciada nuevamente la guerra de independencia se interrumpen los servicios de tranvías y el movimiento de personas en la ciudad se hace más limitado. Paradójicamente, en el año 1897 el gobierno colonial español autorizó a la EFUOH a electrificar sus líneas de tranvías. De hecho, un quinquenio antes del comienzo de la Guerra del 95 (1895-1898), que ralentizaría la tendencia histórica del crecimiento citadino, en una superficie de unos diez kilómetros cuadrados se alcanzó la sorprendente cifra de 200 000 personas habitando en los contornos capitalinos.

La introducción de la nueva tecnología debía permitir a la empresa incrementar las utilidades, pese su elevado costo para llevarse a cabo. Pero al mismo tiempo estimuló a otros competidores a apostar por la electricidad, pues a principios del año 1898 Mariano de la Torre, marqués de Santa Coloma, solicitó al Ayuntamiento la concesión para construir y explotar cinco líneas de trenes eléctricos urbanos, con una longitud total de 18 kilómetros. Al parecer, debido a dificultades económicas este permiso fue cedido al ciudadano Francisco Pla.

Ante esta situación la EFUOH, amparada en sus derechos de exclusividad para la transportación urbana capitalina, reclamó esta franquicia para su uso. Aunque ganó el pleito, hubo de pagar la cuantiosa suma de treinta mil pesos en oro. Pero el destino de la empresa estaba sellado. La guerra y la posterior intervención del ejército estadounidense fueron escollos suficientes para desestimular a los accionistas de la compañía a hacer nuevos desembolsos. Frente al temor que suponía enfrentarse al empresariado estadounidense, que ávido por el mercado cubano hacían estudios exploratorios con marcado cariz

económico, en reunión del 14 de diciembre de 1898 la EFUOH decidió vender sus derechos a un consorcio internacional. Así terminaría una “belle époque” del tranvía habanero manejado exclusivamente por españoles y cubanos.

4. CONCLUSIONES

El transporte público se desarrolla en La Habana producto de las condiciones económicas, políticas, sociales y tecnológicas existentes en La Habana en la primera mitad del siglo XIX. Calesas, quitrines y posteriormente ómnibus fueron los medios de transportación de mayor uso entre la sociedad, siendo las conexiones entre los poblados de extramuros como Jesús del Monte y el Cerro con la ciudad amurallada los principales itinerarios establecidos. Gradualmente el poblador de La Habana dejaba de ser transeúnte para convertirse en pasajero habitual.

Durante las cuatro primeras décadas del siglo XIX el transporte urbano terrestre no se caracterizó por la regularidad. Esto sería solamente alcanzado por el tranvía de tracción animal, introducido en La Habana en el año 1862 mediante cuatro recorridos principales. La Empresa del Ferrocarril Urbano, administrada por el ciudadano español José Domingo Trigo tuvo la responsabilidad de servir por primera vez un servicio de transportación pública sistémico y funcional.

Los tranvías de tracción animal posibilitaron la movilidad urbana como nunca antes había sido lograda, consolidando a su vez la unidad territorial de la capital. La fusión de los tranvías con los ómnibus afianzó el monopolio de esta compañía respecto al transporte de pasajeros, una tradición que perduraría, en otras condiciones históricas, hasta las primeras tres décadas del siglo XX.

El tranvía “de sangre” se integró a la cotidianidad de la ciudad resquebrajando en no poca medida sus costumbres y formas de vida, al tomar las calles una nueva fisonomía, con los consecuentes cambios en la planta, el diseño arquitectónico y la funcionalidad del espacio urbano. A la identidad de la ciudad tradicional de la primera mitad del siglo XIX se le incorporarán durante la segunda mitad las nuevas dimensiones sociológicas de los conceptos de tiempo, distancia y velocidad del sistema de tranvía de tracción animal, que le imprimirán un mayor dinamismo a la sociedad en su conjunto.

Los tranvías permanecieron durante todo el siglo XIX movidos por tracción animal. Habría que esperar el fin de la contienda bélica y que apareciera el financiamiento necesario para emprender la titánica obra de introducir la electricidad en las líneas de tranvías de La Habana, privilegio que estaría destinado, ya en el siglo XX, al capital foráneo.

50

NOTAS

¹VENEGAS, Carlos. “La Habana, patrimonio de las Antillas”. *Tiempos de América* (Castellón), 5-6 (2000), págs. 49-64.

²COYULA, Mario. *Guía de Arquitectura. La Habana Colonial (1519-1898)*. La Habana: Sevilla, 1993, s/p.

³SEGRE, Roberto. “Bosquejo histórico de la ciudad de La Habana”. En: RALLO, Joaquín y SEGRE, Roberto. *Introducción histórica a las estructuras territoriales y urbanas de Cuba, 1519-1959*. Habana: ISPJAE, Facultad de Arquitectura, 1978, págs. 160-161.

⁴ZARDOYA, María Victoria. “Labor urbanística y desarrollo local de los ingenieros militares en la Habana, Cuba, siglo XIX”. *Urbano* (La Habana), 24 (2011), págs. 45-52.

⁵Es posible que el vocablo “guagua”, de amplia raigambre criolla, usada para designar un transporte colectivo de pasajeros, sea una deformación en la pronunciación del término inglés *wagon*, de similar acepción. La palabra guagua es utilizada con ese fin en Cuba desde finales del siglo XVIII. Véase DE LA TORRE, José María. *Lo que fuimos y lo que somos o La Habana antigua y moderna*. Habana: Imprenta de Spencer y Compañía, 1857, pág. 85.

- ⁶HEREDIA, José María. "El campesino espantado". *Cuba en la UNESCO*. No. 2 (Noviembre de 1960), s/p.
- ⁷MORELL DE SANTA CRUZ, Pedro A. *La visita eclesiástica*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985, pág. 24.
- ⁸HUMBOLDT, Alejandro de. *Ensayo político sobre la Isla de Cuba*. La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad, 1959, pág. 49.
- ⁹DE MERLIN, CONDESA. *Viaje a La Habana*. Madrid: Imprenta de la Sociedad Tipográfica y Literaria, 1844, pág. 108.
- ¹⁰ROIG, Emilio. *La Habana, apuntes históricos*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963, tomo I, p. 103. Para ampliación, véase: PICHARDO, Esteban. *Diccionario Provincial Casi-Razonado de Voces Cubanas*. La Habana: Imprenta de M. Soler, 1849, pág. 236.
- ¹¹ZARAGOZA, Justo. *Cuadro estadístico de la siempre fiel Isla de Cuba*. Habana: Oficina de las Viudas de Arazosa y Soler, impresoras del Gobierno y Capitanía General, 1829, pág. 60.
- ¹²ARMILDEZ DE TOLEDO, Jerónimo de Lara. *Noticias estadísticas de la Isla de Cuba en 1862*. La Habana: Imprenta del Gobierno, Capitanía General y Real Hacienda, 1864, pág. 150.
- ¹³DE LA TORRE, José María. *Lo que fuimos...* Op. cit., pág. 85.
- ¹⁴TORRES-CUEVAS, Eduardo. *En busca de la cubanidad*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2006, pág. 107.
- ¹⁵CHATELOIN, Felicia. *La Habana de Tacón*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.
- ¹⁶SALAS Y QUIROGA, Jacinto de. *Viajes por la isla de Cuba*. Cit. por GONZÁLEZ DEL VALLE, Francisco. *La Habana en 1841*: La Habana, (s/e), 1947, pág. 69.
- ¹⁷GONZÁLEZ DEL VALLE, J. Z. "Las muchachas del Paseo". *El Álbum*, (mayo de 1838), págs. 61-64.
- ¹⁸SOCARRÁS, Martín. "Antecedentes históricos del transporte de pasajeros en La Habana". En: VV.AA. *Primer simposio sobre el transporte urbano de pasajeros*. La Habana, julio de 1984.
- ¹⁹DE LA TORRE, José María. *Lo que fuimos...* Op. cit., pág. 86.
- ²⁰PONCE, Gabino (ed). *La Habana, de colonia a metrópoli*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2007, pág. 91.
- ²¹CUDAHY, Brian J. *Cash, tokens and transfers. A history of urban mass transit in North America*. New York: Fordham University Press, 2001, pág. 8.
- ²²DE LA PEZUELA, Jacobo. *Diccionario geográfico, estadístico e histórico de la Isla de Cuba*. Madrid: Imprenta del establecimiento de Mellado, 1863, tomo II, pág. 335.
- ²³ARCHIVO HISTÓRICO DEL MUSEO DE LA CIUDAD. *Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana (del 1ro de enero de 1850 al 19 de diciembre de 1851)*, Tomo 137.
- ²⁴QUINTILIANO GARCÍA, José de Jesús y MARÍA DE MENDIVE, Rafael. "Proyecto de un ferrocarril urbano". *Revista de La Habana*, Imprenta del Tiempo, Tomo II, págs. 107-115.
- ²⁵MINISTERIO DE GRACIA Y JUSTICIA. *Colección legislativa de España*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Gracia y Justicia, 1859, tomo 79, págs. 128-130.
- ²⁶Ibidem, págs. 128-129.
- ²⁷ALFONSO GALLOL, Berta. *Los transportes habaneros. Estudios históricos*. La Habana: Instituto de Investigaciones del Transporte, 1991, tomo III, p. 28.
- ²⁸DE LA PEZUELA, Jacobo. *Diccionario geográfico...* Op. cit., pág. 335.
- ²⁹ALFONSO GALLOL, Berta. *Los transportes...* Op. cit., pág. 31.
- ³⁰MORRISON, Allen. "The Tramways of Havana". Fuente: <http://www.tramz.com/cu/hb/hb.html> [Revisado en enero de 2010].

LOS IMAGINARIOS EN LOS QUE SE SOPORTA LA IMAGEN URBANA DEL BARRIO BURGUÉS EN AMÉRICA LATINA

IMAGINERIES WHERE SUPPORTS THE URBAN IMAGE OF BOURGEOIS NEIGHBOURHOOD IN LATIN AMERICA

Resumen

Este escrito pretende evidenciar algunos de los imaginarios que se encuentran en el trasfondo de la construcción y apropiación de los barrios burgueses que se construyeron a principios del siglo XX en América Latina.

Palabras Clave

Barrio Burgués, Imaginarios, Valoraciones Urbanas.

Gilda Wolf Amaya

Universidad Nacional de Colombia
(Sede Medellín)
Facultad de Arquitectura
Escuela de Construcción

Es arquitecta y profesora de la Escuela de Construcción de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia con sede en Medellín. Posee los títulos de Magíster en Estética por la Universidad Nacional de Colombia, Máster en Gestión y Conservación del Patrimonio por el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría de La Habana y Diploma de Estudios Avanzados de Universidad de Granada. En esta última institución académica desarrolla sus tesis para alcanzar el grado de doctora en Gestión y Conservación del Patrimonio.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 11-IX-2015
Fecha de revisión: 4-X-2015
Fecha de aceptación: 15-XI-2015
Fecha de publicación: 30-XII-2015

Abstract

This text intends to show some of the impressions that form the basis for the construction and appropriation of the upper class neighborhoods that were constructed at the beginning of the 20th century in Latin America.

Key Words

Bourgeois Neighbourhood, Imaginaries, Urban Valuations.

LOS IMAGINARIOS EN LOS QUE SE SOPORTA LA IMAGEN URBANA DEL BARRIO BURGUES EN AMÉRICA LATINA

Este texto es una síntesis de uno de los apartados de la tesis doctoral en curso, acerca de la incidencia de los barrios burgueses en las ciudades de América Latina, dirigida por el profesor Ignacio Henares en el programa de Gestión y Conservación del Patrimonio de la Universidad de Granada en convenio con el Ministerio de Educación cubano.

Una de las hipótesis que plantea la tesis, es que son los imaginarios especialmente los referidos a la seguridad, el prestigio y el progreso, los que perfilaron la forma urbana y arquitectónica de los barrios burgueses, construidos a principios del siglo XX, en casi todos los países de América y donde algunos de ellos llevan el nombre de *Prado*, una toponimia con presencia en ciudades tan distintas como Montevideo, Belo Horizonte, Barranquilla y Medellín.

Como axioma, hemos supuesto que los procesos de creación de imaginarios llevan a la configuración y naturalización de muchas cosas nuestras, entre ellas, la mentalidad del burgués latinoamericano de fin de siglo, quien pensó y cons-

truyó estos lugares buscando que fuera nunca representación a su imagen y semejanza.

Se asume que en América Latina, el proceso de conquista y colonización europeo modificó todas las imágenes nativas previas y el valor simbólico que ellas tenían y que el proceso de valoración y adopción de imágenes externas, no han dejado de ampliarse, desplegarse y modificarse hasta hoy.

Las imágenes son el vehículo de todos los poderes, y más que la palabra o la escritura, desarrollan sus propios dominios de una manera más eficaz y contundente. A la imagen se le indaga más sobre su utilidad que sobre lo que puede representar y es por eso que en los procesos de conquista y colonia, se obligó al respeto de todos por las imágenes de los blancos y la sumisión debida a sus dueños.

Todos estos procedimientos dotaron de imágenes nuevas, desconocidas y sobrevaloradas como imágenes de civilización al Nuevo Continente. De manera abrupta, el conjunto de cosas

que los indígenas adoraban: zoomorfas, antropomorfas o abstractas, que tenían funciones políticas, propiedades terapéuticas o predicciones climáticas, pero sobre todo, traían a la memoria los recuerdos del pasado, se perdieron. La destrucción, apropiación, desviación y equívocos de ciertas imágenes y la imposición de las otras y muy especialmente, la demonización como neutralización cultural de lo previo, modifico para siempre el imaginario americano.

La imagen es indisociable de un conjunto complejo e inestable de actitudes, de sensaciones y de interpretaciones, en fin, de un imaginario cuyas modulaciones incesantes se adivinan aunque entendamos muy poco de ellas, en la destrucción de los ídolos en América, se legitima la agresión y se justifica la sumisión.

La imagen que aparece como más eficaz para los burgueses, es la imagen manierista, que juega con la sobrecarga decorativa, la floración alegórica asociadas a la búsqueda culta, el refinamiento y la pluralidad de los sentidos. Es una imagen que aparece como construcción intelectual, que sí bien pierde eficacia educadora, consigue efectos notables en su asocio a la riqueza y el poder.

Se utiliza toda la imaginería religiosa que es la que invade el campo visual y puntúa el espacio urbano; ésta despejó avenidas y las transformó en gigantescos decorados, entre los que circulaban procesiones y cortejos, caballos y carrozas. El consumo en masa aseguró el buen funcionamiento de la imagen, regando infinitas redes de sociabilidad e intercambio, exaltando el poder e informando el advenimiento de quienes lo sustentan y lo seguirán sustentando.

En el conjunto de todas las imágenes se pueden jerarquizar algunas que dan las pautas para la creación de los mundos formales, en este texto se señalan las que inciden más en la arquitectura y el urbanismo de los barrios burgueses: la



Fig. 1. Quinta en barrio Prado, 256, Medellín. 1919. © Silvia Arango. *Historia extensa de la arquitectura en Colombia.*

imagen sagrada, la imagen del poder, la imagen saludable, la imagen bucólica y la imagen de París, esta última, vinculada como ninguna otra, al buen gusto, la buena vida y la modernidad.

1. LA IMAGEN SAGRADA

Las imágenes en general tiene la cualidad de significar una cosa distinta de la que se ve con el ojo. La imagen tiene capacidades múltiples: sustituto afectivo que recibe el amor que se le tenía a un ser querido y desaparecido, instrumento de dominación política al servicio de una adoración a distancia y señuelo engañoso.

La imagen gesta devoción por lo que representa, rememora la memoria, contribuye a la instrucción de las mentes simples que se dejan seducir por ella, *“es reproducción y espejo de la realidad sensible, fermento perturbador y desestabilizador de cierto orden, manifestación irresistible de una presencia”* y además actúa como nexo visual con un lejano patrimonio¹.

Se reza ante ellas en forma de aprendizaje y conversión, es manifestación plástica y paisaje ligado a ciertos códigos: lo profano, lo terrestre, lo celestial, lo sobrenatural, lo natural, lo bello, lo horrendo. Permite la familiaridad con ciertos

objetos figurativos tales como: los atuendos, los cortinajes, los velos, las arquitecturas, las columnas, los capiteles y los arcos.

En América del Sur, todo el proceso cultural de movilización y de sincretismo parece pasar directamente a través de la imagen y sus manipulaciones y no a través del modo racional del discurso o la política. La imagen riega innumerables redes de sociabilidad e intercambio que sueldan la sociedad novohispana, y a través de ella se recuperan y anexan prácticas autóctonas, en un sincretismo que nos separará culturalmente de Europa.

El consumo en masa asegura el buen funcionamiento de la imagen y le es inherente e indispensable. La imagen barroca va invadiendo la imagen pagana, descontaminando, sacando el demonio como preámbulo de una inmediata re-sacralización cristiana operada por la imagen:

“En la medida en que el adversario de ayer, el gran ídolo demoníaco de la conquista, ya no existe, sirven en adelante a una operación sistemática de delimitación y clasificación de una realidad, que opone a lo divino concentrado en la imagen-reliquia, la aparición o la visión edificante, los horizontes tristes y pobres, aberrantes y desacralizados de lo profano y de la superstición. Para estas máquinas de guerra instaladas por doquier, el objetivo que deben abatir ya no es la idolatría de las estatuas y de los templos sino, antes bien, el mundo informe de las cosas insignificantes, perecederas, por turnos perdidas y recuperadas, a las que se aferran los jirones del mundo antiguo”².

La imagen sagrada vincula todo lo heterogéneo y frágil de la sociedad colonial, es un aglutinante que desborda el patriotismo tendiendo un denominador común a los medios y grupos que forman la sociedad civil. La ofensa hecha a la imagen se considera un atentado contra el imaginario de todos, lo que revela que este imaginario hecho de expectativas y confirmaciones tiene defensa y censura.

Las prácticas de desencantamiento de lo propio y encantamiento por lo ajeno, introducido por la evangelización, se remiten a todos los ámbitos de la cultura en Latinoamérica. El santo y el ídolo conservan en común la abolición de las distancias entre universos de distinto orden: el secular y el sagrado. En simulacros y escenografías se evidencia la capacidad de recepción inmediata, de asimilación, interpretación y creación de los imaginarios impuestos a la América Latina

El culto familiar de imágenes sostiene la solidaridad y da continuidad al linaje, la imagen que se hereda es la imagen de toda la familia que se entronca con marcas y otras protecciones. Los indios, los mestizos, los negros y los españoles, se colocan todos a una, bajo la protección de las imágenes, recurso último y casi único contra enfermedades y catástrofes naturales que se abaten cotidianamente sobre las poblaciones Latinoamericanas.

La Nueva España, se convirtió, y este es su sino, en una sociedad invadida y marcada por imágenes, y principalmente por imágenes religiosas, ante la imposibilidad del libro y del idioma común: *“En la plenitud de su sola presencia cualesquiera que sean las formas que adopten, la imagen se convierte en un interlocutor y, sino en una persona, al menos en una potencia con la cual se negocia, se regatea, sobre la cual se ejercen todas las presiones y todas las pasiones. La espera y la expectativa que guían el movimiento de lo imaginario se dirige a esta presencia más que a un relevo material”³.*

2. LA IMAGEN DEL PODER

La imagen opera a partir de prototipos ficticios en marcos también ficticios sumamente eficaces, especialmente cuando esta imagen deriva hacia la ficción o hacia el deseo; la desviación de la realidad de lo vivido hacia otra realidad se efectúa fuera de la imagen que le sirve de

puente, donde cada uno decide así la construcción de su propia realidad.

La imagen despliega efectos y mutaciones, trastoca experiencias visionarias y oníricas en proyectos realizables. El método de interpretación de la imagen: Analogía, Paralelo, Simetría, se aplica sobre el mundo, los seres y las cosas. El imaginario así configurado, pone en juego a individuos, grupos, sociedades e instituciones y trasciende y confunde las fronteras que acostumbramos asignar a la realidad y a la imaginación.

Por ejemplo, en la América que no tuvo a los reyes de Europa, la supresión generó una serie de expectativas que son colmadas por las imágenes reales, las que adoptan con fruición las clases burguesas. Esta falta se compensa en la creación del imaginario de prestigio que se convierte en el filtro y el dispositivo a través del cual el criollo se concibe, visualiza y practica su origen, eso sí, siempre noble. A través de este imaginario se ordenan las instituciones y ellos mismos adquieren verosimilitud y credibilidad, ante sí y ante la comunidad.

En el imaginario de prestigio se hacen compatibles y complementarios los elementos más heterogéneos, antiguos o recientes y ejerce un papel motor en la reestructuración cultural y en el nuevo patrimonio que surge de este y otros mestizajes. Se replican los modelos ibéricos y del resto del occidente culto y se expresa una occidentalización formal y existencial. Desde entonces somos dados a reverenciar en una devoción espontánea, a las jerarquías, a los valores nuevos de la ciudad y a la tecnología, en un escamoteo a la trascendencia de la religión en provecho del consumo, una religiosidad difusa disuelta en el día a día de lo cotidiano, donde conviven la magia y el santo.

Salidos de la Colonia, se continúan asumiendo comportamientos que recrean la nobleza, como

mecanismo ilustrativo de ascenso social. El paradigma ya no es el español, se sitúa de manera específica en la ciudad de París, que se asocia al prototipo del buen gusto, de la buena vida y de la sofisticación.

La copia y adopción de las formas parisinas se da en los comerciantes más adinerados y en los insipientes industriales, que van en peregrinación por diversión y por negocios, a los sitios y lugares que les han señalado como los más importantes del mundo y la cultura europea. Las viejas sociedades locales de Latinoamérica, comienzan a transmutarse y cambiar sus valores, y se crea la leyenda de que el dinero que se gana fácilmente, hay que gastarlo en la misma medida y velocidad, para tener la posibilidad de volver a ganarlo.

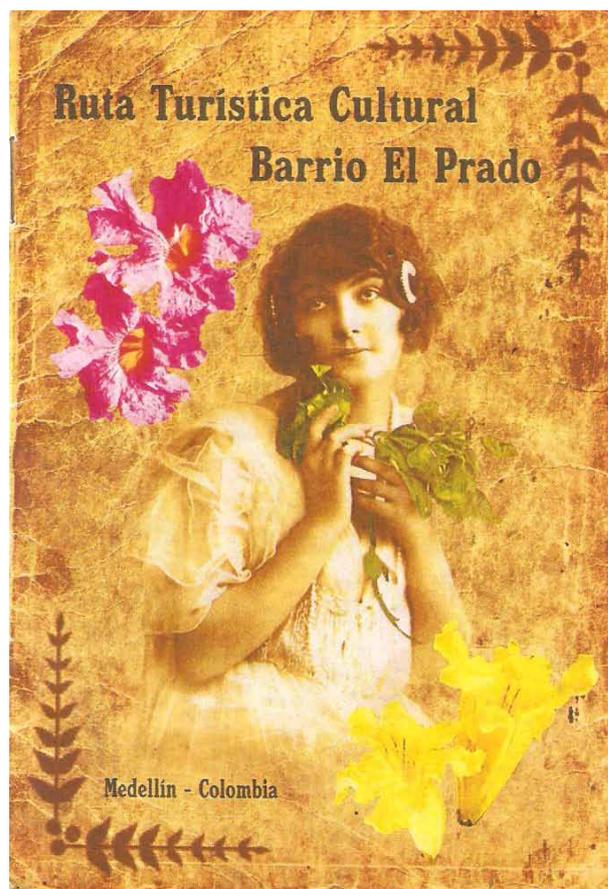


Fig. 2. Guía Turística Barrio El Prado. Medellín.
© ASECULTURA.

Se gasta en ostentación gracias a que, hasta cierto momento del desarrollo urbano de Latinoamérica, las clases emergentes tuvieron el campo libre para imponer el imaginario de prestigio y progreso por ellos elaborado, y es el momento en el que emerge el barrio burgués. Más tarde, su poder fue sometido y limitado, al ser desbordadas las ciudades por los nuevos contingentes humanos que se incorporaban a la vida urbana por tres vías: éxodo rural, la aparición de inmigrantes extranjeros y el acentuado crecimiento vegetativo, promovido y visto con tan buenos ojos por la Iglesia.

A comienzos del siglo xx, el sistema tradicional de las relaciones sociales y económicas comenzó a modificarse. El nuevo rico, el pequeño comerciante afortunado, el empleado emprendedor, el artesano habilidoso, el obrero eficaz, y todos los que descubrían la intrincada trama de las actividades terciarias, las explotaban y comenzaban a abrirse paso por entre los recovecos del armazón social preestablecido.

Los elementos de distinción fueron la preocupación de los nuevos ciudadanos adinerados y emergentes; las familias cada día más ricas y con mayores vínculos con Europa, se impusieron la tarea de no desentonar, aprendiendo francés e inglés y mejorando los modales, lo que se tradujo en la popularidad de los manuales de urbanidad, como el del venezolano Carreño, de amplia difusión en toda Latinoamérica.

“Este afán de educación se inscribe dentro de un proceso del cual es posible identificar dos elementos. Uno, el más obvio, es el de la preocupación de los grupos dirigentes por civilizar una población arisca y pendenciera. Otro, entrabado en formas más complejas, tiene que ver con el desarrollo de una conciencia muy precisa de la ubicación social propia y ajena. Los nuevos discursos de diferenciación social se apoyan, sin duda en la continuidad de clasificaciones y percepciones ya vigentes en la época colonial, pero es la ciudad la que obliga a redefinir la propia localización en una jerarquía social compleja”⁴.

El repertorio de imágenes sagradas se sale del campo religioso y se amplía. Las cosas, formas y comportamientos que vienen de Europa, se asumen como los nuevos ídolos locales, creándose una liturgia laica para honrarla. El nuevo templo es tanto el barrio burgués, como los edificios de exclusión que estos crean en la ciudad.

Los particulares ricos se entregaban a una competencia cada vez más fuerte y rivalizaban en sus pedidos de arte y copias de las corrientes europeas, reforzando su prestigio y su influencia social. Estas imágenes asociadas al poder sirven a los fines sociales, intelectuales y políticos de quien las posee, a quienes conviene el derroche de erudición que hay en ellas, cuyo hermetismo escapa a los indígenas y a los blancos pobres, convidados a admirarlas.

“De hecho, el imaginario de la imagen de poder no es el de la imagen de culto; responde a expectativas, a reflejos intelectuales y a redes de lecturas que se detienen ante las fronteras que separan a las élites novohispanas de las masas urbanas y campesinas. Sus juegos y sus intereses, obedecen a los estados cambiantes de la cartografía del poder local”⁵.

Toda la ambivalencia de la occidentalización, sus coartadas, su buena conciencia y su eficacia triunfó de manera decidida sobre la tradición anterior, remplazándola.

3. LA IMAGEN SALUDABLE

Los textos utópicos, como lo señala Françoise Choay, son importantes en la medida que trazaron políticas públicas elaboradas con fruición y sin mucho análisis o crítica en este continente americano, donde se construye el futuro posible.

Uno de los textos utópicos con mayor impacto en nuestras ciudades latinas, fue el del médico inglés Benjamín Ward Richardson, *Hygeia, A city of Health*, de 1862, traducido al castellano, publicado ampliamente y citado tanto en textos literarios, como en revistas científicas. El texto

describe desde el punto de vista médico una ciudad planificada cuyo valor primario era la salud de sus habitantes.

De aquí que la medicina con la eugenesia y la arquitectura en el diseño de espacios adecuados para la industria y la vivienda obrera, se convirtieron en tecnologías políticas y económicas, a tal punto que la oficina de planificación de las ciudades en Colombia se denominaban “*de higiene y ornato*” y eran dirigidas de manera colegiada por un médico y un ingeniero civil:

“No hubo complicidad más activa a principios del siglo xx en Latinoamérica que la establecida entre la profilaxis social y la transformación urbana”⁶.

La higiene social, término que hace referencia a la conjunción de eugenesia e higiene, fijo tres enemigos a combatir en las ciudades a través de planes urbanos: la tuberculosis, la sífilis y el alcoholismo, tenidas en su conjunto, como el vehículo de la degeneración de la especie:

“Con el fin de combatir estas enfermedades, consideradas de orden social o moral, y que afectaban no sólo al individuo sino a sus descendientes, la higiene social se consolidó a fines del siglo xix como una ciencia económica que tuvo como objetivo los frutos del capital humano: la producción y la reproducción”⁷.

En la planificación de las ciudades saludables entraron como elementos importantes el agua, el verde y el aire, lo que fue característico de los planes urbanos trazados a comienzo del siglo xx en los barrios burgueses. Las áreas verdes eran áreas estéticas, educativas, definitorias del trazado de la ciudad. Estas áreas urbanas con el nombre de alamedas, paseos o bulevares, se convirtieron en el elemento fundamental de diferenciación entre los barrios anteriores y los nuevos barrios burgueses.

La eugenesia de la Tercera República Francesa (1870-1940) fue adoptada en América Latina

por las élites y es la idea de la que derivó el imaginario de progreso a través de la conjugación entre cuerpo y medio ambiente y es así como pasan a ser programas de gobierno a través de la práctica médica.

En 1935 se fundó la Federación Internacional Latina de Sociedades Eugenésicas, para abarcar las denominadas “Áreas Latinas” como parte de un proyecto derivado de las teorías de la evolución y la degeneración, que definieron un movimiento internacional en unos 30 países. Los principios del movimiento fueron publicados en *Eugenics News* en 1924.

“A mediados del siglo xix, el término mismo de América Latina, fue acuñado para designar un el complejo conjunto de naciones poscoloniales cuyos idiomas venía de lenguas romances, revelando un énfasis en la primacía cultural de Francia en toda la región”⁸.

En la relación ciudad utopía-eugenesia, los sueños pasan a ser planes concretos de desarrollo urbano donde la ciencia, especialmente la médica, y el ambiente construido, llegaron a ser los instrumentos determinantes en el proceso de imaginar, planificar y construir las modernas ciudades latinoamericanas.

Se trataba de inventar una nación, donde la integración y la segregación son tensiones per-



Fig. 3. Avenida Colombia, Barrio El Prado, Barranquilla. Karl C. Parrish. 1922. © Raúl de la Espriella. Tarjeta postal Boston. 1945. <http://www.banrepcultural.org/node/32685>

manentes en un territorio en el que el discurso positivista encontró en la medicina una vía de explicación de lo social, la ciudad concebida como un organismo, las crisis como sus enfermedades y los médicos los adalides de la ingeniería social y el universo político, no solo en la construcción de la infraestructura de salubridad, como en la respuesta a la rápida expansión de la urbe; según explica Fabiola López Durán, en *Utopía en práctica. Eugenesia y naturaleza en la construcción de la ciudad moderna latinoamericana*.

En las utopías de la modernidad temprana, la felicidad aparece como sinónimo de vida natural. La salud y la felicidad son posibles solo si se adopta una vida acorde a la pureza y sencillez de la naturaleza. La salud y felicidad se prefiguran como una promesa que los científicos destierran del pasado para situarla en un futuro más próximo.

Las epidemias de la primera mitad del siglo XIX recordarán la condición colectiva del mundo urbano y la necesidad de relativizar los enfoques individualistas de los problemas de la salud y de la enfermedad

“Las enfermedades urbanas aparecen siempre acompañadas de suciedad, carencia y contaminación, la restauración de la salud perdida es función del aire puro, el agua potable, la vivienda apropiada y los alimentos en buen estado”⁹.

Robert Owen, Charles Fourier, Etienne Cabert y Pierre Joseph Proudhon ven en la higiene un objetivo y un recurso igualador. La luz, el aire, el agua y el verde deben estar equitativamente distribuidos, en un esquema urbano donde centro y periferia comienzan a perder sus definiciones, en un intento de establecer una cuadrícula homogénea como la llevada a América, no en la forma, sino en los contenidos urbanos, de las ciudades en Europa.

Es la utopía planteada en el libro citado de B.W. Richardson, *Hygeia. A City of Health*, de 1870,

que describe la ciudad modelo, en medio de un capitalismo mejorado, y donde el estado asume un renovado rol controlador y providente, vigila los excesos del individualismo y debe proveer, como nunca antes, bienes y servicios considerados esenciales para la sociedad en su conjunto.

El higienismo estuvo entonces vinculado al progreso. El libro del argentino Emilio Coni, *La ciudad argentina ideal o del porvenir*, publicado en 1919, recoge las ideas de Richardson y propone viviendas unifamiliares como las únicas decentes de vivienda popular, interpretando el valor simbólico que tiene la idea de la casa propia y el proyecto de reforma social implícito en ella. La casa propia facilita los ritos de higiene, la educación familiar, las nociones de propiedad y las ventajas de un huerto jardín que haga de tránsito entre el universo rural y el urbano recién adquirido.

El tema central del libro de Coni es el asistencialismo que acompañó el crecimiento de la ciudad moderna. La ciudad de Coni es una red de instituciones profilácticas y terapéutica social, dirigida por médicos, arquitectos e ingenieros sanitarios, legitimados por la modernidad en sus saberes específicos, el asistencialismo cobija en múltiples formas desde las de pequeña escala familiar, las de los incipientes industriales con buena conciencia y las del estado.

“A través del asistencialismo, Coni reduce la ciudad a una unidad sanitaria donde reina la prevención, la vigilancia y las justas compensaciones al esfuerzo individual”¹⁰.

La enfermedad comenzó a asociarse con la suciedad, la contaminación, los microbios y la fealdad lo que produjo la propuesta de llevar la naturaleza a las masas en forma de aire puro, agua potable, y el verde.

“Más que en cualquier otra latitud, los textos utópicos latinoamericanos potencializaron el ambiente como escenario plausible en el cual la transformación del cuerpo se hizo instrumental en la titánica marcha hacia el progreso”¹¹.

El instrumento empleado se llama urbanismo, que actúa como modelo integral, conjugando elementos espaciales, sociales y científicos.

4. LA IMAGEN BUCÓLICA

Uno de los proyectos desarrollados en Buenos Aires, el plan maestro de 1925, es el impulsado por Jean Claude Nicolas Forestier, paisajista francés, que proponía una estructura sistemática de salud y bienestar al incluir parques, jardines y muelles dentro del tejido urbano de la ciudad capital.

Este plan resumía la idea de la ciudad ideal que se quería construir, moderna, higiénica, bella y funcional, que fuera el escenario de los encuentros y múltiples cambios que se venían dando en la sociedad.

El modelo geométrico racional romano copiado en Latinoamérica para la fundación de las ciudades, que logró replicarse sin importar el emplazamiento o la topografía, da la base sobre la que se resuelven particularmente lo político, lo social y lo económico de cada una de las localidades donde se aplica. Los tres poderes, se localizan en el centro, alrededor de un parque o una plaza, y a partir de allí se valoran y desarrollan cada una de las demás espacialidades urbanas.

Sobre esta base común se articulan unos asuntos menos evidentes, uno de ellos la relación de la ciudad con el medio ambiente y la utilización o no de los recursos naturaleza. La imaginación utópica se encuentra acompañada de una imaginación ecológica, que no denigra de la ciudad sino que la trata de enverdecer. Se trata de traer o recuperar, el campo perdido en la construcción de la urbe, crear espacios verdes habitables y sostenibles en el corazón mismo de la ciudad.

Para América Latina, la relación de ciudad industrial y problema ambiental, no es tan acusada como en Inglaterra y el resto de Europa de comienzos del siglo xx, por razón del poco

desarrollo industrial, el sobresaliente desarrollo comercial con productos europeos y la poca urbanización existente, donde la mayoría de las gentes vivían de y en el campo. Aun así y por el afán de modernidad, se da una interpretación al modelo de ciudad jardín propuesto por Howard en 1898, de donde se saca la idea de enclaves urbanos privados contra barrios abiertos y conectados cerca al centro de la ciudad; según lo menciona Gisela Heffes, en *Utopías verdes: hacia una poética urbana de la conservación ambiental*.

Latinoamérica estaba lejos de padecer los inconvenientes de las ciudades en Europa, donde el viajero sabía cuándo se estaba aproximando a un poblado en los siglos xvi, xvii y xviii, porque el olor de los desechos orgánicos precedía la vista y al interior de esta, la contemplación del detritus acompañaba todos los recorridos posibles.

En el libro *El perfume o el miasma* de Alain Corbin, de 1987, trae el relato que hace un hombre, Luis Sebastián Mercare, del París de 1782. Esta cita es capaz de producir una imagen bastante precisa y significativa de lo que era la ciudad, antes de la actuación del barón de Haussmann, cuya propuesta terminó teniendo tanta influencia en el desarrollo de las ciudades principales de América Latina:

“Si me preguntan que como se puede estar en esta guarida de todos los vicios y de todos los males, hacinados unos sobre otros, en medio de un aire envenenado con miles de vapores pútridos, entre carnicerías, cementerios, hospitales, atarjeas, riachuelos de orina y montón de excremento, entre los almacenes de tintoreros, curtidores y adobadores, en medio de una humareda continua de esa cantidad de madera y vapor de todo su carbón, en medio de las exhalaciones arsenales, sulfurosas, latuminosas, que sin parar se expele en los talleres donde se trabaja el cobre y otros metales, si se me pregunta cómo viven en ese abismo, cuyo aire pesado y fétido es tan espeso que se puede percibir y cuya atmósfera se siente a tres leguas a la redonda, con aire que ya no puede circular y que no hace más que revolverse en un dédalo de cosas, como, en fin, el hombre se pudre volun-

tariamente en cárceles, mientras que en cambio, si soltaran a uno de esos animales amaestrados a su gusto, los vería, guiados por el instinto, huir con precipitación y buscar en los campos el aire y el verdor, un suelo libre, embalsamado en el perfume de las flores, contestaría que el hábito familiariza a los parisienses con las neblinas húmedas, los vapores maléficos y el lodo infecto”.

En Europa, la formación y consolidación del Estado, logró modificar esta estética citadina y rompió la identificación de ciudad con excrementos y malos olores, primero voluntariamente con el establecimiento de nuevos hábitos y costumbres higiénicas y luego a partir de leyes y normas, de carácter obligatorio, que trataron de evitar las funestas consecuencias de las pestes, las mismas que, inicialmente, se asociaron al hedor de los excrementos y de la materia orgánica en descomposición, pero que, como se demostró luego gracias a la ciencia, eran generadas más en el hacinamiento y falta de higiene. Estas comprobaciones llevaron a configurar tanto el imaginario de la higiene que se ha venido perfeccionando hasta hoy, como del imaginario de lo verde como la antítesis de la identificación de ciudad y miasma.

En las ciudades, el cambio jerárquico de los sentidos, primero lo que se ve y luego a lo que huele, y la consolidación de los imaginarios de higiene, afectaron tanto el espacio interior de la vivienda como el espacio público por ella configurado. La evolución de la vivienda como espacio privado, se hace a partir de imperativos terapéuticos, a la vez físicos y morales. La casa busca poder aislarse en un espacio aireado, lo que le impone nuevas exigencias sensoriales.

La primera de estas exigencias es la de combatir el mal olor, que sigue asociado a la enfermedad. Esta obligación está tanto en la subdivisión de los espacios de la vivienda como en el planeamiento de las ciudades. En este propósito entra el burgués que decide separarse del pueblo infecto y maloliente en la creación de su propio barrio.

“El agrandamiento de puertas y ventanas, el sistema de aberturas opuestas, la ampliación de los corredores, la crítica a la escalera de caracol y las torres, consideradas como otras tuberías de malolencia, manifiestan acentuadas las obsesiones aeristas, tal obsesión acaba por denunciar el doble peligro de bóvedas, sótanos y piezas subterráneas, sometidos a las emanaciones del suelo y privados de la necesaria circulación del aire; el antro inspira terror”¹².

En respuesta al imaginario de la seguridad de la vida y el de progreso, se da una condición profiláctica, que se liga muy directamente con el desarrollo urbano y la evolución de los espacios al interior de la vivienda, así mismo, a la descalificación de los territorios de la ciudad, donde es inevitable el mal olor.

Esta condición del mal olor vinculado con la enfermedad y de los sitios que huelen como peligrosos, tiene en el imaginario urbano de Latinoamérica amplias repercusiones y hace que en la planificación urbana lo que hieda pase a la periferia, creándose sectores de relegación con usos como cementerios, mataderos, curtimbres, plazas de mercado, y cárceles.

Así mismo, el descenso en la tolerancia a los olores trajo como consecuencia el descenso en la tolerancia al otro y esto llevó a acentuar la división entre el burgués desodorizado y el pueblo olorizado e instituyó sobre la trama urbana, las zonas limpias y las zonas de arrinconamiento y relegación.

Las técnicas higienistas, desarrolladas para todas las ciudades, preocupadas por las emanaciones de los cuerpos hacinados y la acumulación de sus detritos y desperdicios propone: ventilar, fumigar y desinfectar, todas acciones relacionadas con los desechos in situ. A estos verbos siguieron los de: Drenar, pavimentar y lavar, y enseguida aislar, retirar y más recientemente: comprimir, procesar, reciclar transformar o en último caso trasladarse a otro lugar, dejando el desecho ahí.

Todos estos procedimientos determinaron unas nuevas exigencias para el espacio urbano: Amplitud de calles, trazado de redes, manejo de tiempos y ritmos, actividades y trabajos no conocidos con anterioridad, todos los que marcaron y acentuaron la oposición campo-ciudad.

Anteriormente y hacia 1836, el humo es lo que se había convertido en materia de preocupación, este es negruzco, opaco, ataca los pulmones ennegrece las fachadas y oscurece la atmósfera; según describe Colbin, comienza el deseo de la luminosidad como elemento fundamental de todas las acciones y pensamientos. El barón de Haussmann va a ocuparse de que París de mediados del siglo XIX sea menos oscuro. El urbanismo que lo inspira procura destruir la opacidad del centro con la clara intención de que se vea claro, y con la oculta de no permitir que se vuelva a sublevar la plebe usando como estrategia la barraca. Se expulsa lo sucio, lo pobre, lo nauseabundo y lo negro y en este espacio nítido y claro el burgués se siente representado.

Superado el asunto de aislar los olores y desodorizar la ciudad, se comienza a privilegiarse el oído y la vista que guían a los arquitectos y planificadores urbanos. Surgen el jardín y el bulevar como antítesis del muladar. En esta intervención urbana queda planteada la que será en mucho tiempo, aún hoy, y en muchas partes, la política sobre el espacio público, la teatralización de los espacios de representación del poder y la participación exclusiva en ellos de los limpios, ricos y bien vestidos.

Las referencias al jardín y los bulevares, también llamados alamedas y paseos, eran vistos como formas de dominio de la naturaleza inhóspita que bordeaba las ciudades. Ellos hacían referencia directa a las metrópolis europeas como espacios símbolo del poder y fueron trasladados a Latinoamérica con esta misma lectura.

Para principios de los XX se había ya desmontado la idea de lo bello natural, como lo bueno y

verdadero y lo sublime como una cualidad de la naturaleza virgen que se buscaba imitar, por otra idea de naturaleza que se diseña. Este asunto es el que introduce la estética de este siglo, donde la belleza artística “la belleza nacida del espíritu y renacida por él”, puede ser el verdadero objeto de una estética merecedora de su nombre¹³.

5. LA IMAGEN DE PARÍS

París se ha relacionado con el prestigio y el progreso, al representar en estos países la idea más concreta de modernidad y buen gusto. Francia por su parte, es el centro de una de las revoluciones burguesas, la Revolución que tiene como premisas la libertad, la igualdad y la fraternidad, fundamento básico de un cambio en las jerarquías, al darle espacio a la voluntad ciudadana en contraposición al poder monárquico.

El personaje más reconocido en la transformación urbana de París es el ya nombrado Barón de Haussmann, cuyo mayor logro a este lado del Atlántico, consiste en señalar el rumbo que ha de tomar la burguesía local, para la transformación de las ciudades suramericanas que le apuesten a la modernidad y donde los anteriores paradigmas de planificación urbana, son cambiados por los bulevares, paseos, alamedas, parques, edificios de uso múltiple, locales comerciales, cafés,

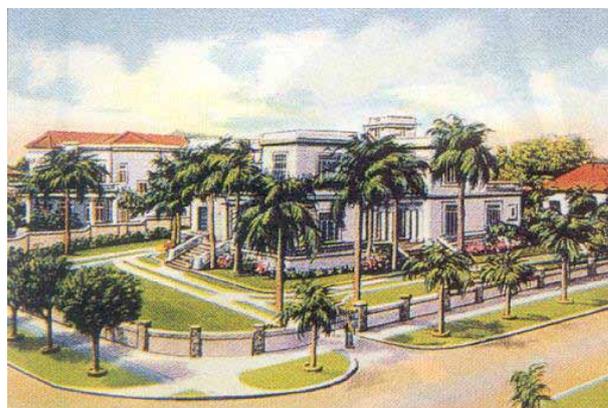


Fig. 4. Casa moderna del barrio El Prado. Barranquilla. Karl C. Parrish. 1922. © Revista Credencial Historia. Edición 086, febrero de 1997. Printer Colombiana S.A.

teatros, lugares para la ópera, industria, equipamientos, barrios obreros, mercados cubiertos, circulaciones aceleradas de vehículos de todo tipo y una actividad callejera no antes vista, que además, se prolonga en el tiempo, gracias a la iluminación nocturna de los espacios públicos.

Entre las ideas que más repercutieron en América del Sur de las planteadas y desarrolladas en el proyecto de Haussmann, están las relacionadas con el mejoramiento de la capacidad de circulación para personas y mercancías con bulevares rectos; la especialización de barrios enteros para una sola actividad, con los que impactó el tejido de la ciudad; el alumbrado a gas, que prolongaba el disfrute de la ciudad y el aire, la luz y el agua que entraron a raudales en los lugares transformados por su plan de renovación, marcaban un alto contraste con los lugares que preservaban las viejas estructuras medievales.

El urbanismo que practicaba era más extrovertido, donde *“la vida pública del bulevar se volvía un escaparate de lo que era la ciudad. Y un extraordinario alarde de ingeniería, una maravilla en aquel momento, la circulación del agua de consumo y de las aguas residuales que sufrieron una transformación revolucionaria”*¹⁴.

Las transformaciones espaciales impactaron todos los universos, la economía, la política y la cultura de la ciudad.

El dinero, las finanzas y la especulación se convirtieron en la obsesión de la burguesía parisina y la del resto del mundo, transformándose los burgueses en émulos de los judíos Pereire y Rothschild, en una reinención capitalista que dio al traste las ideas sociales de Saint Simón y Fourier. Toda actuación urbana, se redujo al cálculo y egoísmo de la evaluación monetaria del capital ficticio y la búsqueda del beneficio.

Cuando se da el barrio burgués en Latinoamérica, la ciudad ha cambiado de escala. Ahora es

el escenario de sociedades multiculturales enormes, ya no solo una condensación de realidad y memoria, de historias fijadas selectivamente en museos, monumentos y nomenclaturas de calles. Aparece una tensión no resuelta entre los burgueses y la ciudad que ellos quieren construir y la otra gente, los desajustados. Para la vida pública diseñan un centro para el paseo y la demostración de su poder, y para la vida privada, aquellos que tienen los bienes necesarios para aislarse, se construye el barrio burgués, que representa una obsesión por la seguridad personal, familiar y fraternal, a costa del libre tránsito y flujo por la ciudad.

6. A MANERA DE CONCLUSIÓN

La forma cómo actúa la imagen impide muchas veces hacer una reflexión racional sobre ella. Asumimos la verosimilitud de las imágenes como verdaderas y con ellas construimos tanto los mundos particulares, como transformamos las ciudades.

Los barrios burgueses, como Prado, en Medellín, son la expresión del inmenso poder de los imaginarios y nos ponen hoy en alerta sobre otros imaginarios a los que les apostamos la vida misma y les entregamos sin contraprestación, la libertad de elegir y las obligaciones comunitarias, en la construcción y disfrute de la ciudad latinoamericana.



Fig. 5. Barrio de Medellín.

NOTAS

¹ALBERTI, León Battista. “De la Pintura”. En: GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, pág. 77.

²Ibidem, pág. 144.

³Ibid., pág. 164.

⁴MELO GONZÁLEZ, Jorge Orlando. *Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización*. Bogotá: Banrepública, 2001, pág. 8.

⁵GRUZINSKI, Serge. *La guerra...*Op.cit., pág. 150.

⁶LÓPEZ DURAN, Fabiola. “Utopía en práctica. Eugenesia y naturaleza en la construcción de la ciudad moderna latinoamericana”. En: HEFFES, Gisela. *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2013, pág. 142.

⁷Ibidem, pág. 143.

⁸Ibid., pág. 135.

⁹ARMÚS, Diego. “Utopías higiénicas, utopías urbanas. Buenos Aires 1920”. En: HEFFES, Gisela. *Utopías urbanas...*Op. cit., pág.119.

¹⁰Ibidem, pág. 125.

¹¹LÓPEZ DURAN, Fabiola. “Utopía en práctica...”. Op.cit., pág. 160.

¹²CORBIN, Alain. *El perfume o el miama*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 22.

¹³Ibidem, pág. 115.

¹⁴HARVEY, David. *Paris, capital de la modernidad*. México: Akal, 2015, pág. 144.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



PODER A LA IMAGINACIÓN: LA COLABORACIÓN DE KATI HORNA CON LA REVISTA S.NOB

POWER TO IMAGINATION: KATI HORNA'S COLLABORATION WITH S.NOB MAGAZINE

Resumen

El presente trabajo pretende resaltar una pequeña en cuanto imprescindible parte de la amplia producción de la fotógrafa Kati Horna (1912-2000), es decir las tres series mexicanas realizadas para la revista *S.nob* en 1962, o bien *Oda a la Necrofilia*, *Impromptu con Arpa* y *Paraísos artificiales*. El texto propone un análisis tanto de dichas series así como de algunas obras emblemáticas contemporáneas a dichos reportajes.

Palabras Clave

Exilio, Fotografía, Guerra Civil Española, México, Surrealismo

Giulia Degano

Università degli Studi di Udine
Dipartimento di Storia e Tutela
dei Beni Culturali
Polo umanistico e della formazione
Udine

Es Maestra en Historia del Arte y Conservación de los Bienes Artísticos y Arquitectónicos por la Università degli Studi di Udine. En 2013 cursó parte de su maestría en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, donde colaboró, además, con el Laboratorio de Conservación Preventiva del Museo de Antropología. Sus investigaciones se han enfocado en la obra de artistas latinoamericanas modernas y contemporáneas. Desde 2014 forma parte del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica y un año más tarde se convirtió en miembro del Proyecto sobre Estudios Indianos de la Universidad del Pacífico de Lima.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 3-X-2015

Fecha de revisión: 28-X-2015

Fecha de aceptación: 15-XI-2015

Fecha de publicación: 30-XII-2015

Abstract

This paper aims to highlight essential as a small part of the extensive production of photographer Kati Horna (1912-2000), mainly the three series made for Mexican magazine *S.nob* in 1962, or *Oda a la Necrofilia*, *Impromptu con Arpa* and *Paraísos artificiales*. The text proposes an analysis of both series as well as some contemporary emblematic works to those reportages.

Key Words

Exile, Photography, Spanish Civil War, México, Surrealism

PODER A LA IMAGINACIÓN: LA COLABORACIÓN DE KATI HORNA CON LA REVISTA S.NO B

1. INTRODUCCIÓN

La reciente organización de la primera exposición retrospectiva dedicada a la obra de Kati Horna (Szilasbalhás 1912-Ciudad de México 2000) con motivo del centenario del nacimiento de la fotógrafa celebrado en 2012 constituye una etapa fundamental en el proceso de revaloración de esta importante fotógrafa húngara¹. Organizada por el Museo Amparo de Puebla (México) con la colaboración de la galería nacional *Jeu de Paume* de París, la exposición ha presentado 150 obras, la mayoría de las cuales inéditas o poco conocidas, procedentes del Archivo Privado de Fotografía y Gráfica Kati y José Horna, del Museo Amparo, del centro Documental de la Memoria Histórica de España en Salamanca, así como de colecciones privadas. La exposición presentó, además, una consistente documentación en la cual se incluyeron tanto fotografías personales de Kati como numerosas revistas en las cuales colaboró en Hungría, Francia, España y México.

Con este trabajo se quiere destacar una pequeña cuanto importante etapa de la amplia producción de la fotógrafa, analizando algunas obras

que Horna elaboró en México en los primeros años sesenta: tres series fueron realizadas para los reportajes de la efímera revista *S.nob* (1962), mientras que otras series y tomas descritas en el texto surgieron de manera autónoma. Sin embargo, estos trabajos se pueden relacionar con los reportajes de *S.nob* por la recurrencia de un lenguaje formal y de determinados contenidos que caracterizan al estilo de Horna².

Katalin Deutsch Blause inició en los estudios de fotografía en Budapest, en el taller de József Pécsi. En los primeros años treinta vivió por un breve periodo en Berlín, donde tuvo contacto con Bertold Brecht. Más larga fue su estadía en París, donde trabajó para la compañía francesa *Agence Photo*. Para dicha agencia Kati produjo sus primeras series fotográficas, es decir *El mercado de las pulgas* (1933) y *Los cafés de París* (1934), en las cuales ya manifestaba su fascinación por los *objets trouvés* por las escenas de vida cotidiana y de esparcimiento.

En 1937 Kati se trasladó a España para realizar un trabajo para la CNT-FAI para hacer un álbum en los diversos pueblos que le indicasen. En Bar-

celona trabajó para revistas como *El Umbral*, donde fue redactora gráfica y conoció a su futuro esposo, el artista José Horna³.

La joven fotógrafa fue, al lado de Gerda Taro, una de las primeras reporteras de guerra y formó parte, junto con Robert Capa, Chim (Dawid Szymin) y Hans Nahmuth, del ilustre grupo de fotógrafos que documentaron la Guerra Civil en España.

Ya desde esta etapa temprana, Kati demostró su predilección por captar los gestos cotidianos del pueblo y de los soldados, restituyéndoles esa humanidad que los acontecimientos bélicos parecían haberles quitado.

Además, en este periodo Horna empezó a utilizar una técnica recurrente en su producción: el fotomontaje. Dicha técnica, legado del experimentalismo Dada, le permitía evidenciar o modificar el significado de la toma: la predilección de la fotografía por tal recurso deriva precisamente de su gusto por las composiciones inesperadas, que alteran los significados originales del sujeto.

2. LAS SERIES MEXICANAS

Tras una breve estancia parisina, en octubre de 1939 los Horna se resolvieron a dejar Europa para establecerse en México como consecuencia de la expansión de los estados nazista y fascista.

En ese tiempo el país latinoamericano se estaba convirtiendo, gracias a la favorable política migratoria del gobierno Cárdenas, en la patria adoptiva de numerosos refugiados europeos.

En México, desde muy pronto Kati empezó una intensa actividad de fotoperiodismo que habría desempeñado en el país a lo largo de su vida, figurando como fotógrafa de planta para las revistas *Nosotros* (1944-1946), *Mujeres* (1958-1968), *México This Month* (entre 1958 y 1965), *S.nob* (1962), *Diseño* (1968-1970) y colaborando

temporalmente con otras como la *Revista de la Universidad de México* (entre 1958 y 1964), *Revista de Revistas* (1963), *Arquitectos de México* (1967) y *Obras* (1973) entre otras.

Muy pronto su casa, situada en la colonia Roma de la Ciudad de México, se convirtió en un punto de encuentro muy frecuentado por artistas, escritores y, especialmente, por la comunidad surrealista establecida en México. En particular los Horna podían contar con la constante presencia de huéspedes ilustres como Remedios Varo, Leonora Carrington, Lilia Carrillo, Wolfgang Paalen, y Alice Rahon. Durante algún tiempo, también recibieron en su casa a Benjamin Péret y Edward James⁴. La casa de los Horna ha sido descrita por numerosas fuentes como un lugar sumamente íntimo y surreal. En particular, este último adjetivo se puede relacionar con la presencia de algunas obras de Remedios Varo, Leonora Carrington y Mathias Goeritz⁵.

2.1. ¿Una fotógrafa surrealista?

Se hace necesario aclarar la postura de Kati frente al movimiento surrealista.

Por sus amistades y por su estilo, la crítica tiende a etiquetar la producción de Horna como surrealista, llegando incluso a afirmar que la fotógrafa se incorporó al movimiento⁶.

Por consecuencia, sus fotografías han sido incluidas en los catálogos de numerosas exposiciones de este género⁷. Sin embargo, según las palabras de la misma Horna⁸, ella nunca se consideró parte del movimiento surrealista, sino que más bien mantuvo un contacto constante con algunos de sus exponentes por razones de amistad y de afinidad estética.

Aún así, no se puede negar la posibilidad que, en determinadas ocasiones, el lenguaje surrealista de estos artistas haya podido sugerir a Kati ciertas estrategias formales utilizadas en sus tomas.

Cabe también precisar que los rasgos típicos del surrealismo que Horna utilizaba, como la inesperada combinación de objetos y personas y el humor negro, representan solamente una parte de su personal lectura de las vanguardias europeas. En su reelaboración de las sugerencias recogidas durante sus peregrinaciones en Europa también hay tintes característicos del expresionismo cinematográfico, como las atmósferas góticas definidas por fuertes claroscuros, y técnicas de vanguardia como el fotomontaje que no son exclusivas del surrealismo.

Todos estos elementos impiden una clasificación definitiva de la producción de Horna, que de hecho sería preferible evitar. Tal conclusión es sugerida por la actitud de la misma fotógrafa quien, como su esposo, siempre se mantuvo independiente de cualquier movimiento.

Tal vez la solución a esta controversia sobre la supuesta influencia del surrealismo en la obra de Horna ha sido encontrada por Codero Reiman: es decir, el común origen de la producción tanto de la fotógrafa cuanto de los surrealistas en el ámbito europeo de entreguerras⁹.

La capacidad de Horna para abordar sea series dramáticas, como la de la Guerra Civil en España (1937-1938) o como aquella dedicada al manicomio "La Castañeda" en México (1944)¹⁰, sea relatos fotográficos lúdicos como aquellos realizados para *S.nob*, manifiesta no solamente su versatilidad, sino también el esfuerzo, común en muchos artistas europeos de entreguerras, para trascender un difícil contexto histórico a través de su arte.

Unas de las prácticas utilizadas para perseguir el carácter lúdico de la obra, común tanto a la fotógrafa cuanto a los surrealistas, es la humanización de los objetos en clave irónica y asombrosa.

Kati se movía dentro de un territorio definido por los límites del reportaje y de la experimenta-

ción fotográfica de vanguardia, entre testimonio y creación.

Su producción mexicana muestra una predilección por las ambientaciones interiores, así como por las angulaciones diagonales y los primeros y medios planos.

Característica de su estilo es, además, la frecuente elección del rollo en blanco y negro, la cual permitía a la fotógrafa jugar con intensos claroscuros y enfatizar una tendencia compositiva histriónica.

La mayoría de las fotografías mexicanas de Horna fueron realizadas para las revistas para las cuales trabajaba. Entre 1958 y 1973, Horna retrató a las personalidades más destacadas del medio artístico y cultural mexicano. Además de sus amistades en el mundo surrealista, los reportajes realizados para presentar una exposición o para retratar a un singular artista constituían su mayor oportunidad de contacto con este medio. Esta actividad la acomuna a los tempranos trabajos de Lola Álvarez Bravo quien, al igual que Horna, gozaba de la confianza que le brindaron muchos artistas plásticos.

Como lo demuestran la calidad y la abundancia de los retratos en el *corpus* de su obra, Horna manifestó un talento innegable para este género. De particular interés para el historiador del arte son aquellos trabajos realizados para la sección cultural de la revista *Vanidades*, que retrataron a importantes artistas plásticos y arquitectos como David Alfaro Siqueiros, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, "Chucho" Reyes, Pedro Friedberg, Manuel Felguérez, y Sebastián.

A Kati se deben además algunos de los retratos más logrados de pintoras y escritoras mexicanas, como Lilia Carrillo y Rosario Castellanos, así como los de sus amigas Remedios Varo y Leonora Carrington.

2.2. Los reportajes para *S.nob*

Si las tomas de las primeras series europeas fueron elaboradas como aisladas composiciones poéticas, tal vez con la excepción de *Hitlerei* (1937), en los años sesenta estos poemas se transformaron en cuentos, es decir en series fotográficas definidas por una secuencia lógica de tomas interdependientes.

Algunas de las series más interesantes realizadas en este periodo, surgieron de la colaboración de la fotógrafa con la efímera revista *S.nob* (1962). Dado su propósito de abrir a sus lectores “las puertas de lo insólito”¹¹, es preciso reconocer que *S.nob* ha sido la publicación que más espacio brindó a la creatividad de Kati. Como ella misma recordó: “*S.nob era mi felicidad (...) con la facilidad que me dio Salvador y el equipo (...) de mí salió mucha creatividad*”¹².

A pesar de su breve existencia, de junio a octubre de 1962, *S.nob* constituyó un relevante espacio de colaboración artística y de libertad expresiva en el medio artístico mexicano de aquella década.

En su editorial se reunieron artistas y escritores de gran poder imaginativo como Salvador Elizondo, Remedios Varo, Alberto Gironella, Leonora Carrington, y Alejandro Jodorowsky, entre otros.

La única regla para los artistas y escritores participantes era dar rienda suelta a la imaginación, realizando historietas e inventando reportajes y entrevistas ficticias con fines irónicos y satíricos.

Justamente para la revista Kati realizó sus series más experimentales, hechas a manera de *divertís sement* culto permeado por un irresistible humor negro que es típico de su estilo: las series *Fetiches*. Dicho trabajo está formado por tres cuentos fotográficos: *Oda a la Necrofilia*¹³, *Impromptu con Arpa*¹⁴ y *Paraísos artificiales*¹⁵.

Estas series surgieron a partir de la libre interpretación de Kati de temas ya establecidos por la publicación, sobre los cuales desarrolló misteriosas historias producidas por un lúdico contrapunto plástico y lógico entre modelos y objetos. Otra característica común a las tres series es el rol voyeurista que se asigna al observador: tomas oblicuas de un sujeto femenino que a menudo se encuentra de espaldas causan la impresión de estar espiando un momento privado, sea eso dramático, reflexivo o frívolo. Dicha impresión resulta enfatizada por el uso recurrente del desnudo tanto por su calidad plástica como por su implicación erótica.

Las misteriosas relaciones entre objeto y contexto, cuyo orden originario es distorsionado y cuestionado por la autora, no deben necesariamente ser descifradas por el espectador: el aspecto más importante de su interpretación coincide con la percepción de una realidad inesperada.

El momento de revelación de esta realidad alternativa es el momento trascendental buscado por Horna para elevar lo cotidiano hasta una dimensión poética.

En *Oda a la Necrofilia* Horna retrató a una modelo cubierta enigmáticamente por un manto negro y con el rostro ocultado, que se ha identificado con Leonora Carrington¹⁶.

En las diferentes tomas, la mujer se desplaza de un punto a otro de una habitación manifestando su padecimiento a través de gestos y posturas dramáticas que la relacionan con una cama desecha, en la cual, sobre un cojín, se encuentra una máscara blanca. La escenografía es completada por algunos objetos significativos como un libro abierto y algunas velas, que remiten el todo a la celebración de un ritual. Acerca de este último objeto, es interesante notar la posible relación, señalada por Pelizzon¹⁷, con el significado de las velas en la cultura judía en cuanto símbolo de la

esperanza en la resurrección. Tal lectura puede ser tomada en cuenta debido a la pertenencia familiar de Horna a dicha cultura.

La finalidad de este ritual podría ser, entonces, la imposible vuelta a la vida del ser querido representado a través de una máscara mortuoria. El disfraz y las posturas de la modelo, así como los objetos que se le asocian producen una singular iconografía luctuosa, en la cual la presencia de la cama y la desnudez presente en algunas tomas sugieren tanto una sensación de fragilidad cuanto un sutilerotismo, que no dejan lugar a dudas de que la modelo interpreta una viuda.

Como justamente nota Peniche Montfort, la composición se construye a través de contrastes visuales y semánticos de luz/obscuridad, de goce/sufrimiento, y de presencia/ausencia¹⁸.

En particular, la máscara se hace simulacro de una simultánea presencia/ausencia, al sustituir la efectiva ausencia del ser humano.

En esta primera narración fotográfica la artista propone, entonces, una elegante interpretación de la antigua relación Eros-Thanatos, así como una variación sobre el tema artísticamente recurrente del *memento mori*.

Para la segunda serie, *Impromptu con Arpa*, Horna conjuntó la modelo Kitzia Poniatowska con un arpa chiapaneca pertenecida a la escritora Rosario Castellanos.

En este caso la máscara ha sido remplazada por el instrumento musical. La autora describe la interacción de la modelo, que según la toma aparece envuelta en una capa negra, en un bulto blanco o incluso desnuda, con el instrumento situado en diferentes planos, angulaciones y posturas.

El título nos brinda la clave de lectura de esta serie en cuanto se refiere a una pieza musical

improvisada: efectivamente el encuentro entre la modelo y el instrumento parece casual; las posturas sugieren un encuentro espontáneo con el objeto, al cual la modelo se acerca más en cada secuencia dando lugar a una especie de simbiosis entre mujer e instrumento.

La estructura del arpa es parte fundamental de la composición de la toma, en cuanto la dota de un referente axial central definido por una diagonal desestabilizante, y por su rígida geometría que contrasta plásticamente con las suaves formas del cuerpo de la modelo, resaltándolas.

Esta tendencia para crear con pocos elementos sugestivos *tableaux vivants* basados en la relación entre un sujeto viviente y una serie de objetos inanimados y metafóricos constituye una característica típica de la obra de Kati.

El tercer cuento fotográfico, *Paraísos artificiales*, publicado en el último número de la revista, manifiesta una estructura más fragmentaria, en la cual se pierde el carácter narrativo de las primeras dos series. Este cambio se debe a una mayor experimentación formal que Horna consigue a través de fotomontajes y ralladuras de los negativos.

Como nos aclara la reciente publicación de una entrevista a Estanislao Ortiz¹⁹, quien fue alumno de Kati, la fotógrafa solía intervenir manualmente sobre el negativo. Justamente en algunas tomas de esta última serie realizada por *S.nob*, Kati rayó el negativo de varios primeros y medios planos oponiendo a las imágenes de la modelo sutiles líneas paralelas que escurren verticalmente, creando un filtro que confiere a la imagen un efecto de llovizna.

Estas intervenciones realizan así una apropiación de la imagen que la transforma en fetiche, creando de esta forma una singular alternancia entre los fetiches contenidos en la toma y el fetiche representado por la misma toma.

La modelo, esta vez Luz del Amo, es retratada en varias posturas y actitudes: sentada en una silla, acostada en una cama llena de muñecas o detrás de los vidrios rotos de una ventana. El vidrio es justamente el medio privilegiado en el lenguaje plástico de esta serie, ya que sus cualidades físicas son aprovechadas para filtrar y deformar la imagen de la modelo.

En una famosa toma, el cuerpo de Luz es filtrado por un garrafón de vidrio que deforma el rostro y el busto de la actriz dándole un aspecto casi expresionista.

En *Paraísos artificiales* se nota un doble contrapunto: entre la modelo y los objetos de su entorno así como entre los dos principales tipos de objetos utilizados, es decir vidrios y muñecas.

La ambigüedad de la forma obtenida con estos materiales permite a Horna distorsionar nuevamente la realidad para crear así una historia paralela y alternativa.

2.3. “Momentos robados”

El trabajo le permitía a Horna pasar buena parte del día por las calles de la Ciudad de México, curioseando en realidades a menudo contrastantes: esta cotidiana deambulación no dejaba de estimular su extraordinaria imaginación. En muchas ocasiones, sus cuentos fotográficos surgieron del encuentro casual con determinados espacios. Terminado su trabajo, en los que amaba definir sus “momentos robados”²⁰, Kati se quedaba en estos espacios y los convertía en la escenografía de historias fantásticas.

Contemporáneamente a los reportajes de *S.nob* Horna elabora otros tres relatos independientes de la colaboración con *S.nob*. Tal vez *Historia de un vampiro... sucedió en Coyoacán* (1962) es uno de los más divertidos. En la serie, la imaginación de Kati transformó el taller de una escultora sobre la cual había realizado un reportaje, en

la ambientación de una fábula de veinticuatro tomas acerca de un vampiro personificado por la actriz Beatriz Sheridan envuelta en una capa negra.

Kati pudo disponer de los bustos de yeso del taller a su gusto y los amontonó cerca de una chimenea en la cual quiso prender una fogata.

El claroscuro obtenido con la superposición del “vampiro” negro con el fondo claro construido con los bustos nos remite a la atmósfera gótica de *Oda a la necrofilia*. Tal efecto es enfatizado por los fulgores de la fogata, que esculpen y parecen animar los volúmenes de los yesos del taller.

La actuación de Sheridan contribuye a la creación del efecto crepuscular deseado por la



Fig. 1. Kati Horna. *Mujer y máscara*. México. 1963. Archivo privado de foto y gráfica Kati y José Horna. © 2005 ANA MARÍA NORAH HORNA Y FERNÁNDEZ. PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL.

autora con expresiones que, junto con la elección del rollo en blanco y negro, parecen remitir a las películas del cinema mudo. Las estrategias estilísticas utilizadas por Horna recuerdan, de hecho, las atmósferas de famosas películas expresionistas alemanas, como *El gabinete del Doctor Caligari* (1920) o *Nosferatu* (1922), que la fotógrafa debió seguramente haber conocido.

En esta serie, Horna demostró una vez más su capacidad para crear composiciones emocionalmente impactantes sirviéndose de muy pocos recursos, dando vida a objetos que en una realidad más ordinaria tendrían otra función.

La misma ambientación de *Historia de un vampiro* fue aprovechada para otra serie “robada” titulada *Mujer con máscara* (1963). Esta secuencia retoma la estrategia de la máscara utilizada en *Oda a la Necrofilia*, dando en esta ocasión mayor presencia escénica al fetiche con la elección de una gran máscara del folclor mexicano. Tampoco faltan las cabezas de muñecas, verdadero *leitmotiv* de la producción de Kati, que aparecen como elemento perturbador situado al margen de la escena central, en la cual se asiste al acercamiento y a la progresiva fusión entre la modelo y la máscara.

A lo largo de su carrera, Kati siempre manifestó su tendencia a usar en las tomas muñecas o parte de ellas para crear contrastes perturbantes con su entorno: las muñecas ya habían aparecido en trabajos tempranos como la serie parisina de *El mercado de las pulgas*, confundidas en medio de los demás objetos, y, con un rol más protagónico, en el fotomontaje “*Muñecas del miedo*” (1939)²¹, realizado en colaboración con su esposo. Animadas por Kati a través de expedientes compositivos y juegos de claroscuro, las muñecas se convertían en el privilegiado elemento de mediación en el diálogo plástico que la fotógrafa instauraba con el observador.

En los años cincuenta, la misma Horna realizó, con la colaboración de Leonora Carrington, algunas muñecas de cabeza romboidal con un largo vestido de terciopelo que manifiestan su gusto por la alteración de un modelo original y consuetudinario, en este caso el del clásico juguete para niñas.

Estas muñecas constituyen el sujeto de algunas fotografías tomadas en casa Horna: en algunas, la muñeca “actúa” sola, mientras en otras interactúa con Beatriz Sheridan.

La muñeca parece servir a Kati como disfraz para la construcción de un juego irónico e inquietante que persigue un efecto muy similar al mecanismo que produce el *unheimliche* freudiano²².

A través del fetiche de una experiencia arquetípica lúdica e irracional, como la muñeca, se evoca una vivencia familiar o un recuerdo infantil. Dicha experiencia, en pasado removida por el consciente, emergerá de nuevo como un recuerdo inquietante al ser re-contextualizada de manera insólita. Lo perturbador de tal recuerdo radicará en el hecho de ser privado de su originaria connotación familiar y lúdica a través de su mutilación y de su insólita ubicación.

La muñeca en cuanto sujeto de algunas emblemáticas fotografías de Horna parece anticipar los *Fetiches* por un común mecanismo de composición que la fotógrafa desarrolló con un estilo más narrativo en los años sesenta. En *La cabeza de muñeca en el suelo*, por ejemplo, las nervaduras diagonales de las tablas del suelo se dirigen, junto con la mirada de la muñeca, hacia el observador creando una relación emocional directa.

En otra toma, *Espejo en el suelo*, la cabeza de muñeca es sustituida por un pequeño espejo, elemento perturbador por excelencia, que enfatiza la implicación del observador en la obra.

Aunado a la estratagema de la muñeca, Kati aumentó una sensación de inestabilidad e inquietud por medio de su característico empleo de tomas oblicuas, contrapicadas y levemente descentradas.

Las muñecas volvieron a ser el sujeto privilegiado en la tercera historia creada en dichos “momentos robados”, *Una noche en el sanatorio de muñecas*, ambientada en la tienda de juguetes de Elvira Peza. La secuencia narrativa describe el relato de una muñeca esperando su turno para ser reparada, como al final sucede, para realizar su sueño de volver al escaparate en espera que algún día alguien la escoja. Kati busca, según el *modus operandi* antes señalado, crear una empatía entre observador y objeto. Tal afinidad es conseguida utilizando ángulos cortos y primeros planos que transmiten la intensa impresión de soledad que se le atribuye a la muñeca rota.

3. CONCLUSIONES

Los trabajos en los cuales se ha enfocado el presente texto representan ejemplos relevantes de la búsqueda artística que caracterizó un periodo en el cual se concedió a Kati Horna gran libertad para expresar su creatividad. Los trabajos presentados nos restituyen una sensibilidad artística influenciada por las vanguardias europeas y determinada por un personal sentido de la Historia y de la vivencia individual a raíz de la creación artística.

Sin embargo, es importante señalar que, hasta en la etapa más tardía de su trayectoria, la fotó-

grafa siempre se negó a ser clasificada como artista²³, al preferir ser definida como una “obrero del arte”²⁴. Así como su esposo, Kati rechazó la eventualidad de una exposición dedicada a su producción. Estas actitudes revelan el notorio pragmatismo con el cual Horna veía a su obra.

De todas maneras, resulta difícil coincidir con la opinión de García Krinsky, quien sostiene que el trabajo de la fotógrafa “nunca tuvo intenciones artísticas”²⁵, sobretodo tomando en cuenta las series realizadas para *S.nob* y las obras independientes señaladas en el presente trabajo. El propósito de este último ha sido precisamente ofrecer evidencias suficientes para rechazar este punto de vista.

Cuando se le preguntaba cómo definir el valor de una obra artística, Horna respondía que finalmente lo importante en una experiencia artística resulta de aquello que sea inolvidable²⁶.

A lo largo de su trayectoria, Kati supo documentar lo inolvidable e incorporar su obra dentro de esta categoría, ejecutando obras que logran evidenciar el potencial fantástico contenido en las vivencias cotidianas.

Al vincularse con la unicidad de la vivencia de la fotógrafa, la imagen adquiere un significado peculiar en la producción de Horna: la obra fotográfica se convierte en necesario instrumento de memoria visual, en representación que rescata del olvido tanto a la individualidad de la autora cuanto a aquella del sujeto retratado.

NOTAS

¹La exposición fue curada por Ángeles Alonso Espinosa y José Antonio Rodríguez. Tuvo lugar en Puebla de los Ángeles, en México, del 7 de diciembre de 2013 al 28 de abril de 2014, y en París del 3 de junio al 21 de septiembre de 2014. La exposición fue dividida en cinco periodos siguiendo los desplazamientos de la fotógrafa a lo largo de su trayectoria: desde sus inicios en Budapest, a sus estadias en Berlín y París (1933-1937), en España (1937-1939), y su vuelta a París (1939), hasta México (1939-2000). ALONSO ESPINOSA, Ángeles, RODRÍGUEZ, José Antonio (coord.). *Kati Horna*. Puebla: Museo Amparo/ París: Jeu de Paume, 2013. CARRIZOSA, Paula. "El Museo Amparo se rinde ante el quehacer artístico de Kati Horna". *La Jornada* (México), 19 de diciembre de 2013.

²Cabe señalar que muchas series son previas a los reportajes de *S.nob* y que Kati incorpora esta modalidad técnica a la revista, aprovechando de la libertad que se brindó a cada colaborador para realizar contribuciones originales.

³José Horna (Jaén, 1912-México, 1963) ha sido un relevante artista gráfico español. Se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Participó en la Guerra Civil Española, experiencia que, con el contemporáneo contexto europeo, determinó su exilio mexicano junto con su esposa Kati Horna. Tanto en España como en México trabajó como cartelista y como dibujante. Dentro de su polifacética producción figuran carteles, collages, fotomontajes, dibujos de portadas para libros, juguetes y muebles. El lenguaje vanguardista de su obra gráfica, vinculado a la influencia de los carteles y fotomontajes soviéticos, ha seguramente representado un elemento de inspiración y confrontación para su esposa, pues algunos trabajos conjuntos testimonian un intercambio creativo que se traduce en la experimentación formal de diferentes técnicas vanguardistas, como el fotomontaje. De estas colaboraciones resultó la formación de una visión común de su quehacer artístico y el compartir soluciones formales que es evidente en trabajos como el famoso *Cartel de Francia* (1939). La estrecha relación entre las obras de José y Kati es confirmada por Norah Horna y Fernández: "Sus vidas y sus oficios estuvieron ligados a través de sus creaciones surgidas de sus vivencias más relevantes, vinculadas a su quehacer diario". HORNA FERNÁNDEZ, Norah. "José Horna (1912-1963). Consideraciones afectuosas en el centenario de su nacimiento". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 2 (2012), págs. 94-99.

⁴Numerosas tomas de Kati testimonian la presencia frecuente de dichas amistades en casa Horna. Algunas de estas fotografías nos restituyen logrados retratos de importantes artistas como Carrington, Varo y Carrillo. La relación con dichas personalidades en algunos casos dio lugar a colaboraciones artísticas que forman parte de la producción tanto de Kati como de José. La hija Norah Horna y Fernández cita algunos ejemplos de creaciones artísticas surgidas de estos encuentros, como el diseño realizado por José para la casa surrealista de Edward James en Xilitla (México), y los muebles y objetos resultados del trabajo en común de José y Kati con Carrington y Varo. HORNA FERNÁNDEZ, Norah. "José Horna...". Op. cit., pág. 97.

⁵WEISZ CARRINGTON, Gabriel. "La casa de cristales verdes". *Milenio* (México), (2003). Norah Horna y Fernández recuerda a la casa paterna como "un ambiente afectuoso, lúdico y cotidiano (...) rodeado de todo tipo de objetos de protección y mágicos que llenaron nuestra casa". Si bien la descripción de Weisz Carrington posiblemente exagera la connotación surreal de la casa de Kati y José Horna, la presencia de objetos insólitos y "mágicos" debe haber sido un elemento característico de esta casa. Dicha presencia muestra la versatilidad y el carácter lúdico ínsitos en la producción de los Horna. Asimismo, estos trabajos colaterales a la actividad profesional de ambos artistas nos confirman su tendencia a concebir la creación artística como testimonio de una vivencia cotidiana individual e irreplicable. HORNA FERNÁNDEZ, Norah. "José Horna...". Op. cit., pág. 97.

⁶BILLETER, Erika, *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Barcelona: Lunewerg, 1993, págs. 42-43.

⁷Se presenta el ejemplo más reciente: FORT, Ilene, ARCQ, Tere (coord.). *In Wonderland: las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y Estados Unidos*. México: Museo de Arte Moderno, 2012.

⁸Entrevista a Kati Horna por Emilio Cárdenas Elorduy, en: CÁRDENAS ELORDUY, Emilio. *Kati Horna: una maestra de la fotografía. Los creadores del siglo xx: serie documental del Archivo Histórico del INBA*. México: Archivo Privado de Fotografía y Gráfica Kati y José Horna, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

⁹CORDERO REIMAN, Karen. *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*. México: Artes Gráficas Panorama, 2003, pág. 11.

¹⁰"Loquibambia". *Nosotros* (México), 1944, págs. 63-70.

¹¹*S.nob* (México), 1 (1962).

¹²CÁRDENAS ELORDUY, Emilio. *Kati Horna...* Op. cit.

¹³HORNA, Kati. "Fetichismo de S.nob/ Núm. 1. Oda a la necrofilia". *S.nob*(México), 2 (1962). Puede ser relevante señalar que el fallecimiento de José Horna ocurre un año después de esta serie. Se puede suponer que las precarias condiciones de salud del esposo, ya evidentes, hayan podido influenciar la elaboración de dicho trabajo.

¹⁴HORNA, Kati. "Fetichismo de S.nob/Núm. 2. Impromptu con arpa". *S.nob* (México), 4 (1962).

¹⁵HORNA, Kati. "Fetichismo de S.nob/Núm. 4. Paraísos artificiales". *S.nob* (México), 7 (1962).

¹⁶SÁNCHEZ MEJORADA, Alicia. "Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad". *Discurso Visual* (México), 10 (2004), pág. 18.

¹⁷PELIZZON, Lisa, *Más allá de la foto: la mirada de Kati Horna*. Venecia: Università Ca'Foscari, 2011, pág. 267.

¹⁸PENICHE MONTFORT, Elva. "Fetiches de Kati Horna. Fotografía y surrealismo". *Nueva época* (México), 18 (2013).

¹⁹La cita de la entrevista de José Antonio Rodríguez a Estanislao Ortiz es publicada en: ALONSO ESPINOSA, Ángeles, RODRÍGUEZ, José Antonio (coord.). *Kati Horna...* Op. cit., pág. 13.

²⁰SÁNCHEZ MEJORADA, Alicia. *El encanto de Kati Horna*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2005, pág. 9.

²¹Este título fue asignado a la obra posteriormente por José Antonio Rodríguez.

²²FREUD, Sigmund. "Das Unheimliche". *Imago* (Viena), 5 (1919).

²³"En la actualidad insiste mucho en que ella es fotógrafa y no artista." En: BILLETER, Erika, *Canto a la realidad...* Op. cit., pág. 42.

²⁴HORNA, Kati. *Fotografías de la Guerra Civil Española (1937-1938)*. Salamanca: Ministerio de la Cultura, 1992, pág. 10.

²⁵GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia (coord.). *Kati Horna, recuento de una obra*. México: CENIDIAP/INBA, 1995, pág. 15.

²⁶ABELLEYRA, Angélica. "Kati Horna: lo insólito de lo cotidiano". *La Jornada semanal* (México), 19 (1999). Norah Horna y Fernández describe el mismo criterio de evaluación en: HORNA FERNÁNDEZ, Norah. "José Horna...". Op. cit., pág. 98.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



PAISAJE URBANO HISTÓRICO Y CULTURAL DE SANTA CRUZ DE MOMPOX Y EL RÍO GRANDE DE LA MAGDALENA

HISTORIC AND CULTURAL URBAN LANDSCAPE OF SANTA CRUZ DE MOMPOX AN RÍO GRANDE DE LA MAGDALENA

Resumen

Santa Cruz de Mompox es patrimonio mundial como ejemplo de ciudad de la colonización, puerto del Río Grande de La Magdalena entre Cartagena y Santafé y enclave económico y político de Nueva Granada; que ha conservando notablemente su integridad. Las nociones de paisaje urbano histórico y paisaje cultural, son estrategias de sostenibilidad del patrimonio natural y cultural momposino; por su relación con el río que determinó su origen, florecimiento y ocaso, y que en el futuro devolverá su prosperidad.

Palabras Clave

Paisaje Urbano Histórico, Paisaje Cultural, Patrimonio Cultural, Patrimonio Natural, Protección del Paisaje.

Lucía Victoria Franco Ossa

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Arquitectura
Escuela del Hábitat
Grupo de Investigación
en Urbanismo y Sehabita

Licenciada en Arquitectura, trabaja como miembro del Grupo de Investigación en Urbanismo y Sehabita de la Escuela del Hábitat de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. En el año 2014 obtuvo el título de Doctora en Gestión y Conservación del Patrimonio por la Universidad de Granada. Ha cursado el Máster en Gestión y Conservación del Patrimonio del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría de La Habana y es Magíster en Medio Ambiente y Desarrollo de la Universidad Nacional de Colombia.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 12-IX-2015

Fecha de revisión: 4-X-2015

Fecha de aceptación: 15-XI-2015

Fecha de publicación: 30-XII-2015

Abstract

Santa Cruz de Mompox is World Heritage City as an example of colonization, Rio Grande port of La Magdalena from Cartagena and Santa Fe and economic and political enclave of New Granada; which has substantially retaining its integrity. The notions of historic urban landscape and cultural landscape, are sustainability strategies momposino natural and cultural heritage; its relationship with the river that determined their origin, flowering and decline, and that future prosperity will return.

Key Words

Historic Urban Landscape, Cultural Landscape, Cultural Heritage, Natural Heritage, Landscape Protection.

PAISAJE URBANO HISTÓRICO Y CULTURAL DE SANTA CRUZ DE MOMPOX Y EL RÍO GRANDE DE LA MAGDALENA

La estratégica localización de Mompox, ubicada a orillas del Río Magdalena en el Caribe colombiano, sobre la Depresión Momposina, determinó su consolidación como puerto entre el mar y el interior, enclave económico y político de Nueva Granada y centro de asentamiento de las órdenes religiosas.

El pensamiento transversal sobre este Centro Histórico, integra el patrimonio natural y cultural regional, a partir del reconocimiento de las culturas asentadas desde su origen prehispánico, y su definición como urbe en el siglo XVI durante la colonización de las provincias de Cartagena de Indias y Santa Marta, hasta hoy.

La inconectividad fluvial de Mompox desde el siglo XIX, debido a la sedimentación natural del río, le marginó del desarrollo y permitió paradójicamente su conservación; no obstante, el abandono estatal en la dotación de infraestructura de transporte fluvial, terrestre y aéreo, sentencia su deterioro. A ello se une, la mirada reducida del sector histórico por parte del Plan Especial de Manejo y Protección, que al limitar la gestión

patrimonial al polígono fundacional, ignora el patrimonio cultural y natural regional que la sostiene y el potencial ambiental y cultural de esta región del mundo. Así mismo, la explotación turística como medio para revitalizar a Mompox, sugerida por expertos y gestores del patrimonio; constituye un paradigma debatible; en tanto son las acciones institucionales de rescate y sostenibilidad del paisaje urbano histórico y cultural momposino, las estrategias para la preservación y desarrollo regional; donde el patrimonio constituye la reserva de las poblaciones, así como de la nación colombiana y la humanidad.

Como lo afirma Henares Cuéllar en la entrevista en el Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte en el año 2004:

“El patrimonio es un recurso insustituible de titularidad social y es responsabilidad de las instituciones conservarlo para poder transmitirlo entre la sucesivas generaciones”¹.

El presente artículo es una síntesis de los principales aportes de la tesis doctoral dirigida por el doctor Rafael López Guzmán, del Programa



Fig. 1. Mompox contemplado desde el río. ©Aroldo Mestre.

en Gestión y Conservación del Patrimonio de la Universidad de Granada.

1. PAISAJE ORGÁNICO DE LA DEPRESIÓN MOMPOSINA

“El paisaje orgánico connota el carácter viviente y renovado en equilibrio de la región ecológica. Es el paisaje esencial, cuyas transformaciones son consecuencia de fenómenos atmosféricos y geológicos. Este concepto no dista de la noción de paisaje natural, el cual hace referencia a un fragmento o área de reserva ecológica. La relación entre paisaje orgánico y patrimonio natural se da en el ámbito del conocimiento y gestión ambiental; en tanto, la percepción del paisaje orgánico permite comprender el valor patrimonial de la región ecológica para establecer las áreas de reserva, los santuarios de fauna y flora, los paisajes y todos aquellos bienes que conforman el patrimonio natural, incluyendo el patrimonio genético, requeridos para conservar un territorio ambientalmente sostenible”².

1.1. Caracterización Hidro-morfológica y climatólogica: Paisajes lacustres aislados e interconectados Neo-tropicales

En los últimos milenios, el río Cariguaño o río Grande de La Magdalena, sufrió grandes alteraciones geomorfológicas, formando las islas de Morales, Papayal y Mompox; esta última se conformó por la bifurcación del río en el brazo de Mompox y el de Loba en la boca del río Cauca, hasta la del río San Jorge, antes de Tacaloa donde termina la planicie inundable y se forma nuevamente un solo cauce hasta su salida al mar Caribe. Los estuarios de estos ríos, conformaron un delta interior integrado por una intrincada red de caños que unen las ciénagas, abarcando una diversidad de “biotopos o paisajes”³, como albardones, orillares, playones y tierras altas; con un área inundable de más de 24.650 km². Una tórrida temperatura de 32°C y un gradiente

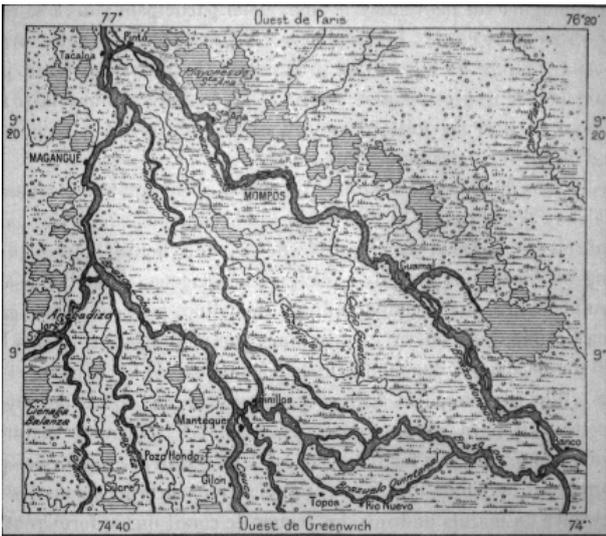


Fig. 2. Isla de Mompox en el río Magdalena. ©Eliseo Reclus. *Mapas, tipos y vistas de los capítulos Colombia y Panamá de la Nueva Geografía Universal*. Francia: D'après Simons, Grabado de Charles Perron, 9,5 x 11 cm.

positivo de pluviosidad propiciaron un paisaje estacional bi-modal anual, de dos épocas de altas precipitaciones y dos sin lluvia. El río se estabilizó en dos períodos de caudales altos y dos de estiaje. Las lluvias vienen con tormentas eléctricas y huracanes.

1.2. Caracterización Fito-geográfica: Paisajes con alta diversidad, endemismo de flora y riqueza de especies monumentales de bosques riparios

1.2.1. Paisaje riverero: Bosque tropical seco de carácter húmedo, de densos corredores riparios de árboles centenarios maderables con más de 35 metros de altura⁴, y diversidad de palmas y abundancia de olorosos y dulces frutales⁵.

1.2.2. Paisaje cienaguero: Habitado por hidrófilas nativas y especies invasivas que conforman franjas flotantes; que son el hábitat de variadas de reptiles y serpientes.

1.2.3. Paisaje sabanero: Monumentales árboles se hallan dispersos entre, gramíneas y espinos, mimosa y bejucos y vistosas flores.

1.3. Caracterización zoológica: Paisajes con diversidad y abundancia de especies animales endémicas, raras y migratorias, indicadores de alta biodiversidad

Hábitat de hormigas y comejenes marcan el paisaje con sus nidos, grillos y chicharras dominan el ambiente sonoro con su estridulación y mosquitos y zancudos invaden la selva, multiplicidad de mamíferos como el venado, zorra, zaino, y primates como el mono aullador, que domina el paisaje a 3 km., entre otros⁶; están en vía de extinción, al igual que el manatí⁷, junto con el rey del ecosistema, el jaguar o Malibú, el más poderoso; así llamaron al cacique y al encomendero⁸.

La biodiversidad fue una novedad para los españoles; aves nativas y peregrinas colorean el paisaje,⁹ la guacamaya, guacharaca¹⁰, loro¹¹, y variedad de pájaros de todo tipo de canto y

81

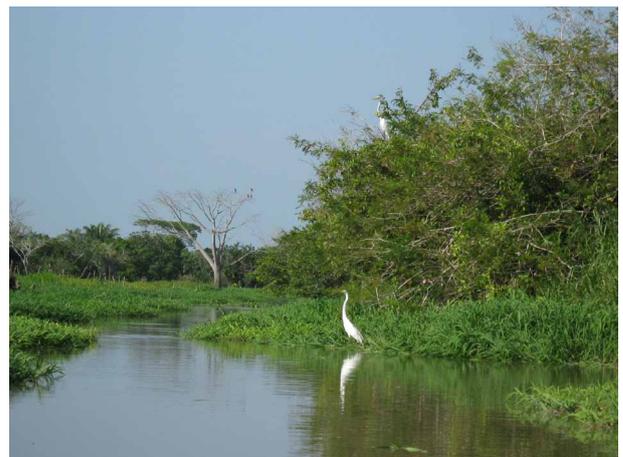


Fig. 3. Ciénaga de Pijiño, Santa Cruz de Mompox. ©Lucía Victoria Franco Ossa. *Archivo Tesis Doctoral "Paisaje urbano histórico y cultural de Santa Cruz de Mompox y el río Grande de La Magdalena.: Patrimonio vivo"*.

vistosidad¹², como turpiales¹³, entre otros, que indican el equilibrio ecológico.

1.4. Caracterización ambiental: Paisajes con alta reserva de agua, biomasa y biodiversidad planetaria, y notable conservación ecológica

Este paisaje con 34 complejos cenagosos igual al 71% de los humedales estacionales de carácter permanente del Caribe colombiano; posee una alta biodiversidad con más de 49 especies de peces de ciénaga y 60 de río, 19 de anfibios, 35 de reptiles y 52 de mamíferos, 189 de aves, no menos de 30 migratorias, y 794 especies de plantas vasculares de bosque tropical, con 137 de plantas leñosas. La sustitución de cuerpos de agua y bosque para ganadería, el uso de químicos para pastoreo y la explotación de oro con mercurio y cianuro; viene diezmando la fauna y flora. Estos humedales carecen de áreas protegidas por el estado.

2. PAISAJE ANTRÓPICO DE LA REGIÓN MOMPOXINA

“El paisaje antrópico es aquel simultáneo o influido por la especie humana, y sus límites están determinados históricamente por el manejo y aprovechamiento del territorio, es el paisaje histórico de la región, cuyas transformaciones son consecuencia de las actividades agropecuarias, extractivas, de producción y urbanizadoras. Este concepto no difiere de la noción de paisaje cultural, que hace referencia a un fragmento o área culturalmente singular. La relación entre paisaje antrópico y patrimonio cultural se da en el ámbito del conocimiento y gestión territorial. La apreciación del paisaje antrópico posibilita comprender el valor patrimonial de una región culturalmente identificable, para determinar los bienes materiales e inmateriales, los productos y representaciones de la cultura que componen el patrimonio cultural, para asegurar un territorio socialmente sustentable”¹⁴.

2.1. Paisaje pre-hispánico

2.1.1. Paisaje cultural de camellones y drenajes de los Zenú

Los hallazgos de las arqueólogas Falchetti y Plazas, determinaron un primer asentamiento humano entre el 200 a.C. y el 1100 d.C.¹⁵, proveniente del río San Jorge asociado con la cultura Cenú, en castellano de tiempos coloniales, hoy Zenú. Fueron expertos agrícolas que dominaron la margen occidental del río Magdalena, mediante el control de las inundaciones de las sabanas, usando las zanjas para drenar el agua y los camellones para sembrados¹⁶; y también especialistas en técnicas orfebres como la fundición, aleación o tumbaga, yunque de piedra, recocido, bruñido y dorado por oxidación.

Las huellas de estos camellones fueron identificadas por los españoles¹⁷; y en la actualidad, estudios de polen fósil, macro restos botánicos y restos de fauna, dan cuenta de las condiciones de este paisaje entre el año 180 a.C. y el 830 d.C., con presencia de coca, diente de león, remolacha, maíz y palmas¹⁸; así mismo de una alta actividad pesquera en los canales con trampas naturales; con relictos de distintos peces.

Este alto desarrollo tecnológico de más de 10.000 Km²., fue el sustento de los Zenú, de los cuales 900 km²., se conservan aún; aunque no cuentan con protección estatal, ni con su rehabilitación por parte de agentes económicos, que no han cuantificado los valores ambientales de la producción agrícola con técnicas ancestrales; al considerar estos paisajes como reliquia y no como paisajes culturales continuos o vivos, que permitirían el rescate de un patrimonio invaluable, el uso racional de los humedales, el control de las inundaciones y la sostenibilidad de las comunidades que lo habitan.



Fig. 4. Sistema Hidráulico Zenú. ©Banco de la República de Colombia.

2.1.2 Paisaje habitado por los Malibú

Hubo una segunda ocupación alrededor del siglo XIV d. C., por grupos que poblaron el río, las laguna y las sabanas, llamados Malibúes, localizados en el costado oriental del río Magdalena en las cuencas del Ariguani y Cesar, la Ciénaga de Zapatosa y la isla de Mompo; vinculados con los Chimila y provenientes de los Arawak desde el siglo IV a. C., según los arqueólogos Reichel-Dolmatoff¹⁹. Los cronistas de Indias indicaron que estos tres grupos se entendían entre sí, más no con los nativos de la sierra²⁰. Los estudios lingüísticos constatan la existencia de los Malibúes; y consideran el Chimila dentro del acervo Chibcha, en el grupo Malibú²¹.

2.1.2.1. Los malibúes

Gobernados por el cacique Mompo, llamado el tigre Malibú. El patrón de poblamiento de los poblados rivereños momposinos era lineal²². Este paisaje rico en densos bosques, se identificó por el aprovechamiento de la madera para los bohíos y piraguas, permitiéndoles el control pesquero, la navegación del río y la especialidad en la carpintería náutica y edilicia. Sembraron maíz y yuca en los albardones del río, para preparar la chicha y el cazabe²³.

2.1.2.2. Los pocabúes

El pueblo de los Pocabúes llamado Tamalameque, el cacique de las ciénagas; con hasta mil

bohíos, tenía un patrón de poblamiento palafítico en la mitad de la laguna de Zapatosa o Sompallón. Sus labranzas de maíz, yuca y ahuyama las hacían en la sabana²⁴. Eran bohíos para más de cincuenta personas. Su medio de transporte era la canoa²⁵.

2.1.2.3. Los mocanáes

Los cronistas afirmaron que los Mocanáes eran Malibú, de acuerdo con la similitud de los lenguajes y algunas costumbres.²⁶ Estas sabanas fueron gobernadas por el cacique Malambo. Su patrón de poblamiento lo conformaron casas pajizas redondas alrededor de una plaza²⁷.

2.2. PAISAJE COLONIZADO

2.2.1. Paisaje de la memoria

Juan de Santa Cruz y Gómez, de origen optense, muy cercano a la corona y colonizador de Cartagena de Indias, dejó huella con su pensamiento y obra, como la planeación de las primeras encomiendas de tierra firme, el puente de San Francisco, la apertura del camino hacia los pastizales de la Corucha, el primer ingenio de tierra firme en Turbaco, y su casa y la de otros principales en la plaza de la Yerba o del Juez, en su nombre; y la fundación de Santa Cruz de Mompox en 1540, que significó un hito en la historia de Nueva Granada, hoy Colombia.

2.2.2. La colonización del paisaje regional

Santa Cruz viajó a Cartagena en 1538²⁸, después de acopiar información en Santo Domingo sobre los Juicios de Residencia de Pedro de Heredia y Juan de Badillo, asignados por la corona en 1537. Acusados ambos gobernadores por fraude en el pago de los quintos reales del oro de las sepulturas del Cenú y por maltrato a los nativos; Santa Cruz envió a Heredia a Castilla a hacer sus descargos y emprendió la búsqueda de Badillo, quien había huido. En

1539 con apoyo del obispo Gerónimo de Loayza, Santa Cruz fue el planificador de las primeras encomiendas de tierra firme, llevado por sus intenciones de pacificación de los nativos que se encontraban dispersos en huida de las huestes de Cartagena y Santa Marta²⁹; las que fueron cambiadas por Heredia, aun con la oposición de Loayza³⁰.

La presión de Cristóbal de la Tovilla para entregar la gobernación antes de la llegada de Heredia de Castilla en 1541, obligó a Santa Cruz a dejar la gobernación y viajar a Panamá con su Juez de Residencia Lorenzo Paz de La Serna, para hacer los descargos ante la Audiencia de Santo Domingo en 1540, por la demanda de Heredia, y regresar a ejercer su oficio de prefecto y letrado, y atender sus ingenios en las Islas Canarias.

2.2.3. La fundación de la villa

Tras la imprecisión sobre su fundación; crónicas, relaciones geográficas y documentos históricos, dan cuenta que Juan de Santa Cruz fundó la villa en el año de 1540, y refutan a Juan de Castellanos; que haya sido Alonso de Heredia en 1539.

Es en las incursiones de Gerónimo Lebrón y Alonso Martín de las huestes de Santa Marta durante la masacre del Cesare³¹ antes de mayo de 1540, cuando el Obispo de Santa Marta informó acerca del suceso³²; que los caciques Mompox, Tamalameque y otros señores fueron exterminados.

Antes de partir a España en 1540, Santa Cruz ordenó a Andrés Zapata como Alcalde poblar Santa Cruz de Mompox; quien sostuvo una disputa con Alonso de Heredia en la sierra de Pacigua³³; tuvo que huir y permitir la instalación de los Heredia en Mompox en 1541. La carta que Pedro de Heredia envió al rey desde Mompox en 1541, da testimonio que el Licenciado Santa Cruz pobló a Mompox meses antes de la misiva³⁴.

3. PAISAJE URBANO HISTÓRICO DE SANTA CRUZ DE MOMPOX

3.1. El comercio y la boga del río

Mompox fue un centro de fabricación de canoas y champanes antes de la llegada de los españoles, quienes reforzaron esta vocación fabril e instalaron el uso del champan para transportar toda la mercancía y el oro de Nueva Granada; la población nativa fue diezmada rápidamente y se trajeron los esclavos bogas para maniobrarlos por más de doscientos años, junto con los zambos³⁵. La villa se consolidó como aduana y puerto comercial, donde el contrabando ayudó a incrementar la riqueza de los comerciantes, permitiendo su desarrollo y grandiosa arquitectura.

Los buques sin reemplazar el champan, surcaban el río viendo florecer la villa hasta el siglo

xix, cuando la sedimentación natural del brazo de Mompox, desvió el transporte por el brazo de Loba, perdiendo su hegemonía comercial.

3.2. La traza urbana

El lugar geográfico de asentamiento de la villa entre el río y las ciénagas, delineó la traza urbana de forma lineal ondulante; no ortogonal como muchas villas coloniales: *“Fueron trazadas ‘a cordel y regla’, definiendo una trama geométrica donde calles rectas se cruzaban formando una retícula”*³⁶.

Para el control de las inundaciones por las lagunas, la villa se localizó sobre el albardón más alto sobre el río y las casas de los españoles se asentaron sobre terraplenes de ladrillo, retomando la técnica de trinchos y tierra magra apisonada utilizada por los nativos, y para los

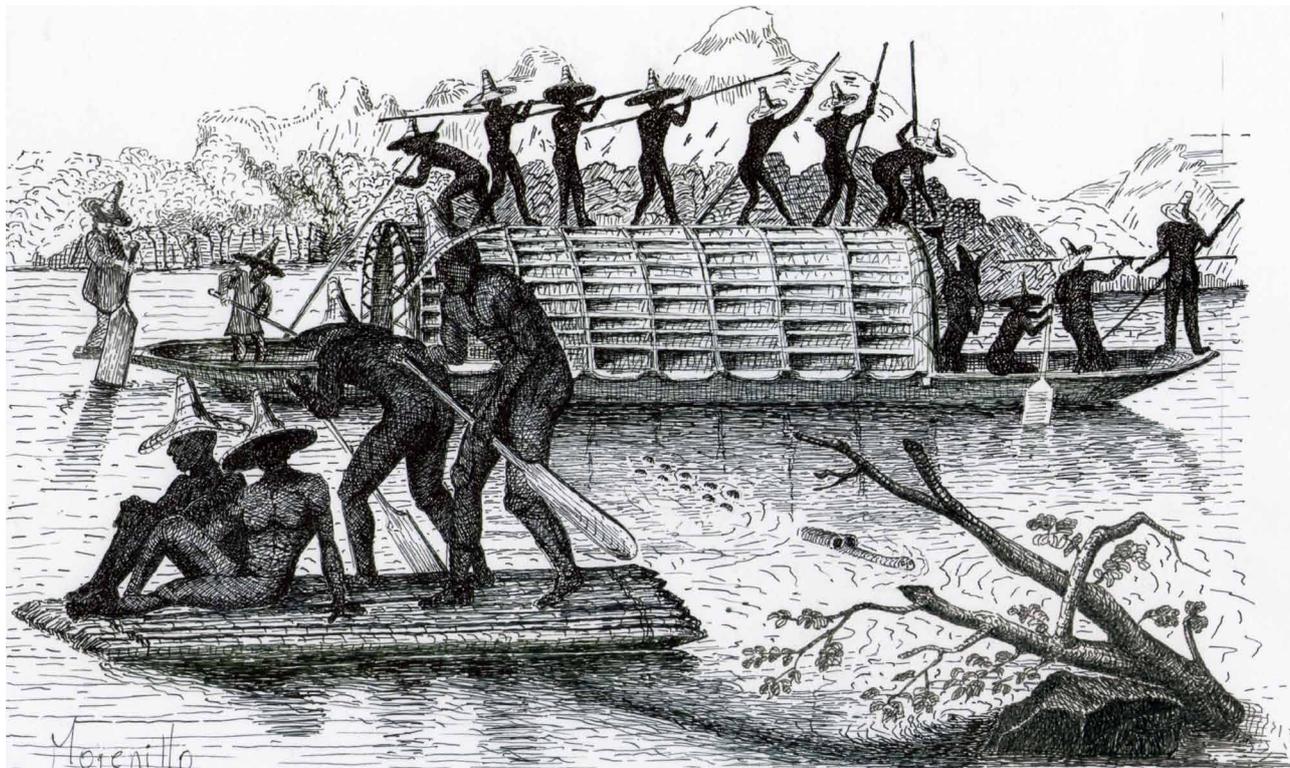


Fig. 5. Tinta. El Champán en el río Grande de La Magdalena. ©Alberto León Moreno Jaramillo. Tomado del grabado a buril. Navegación en La Magdalena. Anónimo. En Francisco José de Caldas. Ed. Molinos Velásquez.

desbordamientos del río, se construyó la albarrada o muro a lo largo del poblado.

3.2.1. La calle del río o de La Albarrada

Las brisas del río y la necesidad de localización de los embarcaderos, obligó a ubicar en esta

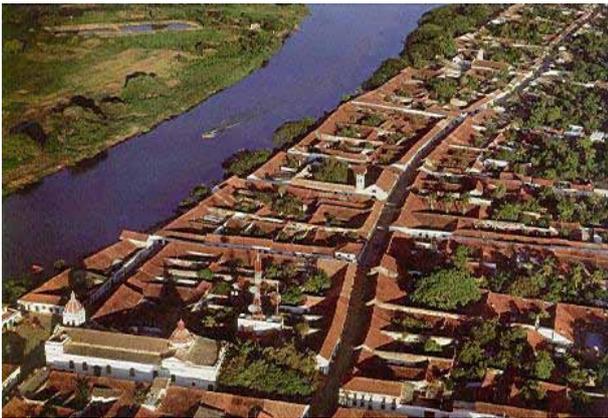


Fig. 6. Mompox: Vista Panorámica. ©Germán Montes.



Fig. 7. Arquitectura religiosa de Santa Cruz de Mompox. ©Lucía Victoria Franco Ossa. Archivo Tesis Doctoral "Paisaje urbano histórico y cultural de Santa Cruz de Mompox y el río Grande de La Magdalena: Patrimonio vivo".

calle las primeras casas, bodegas, almacenes, carnicerías, pescaderías, verdulerías. Seguido de los primeros pobladores se construyó en 1541 la primera capilla sobre esta calle en la plaza de la Concepción. Rápidamente se allegaron las órdenes religiosas; como los Hospitalarios de San Juan Bautista que construyeron el primer hospital de Tierra Firme en 1545, los Franciscanos en 1580 y en 1606 los Agustinos, y tardíamente los Dominicos en 1640, que habían estado en 1544 bajo la orden del Obispo Loaiza, y finalmente, los Jesuitas en 1643. La ubicación de estos templos y conventos, casi todos aparejados a una plaza; espontáneamente fueron configurando esta primera calle y la trama urbana.

La mercancía era distribuida en la plaza de La Concepción, debajo de las ceibas, en las casas-tienda a lo largo de la calle y en los portales, que fueron verdaderos centros comerciales de la época, los que resultan singulares entre las villas coloniales. Son ellos los de Minguillo, Santa Bárbara, La Marquesa y El Moral; entre otros.

A principios del siglo xx se construyó el edificio del mercado para reactivar el comercio, no obstante, no prestó su función y hoy constituye un obstáculo visual de la plaza abierta al río.

3.2.2. Calle Real del Medio

La Calle Real o del Medio tiene un trazado lineal serpenteante reforzado por las superficies continuas de las fachadas, donde las visuales se contienen; propiciando la percepción global y permanente del conjunto. La carencia de arborización deja ver la fachada limpia, siendo uno de los rasgos estéticos y bioclimáticos más importantes del paisaje urbano.

Esta Calle ha sido habitada por la gente de mayores ingresos, por ello sus casas son las más elaboradas, con zaguán, patio y traspatio y varias crujías en torno a estos, y rica ornamentación, de ventanas con repisas o panzas,



Fig. 8. Portales de La Marquesa. Calle de La Albarrada. Santa Cruz de Mompox. ©Lucía Victoria Franco Ossa. Archivo Tesis Doctoral "Paisaje urbano histórico y cultural de Santa Cruz de Mompox y el río Grande de La Magdalena: Patrimonio vivo".



Fig. 9. Tinta. Conjunto Urbano de la iglesia de La Concepción y la Plaza Matriz de Santa Cruz de Mompox, sin edificio del Mercado. ©Alberto León Moreno Jaramillo

sobradillos, rejas en hierro forjado, portones y cornisas de ladrillo encalado; realces estéticos que se repiten en cada una de las edificaciones, dando homogeneidad a la calle, así como la continuidad de los perfiles con cubiertas de teja de barro, de casas bajas en su mayoría, que otorgan gran identidad al paisaje urbano.

3.2.3. Calle de Atrás

A finales del siglo XVIII se inició la Calle de Atrás al proyectarse La Universidad de San Pedro Apóstol, frente a la iglesia de Santo Domingo, obra del gran comerciante Pedro Martínez de Pinillos; como polos de desarrollo urbano hacia este sec-

tor. Posee arquitectura de la época republicana, y moderna, que se establece como elemento de ruptura, por el indiscriminado uso de patrones ajenos a los rasgos culturales de la ciudad, como unidades de urbanización cerradas, de espacios mínimos y carentes de patios, con materiales industrializados. Con presencia de arquitectura popular o vernácula desde los inicios de la ciudad.

4. PLANEACIÓN INTEGRAL DE DESARROLLO SOSTENIBLE

En el año 2010 se elaboró el Plan Especial de Protección y Manejo - PEMP para el Sector Antiguo de Mompox, el cual ha sido cuestionado por



Fig. 10. Calle Real del Medio, Santa Cruz de Mompox. ©Lucía Victoria Franco Ossa. Archivo Tesis Doctoral "Paisaje urbano histórico y cultural de Santa Cruz de Mompox y el río Grande de La Magdalena: Patrimonio vivo".

expertos que reclaman integrar la problemática regional al manejo del patrimonio. La tesis doctoral en la cual se enmarca este artículo, propone una serie de acciones que permitirían la preservación del patrimonio cultural y ambiental y el desarrollo integral regional; que actualmente es uno de los más bajos del país, afectado por la pobreza de las comunidades locales y la incomunicación para el comercio. Entre otras acciones, se mencionan las siguientes:

- Mejoramiento de la conectividad regional, nacional e internacional y la accesibilidad fluvial, terrestre y aérea, para la reactivación comercial y portuaria de la plaza y el puerto de La Concepción y demás puertos del eje de La Albarrada.
- Mejoramiento del hábitat urbano y regional, mediante la conservación y promoción de los valores arquitectónicos, ambientales y técnicos tradicionales, requeridos para la estabilidad estructural de las edificaciones y protección a las amenazas de desastres.
- Accesibilidad al servicio de agua potable, la cual es tomada del río más contaminado del país; a la energía que solo cubre parte de la población urbana y muy bajo porcentaje del área rural, y de tratamiento de basuras y aguas servidas, que son inadecuadamente recolectadas.
- Reforestación de patios y traspatios y conservación del modelo de control bioclimático a partir de la altura de las fachadas, en el sector antiguo y promover la reforestación en la periferia, la cual viene siendo deforestada para potreros para ganadería.
- Reapertura de la Universidad San Pedro Apóstol, surgida desde finales del siglo XVIII y cerrada durante las guerras de independencia del siglo XIX y fortalecimiento del museo religioso y Casa de la Cultura, así como la creación de nuevos museos sobre la multiculturalidad regional, como camino para la paz, que viene siendo alterada por la presencia de grupos al margen de la ley, e impulso a proyectos de recuperación de tradiciones

culturales centenarias como el uso de faroles urbanos, obras de teatro, música y danza en el espacio público³⁷.

- Promoción y fomento a las medianas empresas, a través de artes y oficios tradicionales; dado los altos índices de desempleo y éxodo de la población juvenil hacia las grandes ciudades.
- Conservación del edificio del hospital para usos alternos del Nuevo Hospital, y preservar su singularidad como primer hospital de Latinoamérica.
- Reubicación de la torre de telecomunicaciones, que afecta notoriamente el paisaje urbano, y dotación de un amueblamiento, señalización e iluminación acordes con el mismo.

5. ESTRATEGIAS PRINCIPALES A MANERA DE CONCLUSIONES

Es perentorio para la preservación y sostenibilidad del paisaje urbano histórico y cultural de Mompox, ampliar las acciones sugeridas por el PEMP y emprender políticas integrales de nivel regional, nacional y mundial; que propendan por la protección del patrimonio de la región, el país y la tierra:

- Rescate de prácticas ancestrales de manejo agrícola y control hidráulico de los humedales; a través de la rehabilitación del paisaje cultural de los camellones y drenajes Zenú, como aporte ambiental a la biosfera, uso racional de los humedales, estrategia de productividad y desarrollo social de las comunidades y conservación del patrimonio cultural; a través de su declaratoria ante la UNESCO, como paisaje cultural.
- Integración de los humedales a la lista RAMSAR y activación de la investigación y conservación de los ecosistemas.
- Disponibilidad de recursos nacionales e internacionales para la preservación del paisaje urbano histórico y cultural, con la participación de todos los actores.

NOTAS

¹HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “El bien cultural debe tener un carácter prioritario sobre la explotación turística.” En: *Entrevista en el Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*. La Palma: Ultima Hora, 2004.

²FRANCO OSSA, Lucía Victoria. En: MARTINEZ, María Eugenia, BEAUF, Alice. *Colombia. Centralidades históricas en transformación*. Quito: OLACCHI, 2013, p. 61.

³GARCÍA LOZANO, Luis Carlos. *Región de Mompo: síntesis de estudios de evaluación ambiental regional para sector transporte*. Bogotá: Subdirección del Medio Ambiente y Gestión Social, Instituto Nacional de Vías, 2001, pág. 9.

⁴VON HUMBOLDT, Alexander. *Extractos de sus diarios. Viaje por el río de la Magdalena*. Bogotá: Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Flota Mercante Gran Colombiana, Academia de Ciencia de la República Democrática Alemana, 1982, pág. 26. “Estos bosques tienen un carácter grandioso, solemne y severo, por la fastuosidad y cantidad de vegetación...”

⁵SIMÓN, Pedro. *Noticias históricas de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales*. Bogotá: Medardo Rivas (Biblioteca Nacional y Ministerio de Instrucción Pública, edición hecha sobre la de Cuenca de 1626), 1892, parte III, noticia I, cap. XVIII, pág. 59. “... son de tanto sustento como los algarrobos... hallaban muchos árboles frutales de guamos, guayabos, palmas de donde se sacan pan y vino, que es el palmito,...”

⁶Ibíd., Parte I, noticia IV, cap. XXII, pág. 196. “Criaban sus sabanas innumerable copia de venados, conejos, tórtolas, perdicillas, que son al modo en el cuerpo y color de nuestras codornices... mucho pescado, aves,... Hay valientísimos tigres, osos hormigueros y otros animales que llaman curís, que son del color de una liebre... Hay muchos armadillos y otros innumerables animales, muy diferentes de los nuestros”.

⁷DE CASTELLANOS, Juan. *Elegías de varones ilustres de Indias*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1955, elegía I, cap. III, canto IV, págs. 210-211. “Es pece grande y en gran sabor gustoso... Son torpes en remanso y en corriente. Y así los pescan indios fácilmente. En Mompós hay manatíes, pesca de deleite, Cuya grosura tienen por aceite....”

⁸BRIONES DE PEDRAZA, Bartolomé, “Relación de Tenerife”, cap. XIII, 163. En: TOVAR PINZÓN, Hermes. *Relaciones y visitas a los Andes. Siglo XVI región del Caribe*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura de Colombia, Biblioteca Nacional de Colombia, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1996, pág. 11. “... este principal era el Cacique grande sobre todas las demás cabezas que hay en cada pueblo... en su lengua de indios llaman Malebú al que es cacique principal y mandador entre ellos...”

⁹SIMÓN, Pedro. *Noticias históricas de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales...* Op. cit., parte I, noticia I, cap. IV, pág. 8. “Puedese llamar también Mundo Nuevo, porque en todas las demás cosas está lleno de novedades. Las aves son nuevas y peregrinas de las de nuestra Europa, pues solo el águila, gavilán, lechuza, tórtola, garzas, murciélagos y algunos de cetrería son las mismas”.

¹⁰VON HUMBOLDT, Alexander. *Extractos de sus diarios. Viaje por el río de la Magdalena...* Op. cit., pág. 26, 135. “El chachareo de las guacharacas, que se paran durante horas sobre una rama, apretujados uno junto a otro como gallinas”.

¹¹HAMILTON, John Potter. *Viajes por el Interior las Provincias de Colombia. Parte II, del 24 de enero al 16 de febrero de 1824*. Bogotá: Imprenta Banco de la República, colección Credencial Historia, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1955, pág. 1. “... salimos de Mompo con gran alegría... En nuestra excursión de caza vimos pelícanos de color escarlata en posición conveniente de buen tiro”.

¹²DE SANTA GERTRUDIS, Juan. *Maravillas de la Naturaleza*. Tomo I. Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1856, tomo I, cap. III, pág. 1. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/faunayflora/mara/indice.htm>. Fecha de acceso: 05/01/2009. Ibídem, tomo I, cap. III.

¹³HAMILTON, John Potter. *Viajes por el Interior las Provincias de Colombia...* Op. cit., pág. 2. La gente tiene pájaros enjaulados que se llaman turpiales, de color negro y amarillo, son como los ruiseñores de este país; son muy costosos cuando cantan bien...”

¹⁴FRANCO OSSA, Lucía Victoria. En: MARTINEZ, María Eugenia, BEAUF, Alice. *Colombia. Centralidades históricas en transformación...* Op. cit., pág. 61.

¹⁵FALCHETTI, Ana María, PLAZAS, Clemencia. *Asentamientos prehispánicos en el bajo río San Jorge*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, 1981, págs. 11-13.

¹⁶DE AGUADO, Pedro. *Recopilación Historial. Libro II*. Bogotá: Biblioteca de Historia Nacional, Imprenta Nacional, 1906, cap. XXIII, historial 297. “...porque el maíz no se siembra en la tierra arada de los bueyes en este Reino, sino en cierta manera de camellones altos que hacen a mano”.

¹⁷DE CASTELLANOS, Juan. *Elegías de varones ilustres de Indias*. Op. cit., elogio XII, canto III, pág. 159. “Que fue mas de cien leguas duradera, con sefiales de antiguas poblaciones y de labranzas viejos camellones...”.

¹⁸ROJAS M., Sneider y MONTEJO G., Fernando. “Manejo del espacio y aprovechamiento de recursos en la depresión Momposina Bajo río San Jorge. Agricultura Ancestral Camellones y Albarradas. Contexto social, usos y retos del pasado y del presente”. En: *Coloquio Agricultura Prehispánica, sistemas basados en el drenaje y en la elevación de los suelos cultivados*. Quito: Instituto Francés de Estudios Andinos - Ifea, Abya-Yala, Francisco Valez, 2006, pág. 87.

¹⁹REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, REICHEL-DOLMATOFF, Alicia. *Arqueología del Bajo Magdalena: estudio de la cerámica de Zambrano*. Santafé de Bogotá: Banco Popular, Fondo de Promoción de la Cultura, 1991, págs. 11-13.

²⁰DE CASTELLANOS, Juan. *Elegías de varones ilustres de Indias...* Op. cit., cap. IX, pág. 227.

²¹LOUKOTKA. En: URIBE TOBÓN, Carlos Alberto. *Introducción a la Colombia Amerindia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 1987, pág. 56.

²²REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, REICHEL-DOLMATOFF, Alicia. *Arqueología del Bajo Magdalena...* Op. cit., pág. 98. “En las riberas del Magdalena, el grupo étnico Malibú tenía un patrón de poblamiento lineal sobre los barrancos que bordean los cursos de los ríos, en viviendas dispersas y caseríos rivereños.”

²³SIMÓN, Pedro. *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales...* Op. cit., cap. V, pág. 157. “...Otro palo que llaman yuca que de las raíces de él se hacen pan en esta tierra, que son las raíces de hechura de un nabo grande de España, llámese el pan que se fase de esta yuca cazabe...”.

²⁴FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del mar Océano* Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia. 1851. Tomo II, parte II, cap. III, pág.11. “Cuando llegó a esta provincia de los Pocabúyes Ambrosio Alfinger, estimóse que el pueblo principal tenía más de mil buhíos... la población mejor e mayor que los cristianos han visto en aquellas partes... y venía cada uno cargado de maíz, ó ahuyamas, ó pescado, ó patos que los hay en esta provincia... tenían de las diferencias de tiempos para sus labranzas, sementeras y cosechas de maíz, yucas, batatas y otras raíces de su comida ordinaria”.

²⁵SIMÓN, Pedro. *Del Orden de San Francisco del Nuevo Reino De Granada. Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales*. Op. cit., volumen VII, cap. XXIV, pág. 191. “...grandísimas labranzas de yucales y otras raíces de ellos estimadas, como batatas, ajos, himocona... En algunas partes de la costa deste río hay poblaciones dentro del agua; y están fundadas las casas sobre muchas palmas altas, y juntas y gruesas; y hay buhíos destos que tienen cinquenta y sessenta almas; y tienen sus escalas hechas de bexuco, por donde suben y descenden, y allá en lo alto está hecha la casa y habitación de los indios, y al pie de las palmas tienen sus canoas con que salen á pescar y á labrar la tierra y sembrar sus maizales en lo que está enjuto y apartado del río. Estas son muy fuertes y seguras casas o moradas contra el fuego y sin temor de sus enemigos y de los tigres y otras bestias y fieras...”.

²⁶DE CASTELLANOS, Juan. *Elegías de varones ilustres de Indias...* Op. cit., elegía IX, cap. 43, 227 y cap. 44, 14. “Aún en 1579 se distinguían dos grupos de esta tribu, que hablaban idiomas emparentados: Malibú de río y Malibú de lagunas. Los Malibú de río vivían principalmente en las poblaciones de Tamalameque, Mompox y Nicaho; así como en otras riberas entre esta región y Tenerife, mientras que los Malibú de lagunas vivían sobre todo en las poblaciones de Sempheguas, Panquiche, Sopotí, Zopatos, Simichagua y Soloba... Por otra parte, los indígenas de las cercanías de Cartagena eran igualmente de los Malibú... Los indios del río i de lagunas se entienden: los de la sierra tienen diferentes dialectos y no se entienden nada”.

²⁷ANGLERÍA, Libro I, cap. II, 122; vol. I, cap. IV, pág. 128. En: PATIÑO, Víctor Manuel. *Historia de la Cultura Material en la América Equinoccial. Tomo II. Vivienda y Menaje*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993. “Encontramos innumerables villas que tienen la forma de plaza y alrededor de ésta cabañas construidas... según he oído dicen que todas son de madera y fabricadas en figura redonda...”.

²⁸GÓMEZ PÉREZ, María del Carmen. *Pedro de Heredia y Cartagena de Indias...* Op. cit., pág. 333. “El licenciado Juan de Santa Cruz no fue inmediatamente a Cartagena, sino que, por el contrario, se quedó en Santo Domingo desde la fecha de su nombramiento como juez hasta octubre de 1538, momento en que se estableció en Cartagena como gobernador y juez de residencia”.

²⁹MUÑOZ, Juan Bautista. *Catálogo de la colección. Documentos interesantes para la historia de América...* Op. cit., vol. II, tomo 64, 1.041, Fo 296, pág. 40. “1.040. Documentos referentes a Cartagena. 2.- Año 21 de abril de 1539. - Al Consejo, del Licenciado Santa Cruz.

Cartagena. Residencia a Pedro de Heredia. Conveniencia de repartimientos, y otras reformas. [Torno a decir que para la conservación, tanto de los indios como de los cristianos, está bien que esta tierra se repartiase como otras, pues los indios andan aquí entre los cristianos, muchos de ellos perdidos y muertos de hambre y si estuviesen encomendados no se morirían]."

³⁰MELO, Jorge Orlando. *Historia de Colombia. El establecimiento de la dominación española*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, Biblioteca Digital Andina, 1977, cap. VI, págs. 9-10. "...el obispo, que era Jerónimo de Loaiza, entró en un conflicto abierto con el gobernador, en el cual una de las razones fue la distribución y tasación de las encomiendas. Loaiza llegó incluso a excomulgar a Heredia..."

³¹FERNANDEZ DE PIEDRAHITA, Lucas. *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada. A las S.C.R.M de D. Carlos II Rey de las Españas y de las Indias*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, 1676, libro I, cap. VII., historia 79. "..., pues luego que se halló libre de enemigos hizo cabeza de proceso contra ellos, y constando por sus declaraciones y las de otros, ser ciertas las conjuraciones presentes y las demás en que habían concurrido con daño de los nuestros y perjuicio de la navegación del río, los condenó á muerte, que se ejecutó en aquel sitio, pagando Alonso Jeque con una vida".

³²"Expedición de Lebrón a Santa Marta, año de 1540, Documentos referentes a Santa Marta, año de 1540. 1.- Al Emperador del Obispo de Santa Marta, 20 de mayo, etc.". En: MUÑOZ, Juan Bautista. *Catálogo de la colección. Documentos interesantes para la historia de América...* Op. cit., vol. III, tomo 2, 1056, 1, pág. 1067.

³³DE CASTELLANOS, Juan. *Elegías de varones ilustres de Indias...* Op. cit., parte III, Canto VIII, pág. 420. "Huyó de los conflictos el Zapata, Y no apareció más vivo ni muerto; Murieron en los bores colgados, Cuatro de los que fueron más culpados. A Mompox se volvieron con el resto Algunos enlazados en cadena..."

³⁴Carta de don Pedro de Heredia a Su Majestad, fechada en la villa de Santa Cruz de Mompóx, el 3 de julio de 1541. Archivo General de Indias de Sevilla, Estante 73, Cajón I9, Legajo 29. "... el Licenciado Juan de Santa Cruz pobló la ciudad de Mompox unos meses antes".

³⁵VON HUMBOLDT, Alexander. *Extractos de sus diarios. Viaje por el río de la Magdalena....* Op.cit., Diario VII a y b. "...no existe indiscutiblemente ningún trabajo de mayor esfuerzo muscular que el de los remeros del Magdalena, ni ningún lugar del mundo americano con tantos zambos, hijos de indígenas y africanos".

³⁶LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales didácticos. Capítulo I Arquitectura y urbanismo*. Granada: Universidad, 2003, pág.14.

³⁷DÍEZ JORGE, M^a Elena. "Lecturas historiográficas sobre la convivencia y multiculturalismo en el arte Mudéjar". En: *Actas X Simposio Internacional de Mudejarismo. 30 años de Mudejarismo: memoria y futuro (1975-2005)*. Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2007, págs. 735-746. "La multiculturalidad no es sólo la confluencia de culturas, sino la realidad de un encuentro de diferentes necesidades y deseos donde se generan mecanismos para hacer posible su máxima satisfacción... Esta definición de la paz se entiende unida a la reconstrucción de la historia de la paz".

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



DESTINO, DISPERSIÓN Y VANIDAD: VALORACIÓN Y PROTECCIÓN DEL LEGADO DOCUMENTAL MEXICANO

DISPERSION, VANITY AND DESTINATION: PROTECTION AND APPRAISEMENT OF MEXICAN DOCUMENTARY LEGACY

Resumen

La documentación histórica y los objetos de esta naturaleza que se conservan en México, dan testimonio de la conformación de un legado de grandes proporciones. El panorama actual es un caleidoscopio de programas, declaraciones y decisiones que no logran consolidar las tres tareas que nuestra sociedad debe implementar: registro, valoración y socialización. A propósito de ello, el texto reflexiona sobre aquellas cosas que han soportado y soportan nuestra comprensión del legado documental.

Palabras Clave

Control Bibliográfico Patrimonio Documental, Socialización, Valores culturales.

María Idalia García Aguilar

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones
Bibliotecológicas y de la Información

Doctora en Documentación Científica e Investigadora titular del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información (UNAM) y profesora en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Es autora, entre otros, de los libros *Miradas aisladas, visiones conjuntas: defensa del patrimonio documental mexicano* (2001) y *Legislación sobre bienes culturales muebles: protección del libro antiguo* (2002). También es compiladora de las ediciones *El Patrimonio documental en México* (2009) y *El libro en circulación en la América colonial* (2014).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 23-IX-2015

Fecha de revisión: 19-X-2015

Fecha de aceptación: 15-XII-2015

Fecha de publicación: 30-XII-2015

Abstract

Historical documents and objects of this nature are preserved in Mexico, testify to the formation of a legacy of major proportions. The current landscape is a kaleidoscope of decisions, programs and statements that fail to consolidate the three tasks that our society must implement: registration, appraisal and socialization. On this subject, the text consider on the things that have endured and still endure our understanding of the documentary heritage.

Key Words

Bibliographic Control, Documentary Heritage, Cultural Values, Socialization.

Joel Cruz Maytorena

Universidad Autónoma de San
Luis Potosí. Imagen y Promoción
Institucional. México.

Estudiante de la Maestría en Historia del Arte Mexicano de la Facultad del Hábitat en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Es autor varios capítulos de libros y artículos de divulgación sobre la historia de San Luis Potosí. Ha sido coordinador de exposiciones documentales como *Tesoros de la Universidad. Patrimonio bibliográfico y documental de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí* (2011), *Encuadraciones: el arte de vestir libros. Siglos XVI al XX*, (2012) y *Patrimonio Histórico de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí* (2013).

DESTINO, DISPERSIÓN Y VANIDAD; VALORACIÓN Y PROTECCIÓN DEL LEGADO DOCUMENTAL MEXICANO

“El estudioso o necesitado de investigar en las bibliotecas o archivos mexicanos, tiene que hacer esfuerzos descomunales para realizar seriamente su misión, y necesita ir de un lado a otro, a veces adivinando, para alcanzar un estimable resultado de su esfuerzo. En estas condiciones el investigador es a menudo un héroe silencioso que realiza su estímulo, su esfuerzo, dentro de un ambiente de desamparo y de miseria”

Genaro Estrada (1935)

1. PARA PUNTUALIZAR

México es un país con un legado cultural tan complejo y tan diverso que parece inabarcable. Sin duda, tal dimensión patrimonial representa un verdadero reto de gestión que sin el concierto de todas las instituciones, públicas y privadas, parece imposible si sólo se trata de trabajar con un segmento de ese patrimonio que es tan desconocido como mitificado. Nos referimos al patrimonio documental, ese conjunto compuesto por objetos de diferente naturaleza y soporte, entre los que se encuentran manuscritos (antiguos y modernos), incunables, libros antiguos, ediciones decimonónicas y publicadas hasta la fecha, fotografías,

documentos históricos, microfilms, películas, audiovisuales, vídeos, mapas, documentos electrónicos¹.

Dichos objetos no son desconocidos para la mayoría de quienes realizan investigaciones históricas o especializadas, sin embargo no ocurre lo mismo con la sociedad que los ha heredado. En efecto, por su fragilidad, rareza o unicidad, es que se explican las medidas de salvaguarda que impiden un conocimiento directo de esos testimonios del conocimiento humano para la gran mayoría de miembros de una comunidad. De esta manera se autoriza el trabajo con este tipo de materiales sólo a un grupo reducido de personas, quienes por ese privilegio deben responsabilizarse de su registro, estudio, valoración y transmisión social. Esto es porque todos esos objetos, que conservamos principalmente en archivos y bibliotecas, son reconocidos y valorados como testimonios de cultura y como una herencia social. De ahí que aquellos que se distinguen de un grupo, por su excepcionalidad o representatividad, sean reconocidos como bienes culturales.

Los bienes culturales son tanto una categoría de conocimiento como de protección legal. Estos objetos fueron definidos por primera vez con tal condición patrimonial, en 1954 en la Convención de la Haya titulada *Protección de bienes culturales en caso de conflicto armado*. Dicha convención fue el resultado de una toma de conciencia puntual y desgarrada de la destrucción cultural que habían producido las dos guerras mundiales en Europa. En efecto, fue prácticamente imposible no conmoverse por las ciudades arrasadas hasta casi perder su identidad; proceso en el cual numerosos bienes custodiados en archivos, bibliotecas y museos fueron saqueados o destruidos y las sociedades terminaron mutiladas en sus más profundos sentimientos. Esa realidad tan terrible explica por qué la convención de 1954 comprende como bienes culturales tanto a los objetos culturales como a los espacios donde se resguardan².

Sin embargo hay que precisar que esta realidad patrimonial, que reconoce y protege tanto a objetos sueltos como a aquellos que forman parte de colecciones y a los espacios en donde esos objetos se tutelan, no es la circunstancia más común en muchos países como México. Hay que recordar que una parte de la normativa de la UNESCO no es de cumplimiento obligatorio para los países que forman parte de ese organismo internacional, por esa razón a estas regulaciones se les denomina como *soft law*³. Lo que significa que son textos de bajo valor jurídico o de un impacto menor en un sistema normativo como el de cualquier Estado, porque cualquiera de las instituciones de la ONU no constituyen un gobierno supranacional por mucho que los Estados hayan firmado cualquiera de los textos normativos internacionales ya sea convención, recomendación o tratado. Pero pese a ello esa normativa internacional poco a poco ha ido consolidándose como los mejores lineamientos para el trabajo patrimonial en cualquier latitud del mundo.

Así, tratándose del patrimonio documental se fue fortaleciendo un reconocimiento de bienes culturales que aplica tanto para las colecciones de objetos bibliográficos como documentales, pero que en algunos casos se olvida de las instituciones que los custodian. No importa cómo sean denominadas esas entidades, ya fuesen archivos, bibliotecas o incluso centros de documentación. Es el caso de México en donde parece haberse construido una realidad esquizofrénica entre las instituciones que custodian al patrimonio documental y a los objetos que conforman ese patrimonio. Realidad que afecta a la tutela del legado cultural que representan los bienes documentales y en la que se ha olvidado destacar la importancia de la función social para la que fueron diseñadas las instituciones de custodia patrimonial.

En efecto, toda tarea que se realice para preservar bienes culturales pierde completamente sentido, y corre el riesgo de volverse inútil sin una finalidad social. Toda sociedad es la legítima heredera de los objetos que testimonian su pasado, pero son cosas que alejamos de lo social para garantizar la permanencia en las instituciones de custodia y, en consecuencia, la transmisión de los bienes culturales entre generaciones. Por su parte los bienes documentales se caracterizan por la fragilidad material, por lo que requieren medidas ambientales permanentes para asegurar su conservación⁴. Además para comprender el significado y la representación de un conjunto importante de los objetos de este tipo de objetos, se requieren conocimiento especializado que ya no forman parte de la educación de la sociedad. Lo que significa que como grupo social hemos perdido las claves de interpretación de aquellos objetos que documentan el devenir de nuestra comunidad.

De ahí la necesidad permanente de educar en valores culturales y patrimoniales, pero también el apremio de realizar estudios que permitan

conocer el legado para poder valorarlo. Dicha valoración se debe realizar en acuerdo a sus características e importancia para cada grupo de la sociedad, pues no debemos olvidar que siempre se trata de un bien común y de interés público. Si bien cada sociedad elige los bienes culturales de su pasado que más le significan, lo cierto es que la responsabilidad de cada generación es mantener lo más íntegra posible la heredad recibida. No podemos obligar a nadie a preservar aquello que más nos interesa, pero sí tenemos la responsabilidad de comunicar la importancia de su preservación, especialmente por su relación con la identidad social; aquello que garantiza la permanencia histórica de una comunidad.

2. UN COMPLEJO TEMA: LA RESPONSABILIDAD INSTITUCIONAL

Identidad colectiva y cohesión social son ideas a las que contribuye la heredad cultural. Por esa importancia colectiva, a los bienes culturales se les considera objetos de interés común y, por tanto la responsabilidad de su salvaguarda se ha entregado al Estado; independientemente del régimen de gobierno que sea pues esta entidad debe ser el garante de los derechos de sus gobernados. Se puede entender por salvaguarda al conjunto de procesos, acciones, programas, políticas que se emprenden para garantizar la permanencia de los bienes culturales y la transmisión de los valores que los distinguen a las generaciones venideras⁵.

Es decir, todo el conjunto de acciones tendientes a garantizar la permanencia y transmisión de la heredad cultural de todas las sociedades⁶. De ahí que a partir de 1964, gracias al trabajo del abogado italiano Giannini se transitó hacia una idea jurídica más completa de los bienes culturales. Un planteamiento, que recibe la herencia internacional de la década anterior pero que delimita el espacio de la protección del patrimonio cultural en siete grupos: los bienes arqueo-

lógicos, artísticos, archivísticos, bibliográficos, documentales, etnográficos e históricos⁷. Este trabajo, integrado a la Comisión Franceschini, propone que se defina al bien cultural como una categoría superior de protección de un Estado, porque en este se reconoce la representación del grado más alto de civilidad en una sociedad.

Lo que también implica que esa protección superior no desconoce en lo absoluto a los otros objetos como manifestaciones de la misma cultura. Todo lo contrario, pues es obligación y responsabilidad del Estado proteger todo el legado cultural bajo su tutela. Ahora bien, el reconocimiento de bien cultural posibilita protección especial para un de objeto, cualquiera que sea su naturaleza. En cierta manera, tal categoría podría equipararse a la categoría jurídica de monumento que se emplea en México, aunque el soporte conceptual de ambas ideas jurídicas es muy diferente⁸. Teóricamente una sociedad podría reconstruir lo más valioso de su legado a partir de ese conjunto selecto de bienes, pero los recientes casos de Irak o Yugoslavia no apuntan a pensamientos esperanzadores.

En efecto nos referimos a la terrible destrucción de las bibliotecas nacionales en Yugoslavia como consecuencia de la Guerra de los Balcanes entre 1991 y el 2001,⁹ así como la de Irak con la Operación Libertad Iraki de hace ya una década, una forma de *libricidio*. Es decir, “*la destrucción sistemática de libros y bibliotecas [como] un método de devastación deliberado, sistemático y violento*”¹⁰. Ahora bien, la selección de esos bienes no puede hacerse sin la valoración objetiva del conjunto de objetos conservados, que para ello deben ser identificados. Así, el registro de bienes culturales es la tarea más importante para asegurar la permanencia de esa heredad, pues es el instrumento ideal para realizar la valoración patrimonial tanto como para el diseño e implementación de políticas culturales¹¹. Sin esta herramienta se complica garantizar el futuro de cualquier objeto del patri-

monio cultural, como aquellos que componen el legado documental.

Ese legado en México posee una realidad institucional variopinta y muy compleja, a la que se suma un entramado legal extremadamente abigarrado que va de lo federal a lo estatal y de lo regional a lo local. De ahí la dificultad de diseñar y poner en práctica una política de estado específica para este patrimonio en esas circunstancias. Decimos difícil pero no imposible, pues aunque se trata de entidades aparentemente disímiles como archivos, bibliotecas, fototecas o filmotecas, poseen dos características comunes: el tipo de objetos que custodian y, la finalidad que les fue otorgada en el momento de su creación. Semejanza a la que debemos añadir un espacio de trabajo de posibilidades inimaginables: el entono digital posibilitado por el uso de tecnologías de la información.

Ciertamente en esa realidad institucional encontramos adscripciones públicas, que trabajan en el universo del Estado y sus características; y las privadas que se mueven en un espacio más limitado y necesariamente controlado por el mismo Estado. Dicha adscripción también determinará el tipo de financiamiento que debe y puede tener, pero también el tipo de responsabilidades que debe asumir. Pero en cualquiera de los casos nos estamos refiriendo a objetos considerados como bienes muebles de interés social porque son el resultado de la creación humana¹²; es decir, objetos movibles y por tanto mayormente expuestos al saqueo y destrucción. Situación que se agrava cuando no existe ningún tipo de registro de los objetos custodiados, como es el caso de varias colecciones documentales que se conservan en nuestro país.

Por desafortunado o descabellado que suene, nuestro país no posee un censo de las instituciones que han elaborado registros (sean inventarios o catálogos) de los bienes bajo custodia y

de aquéllas que no lo tienen. Todavía más grave resulta pensar en que no podemos decir cuántos libros de un siglo o, cuántos documentos históricos de un tema, o para rematar cuántas películas se conservan en la Cineteca Nacional más allá del desastre de los ochentas. No debe escandalizarnos tal eventualidad, si la tarea del registro de bienes culturales no ha sido una preocupación de estado para México; no de forma institucional pero si como una tarea para muchas personas preocupadas.

Podríamos ejemplificar aquí con la acción de numerosos países que desde la segunda mitad del siglo xx, especialmente europeos, han diseñado diversos mecanismos para el registro de bienes culturales y por tanto han invertido los recursos necesarios para que sus resultados no sean nada despreciables. Sin embargo, prefiero mostrar aquí un texto poco conocido en el medio académico mexicano. Me refiero a la postura eclesiástica sobre el inventario de bienes culturales, que desde el Vaticano se reconoce lo imposible de ejercer la tutela jurídica, garantizar la preservación, proteger y valorar sin un instrumento de tal naturaleza. Por tal razón promueven ese registro en todos los niveles de su jerarquía institucional¹³. Ciertamente la realidad institucional de un patrimonio como el documental, depende directamente del reconocimiento legal y el tipo de valoración que hace cualquier Estado,¹⁴ pero en esa distinción también se involucran aspectos carácter político, social, económico e incluso cultural. En nuestro país no solemos reflexionar sobre esta condición y lo que implica; por ejemplo, la enorme contradicción que existe entre el reconocimiento de los bienes arqueológicos o las tradiciones, y su relación directa a la todavía asombrosa realidad de las comunidades indígenas que puede ser calificada de todo menos de afortunada. Estos grupos sociales están en su mayoría en pobreza, relegados del desarrollo nacional e incluso marginados en varios derechos fundamentales que

reconocemos a los ciudadanos mexicanos. Esta es tan sólo una más de las cosas del surrealismo mexicano.

En la misma sintonía de las contradicciones, México diseñó sus instituciones y su estructura de gobierno, al mismo tiempo que mantuvo una batalla por la cultura y la educación en el país. Así nacían el Archivo y la Biblioteca nacionales, al tiempo que también se definió el futuro de la otra parte de nuestra heredad: lo colonial, y por tanto el legado recibido de Occidente con la Conquista y colonización del territorio. Tan sólo se trata de dos instituciones nacionales que debían transitar o evolucionar hacia la consolidación de sus funciones sociales y, al igual que en otros países, convertirse en los ejes medulares y normativos de una de las acciones patrimoniales encabezadas por el Estado. Se trata por tanto de un entono confrontado y contradictorio que ha afectado al legado cultural dejando tras de sí historias que nunca son del todo felices.

Por el contrario, la mayor parte de las noticias que afectan a nuestro legado documental son kafkianas. Por eso no resulta extraño leer en la traducción de un texto histórico una triste noticia como ésta: *Cómo el ejemplar registrado en el catálogo de la Biblioteca Nacional, resultó imposible de localizar*¹⁵, que refiere a la edición inglesa de 1655 de los viajes de Thomas Gage por la Nueva España. El mismo epígrafe que abre este texto, tiene la misma tónica melancólica y demoledora: macilenta realidad de nuestro presente que afecta a una gran parte de las instituciones culturales de México como lo son archivos, bibliotecas o filmotecas, que también son estatales, públicas y privadas, de realengo y macehuales, por que no se trata de la calidad de la colección sino de la valoración de los objetos y por tanto de la tarea de la custodia de objetos patrimoniales. Dicha valoración también refleja la comprensión del Estado sobre la cultura y la soberanía. Este principio el de la soberanía cultural “implica que los Estados son libres de

formular sus políticas y normas culturales salvo que sean contrarias a normas internacionales generales o convencionales”¹⁶.

3. DERECHOS CULTURALES FRENTE A HOGUERAS DE VANIDADES

Este es el verdadero meollo que podría explicar parte del desastre que tenemos en México sobre el registro de bienes culturales y la dispersión internacional de los mismos. Hay que dejarse de tonterías: todo inventario de bienes culturales es un acto administrativo que refleja una postura concreta sobre el legado cultural como bien social¹⁷. Sólo ese instrumento puede garantizar permanencia, valoración y transmisión. Si no se elabora en el marco de las tendencias internacionales, con petulancia se está desconociendo décadas de trabajo interdisciplinario e interinstitucional.

En este contexto es que debemos analizar la postura del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Biblioteca Nacional (BNMx), el Archivo General de la Nación (AGN), Cineteca Nacional, Fonoteca Nacional y de todas las instituciones de custodia de bienes documentales frente a la tarea de registro que ha realizado ADABI (Apoyo al Desarrollo de Bibliotecas y Archivos de México). Esta asociación civil ha actuado en la tarea patrimonial en donde el Estado y las instituciones de custodia han olvidado una de sus principales responsabilidades: el registro de los bienes en custodia. La ausencia normativa en esos registros sólo ha sido cubierta por el AGN y su labor de difusión de la normativa archivística, pero es un tópico que no se emplea en los registros de naturaleza bibliográfica. Falta mucho por hacer, pero el reconocimiento de la importancia del registro al paralelo de la normativa legal representan un avance crucial.

Así el enorme esfuerzo institucional tampoco permite una adecuada recuperación de la información en tanto no se cubren las necesidades

para la búsqueda de objetos. Bastaría comparar cualquier catálogo internacional elaborado por lineamientos estatales para apreciar las enormes diferencias a las que nos referimos. Véase las opciones de búsqueda que ofrece ADABI¹⁸, frente a catálogos de reconocimiento internacional como el Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español¹⁹, o el ICCU de Italia²⁰, aunque no son éstas las únicas opciones de comparación con catálogos patrimoniales en todo el mundo.

Nadie puede negar que estos años de trabajo de ADABI han sido importantes en la tarea del registro y de ahí la justificada obtención del *Premio UNESCO Jikji Memoria del Mundo*. Sin embargo ADABI tampoco puede asegurar que el registro presupone la permanencia del objeto en la custodia institucional registrada porque esa no es su responsabilidad. Este es el problema central que afecta con mucho a los registros culturales: el deber del registro también conlleva asegurar la permanencia de la custodia. Lo que significa que todo registro que no busca esta finalidad, es una tarea tanto inútil como inservible pues se trata de garantizar la heredad cultural de una comunidad y esa siempre será tarea del Estado. En efecto esa promesa social a largo plazo sólo pueden hacerlo las instituciones públicas, ya precisaba el pensamiento internacional que *“cada Estado es moralmente responsable de su salvaguardia ante toda la comunidad internacional”*²¹.

Tal condición no se cumple en México más que en escasas y notables excepciones. No es raro trabajar con fuentes históricas “flotantes o fantasmagóricas” que aparecen y desaparecen de las instituciones de custodia, como tampoco es extraño que numerosos investigadores mexicanos realicen la tarea de la catalogación de bienes patrimoniales. No se trata de esfuerzos vanos pero sin coordinación normativa son esfuerzos inútiles, porque no aseguran la continuidad de la heredad recibida entre generaciones. En este sentido la heredad no es un asunto acumulativo

entre generaciones sino una constante pérdida de la herencia cultural.

Por otro lado no debemos olvidar que todo registro, sea catálogo o inventario, también se ganan la confianza social por su fiabilidad en el registro de los datos a largo plazo, pero igualmente por establecer canales de comunicación con los usuarios de estos instrumentos de consulta²². Tristemente en nuestro país, la existencia de un catálogo publicado, institucional, sea elaborado por una institución pública o por una asociación como ADABI, no garantiza de ninguna forma la permanencia del objeto custodiado por la institución y mucho menos su transmisión entre generaciones.

Un objeto registrado en una institución pública no puede cambiar ni sus características materiales, ni mucho menos desaparecer por obra de los dioses antiguos. En el dominio privado sólo puede cambiar la tutela institucional en las condiciones que las leyes patrimoniales lo permitan. De ahí la importancia de un catálogo nacional cooperativo y regulado por una normativa específica y acordada entre las partes. Un catálogo con estas características informaría también sobre aspectos relacionados con la gestión de bienes patrimoniales como la procedencia, el estado de la conservación, procesos de rehabilitación, préstamos, o cualquier otro dato que sea necesario para diferenciarlo o distinguirlo de otros semejantes²³.

Los catálogos no son peticiones peregrinas de quienes no tiene nada que hacer, sino el ejercicio de un derecho cultural que tenemos garantizado todas las personas del mundo. Cualquier ciudadano tiene el derecho de consultar la información sobre el patrimonio de su país e incluso de otros. Véase la acción en este sentido del Ministerio de Cultura Francés²⁴, donde se aprecia cómo el registro de los bienes culturales es el resultado de políticas públicas que son más que declaraciones ante la prensa. No hay que

olvidar que el derecho a la cultura, implica dos cosas: uno el derecho a conocer la cultura propia y otro, el derecho a gozar de los beneficios de esta.

En México, el patrimonio documental se ha convertido en una batalla de vanidades más que en el concierto del trabajo interdisciplinario e interdisciplinar por un objetivo común: el interés de todos. Si fuese lo contrario, podríamos aceptar el enorme rezago de registro de bienes documentales que tenemos y actuar en consecuencia. Por ejemplo, permitir la participación de las escuelas de ciencias sociales y humanidades de todo el país en la tarea de registro como medio de obtención de los títulos profesionales. Pero eso también implicaría que seamos capaces de trabajar colectivamente y acordar modelos de registros normativos.

En este sentido sería ideal apostar por propuestas como UNIARTE²⁵, para el trabajo conjunto en el registro de bienes culturales. La obiedad a veces parece una necedad, pero en estos tiempos el registro sin un soporte electrónico adolece en ese lugar puntual: la finalidad social y la experiencia ajena ha mostrado que la apuesta más segura es el trabajar en el software libre, porque no sólo reduce costos de creación y mantenimiento, sino que especialmente permite formar recursos humanos cada vez mejor capacitados y también posibilita el acceso social a la información pública del patrimonio.

Dicho acceso resulta fundamental para formar valores del patrimonio y transmitir la heredad cultural, ya que permite explicar las acciones institucionales en materia de salvaguarda y explicar los costos económicos y sociales de estas tareas. El patrimonio cultural es de todos, por tanto el conocimiento de todas sus características también lo es. Aunque como hace años dijo el *Quijotito Aguameliero* de Cri Cri, en México “creemos que todos somos iguales ante la Constitución”²⁶; pero el buen Cantinflas nos devuelve

a la realidad, ya que en este país “unos somos más iguales que otros”²⁷.

4. CONCLUSIONES

El problema del legado bibliográfico en México, también implica analizar el valor que tiene en la sociedad el libro, la lectura y la biblioteca que lamentablemente está muy deteriorado por más campañas que se realicen. No es con publicidad que cambiaremos la realidad sino con acciones de políticas públicas a largo plazo. De nada servirá declarar lo bueno y sano que es la lectura, mientras las bibliotecas públicas no estén a la altura de los servicios que les demanda su sociedad. La lectura es también un problema de educación pública, tanto como lo es la transmisión de valores sociales o la importancia de la conservación del legado cultural. Si observamos cultura y educación se mueven en universos tan cercanos que no pueden separarse.

Pero distinguir la importancia del legado bibliográfico en un país que ha abandonado a las bibliotecas públicas en una vorágine de *demagogia y relumbrón*,²⁸ va a resultar una tarea tanto más difícil si no aceptamos la necesidad de realizar estudios puntuales que nos aporten datos sobre los recursos que disponemos (de todo tipo), que se ha registrado y cómo se ha registrado. Por ejemplo, no se puede participar solamente en proyectos internacionales como el ISTC (*International Short Title Catalogue*) o en *Primeros Libros*, sin antes o al paralelo de haber realizado la tarea de registro institucional. De otra manera es tanto como hacer promesas que no van a cumplirse. Llamadas de petate, las denomina la sabiduría popular y otros las llaman ofrendas en la hoguera de las vanidades. Al final resultarán igualmente inútiles si tenemos que empezar una y otra vez una tarea que debemos hacer entre generaciones.

Cuando se quiere justificar por todos los medios la ausencia de un catálogo institucional, incluso

la escasa relación entre el registro de un catálogo/inventario y los bienes bajo custodia, se debe entender que no habla la experiencia o la sabiduría sino sólo la vanidad de quién ha perdido todo sentido de responsabilidad social. Los numerosos desastres que tenemos en México no son castigos de las divinidades, sino el resultado de nuestra desidia y resignación. Somos muchos los que creemos en un futuro patrimonial con metas y objetivos medibles, con resultados con-

cretos y no meras parafernalias. Un trabajo por el patrimonio que sea capaz de pensar y defender la idea de que ese legado no nos pertenece, siempre es de las generaciones siguientes. Si comprendemos al patrimonio, entenderemos el deber de la transmisión como un derecho cultural, como la oportunidad de que cada ser humano pueda construirse a sí mismo como lo mejor de cada espíritu. Ese siempre ha sido un sueño gaujiro pero vale la pena mantenerlo.

NOTAS

¹“Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental”. En: UNESCO. *Memoria del Mundo*. Edición revisada preparada por Ray Edmondson. París, 2002, pág. 7. Texto disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637s.pdf> [Consulta: Diciembre de 2014]

²UNESCO. *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado*. La Haya. 1954. Texto disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000824/082464mb.pdf> [Consulta: Diciembre 2014]

³GARCÍA FERNÁNDEZ, Javier. “La UNESCO y la protección del patrimonio histórico universal”, *Boletín Elcano* (Madrid), 76 (2005), pág. 1. Texto disponible en: http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/lengua+y+cultura/ari+144-2005 [Consulta: Diciembre de 2014]

⁴UNESCO. *Lost memory. Libraries and archives destroyed in the twentieth century*, by Hans van der Hoeven and on behalf of ICA by Joan van Albada. París: UNESCO. 1996. Texto disponible en: <http://www.unesco.org/webworld/mdm/administ/pdf/LOSTMEMO.PDF> [Consulta: Diciembre de 2014]

⁵GONZÁLEZ VARAS, Ignacio. *Conservación de bienes culturales*. Madrid: Cátedra. 1999, pág. 550.

⁶UNESCO. *Recomendación relativa a la salvaguarda de los conjuntos históricos y su función en la ciudad contemporánea*, Nairobi. 1976. Texto consultado y disponible en: <http://www.cubaarqueologica.org/document/carta11.pdf> [Consulta: Diciembre de 2014]

⁷GIANNINI, Maximo Severo. “Los bienes culturales”. *Patrimonio cultural y Derecho* (Granada), 9 (2005), pág. 13.

⁸GARCÍA AGUILAR, María Idalia. “El futuro incierto de una fuente histórica relevante: la situación de los fondos antiguos en México”, *Revista General de Información y Documentación* (México), 14-2 (2004), pág. 177. Texto disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1075508>[Consulta: Diciembre de 2014]

⁹BLAZINA, Vesna. “Mémoricide ou la purification culturelle: la guerre contre les bibliothèques de Croatie et de Bosnie-Herzégovine”. *Documentation et bibliothèques* (Paris), 42 (1996), págs. 149-164. Texto disponible [Consulta: Diciembre de 2014]

¹⁰GARCÍA CUETOS, María Pilar. *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2011, pág. 65.

¹¹GONZÁLEZ VARAS, Ignacio. *Conservación...* Op. cit., pág. 77.

¹²UNESCO. *Recomendación sobre la protección de los bienes culturales muebles*. París. 1978, pág. 3. Texto disponible en <http://hdl.handle.net/11162/94859> [Consulta: Diciembre de 2014]

¹³IGLESIA CATÓLICA. *Carta circular. Inventario de los bienes culturales de los institutos de vida consagrada y de las sociedades de vida apostólica: algunas orientaciones prácticas*. Ciudad del Vaticano, 15 de septiembre. 2006. Texto disponible en:<http://www.vatican>.

va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20060915_inventariazione_sp.html [Consulta: Diciembre de 2014]

¹⁴QUIROSA GARCÍA, María Victoria. *Historia de la protección de los bienes culturales muebles: definición, tipologías y principios generales de su estatuto jurídico*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. Granada: Universidad, 2005, pág. 130. Texto disponible en: <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/703/1/15504219.pdf> [Consulta: Julio 2013]

¹⁵GAGE, Thomas. *El inglés americano: sus trabajos por mar y tierra o un nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, tr. Stella Mastrángelo. México: Fideicomiso Teixidor: Libros del Umbral, 2001, pág. 7.

¹⁶FERNÁNDEZ LIESA, Carlos R. "Debates jurídico internacionales sobre cultura y derecho". En: FERNÁNDEZ LIESA, Carlos R. (dir.). *La UNESCO y la protección internacional de la cultura en el espacio iberoamericano*. Pamplona: Civitas: Thompson Reuters: Universidad Carlos III de Madrid, 2011, pág. 63.

¹⁷SÁNCHEZ BALDÓ, Clara. "El Catálogo de Bienes Inmuebles integrantes del patrimonio cultural de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia". *Memorias de patrimonio* (Murcia), 7 (2003), pág. 321. Texto disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2509342> [Consulta: Diciembre de 2014]

¹⁸Consulta disponible en: <http://www.adabi.org.mx/content/servicios/libro/busqueda.jsfx> [Consulta en Diciembre de 2014]

¹⁹Consulta disponible en: http://ccpb_opac.mcu.es/cgi-brs/CCPB/abnetopac/O9109/ID32b0706d?ACC=101 [Consulta: Diciembre de 2014]

²⁰Consulta disponible en: <http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/antico.jsp> [Consulta: Diciembre de 2014]

²¹UNESCO. *Recomendación...* Op. cit., pág. 2.

²²DECARLI, Georgina y Christina Tsagaraki. *Un inventario de bienes culturales, ¿por qué y para quién?* Costa Rica: Instituto Latinoamericano de Museos. 2006, pág. 3. Texto disponible en: <http://www.ilam.org/ILAMDOC/IBC-porqueYparaquien.pdf> [Consulta: Diciembre de 2014]

²³BURÓN CASTRO, Taurino. "Los inventarios de desamortización. Recurso de seguimiento del patrimonio documental", *Boletín de la ANABAD* (Madrid), 45-4 (1995), págs. 25-50. Texto disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=50982> [Consulta: Diciembre de 2014]

²⁴Página oficial del Ministerio disponible en: <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Inventaire-du-patrimoine> [Consulta: Diciembre de 2014]

²⁵"UNIARTE, proyecto para el registro, inventario y catalogación del patrimonio artístico de México". *Boletín UNAM-DGCS-560* (México), 12 de septiembre de 2012. Texto disponible en: http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2012_560.html [Consulta: Diciembre de 2014]

²⁶Personaje de una canción infantil, creado por el mexicano Francisco Gabilondo Soler (Cri-Cri). Información disponible en: <http://www.artesmexico.org/grandesmex/franciscogabilondo.asp> [Consulta: Diciembre de 2014]

²⁷Personaje cómico de México creado por Mario Moreno, muy presente en la idiosincrasia y cultura mexicana contemporánea.

²⁸FRANCO, Iván. *¿Quiénes lucran con el patrimonio cultural en México?*. México: Unas letras editorial, 2011, pág. 35.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Varia

“CENTESIMUS ANNUS”.
UNA EXPOSICIÓN PARA EL CENTENARIO BASILICAL
“CENTESIMUS ANNUS”.
AN EXHIBITION FOR THE BASILICAL CENTURY

Resumen

En 1916 el papa Benedicto XV elevaba a la dignidad de Basílica Menor el granadino templo de San Juan de Dios. A continuación se adelanta el discurso museológico de la exposición que conmemorará la efeméride de este I Centenario, comentando sus principales atractivos.

Palabras Clave

Actos de conmemoración, Basílica, Benedicto XV, Comisariado, San Juan de Dios.

Adrián Contreras Guerrero

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

Con doble formación creativo-teórica, es Licenciado en Bellas Artes y Graduado en Historia del Arte por la Universidad de Granada, donde también prepara su tesis doctoral en el ámbito de las relaciones culturales entre Andalucía y América. Obtuvo el título de Máster en Estudios Avanzados de Museos en la Universidad Complutense de Madrid y desde entonces ha tomado parte en diversos proyectos expositivos, tanto a nivel teórico como práctico.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 10-X-2015
Fecha de revisión: 6-XI-2015
Fecha de aceptación: 15-XI-2015
Fecha de publicación: 30-XII-2015

Abstract

In 1916 Pope Benedict XV conferred the dignity of Minor Basilica to the Church of Saint John of God in Granada. In the text below, it is anticipated the museological discourse of the exhibition commemorating the centenary of this event while its main attractions are discussed.

Key Words

Conmemoration, Basilica, Benedicto XV, Curatorship, Saint John of God.

“CENTESIMUS ANNUS”. UNA EXPOSICIÓN PARA EL CENTENARIO BASILICAL

“CENTESIMUS ANNUS” es la expresión latina con la que hemos intitulado los actos conmemorativos que se celebrarán en la Basílica de San Juan de Dios de Granada durante la anualidad 2016-2017. Entre las actividades proyectadas se encuentra en lugar de privilegio una exposición histórico-artística que será la piedra angular del aniversario. Dicha exposición estará organizada en torno a seis bloques temáticos que irán desgranando diferentes aspectos de la efeméride.

En el primero de ellos será planteado al visitante el discurso general de la muestra, explicitando los privilegios que diferencian a una basílica de otros templos católicos. Seguidamente, en la sacristía del templo, se instalará una sección de documentos que relatarán la crónica histórica de los acontecimientos tales como la bula *Extat Granatae* de 20 de Diciembre de 1916 por la que Benedicto XV proclamaba dicha elevación, el folleto de mano que se editó en 1916 con motivo de los actos o varias notas de prensa del momento. Nos acercarán así al elaborado rito de tres días de duración por el cual quedaba consagrado el templo: desde la bendición de la caja

de plata con las reliquias de los santos mártires (Sebastián, Urbano, Fausto, Modesto, Marcial y Juan de Dios) el día de la víspera, a la purificación de las paredes del templo o la unción de las doce piedras de los pilares del edificio con los santos óleos.

El itinerario propuesto continuará con la sección llamada “Signos visibles” en la que se llamará la atención del visitante sobre los elementos distintivos que evidencian el particular talante de un templo basilical: desde las prerrogativas de tipo heráldico a la presencia de objetos físicos como la umbela (especie de paraguas litúrgico) y el tintinábulo (estandarte a modo de campanario) que tienen un eminente sentido simbólico-místico, esto es, proteger a los fieles de las inclemencias espirituales y llamar a la escucha de la palabra.

Ubicada en el crucero del templo, seguirá la sección de textiles que es una de las más interesantes de la muestra por cuanto que va a permitir admirar un patrimonio bastante inaccesible dentro de los fondos juaninos. El aparato textil y los ornamentos litúrgicos han constituido siempre

un importante capítulo dentro del patrimonio religioso. Así pues, el modo de vestir el altar ha intentado contribuir a subrayar la categoría del templo en cuestión mientras que las distintas jerarquías eclesiásticas han confeccionado su dignidad a través de la vestimenta. En este sentido, otro de los privilegios que cabe al rector de una basílica —esto es, persona que la preside— tiene que ver con el uso de ciertas vestimentas especiales que puede usar en el ejercicio de su oficio. Entre ellas se encuentran la capa magna, especie de aparatosa capa de varios metros de largo y capucha, o la *mozetta* de color negro, con ojales más anchos y botones rojos que puede usar sobre la sotana o el hábito religioso. Ambos modelos de indumentaria se mostrarán aquí procedentes del fondo de la basílica, además de los ornamentos litúrgicos

utilizados por el arzobispo Meseguer y Costa el día de la Consagración. Junto a ello, una de las joyas del patrimonio artístico de San Juan de Dios: el completo terno bordado en hilo de oro proveniente de Nápoles que se estrenó en 1758 con motivo de la bendición de la iglesia y que volvió a usarse para la consagración como basílica en 1916.

La cripta es el fascinante espacio que alojará la sección de orfebrería en lo que hemos venido a llamar “El Tesoro Basilical”. Se trata de un antiguo aljibe romano que en el s. XVIII se usó para cimentar parte de la iglesia —la zona de los pies de la nave—. De reciente acondicionamiento tras las obras realizadas en el subsuelo de la basílica durante el verano de 2013, será la primera vez que se abra a la visita pública este privilegiado



Fig. 1. Ornamentos litúrgicos usados en los actos de Consagración de la Basílica de San Juan de Dios. Hacia 1916.



Fig. 2. Anónimo napolitano. Capa pluvial del Terno de Bendición. Bordado en sedas e hilo de oro a realce sobre tisú de plata. 1758.



Fig. 3. Anónimo castellano. Cáliz de los Reyes Católicos. Plata pulida, cincelada, calada y grabada. 1490-1510.

espacio. No menos espectacular es el tesoro patrimonial que cobijará: cálices, copones, custodias y otras piezas de alhajamiento para el culto se ofrecerán aquí en un verdadero derroche de abundancia. Será una ocasión única para poder contemplar las piezas que componen el ajuar del templo en su integridad, pues muchas de ellas permanecen a resguardo durante todo el año con la salvedad de ser usadas en alguna misa solemne, muy puntualmente. Desde las piezas más antiguas hasta la postrer incorporación —un cáliz donado en diciembre de 2014—, este espacio enfrenta las clásicas piezas del fondo basilical con las incorporaciones que se han ido sumando en la última centuria. Entre estas incorporaciones cabe destacar la que será una de las piezas “estrella” de la exposición: un cáliz inédito de los Reyes Católicos, mostrado por vez primera aquí.

Por último, y agrupada en torno a lo que es el corazón latente del templo, esto es, el sepulcro de San Juan de Dios, la rica colección de imaginería barroca del templo clausurará de forma no menos sublime la muestra conmemorativa. Es oportuno el espacio y es oportuno el contenido. Los templos que alcanzan el rango de basílica suelen ser populares santuarios receptores de importantes peregrinaciones, sobre todo aquellos construidos en torno al lugar de sepultura de un santo. Además, uno de los requerimientos para obtener el título de basilical es que debe tratarse de un templo de regio esplendor, levantado con un perfil destacado. Estas dos circunstancias están reunidas en el caso de San Juan de Dios, lugar de descanso de los restos mortales del santo y pieza señalada del barroco español. De esta forma, y agrupando todas las esculturas de pequeño formato de la iglesia en el antecamarín y el postcamarín, se pretende realizar una relectura de estas conocidas piezas para narrar el final de la escuela granadina de escultura, que puede quedar notablemente ejemplificado a través de la nómina de artistas que se exhiben. Este análisis es especialmente conveniente por

cuanto que la profunda impronta barroca con la que se constuyó el templo aún sigue rigiendo hoy día los pormenores estéticos e incluso litúrgicos del mismo, como queda reflejado en algunos de los textos del catálogo.

A propósito del catálogo, también anticipamos que además de recoger la acostumbrada nómina de obras en exposición, habrá de ilustrar destacados aspectos del acervo artístico de la Basílica que hasta el presente no han sido registrados: patrimonio inmaterial o intervenciones que han afectado al monumento serán algunas de las líneas estratégicas a considerar. La nómina de autores dedicados a estos menesteres comprende figuras de demostrada solvencia como Lázaro Gila, Juan Jesús López-Guadalupe, Francisco Benavides o José Manuel Rodríguez Domingo.

El día 16 de enero es la fecha prevista para el arranque de los actos conmemorativos: junto a la celebración litúrgica propia del templo, se estrenará un espectáculo de luz y sonido que va a explicar mediante proyecciones el altar mayor. La exposición se inaugurará al mes siguiente, el 25 de febrero de 2016.



Fig. 4. Monumento del Corpus Christi. Instalación efímera. Fotografía tomada en 2015.

Entrevistas

IGNACIO HENARES CUÉLLAR.
EJEMPLARIDAD A TRAVÉS
DEL CONOCIMIENTO ESFORZADO

8 de junio de 2015

Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Granada)

José Manuel Rodríguez Domingo



IGNACIO HENARES CUÉLLAR. EJEMPLARIDAD A TRAVÉS DEL CONOCIMIENTO ESFORZADO

Ignacio Henares Cuéllar¹ (IHC)
José Manuel Rodríguez Domingo (JRD)

JRD: Nacer y vivir en una ciudad como Granada, sin duda, imprime rasgos indelebles en el carácter.

IHC: Para mí, el haber nacido en el centro histórico, haberlo vivido desde la infancia hasta el punto de decidir mi vocación universitaria alrededor de los cinco años, me ha permitido desarrollar un modelo historiográfico comprensivo de la complejidad. Estoy bautizado en la que entonces era capilla universitaria, la iglesia de los Santos Justo y Pastor –antiguo templo de la Compañía de Jesús–, y las ceremonias académicas constituían un referente marco; al igual que las diversiones y novatadas de los pupilos del vecino colegio mayor de San Bartolomé y Santiago; o presencias nobilísimas como las del eminente científico D. Carlos Rodríguez López-Neyra², ante cuyo paso por nuestra placita, teníamos orden de las madres de interrumpir el juego para no perturbar el paso sereno del sabio. Pero al mismo tiempo asistí a la transferencia del monasterio de San Jerónimo a la Universidad de Granada, cuando dejó de ser cuartel; un lugar en el que los niños del barrio entrábamos y salíamos con toda facilidad, y donde leíamos

los murales de la iglesia como si fuesen cómics. Teníamos una plena habitualidad con ella, al igual que ocurría con el conjunto de San Juan de Dios. Siendo preadolescente servía comidas a los enfermos del hospital de San Rafael, como también a los ancianos de las Hermanitas de los Pobres. Era un mundo que todavía tenía el sabor de una sociedad tradicional. Cuando yo he descrito el eje ritual de San Jerónimo –que ahora parece algo que existiera de toda la vida, pero que fue un constructo historiográfico³– me he referido a realidades profundamente vividas.

JRD: ¿Se puede hablar de una identidad múltiple de la ciudad?

IHC: Sí, aunque la historiografía ha extendido modelos hegemónicos que excluían otros igualmente significativos y de singularidad y valor propios. Se ha puesto todo el énfasis en el legado islámico y medieval, y muy especialmente en la medina de la Alhambra y en el conjunto palaciego; y también después se ha enfatizado todo lo correspondiente a los episodios renacentistas y barrocos, pero con visiones –sobre todo en el segundo de los casos–, que

han hecho primar estereotipos sobre lo que es la totalidad como filosofía de la cultura del arte moderno en Granada. Sin duda, la ciudad tiene un elemento de una gran universalidad como es todo lo nazarí y todo lo medieval islámico, sobre todo releído por el Romanticismo. No podemos negar que la Alhambra que amamos no es la arqueológica –aunque la importancia de ésta sea incuestionable–, sino la de los románticos y los modernos. Pero como ciudad, Granada es como cualquier urbe italiana, renacentista y barroca, donde se respira clasicismo, y como tal la he entendido siempre⁴. Pero además, hay una Granada castellana cuya memoria se había perdido, y que tuve la felicidad de iluminar, como es la mudéjar⁵. El deseo tras la anexión a Castilla sería convertirla en una ciudad castellana –como Medina del Campo o Medina de Rioseco–, una ciudad gótica, que también existe y que se olvida, emparedada entre el glorioso periodo nazarí y el renacentista. Y hay también una ciudad contemporánea, porque nosotros somos intelectualmente hijos del fin de siglo y de la Generación del 27. A veces me resulta verdaderamente impresionante que en una ciudad que estaba fuera de la eclosión industrial y burguesa naciera la arqueología y la historiografía del arte, de la mano de esa pléthora historicista de los Gómez-Moreno⁶, Valladar⁷ y Seco de Lucena⁸. En esa clave hay que leer la excentricidad de la ciudad a la que se refiere Ganivet⁹ en *Granada la bella*¹⁰, donde siente con fervor la determinada tradición espiritual y cultural, y al mismo tiempo lamenta las carencias modernas. Aunque serán los miembros granadinos de la Generación del 27 quienes modernicen ese legado finisecular y la gran cultura granadina del historicismo se convierta en una cultura plenamente moderna¹¹. Nosotros somos hijos de esa generación.

JRD: Tu relación con la ciudad te ha hecho interpretar los valores de su permanente búsqueda de la excelencia cultural en contraste con una realidad socio-económica contradictoria,

¿sigues considerando que la patria utópica de los granadinos, la de Ganivet y García Lorca, es el arte?

IHC: Sí, y además esa patria utópica de los noventayochistas y de los miembros granadinos del '27 generó una importantísima tradición ilustrada y científica, de la que mi generación se benefició directamente. El Instituto Provincial¹², con sus secciones masculina (Instituto Padre Suárez) y femenina (Instituto Ángel Ganivet), donde estudié contaba en su plantilla con profesores como D. Antonio Domínguez Ortiz¹³, D. Emilio Orozco¹⁴ o D. Jesús Bermúdez Pareja¹⁵, dándose la circunstancia de que todos ellos eran cursillistas del '36; es decir, son la última generación de jóvenes docentes estampillados por la Segunda República en vísperas de la tragedia según el modelo institucionista. El Instituto Provincial de Granada fue el más importante semillero de aprendices de humanista que quepa concebir, una especie de *jardin d'hiver*, de invernadero de las ciencias sociales y de la humanidades. Excelsos catedráticos de Medicina, cualificados ingenieros y gente de todas las profesiones universitarias que se formaron en el Padre Suárez en aquella época han llegado a ser extraordinarios *conoscenti*, grandísimos *dilettanti* en materia artística y literaria; un rasgo que llevan muy a gala de la educación recibida. Y ese es precisamente el espíritu que he tratado en todo momento de transmitir. Siempre he estado convencido de que aquellos cursillistas del '36 cumplieron a las mil maravillas el mandato social de recibir y transmitir la palabra, de establecer con firmeza las mejores condiciones para la cadena del conocimiento.

JRD: Una formación pluridisciplinar –Historia del Arte, Derecho, Filología Clásica–, ¿permite afrontar la multiplicidad del análisis artístico de manera plena?

IHC: Sin la menor duda. Ese es el modelo; esa es la tan deseada interdisciplinariedad. Aun-

que con respecto a esto cabe decir algo que decía, con muchísima sorna Louis Althusser en su *Curso de filosofía para científicos*¹⁶, quien precavía ante la necesidad de evitar una mala interpretación de la multidisciplinariedad como aquélla en la cual para resolver un problema científico se reunían un grupo de ideólogos que no sabían nada de ese problema, en la convicción de que la suma de la ignorancia daría lugar al conocimiento. Esta ironía althusseriana puede ser aplicada a mí. Pero puedo señalar que D. Emilio Orozco tuvo un papel decisivo en la orientación de mi carrera investigadora y académica. Después de un decepcionante inicio en un trabajo empírico mediocre, me hallaba en un estado de perplejidad, que don Emilio vino a resolver de una manera que nunca podré agradecer suficientemente. Un día, hallándonos ambos ante el escaparate de una librería en la plaza de la Universidad, me dijo: “¿Cómo es posible? Si usted tiene su camino perfectamente definido; a usted le gusta la literatura, le gusta la filosofía, le gusta la historia y la historia del arte, en concreto. Usted debe dedicarse a la literatura artística”. Y de hecho él me hizo el primer encargo al respecto, cuando tenía veintidós años. Se trataba de una serie de artículos sobre arte que coordinaba el profesor Orozco para la Enciclopedia Proliber, uno de los cuales llevaba por título *Historia de la historiografía del arte*. Era mi primer ensayo en el campo de la literatura artística, siendo una síntesis del célebre libro de Julius von Schlosser¹⁷, aún sin traducción castellana, de la *Historia de las ideas estéticas en España* de Menéndez Pelayo¹⁸, del libro de Achille Pellizzari¹⁹ y de Lionello Venturi²⁰. Por esa vía entré en la literatura artística, el itinerario al que me he mantenido más fiel; lo que no significa que me haya reducido a éste.

JRD: La mayor parte de tu producción científica se ha desenvuelto en el ámbito de la historia del gusto y el enfoque cultural, realizando aportaciones extraordinarias ya en el pensamiento

estético de la Ilustración y el Romanticismo, ya en el análisis de fenómenos locales²¹. ¿Son efímeros los planteamientos estilísticos?

IHC: Realmente creo que la estilística es una herramienta extraordinaria. Hay dos herramientas que hicieron posible la historia del arte científica y académica moderna: la *Kunsttopographie* –la topografía artística– y la estilística. Ahí están todos los *stilfragen* que se han escrito desde Riegl²² a Panofsky²³, que no son reflexiones precisamente superficiales. La estilística reclama una sensiblidad estética y científica de primerísimo orden, que no está al alcance de todo el mundo. Lo digo paladinamente porque produce mucho sufrimiento la mala estilística, la subestilística, la infraestilística. Por tanto, insisto, es una práctica tan exigente, que necesita de verdaderos filósofos de la cultura y cuando se desarrolla por personajes que tienen una personalidad vicaria –legítima, pero secundaria–, se convierte en subestilística. Y se transforma en infraestilística cuando el reconocimiento de los estilos se hace mediante una valoración mecánica de los estilemas, muchas veces esclerotizados y superados, cuando se hace con un procedimiento de generalización y sin ningún esfuerzo de cualificación. El historiador del arte que maneja la estilística está obligado a una valoración y singularización de cada fenómeno que estudie, que le permita ver lo que de distinto hay dentro de lo genérico, de lo universal o de la serie. Por eso yo tengo muchos trabajos que se llaman “universalidad y singularidad...”²⁴. No se puede hacer estilística como suma de estilemas simplemente, sin entrar en profundidad en el proceso, en la elaboración de procesos. Estilística es alta filosofía de la cultura, nada comparable a repartir estilos como quien salpimenta una ensalada. La estilística es un ejercicio de crítica intraartística que tiene que penetrar dentro del fenómeno artístico, pero que con frecuencia se convierte en un relato superficial y epidérmico.

JRD: ¿Cómo viviste durante tu etapa de alumno universitario en la década de 1960 la renovación metodológica de la historia del arte y el momento álgido de las movilizaciones estudiantiles de protesta?

IHC: El proceso intelectual y el proceso de lucha democrática se alimentaron mutuamente en la Universidad, poniendo en una situación comprometida el futuro universitario y académico de la mayoría de nosotros. Parecía que la Dictadura no acabaría nunca, que se prorrogaría a través de otras personas. No fue una situación confortable; es más, se acuñaron prejuicios que siguen vivos. Además de importar una nueva metodología en Historia del Arte, puedo afirmar que he sido absolutamente fiel a ese código moral y social del *fair play* anglosajón. Creo que he sido una persona con una enorme preocupación por la equidad y el buen gusto, que los he tratado de cultivar, incluso domeñando mi carácter. Y, sin embargo, sobre mí pesa un dictamen de radicalismo y radicalidad que los sectores más conservadores de esta ciudad y de esta sociedad jamás levantarán. Es una consecuencia de esos años.

JRD: Tus primeros años como docente en la Universidad de Granada coincidieron con la celebración del III centenario de la muerte de Alonso Cano (1967) y la organización del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (1973), ¿qué supusieron ambos acontecimientos para el futuro desarrollo de la disciplina en esta institución académica?

IHC: Y aún como estudiante viví la celebración del centenario de Diego de Siloe, asistiendo a las conferencias impartidas en la antigua Facultad de la calle Puentezuelas a los grandes maestros como D. Manuel Gómez-Moreno [Martínez]²⁵, Earl Rosenthal²⁶ o José María de Azcárate²⁷. Debo reconocer que José Manuel Pita Andrade²⁸ fue un impulsor consciente, lúcido y brillante de la cultura y de la historiografía. Él había llegado a Granada en 1961 y esto ocurrió en 1963,

en mi primer año como alumno de Historia del Arte. Pero 1968 y 1973 fueron dos momentos importantes. La exposición de Alonso Cano y la escuela granadina fue un verdadero hito, y el catálogo resulta uno de los esfuerzos más ambiciosos, que contiene toda la labor de documentación y toda la sabiduría personal de don Emilio [Orozco]²⁹. Aunque todo ese catálogo salió de mi minerva. Es cierto que luego las correcciones las hacíamos entre los dos, lo que resultaba una labor tremendamente premiosa, porque don Emilio era muy meticuloso y muy lento; aunque evidentemente él puso mucho orden en mi léxico y enriqueció de manera extraordinaria las notas del catálogo. Concha [Félez]³⁰ participó porque yo estaba haciendo milicias universitarias, y alguien tenía que encargarse de corregir pruebas y llevarlas y traerlas a la imprenta. Cualquiera que se acerque a ese catálogo encontrará novedades imprevistas, noticias únicas. Debería volver a editarse, al igual que los coloquios que fueron muy interesantes. Y en cuanto a 1973, toda la Universidad española recuerda el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Fue un punto de inflexión. Vaya uno donde vaya todo el mundo tiene una memoria felicísima de aquello. Hecho con unos medios modestísimos, con un esfuerzo artesanal pero cuyo resultado son tres volúmenes de actas, de lo mejor editado en toda la historia del CIHA³¹.

JRD: Tras un breve periodo en la Universitat de les Illes Balears regresaste a Granada, ¿qué supuso ocupar la cátedra antes desempeñada por Martín Domínguez Berrueta³², Francisco Javier Sánchez Cantón³³, Diego Angulo Íñiguez³⁴, Antonio Gallego Burín³⁵ o José Manuel Pita Andrade?

IHC: Pues ha supuesto una de las satisfacciones profesionales y morales más grandes, que no he dejado de experimentar, que me acompaña hasta el momento presente que me acerco a la condición de septuagenario. Entonces era un joven ser humano de poco más de treinta

años. Fue además un momento de plenitud, la confirmación de aquellas metodologías tan poco convencionales que yo había buscado, el deseo de avanzar en la literatura artística, en la crítica social de la cultura, en un modelo filosófico cultural que se alejara del “lugar comunismo”, como apunta [Néstor García] Canclini³⁶. Mi deseo de huir de los lugares comunes, de buscar lo singular en cada proceso artístico y cultural, en cierto modo halló una convalidación. Pero también fue una invitación a mejorar en los estándares de filantropía, equidad y ese buen gusto que siempre me ha preocupado. Creo que traté de adecuar me a la idea de ejemplaridad que los maestros habían presentado y convertirme en un agente benéfico, en alguien que beneficiara a la Universidad, al conocimiento y a la cultura. No sé si lo habré conseguido, pero esos fueron los propósitos.

JRD: Era, por tanto, inevitable que te orientaras hacia la crítica social del arte.

IHC: En realidad yo siempre he tenido una orientación filosófico-cultural y científico-social de la Historia del Arte. Soy un crítico social de la Historia del Arte, pero no en el sentido de la Sociología que hicieron los comunistas complutenses, que es muy árida, o algunas otras visiones pretenciosamente vanguardistas. Las corrientes de la Sociología moderna –de Talcott Parsons³⁷, por ejemplo– las recibí de mano de uno de los más ilustres politólogos como Francisco Murillo Ferrol³⁸, otra gloria granadina entonces recién venido de Estados Unidos. Gracias a esta corriente anglosajona tuve contacto con una publicación que es un espejo en el que deberían reflejarse más los historiadores del arte, que se llama *Journal of History of Ideas*,



Fig. 1. Discurso de apertura del curso universitario andaluz 2014-2015 en la Universidad de Granada.

de [Arthur Oncken] Lovejoy³⁹. Y también con alguien que ha sido mi sociólogo de cabecera, un crítico social extraordinario como es Georg Simmel⁴⁰, que lo fue también de Ortega y Gasset⁴¹ y de Jean Starobinski⁴². Y si hablo de Starobinski no puedo olvidarme de Francastel⁴³; y si menciono a Lovejoy no puedo obviar a sir Kenneth Clark y su *The Gothic Revival*⁴⁴. Hay un accidente en mi vida y es que durante doce años fui profesor de arte inglés y norteamericano. En la Universidad no se confiaba mucho en mi talento como historiador del arte; y solo tardíamente mi maestro sintió aprecio por mi historiografía, de ahí que se me mantuviera por ser un excelente traductor de inglés, lo que me puso en contacto con una corriente historiográfica con la que me siento plenamente identificado que es la del *gothic revival* visto por Eastlake⁴⁵, el propio Clark, por Hitchcock⁴⁶, o por el más reciente de todos ellos que es David Watkin⁴⁷. Y yo trasladé la filosofía de los revivals y del historicismo a este país, porque hasta ese momento se los veía como un objeto extraño y no se tenía una interpretación clara⁴⁸.

JRD: Siempre has defendido la necesidad de recobrar los valores de la auténtica substantividad del hecho artístico mediante la interpretación de la época a través del artista y no a la inversa, ¿no crees que este discurso académico, basado en la singularidad y el genio, alimenta la excesiva mercantilización del arte?

IHC: Los itinerarios son plurales y este es uno de los posibles. Yo soy fiel a mis paradigmas y hay una obra clave que en mí ha tenido una enorme influencia, *El espejo y la lámpara*, de Meyer Howard Abrams⁴⁹, sobre las claves del romanticismo en la crítica de arte moderna. Es ahí de dónde viene esa afición mía por analizar el hecho poético en la personalidad del creador, y la indescriptible realidad que constituye la *poiesis*, el creador y su poética. Pero hay otros itinerarios. Lo que ocurre es que el más frecuente entre los historiadores del arte pasa

por acudir al *background* y hacer un análisis de la sociedad y concluir que la obra artística es tal porque obedece a un determinado entorno social. Me parece lamentable, porque rompe con la especificidad de lo artístico. Francastel lo analizó maravillosamente. Quien en España está considerado un sociólogo del arte, escribía siempre contra la sociología del arte, por culpa de no estar divulgada toda su obra. En realidad, Francastel es un historiador social que pertenece a una importantísima tradición que es la que se desarrolló en la VI sección de l'École Pratique des Hautes Études⁵⁰. Entonces estaban además de él, Marc Bloch⁵¹, Jean Piaget⁵², Marcel Mauss⁵³; es decir, había antropólogos, psicólogos estructurales, historiadores sociales de la economía..., y él trató de hacer lo propio con la historia social del arte. No se debe buscar aquello que la obra de arte dice de las relaciones sociales de producción, sino el lugar que ocupa en las relaciones sociales de producción; cómo construye el arte sociedad, cómo construye el arte valores sociales, qué dice de la sociedad. También lo entendió así Haskell⁵⁴.

JRD: Te has referido a tu experiencia como docente de historia del arte norteamericano, ¿qué valores aporta América al arte contemporáneo?

IHC: La aportación está en ese precioso libro *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*⁵⁵ donde se describe un proceso más antiguo que el expresionismo abstracto, y que empieza con dos exposiciones de arte moderno en Nueva York, en los años de entreguerras, con la presencia de Picasso y Matisse, entre otros. Hubo una sensibilidad muy potente entre coleccionistas y público. Ahora se sabe mucho de arte norteamericano. Yo expliqué arte inglés y norteamericano entre los años 1968 y 1979, y en el primer año solo existía un libro en castellano, de Vicente Aguilera Cerni⁵⁶, un excelente crítico de arte que con Fernando Torres desarrolló una extraordinaria labor editorial en la Valencia de los años

sesenta y setenta. Y ese libro era un paradigma de la modernidad. Y además estaba José María Moreno Galván⁵⁷, que tenía el corazón dividido entre los realismos y el informalismo. La primera persona que explicó el expresionismo abstracto y la escuela del Pacífico en la Universidad de Granada fui yo. Y a Georgia O’Keeffe, y a Louise Bourgeois también las conjuré para que compa- rieran en el aula. Fui muy feliz.

JRD: Las metodologías de análisis basadas en la perspectiva de género y la identidad sexual, la historia de las mentalidades, la gestualidad, la cotidianeidad... ¿no dejan de ser una versión moderna y ampliada de la historia del arte tradicional?

IHC: No deberían. Debo decir lo mismo que decía antes de la estilística. Lo que ocurre es que a veces no están a la altura de los fines los medios. Recuerdo el juicio de un historiador del arte acerca de la cultura victoriana, para quien era una cultura en posesión de todos sus medios pero carente de sus fines propios, por lo que no salía de una cierta visión laberíntica del historicismo. Es una proporcionalidad entre fines y medios lo que importa, lo mismo que con la estilística. Yo alguna vez me he pronunciado sobre la historia del género, y he llamado la atención sobre dos hechos. Primero, que tiene que ser concebida dentro de una poderosa exigencia teórica, no siendo una cuestión de los objetos, sino de alta teoría. Y en segundo lugar, que representa un proceso moral, social, profundamente innovador y que debe evitar la “efimeridad” y la sentimentalidad, sin reducirse a algo gestual o sentimental. Lo mismo vale para el resto de planteamientos metodológicos. Lo que cuenta es la calidad del esfuerzo teórico y el rigor social y moral de la propuesta. No se trata de “vamos a echar una mano al movimiento feminista”, sino de redefinir el pensamiento historiográfico. Por eso, si trabajamos con las mismas herramientas, si nos mantenemos en los mismos objetos teóricos, no conseguimos los fines.

JRD: El prejuicio como método –“si no me agrada y no lo entiendo es basura”, “si me gusta y soy capaz de descifrarlo es una obra maestra”–, ¿puede acabar con el papel de los críticos de arte?

IHC: No. Además esa oposición existe desde lo que Elizabeth Gilmore Holt⁵⁸ llamó el triunfo del arte ante el público y la crítica; un fenómeno que sitúa entre 1785, año de la exposición en Roma del *Juramento de los Horacios* de David, y 1848, cuando con la revolución democrática se produce la definitiva desaparición del modelo cultural del Antiguo Régimen y los inicios del realismo. En el verano de 1965 compré en París *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*⁵⁹, uno de los libros más divertidos del mundo porque contiene las críticas de arte más feroces y hostiles que rozan la chabacanería, pero adornadas de magníficas caricaturas, para saludar el primer movimiento moderno en el arte. Es una oposición que no va a cejar nunca. El prejuicio forma parte de la condición humana. Al conocimiento hay que llegar siempre con esfuerzo. Voy a hacer una cita marxista del *Capital*, en cuyo frontispicio dice “si la apariencia y la esencia coincidieran no sería necesaria la ciencia”.

JRD: Desde la mirada privilegiada que ofrece ser presidente honorario del Comité Español de Historia del Arte, ¿cuáles son a tu juicio los factores que dificultan una completa cohesión entre los historiadores del arte españoles?

IHC: Es difícil diagnosticar. Hace mucho tiempo que no he asistido a una reunión del CEHA, pero ya en los años en que lo presidí era un organismo que enfrentaba tareas que excedían a su propia estructura y operatividad. A pesar de haber sido aquélla la etapa que más cerca estuvimos de una suerte de espejismo que era hacer operativa a esta asociación. Los historiadores del arte en este momento, a pesar de que legislaciones como la patrimonial andaluza

de 2007 hayan reconocido una función en la tarea de conservación y protección patrimonial a la Historia del Arte, a día de hoy no tiene más salida que la investigación –universitaria o no– y la docencia. Por tanto, es difícil constituir una asociación profesional de historiadores del arte. Todavía sigue estando vigente la vieja legislación española que pone al frente de todos los contratos del Estado a los técnicos, arquitectos o ingenieros, y no sitúa con idéntico potencial y con idénticas facultades a los historiadores del arte⁶⁰. Eso por un lado: el ámbito profesional es muy restringido. Y por otra parte, se da la vieja circunstancia de la soledad del humanista, del profundo individualismo con que se han desarrollado las humanidades en este país, donde hay una especie de sálvese quién pueda al que ha contribuido además últimamente la manía burocrática que ha invadido la vida académica, los célebres sexenios, la ANECA y otras burocracias. En el fondo, ahora mismo, el historiador del arte es un solitario que trata de sobrevivir. Es muy raro el trabajo en equipo en el campo de las humanidades, y tanto los límites de la vida profesional como los viejos hábitos de soledad del humanista son dos factores muy fuertes.

JRD: Las sucesivas generaciones de alumnos y discípulos son unánimes a la hora de reconocer como principal enseñanza de tus lecciones la independencia de pensamiento, ¿resulta éste un instrumento clave para entender los procesos creativos?

IHC: La relación entre los roles del teórico y la creación no siempre se han tenido claras en la Universidad española. De hecho, muchas veces el historiador del arte vive como un síndrome arqueológico. Esto es una actitud que se separa de lo que fueron los orígenes de la historiografía artística moderna. Existe una historia del arte científica –los alemanes hablan de *Kunstwissenschaft*– que se institucionaliza a finales del siglo XIX y que aparece en las universidades con el

inicio de la pasada centuria gracias a la corriente de la pura visibilidad (*reine Sichtbarkeit*). Después, sin la unión que existió entre las corrientes de vanguardia y el pensamiento historiográfico del momento, y sobre todo entre crítica, historiografía y creación, tampoco hubiera existido el desarrollo de la moderna Historia del Arte. Hay una cosa que escribió Max Dvořák⁶¹ y es que nadie puede ser un buen historiador del arte si no conoce el arte de su tiempo. De hecho, todos los grandes historiadores de la escuela vienesa estaban muy unidos a los creadores de la época y era especialmente importante la relación que unía a Dvořák con Oskar Kokoschka⁶². En España la Historia del Arte universitaria tiene un gran impulso en la década de 1920, porque está muy unida a la Generación del 27. Esto lo desarrollé en el discurso de investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad de Granada de D. Diego Angulo⁶³. El libro de José Moreno Villa, *Vida en claro*⁶⁴, muestra clarísimamente las conexiones que hay entre la gente del Centro de Estudios Históricos y los creadores del '27 con las vanguardias artísticas del momento. Y lo hacen a través de ese instrumento de la Junta de Ampliación de Estudios que es la Residencia de Estudiantes. Moreno Villa es una pieza clave en la crítica y en la historiografía del momento. Por eso, la misma libertad que reclamamos para la creación debemos reclamarla para la estética y el pensamiento. *Eppur si muove*, es el concepto galileano. Yo siempre he visto el pensamiento como una realidad en constante movimiento. De hecho ya rechazo mis escritos quince días después de haberlos redactado, y no quiero releer nada nunca del pasado. No he reeditado ninguno de mis libros, y a veces me sorprende cuando una relectura me deja completamente infeliz y un mal sabor de boca. No es nada frecuente. Mi concepción del pensamiento es algo en constante movimiento.

JRD: ¿Sientes nostalgia de los puestos de responsabilidad política, académica y cultural desmenuados a lo largo de tu carrera?

IHC: Yo siempre he legado un pensamiento moral a la gente más joven, que aprendí del P. Cabanelas⁶⁵. Era un brindis dirigido a D. Antonio Domínguez Ortiz el día que dejaba la presidencia del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, cuando el P. Cabanelas, una de las mentes más portentosas que yo haya conocido, tan sabio como sutil político, le dijo lo siguiente: «D. Antonio, más importante que ser, es saber dejar de ser». Y estas palabras me quedaron impresas a fuego, y las transmito siempre a la gente más joven. Es un legado del estoicismo, legado importante de la moral histórica, que subyace a todo el cristianismo.

JRD: Por tu amplia experiencia de gestión, ¿cuáles deben ser los elementos irrenunciables del modelo público de la cultura?



Fig. 2. Discurso de apertura del curso universitario andaluz 2014-2015 en la Universidad de Granada. Detalle.

IHC: Para contestar voy a resumir mi último ejercicio al respecto que fue el discurso de apertura del curso académico en las Universidades de Andalucía sobre los derechos culturales y la actual coyuntura del Estado cultural⁶⁶. En primer lugar, es irrenunciable el reconocimiento de la sustantividad de la cultura, del hecho cultural, que debe hegemonizar cualquier proyecto de gestión y no se puede someter a ningún otro interés o finalidad. Como esa obsesión por el turismo cultural que coloca en una posición vicaria al Patrimonio o al hecho cultural y lo somete a una finalidad externa, exterior a sí misma. Debe además evitarse la multiplicación de planteamientos finalistas ajenos al fomento, o a la conservación en el caso del Patrimonio. Huir del cesarismo y de actitudes cesaristas, donde la gestión solo se cumple para la obtención de réditos o beneficios políticos. Esa ha sido la falla que siempre se ha reconocido en la obra extraordinaria e ingente de Malraux⁶⁷, o de algunos de sus sucesores como Jack Lang⁶⁸. Entre nosotros es aún más lamentable, porque no hemos tenido Estado cultural; únicamente hipertrofia burocrática, proliferación de instituciones responsables y funcionarios en torno a la gestión, y una reducción al simulacro que tanto ha proliferado en la modernidad. Yo he proscrito palabras como “evento”, que he eliminado de mi léxico al igual que otras de origen noble como “emblemático”. No se puede hacer de la cultura un acto de celebración política en todo momento, sino buscar la función social más precisa y los valores educativos. Y, por supuesto, cimentarla en el conocimiento y la libertad individual, con precisas responsabilidades cuando se elige.

JRD: La institucionalización del arte ha llevado, como propone Jacques Rancière⁶⁹, a definir la significación de las obras artísticas en el marco de visibilidad que les proporciona el espacio común del museo, ¿es una forma de enriquecer sus significados incorporando la experiencia estética del espectador o una justificación



Fig. 3. Selección de publicaciones del Dr. Ignacio Henares Cuéllar.

para la vacuidad de lo cultural y el consumismo masivo del patrimonio?

IHC: Pueden ser ambas cosas. En este momento estamos asistiendo a una revisión muy profunda de la que ha sido indudablemente, desde la Ilustración primero y las revoluciones liberales después, la más importante de las instituciones artísticas: el museo. Ha habido un crecimiento exponencial, desde los museos que resultan de la tesaurización principesca y del estado liberal posterior, hasta los ecomuseos, museos vinculados a las comunidades que se separan de los condicionamientos académicos elitistas, que abandonan determinados imperativos culturales, por tener un aroma de clase muy previsi-

ble y por ser excluyentes. Estamos más cerca de alcanzar la utopía de Riegl, la utopía de un sentimiento individual de antigüedad y belleza, íntimo y subjetivo, no dependiente. Y por otro lado, se está cuestionando la titularidad jurídica y política de los bienes museísticos y museables con la célebre teoría del procomún. Las cosas han ido más lejos de lo que Rancière decía. Estamos un paso adelante respecto a la situación que describía. En este momento las instancias de socialización del gusto y la cultura han explotado el modelo institucional de las sociedades ilustradas y de las que se denominaron así mismo sociedades modernas. Estamos en un momento en que teóricamente puede redefinirse la institución, pero también puede ser una zanahoria para

demostrar que ha desaparecido el elitismo y ya no hay dirigismo en cultura. En cualquier caso, todas las situaciones están conviviendo: desde el extremo elitismo y dirigismo hasta el liberalismo de los defensores del procomún. Ahora está todo el espectro presente.

JRD: Medio siglo después de la aparición de *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco⁷⁰, ¿resultan hoy más evidentes los intentos de manipulación y alienación de los intereses monopolistas sobre las nuevas formas de consumo cultural?

IHC: Según Canclini la oposición hay que señalarla hoy entre la que divide a los «tecnoescépticos» de los «tecnoadictos»⁷¹. Evidentemente en la nueva difusión cultural hay mucha manipulación, mucho dirigismo y mucho control político y económico, por lo que mientras dirimimos la cuestión, mejor quedarnos en el bando de los tecnoescépticos. Yo explicaba esa manipulación con un análisis antropológico, que puede parecer pesimista, porque el ser humano es, en primer lugar, el *homo fallens*. Tiene una inequívoca tendencia al error, muy mala memoria, que es una de las cosas que más me estremecen. Me he acercado al problema de la memoria en el Patrimonio, en la Filosofía de la Historia y de la Filosofía cultural y es una de las tareas antropológicas. El ser humano posee una inteligencia con límites manifiestos, y eso hace que los fenómenos de manipulación, de control con vistas al consumismo, triunfen siempre. Quien entra en *Google* sin poseer previamente una educación rigurosa y una exigencia cultural muy fuerte está corriendo un terrible riesgo.

JRD. De hecho, muchos historiadores del arte consideran la historia del arte digital como una novedad que infringe la interpretación y la reflexión necesarias en sus disciplinas. ¿Consideras amenazada o en crisis el ejercicio de la contemplación por la fugacidad digital?

IHC. Me parece que se está iniciando otra modernidad en la percepción. El primer curso de arte inglés y norteamericano que impartí lo fue con diapositivas en blanco y negro sacadas de los maravillosos volúmenes de la *Pelican History of Arts*. Luego mis alumnos me escribían desde Inglaterra: “Es tal como tú lo contabas, pero mucho más impresionante”. Lo que habían visto en blanco y negro luego lo vieron en color, pero ya llevaban una reflexión y un intento de elaboración teórica y de construcción historiográfica. O las maravillosas diapositivas en cristal de los maestros de los años treinta y cuarenta, incluso el *Atlas* de Aby Warburg⁷². Son estadios. Por eso tecnoescéptico no es una invitación al misonerismo, al rechazo a la novedad, algo muy frecuente en este país desde el siglo XVIII.

JRD: En definitiva, en una sociedad cada vez más alfabetizada visualmente, ¿cómo ves el futuro profesional del historiador del arte?

IHC: Aunque dispone de nuevos medios, no deberá olvidarse nunca de los fines teóricos y de la mayor exigencia crítica. Son herramientas que no pueden nunca relevar al pensamiento ni sustituir al esfuerzo crítico. Si no, estará como el lego que entra en internet y en las redes sociales: completamente perdido, *Lost in Translation*.

NOTAS

¹El profesor Ignacio L. Henares Cuéllar, catedrático emérito de la Universidad de Granada, acumula una amplia trayectoria investigadora, docente y de gestión en el ámbito de la Historia de la Cultura y el Patrimonio. Libros como *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII* (1977), *Granada. Arte* (1981), *Arquitectura mudéjar granadina* (1989) o *Historia del arte, pensamiento y sociedad* (2003), manifiestan su interés por la historia social y la filosofía del Arte. Esta preocupación teórica la ha sabido compaginar con una irrenunciable necesidad de proyectar socialmente las Humanidades, participando activamente en la redacción de la legislación patrimonial andaluza y asumiendo altas responsabilidades institucionales.

²El farmacéutico e investigador Carlos Rodríguez López-Neyra de Gorgot (Córdoba, 1885-Granada, 1958) ocupó la cátedra de Minerología y Parasitología de la Universidad de Granada entre 1911 y 1955. Sus aportes científicos se consideran a la altura de los realizados por Fleming y Pasteur.

³Vid. HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Lo barroco granadino: el siglo XVII". En: AA. VV. *Granada*. Granada: Diputación, 1981, v. 4, págs. 1213-1278.

⁴Vid. HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. "La generalización del clasicismo en Granada sobre el modelo imperial". En: VV.AA. *Seminario sobre arquitectura imperial*. Granada: Universidad, 1988, págs. 63-91.

⁵Vid. HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *El Albayzín en el siglo XVI. Estética y urbanismo mudéjar*. Madrid: Azur, 1985; HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Arquitectura mudéjar granadina*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1989; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Granada mudéjar". En: VV.AA. *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*. Granada: Caja General de Ahorros, 1992, t. 1, págs. 187-196; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "La arquitectura mudéjar después de la conquista de Granada. Un modelo de organización espacial, productiva y simbólica". En: HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (eds.). *Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*. Granada: Universidad, 1993, págs. 21-37.

⁶La figura del pintor y arqueólogo Manuel Gómez-Moreno González (Granada, 1834-1918) constituye un punto de inflexión en la historiografía granadina, marcada por sus inquietudes investigadoras y una amplia filiación institucional. Su hijo, Manuel Gómez-Moreno Martínez (Granada, 1870 - Madrid, 1970) desarrolló una intensa actividad académica e investigadora, de la que destacan los catálogos monumentales de varias provincias españolas, con los que buscaba "hacer partícipes a todos de la emoción estética y de los valores informativos que la realidad artística provoca".

⁷El periodista, investigador y dramaturgo Francisco de Paula Valladar y Serrano (Granada, 1852-1924) logró reunir el movimiento artístico y literario granadino en torno a su revista *La Alhambra*, puente intelectual con el resto del país.

⁸Luis Seco de Lucena Escalada (Tarifa, 1847 - Granada, 1941) fue un gran defensor del patrimonio cultural granadino y su labor divulgativa quedó plasmada a través del periódico *El Defensor de Granada*, por él fundado.

⁹El escritor y diplomático Ángel Ganivet (Granada, 1865 - Riga, 1898) es considerado tanto como precursor como integrante de la Generación del 98, quien con su *Idearium español* (1897) se acercó al problema que obsesionó a los pensadores en la primera mitad del siglo XX. Cfr. HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Prólogo". En: DE LA FLOR MOYA, Cecilio. *Ángel Ganivet y la teoría del conocimiento en la España de fin de siglo*. Granada: Diputación, 1982; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Ganivet y las corrientes artísticas de finales del siglo XIX": *Fundamentos de antropología* (Granada), 8-9 (1998), págs. 105-112.

¹⁰En *Granada la bella* (1896), Ganivet analiza la triple morfología de la ciudad, en transformación por el desarrollismo industrial: las determinaciones materiales o simbólicas, la importancia del legado artístico, y la dimensión político-social de la urbe.

¹¹HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "La figuración y la Generación del 27". *Letras del Sur* (Granada), 1 (1978), págs. 9-11.

¹²El origen del Instituto Provincial de Granada se halla la Ley Pidal de 1845 que permitía separar la Segunda Enseñanza de la Universidad, dando lugar al actual IES Padre Suárez. En 1933 se crearía el Instituto Ángel Ganivet.

¹³El historiador Antonio Domínguez Ortiz (Sevilla, 1909 - Granada, 2003) dirigió sus investigaciones hacia la sociedad española de la Edad Moderna y el papel de las minorías marginadas. Trasladado a Granada, ocupó la cátedra de Historia de los institutos Ángel Ganivet (1943-1959), Padre Suárez (1959-1966) y Padre Manjón (1966-1967). Doctor honoris causa por varias Universidades, e Hijo Predilecto de Andalucía (1985), en 1982 obtuvo el Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales.

¹⁴Emilio Orozco Díaz (Granada, 1909-1987) dedicó sus estudios a la literatura y el arte, especialista en el Siglo de Oro español y director del Museo de Bellas Artes de Granada. Impartió docencia en los institutos Padre Suárez y Ángel Ganivet, antes de pasar a la Universidad de Granada como catedrático de Literatura española.

¹⁵Jesús Bermúdez Pareja (Granada, 1908-1986), historiador especializado en artes y arqueología islámicas, profundo conocedor de la Alhambra, dirigió los museos Nacional de Arte Hispanomusulmán y de Bellas Artes de Granada.

¹⁶Louis Pierre Althusser (1918-1990) está considerado uno de los representantes más destacados del "estructuralismo francés" en lo que se refiere al análisis de las ciencias humanas. En 1967 dictó un curso en la École Normale Supérieure de París, publicado bajo el título de *Philosophie et philosophie spontanée des savants* (trad. *Curso de filosofía para científicos*), donde se formulan investigaciones sobre la filosofía en general y la marxista en particular.

¹⁷Con traducción castellana desde 1976, *Die Kunstliteratur: Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* (1924) de Julius von Schlosser (1866-1938) constituye un monumental e indispensable manual de las fuentes de la historia del arte europeo desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII.

¹⁸La *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891) conforman cinco tomos donde Marcelino Menéndez Pelayo (Santander, 1856-1912) compendia y reinterpreta la bibliografía existente sobre estética literaria y artística en la tradición cultural española.

¹⁹*I trattati attorno le arti figurative in Italia e nella Penisola Iberica dall'antichità classica al rinascimento e al secolo XVIII* (1915) de Achille Pellizzari (1882-1948) identifica la tratadística con la teoría del arte.

²⁰La *Storia della critica d'arte* (1936) de Lionello Venturi (1885-1961) no se editaría en castellano hasta 1976.

²¹HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada: Universidad, 1977; HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CALATRAVA ESCOBAR, Juan A. *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Historia del arte, pensamiento y sociedad*. Granada: Universidad, 2003.

²²*Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) es un libro sobre historia del ornamento escrito por el historiador del arte austriaco Alois Riegl (1858-1905).

²³Un tema infrecuente en la producción de Erwin Panofsky (1892-1968) es el problema del estilo que aborda en *Three Essays on Style* (1955), con profundidad y una exposición nada artificiosa.

²⁴HENARES CUÉLLAR, Ignacio. « Universalidad y singularidad del arte moderno andaluz ». En CRUZ CABRERA, Policarpo. *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*. Granada: Universidad, 2014, págs. 23-38.

²⁵Vid. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel *Diego Siloé: homenaje en el IV centenario de su muerte*. Granada: Universidad, 1963.

²⁶El historiador del arte norteamericano Earl E. Rosenthal (1921) ha desarrollado buena parte de sus investigaciones sobre el Renacimiento español y sus modelos, destacando *The Cathedral of Granada: A Study in the Spanish Renaissance* (1953) y *The Palace of Charles V in Granada* (1985).

²⁷El profesor José María de Azcárate Ristori (Vigo, 1919 - Madrid, 2001) fue discípulo de Manuel Gómez-Moreno Martínez, especializándose en arte medieval castellano y en escultura renacentista; alcanzando el Premio Nacional de Literatura por su ensayo sobre Alonso Berruguete en 1961.

²⁸El historiador del arte José Manuel Pita Andrade (La Coruña, 1922 - Granada, 2009) fue catedrático de la Universidad de Granada (1961-1978) y director del Museo del Prado. Presidió la comisión ejecutiva de los actos de celebración del III centenario de la muerte de Alonso Cano (exposición y simposio) y secretario general del XXIII CIHA (Granada, septiembre de 1973).

²⁹OROZCO DÍAZ, Emilio. *Centenario de Alonso Cano en Granada: catálogo de la exposición*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1970

³⁰Concepción Félez Lubelza (Granada, 1943-1990), profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada y autora de *El Hospital Real de Granada* (1979).

³¹VV.AA. *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada: Universidad, 1973, 3 vols.

³²El institucionalista Martín Domínguez Berrueta (Salamanca, 1869 - Granada, 1920) ocupó la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes de la Universidad de Granada, donde introdujo el excursionismo, siendo el profesor dilecto de Federico García Lorca.

³³Francisco Javier Sánchez Cantón (Pontevedra, 1891-1971) está considerado como uno de los principales impulsores del comparatismo intraartístico, aplicado a las relaciones entre literatura y artes plásticas en el Siglo de Oro español. Ganó la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes de Granada en 1922, coincidiendo con su nombramiento como director del Museo del Prado.

³⁴El historiador del arte Diego Angulo Íñiguez (Valverde del Camino, 1901 - Sevilla, 1986) desarrolló una vastísima producción especializada en el arte barroco español e hispanoamericano. En 1925 ganaría la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes.

³⁵Las amplias inquietudes de Antonio Gallego Burín (Granada, 1895-1961), catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes de la Universidad de Granada (1930-1960), encontraron en el barroco granadino un ámbito específico. Su gestión como alcalde determinó el futuro planteamiento urbano de la ciudad andaluza.

³⁶El escritor y antropólogo argentino Néstor García Canclini (1939) defiende conceptos como el de hibridación cultural en sus trabajos sobre modernidad, posmodernidad y cultura desde la perspectiva latinoamericana. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires-Madrid: Katz, 2012.

³⁷El sociólogo estadounidense Talcott Parsons (1902-1979) es uno de los mayores exponentes del funcionalismo estructural.

³⁸Francisco Murillo Ferrol (Granada, 1918 - Madrid, 2004) desempeñó la cátedra de Derecho Político en la Universidad de Granada en 1961 y fue *visiting scholar* en el Institut of Internacional Education en la Columbia University en 1962. Es reconocido como figura clave de la llamada «escuela de Granada» de Ciencias Sociales.

³⁹Revista fundada en 1940 donde tienen cabida los doce campos de conocimiento que –según el filósofo norteamericano– constituyen la historia de las ideas, entre las que se halla la Historia del Arte.

⁴⁰El filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel (1858-1918) está considerado un precursor del estilo estructuralista de razonamiento en las ciencias sociales.

⁴¹La filosofía de José Ortega y Gasset (Madrid, 1883-1955) ofrece la razón histórica como alternativa metodológica para el análisis de la vida tanto biográfica como histórica.

⁴²Jean Starobinski (1922) ha sido catedrático de historias de las ideas en la Universidad de Ginebra, a la vez que explicaba Literatura Francesa e Historia de la Medicina, destacando su modo pionero de tratar el problema de la máscara y de la melancolía.

⁴³El crítico e historiador del arte Pierre Francastel (1900-1970) ocupó la cátedra de Sociología del Arte, creada expresamente para él por Lucien Febvre, en l'École Pratique des Hautes Études de París. Su teoría combina el estudio crítico y estético de la obra de arte con el análisis de las relaciones entre la personalidad del artista, su actividad creadora y el contexto histórico y social en que la realiza.

⁴⁴Catedrático en Oxford, sir Kenneth Clark (1903-1983) no concebía la historia del arte como un reducto aislado de la vida y de los grandes problemas del pensamiento humano. Su primer libro, *The Gothic revival: An essay in the history of taste* (1928) ofrece una mirada perspicaz e ingeniosa sobre un episodio primordial de la historia de la arquitectura.

⁴⁵Charles Locke Eastlake (1836-1906), como arquitecto y diseñador, fue uno de los principales exponentes del llamado *Early English o Modern Gothic style*, y autor de *A History of the Gothic Revival* (1872).

⁴⁶La metodología del historiador de la arquitectura Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) le llevó a destacar la individualidad del arquitecto frente a cualquier influencia social, económica o política. Su interés por la arquitectura victoriana quedó reflejado en *Early Victorian Architecture in Britain* (1954).

⁴⁷El pensamiento de David John Watkin (1941), contenido en obras como *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement* (1977), define el lenguaje de la arquitectura moderna como racional y veraz, reflejo de las necesidades de la sociedad contemporánea.

⁴⁸HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Historicismo y crisis de la Ilustración en el pensamiento artístico de Jovellanos". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 17 (1985-1986), págs. 199-205; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Estética subjetiva e historicismo en la crisis de la Ilustración". En: VV.AA. *De la Ilustración al Romanticismo*. Cádiz: Universidad, 1987, págs. 171-180; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Arqueología e historia del arte islámico en el Siglo de la Luzes. El informe de Jovellanos sobre los monumentos árabes de Granada y Córdoba". *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* (Granada), 2 (1988), págs. 165-176; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "La crítica de arte en las revistas románticas. Análisis de un modelo ideológico". En: VV.AA. *De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad (1750-1850)*. Cádiz: Universidad, 1988, págs. 135-144; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Viaje iniciático y utopía: estética e historia en el Romanticismo". En VV.AA. *La imagen romántica del legado andalusí*. Barcelona: El Legado Andalusí-Lunberg, 1995, págs. 17-27; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Historicismo y eclecticismo en España: los orígenes del discurso de la cultura moderna y sus valores de la Ilustración al Romanticismo". En: VV.AA. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1995, págs. 81-101.

⁴⁹En *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953), Meyer Howard Abrams (1912-2015) propone el cambio provocado por los románticos al entender la escritura como luz del alma interior que ilumina el mundo, frente a su consideración anterior como espejo que refleja la realidad.

⁵⁰Lucien Febvre encargó a Francastel en 1948 la jefatura de estudios de Sociología de las Artes Plásticas en esta sección (Ciencias Económicas y Sociales) dirigida por Fernand Braudel, luego transformada en École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).

⁵¹Se considera a Marc Bloch (1886-1944) como uno de los iniciadores del enfoque económico y social de la historia, fundando con Lucien Febvre la revista *Annales d'histoire économique et sociale*.

⁵²El psicólogo constructivista suizo Jean Piaget (1896-1980) ocupa un lugar relevante por sus estudios sobre la psicología infantil, al describir el proceso madurativo que se verifica entre el nacimiento y la adolescencia.

⁵³La figura del antropólogo y sociólogo francés Marcel Mauss (1872-1950) destaca, principalmente, por su *Ensayo sobre el don* acerca de la relevancia del esquivo y polisémico concepto de intercambio.

⁵⁴La metodología de Francis Haskell (1928-2000) se basa en la “historia social del arte” sin el marco marxista y evitando el atribucionismo.

⁵⁵El libro de Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War* (1983) analiza la importancia internacional del expresionismo abstracto norteamericano, examinando sus implicaciones políticas y sociales.

⁵⁶Las aportaciones pioneras de Vicente Aguilera Cerni (Valencia, 1920-2005) se hallan en *Introducción a la pintura Norteamericana* (1955), *La aventura creadora* (1956) y *Arte norteamericano del siglo xx* (1957).

⁵⁷El crítico de arte José María Moreno Galván (La Puebla de Cazalla, 1923 - Madrid, 1981) sería precursor en vincular el arte español contemporáneo con las preocupaciones internacionales (*Introducción a la pintura española actual*, 1960).

⁵⁸Las investigaciones de Elizabeth Gilmore Holt (1906-1987) se centran en el papel de la crítica y las exposiciones en la historia del arte, con gran habilidad para la selección de textos (*The Triumph of Art for the Public: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, 1977).

⁵⁹Jacques Lethève es autor de *Impressionnistes et symbolistes devant la presse* (1959) y *La caricature et la presse sous la IIIe République* (1961).

⁶⁰HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “Conocimiento histórico y tutela”. En VV.AA. *Historia del Arte y Bienes Culturales*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1998, págs. 10-16; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “La Historia del Arte como instrumento operativo en la gestión y protección del Patrimonio Histórico”. En: VV.AA. *Centros históricos y conservación del Patrimonio*. Madrid: Visor, 1998, págs. 79-91.

⁶¹Max Dvořák (1874-1921) fue miembro destacado de la Escuela de Viena de Historia del Arte y creador de la *Geistesgeschichte* como metodología.

⁶²DVOŘÁK, Max. “Vorwort”. En: *Oskar Kokoschka. Variationen über ein Thema* (1921).

⁶³HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “Presentación del profesor Diego Angulo Íñiguez”. En: VV.AA. *Discursos pronunciados en el acto de investidura doctor «honoris causa» de los profesores Diego Angulo Íñiguez, W.V. Quine, Arthur M. Silverstein, J.D. Smyth*. Granada: Universidad, 1986, págs. 7-12

⁶⁴*Vida en claro* (1944) es la autobiografía del polifacético artista José Moreno Villa (Málaga, 1887-1955), considerado por muchos como el libro más hermoso escrito en lengua española sobre la memoria de un individuo y su mundo.

⁶⁵Dario Cabanelas Rodríguez, OFM (Trasalba, Ourense, 1916-1992), profesor y decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, era especialista en lingüística, literatura y filosofía árabes. Sucedió a Antonio Domínguez Ortiz en la presidencia del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino.

⁶⁶HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Derechos culturales y sociedad moderna. Reflexión histórica sobre el “Estado cultural”*. Discurso de apertura de la Universidad de Granada, curso 2014-2015. Granada: Universidad, 2014.

⁶⁷Mediante el acceso público a los bienes culturales y la protección a los creadores, André Malraux implantó un modelo de Estado cultural a través del Ministerio de Asuntos Culturales, entre 1959 y 1969.

⁶⁸La “excepción cultural” impuesta por el ministro de Cultura francés Jack Lang (1981-1995) ha sido criticado por propiciar el clientelismo y el “todo cultura”.

⁶⁹*Le spectateur émancipé* (2008) reúne una serie de conferencias pronunciadas por el filósofo y profesor de estética Jacques Rancière (1940) en universidades y centros de arte y museos, entre 2004 y 2008.

⁷⁰En *Apocalittici e integrati* (1964) el semiólogo italiano Umberto Eco (1932) reflexiona sobre el papel contradictorio de los medios masivos en la cultura contemporánea.

⁷¹ELOLA, Joseba. “El papa es complejo y astuto”. *El País*, 31 de mayo de 2015

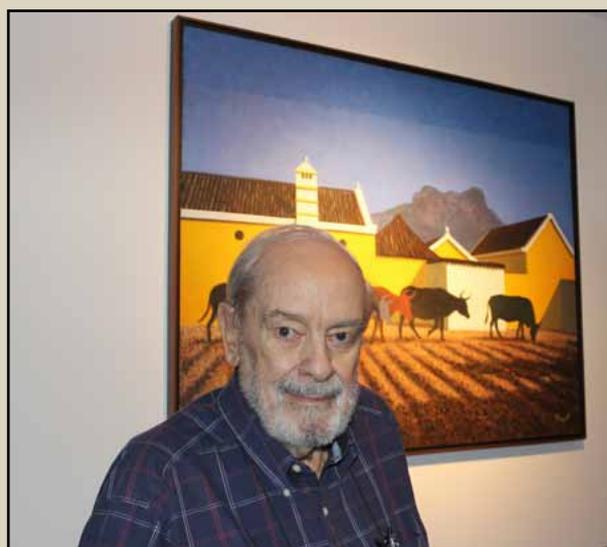
⁷²Para la configuración del *Atlas Mnemosyne*, el gran proyecto inconcluso al que Aby Warburg (1866-1929) dedicó los últimos años de su vida, recopiló unas 2.000 imágenes articuladas en 60 tablas.

GRAZIANO GASPARINI.
ARQUITECTO, HISTORIADOR Y RESTAURADOR

31 de marzo de 2015

Caracas

Ana Cecilia Vega-Padilla



GRAZIANO GASPARINI. ARQUITECTO, HISTORIADOR Y RESTAURADOR

Graziano Gasparini (GG)

Ana Cecilia Vega-Padilla (ACVP)

ACVP: Arquitecto, historiador, restaurador, fotógrafo e investigador. ¿Cuál es tu verdadera pasión?

GC: Pasé mi infancia y mi juventud en un ambiente cargado de testimonios arquitectónicos romanos, bizantinos, románicos, renacentistas y otras expresiones culturales vinculadas con la arquitectura. Ahí se despertó mi vocación y deseos por conocer más y más sobre el silencio elocuente de los monumentos y de su historia. Mi verdadera pasión ha sido —desde siempre— la de investigar, intuir, entender, descubrir y profundizar las diversidades arquitectónicas que llamaron mi atención.

ACVP: ¿Cómo entras de lleno a la historia de la arquitectura?

GG: Como una lógica consecuencia de lo expresado en la pregunta anterior. Mis primeras investigaciones se orientaron hacia la influencia bizantina en la arquitectura de Venecia y en las emblemáticas villas agrestes de Andrea Palladio. Mi presencia en Venezuela cambió radicalmente la orientación de las investigaciones desde el momento, en 1948, que me di cuenta que no

había ninguna publicación que tratara de arquitecturas del pasado. Comencé a recorrer todo el país y, con asombro, hallar tantos monumentos olvidados, ignorados y dejados al deterioro del abandono. Así inició mi lucha por encontrar el organismo oficial que pudiese asumir la tarea de rescatarlos y lo encontré en la recién fundada Dirección de Cultos del Ministerio de Justicia. El hecho de ser arquitecto comprometido con las investigaciones que demanda la materia, recurrí a mis conocimientos sobre restauración recibidos en Venecia por el profesor Carlos Scarpa¹, uno de los más destacados expertos europeos de esta disciplina.

ACVP: Italiano y arquitecto de la Escuela de Arquitectura de Venecia, ¿cómo es que su obra está hecha en Venezuela?

GG: Yo nací en el 1924 y voy a cumplir 91 años. Mi infancia va en el norte de Italia y estudié en la Facultad de Arquitectura de Venecia. Me gradué en el 48 y en el mismo año del 48 vine aquí a Venezuela, de manera que tengo unos 66 años en el país y desde un comienzo ahí al llegar, me interesé en la historia del país que no conocía, no hablaba español ni nada

y además vine aquí con la idea de quedarme únicamente unos 15 días más nada, en el sentido que venía en una misión de la Bienal de Venecia, que el arquitecto Carlo Scarpa, quien fue mi profesor y con quien trabajé durante año y medio con restauraciones de pabellones de la Bienal de Venecia y al final de la Bienal, que en ese momento después de la guerra no tenía dinero, me dijeron: *“Gasparini hiciste un muy buen trabajo, Scarpa está muy contento, pero no tenemos dinero para pagarte, pero si quieres te damos en cambio un pasaje de propaganda para Brasil, Perú y Venezuela; pagado todo el transporte por la Bienal, que tenemos un programa de eso para invitar a esos países que nunca habían participado”*. Yo acepté y efectivamente vine aquí, primero llegué a Brasil, de Brasil volé a Lima, de Lima a Caracas, y estaba hospedado en un hotelito cerca de la iglesia de las Mercedes, y en ese momento, vino el golpe de estado de Pérez Jiménez² y entonces no pude salir y tampoco tenía la plata como para pagar el hotel y de esa forma conocí en el mismo bar del hotel a unos ingenieros, uno era Rodríguez Delfino, que después tuvo una compañía técnica constructora, que me propuso que si podía hacerle un “proyectico” porque no habían arquitectos y en ese momento como tenía una novia aquí en Venezuela, me presentaba a sus amigas y me decían: *“Graziano, qué hace él. ¡Ah! Es arquitecto. ¿Que, qué?, arquitecto, ¿qué? Una especie de ingeniero”*. Bueno era la contestación inmediata. Así me quedé.

ACVP: Cómo fueron sus comienzos en Venezuela?

GG: Yo comencé a preguntar ya desde el 48, primero más que nada por publicaciones que pudiera haber, pero no había absolutamente nada, nada, nada, entonces de ahí fue que me propuse, cuando vi que no podía salir del país, de comenzar a hacer algo, por lo menos comenzar a conocer el país y así fue. Los primeros dos viajes que hice fueron justamente a

Coro³ y el Tocuyo, por eso es que tengo fotos del Tocuyo antes del terremoto de 1950, y además vi destruir el Tocuyo porque fui inmediatamente después del terremoto. Hay que decir que el Tocuyo fue destruido por el Ministerio de Obras Públicas, con máquinas neumáticas, porque estaba en perfectas condiciones después del terremoto, la iglesia San Francisco no tenía casi ni una grieta, y fue destruida completamente, para imitar a Bolívar, Pérez Jiménez dijo *“si la naturaleza se opone”*, y construyeron un plano nuevo, borraron el plano tradicional de 1545 y las calles empedradas que había las sustituyeron con otras de doble vía con isla en el medio y todo- En fin, hoy en día el Tocuyo es una ciudad anónima completamente.

ACVP: ¿Qué lo hizo quedarse en el país?

DG: Bueno entonces comencé, cuando pude ir a Italia regresé naturalmente, como cuatro meses después, pero volví inmediatamente al mes siguiente, porque los ingenieros me dijeron aquí que aquí no había arquitectos, y prácticamente trabajé muchísimo al comienzo. Había mucho trabajo para hacer.

ACVP: Y con la Academia, ¿cómo se convierte en profesor universitario? La Facultad de Arquitectura y Urbanismo, lo que es la FAU de la Universidad Central de Venezuela, no existía aun cuando usted llegó a Venezuela, en 1948. ¿Cómo ingresó usted a la Facultad de Arquitectura de la UCV? ¿Le gustaba enseñar desde joven?

GG: Me llamó Francisco de Venanzi⁴ y ya un mes después del 23 de enero, el 23 de febrero de 1958, entré en la facultad como profesor de historia de la arquitectura europea y griega, medieval, romana y todo esa parte que siempre lo estudié muy bien cuando estuve en Venecia, y comencé a emplear la investigación. Ya había hablado y escrito muchos artículos para el Nacional antes de entrar a la facultad, en torno a 1953-1954 visitaba los pueblos de Paraguaná,



Fig. 1. Graziano Gasparini. ©Paolo Gasparini.

iba a las fortificaciones etc. Ya me conocían como el loco ese de las iglesias coloniales, los estudiantes de arquitectura decían que Graziano Gasparini iba a todos los lugares coloniales de Venezuela porque nadie los conocía.

ACVP: ¿Cómo le fue en la docencia?

GG: Ya había estado en México y había comenzado a conocer afuera, tenía un buen archivo de diapositivas a color para enseñar sobre todo de arquitectura romana, griega, mexicana, barroca, griego, etc., que captó mucho la atención de los estudiantes, y sobre todo una cosa que inventé fueron los paseos arquitectónicos. Los llevé a Coro, Paraguaná, Araya, a Calabozo, a muchas partes, en la Guaira también allá. Hay muchos arquitectos de hoy en día que me decían: “Graziano una cosa que te agradezco es que fuiste el primer profesor que ayudó a los estudiantes que

tienen unos ciertos recursos en vez de conocer Miami, Nueva York, los has llevado a conocer a Coro y el Tocuyo”. Prácticamente eso fue muy positivo, porque había gente aquí que no había ido más allá de Maracay.

ACVP: ¿Y la creación del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas⁵ (CIHE) de la facultad es obra suya?

GG: Sí, porque primero que nada había una institución similar en Venecia, entonces tenía ya el recuerdo de cómo funcionaba eso, que era un grupo de profesores que se dedicaban exclusivamente y que se reunían con profesores de historia de la arquitectura de la región, y aquí eran los profesores de historia de la Universidad del Zulia y de Mérida que en ese momento eran las únicas tres facultades de arquitectura. En fin, así se hizo el primer boletín. Fue considerado en

Francia como la mejor publicación de historia de la arquitectura que se imprimís en América.

ACVP: ¿Cuántas cátedras o materias promovió usted en la facultad de arquitectura de la UCV? Usted comenzó dando clases de historia de la arquitectura.

GG: Comencé dando clases de historia y de diseño también con Villanueva⁶, yo estuve siete años con el taller de Villanueva dando clases de composición arquitectónica, porque me gustaba. Fue así cómo me formé como arquitecto de esa época. A mí me gustaba la arquitectura de esa época, e hice varias obras, y por lo tanto estuve siete años con Villanueva, ni siquiera tanto, del 1958 al 1964, cuando fundé exactamente el centro, dejé el diseño para dedicarme completamente al CIHE, al boletín y a las publicaciones.

ACVP: ¿Cuáles fueron sus comienzos en la investigación?

GG: Primero empecé a estudiar las iglesias coloniales, en el 1959 salió mi primer libro y entonces dejé la arquitectura digamos de profesión, de edificios, de arquitectura moderna, y me dediqué a la universidad a tiempo completo y a la investigación. De ahí resultan hasta la fecha mis sesenta libros sobre urbanismo, sobre arquitectura indígena, arquitectura popular, arquitectura religiosa, civil, militar, arquitectura de los incas, de los mayas, viajes por Suramérica. Además intervine en muchas restauraciones resultado de que después de unos años me conocieran los de la UNESCO y me encargaran trabajos en Bolivia, Perú, México, Guatemala, y hasta en Colombia en las murallas, en Cartagena. Hice varias obras en las misiones jesuíticas del Paraguay también, que están en el libro también ese, y en fin hice bastante trabajo, hice como unas 250 obras de restauración.

ACVP: También fue director de Patrimonio de la Comisión Nacional de Cultura.

GG: Sí, eso fue en el año 1964, si, y volví, digamos nuevamente en el año 1989, que me pidieron que me hiciera cargo nuevamente de la división de patrimonio, y hasta prácticamente que me invitaron al *Getty Center*, en California, donde pasé un año allá dando clases en el instituto y terminando eso pase una temporada dando clases en la Universidad de Gainesville y también en México en la Universidad Autónoma (UNAM), en fin, en varias partes, y estuve en la Central dando clases hasta 1983, después daba conferencias, reuniones y me dediqué de completo a la dirección de patrimonio y la investigación, a la que hasta el momento sigo trabajando.

ACVP: Doctor, entonces usted en Venezuela se vinculó primero al Tocuyo y luego se vinculó a Paraguaná. ¿Por qué primero fue al Tocuyo?

GG: Porque desde el 48 ahí mismo fue que comencé a preguntar a la gente que si conocía de arquitectura colonial o donde podía verla o encontrarla, o quien podía sugerirme, y entre ellos conocí a Blas Bruni Celli⁷ del Tocuyo, y fue él quien me dijo con entusiasmo vete al Tocuyo primero porque es la ciudad colonial más bella que hay en Venezuela y efectivamente tenía razón.

ACVP: ¿Era más bella que Coro?

GG: Mucho más, una ciudad completa, la única con siete templos, que la destruyeron completamente. Entonces fui al Tocuyo, e hice la vida y todo, y por cierto para que tenga una idea, tomé fotografías de la iglesia justo cuando el martillo neumático de las obras del Ministerio de Obras Publicas estaba comenzando a demolerla, terminaron de tumbar todo lo que no había caído durante el terremoto. Luego la reconstruyeron pero con medidas equivocadas. La hicieron más ancha que la original.

ACVP: Doctor, ¿qué tan importante es el conocimiento de la historia de la arquitectura para un arquitecto?

DG: Bueno hay arquitectos que no le importa un carrizo la historia de la arquitectura sino la profesión, y hay arquitectos que tienen cierta sensibilidad que deben tener todos los arquitectos, yo digo si no se interesan por la historia por lo menos se interesan por las artes plásticas, de los movimientos colaterales de la arquitectura, del urbanismo, que siguen el movimiento y las obras de otros arquitectos, que siempre ayuda saber que está haciendo Frank Ghery de un lado, Richard Meier del otro, en fin eso es importante, mantenerse vivo con lo que está.

ACVP: En la Restauración, ¿cuáles son sus principios?

GG: Se han emitido demasiadas normas, leyes, reglamentos, ordenanzas y criterios sobre la

materia. Alternan entre los acertados, compartidos ambiguos y rechazables. La restauración y la puesta en valor de arquitecturas notables, no pueden acatar dictámenes de carácter generalizado por la sencilla razón que cada caso es un caso diferente y, por lo tanto, imposible de reglamentar. Los principios también cambian a lo largo del tiempo y lo que parecía correcto hace décadas puede parecer obsoleto en la actualidad. Considero que el talento, intuición y sensibilidad del interventor es más importante de las tantas normas y cartas. Saber escuchar al monumento es la opción más razonable puesto que la arquitectura del propio monumento es la que transmite lo que requiere para recuperarse. Eso no se aprende en las aulas. Ninguna universidad del mundo otorga el título de artista o de poeta; Mis principios, criterios,

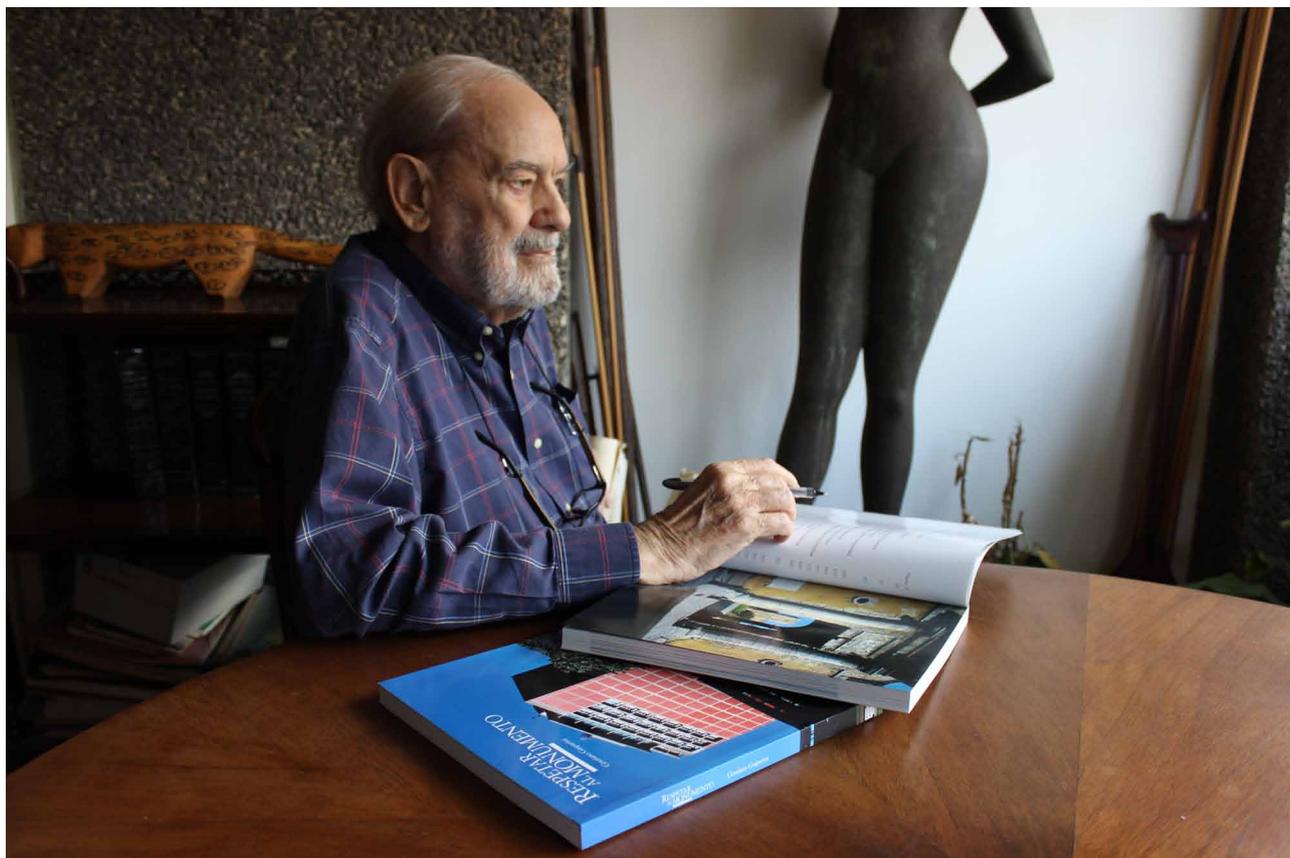


Fig. 2. Graziano Gasparini.

experiencias, están reunidos en mi libro *El Pasado presente*⁸.

ACVP: ¿Cómo fue su relación con Villanueva en la Universidad Central?

GG: Bueno, éramos panas completos, hemos viajado juntos, hemos ido a Argentina, España y en fin, Brasil. Imagínate, a veces él tenía clases a las 7 de la mañana y me llamaba un poco antes y me pedía diapositivas de algún tema y yo siempre salía a la Universidad a llevárselas para sus clases.

ACVP: ¿Usted fue fundador y primer director de la dirección de patrimonio histórico, artístico y ambiental del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC)?

GG: Sí, yo lo fundé, exactamente, primero cuando se fundó el CONAC, no existía esa dirección, el primero director fue Salcedo Bastardo y entonces para transformar el Consejo Nacional de Cultura y Bellas Artes, en CONAC, en el comité estaba Miguel Otero Silva, me llamó y me dijo: “Mira Graziano yo creo que es la oportunidad para meter dentro además de la dirección de Bellas Artes, la dirección de cine, la dirección de danza y todo esto y aquello, hay que poner también la dirección de Patrimonio” y yo le dije: “Sí, como no” y yo fui el primero que le hice un bosquejo de las normas más o menos como debería funcionar. En ese momento no se llamaba instituto sino que se llamaba Dirección de Patrimonio Artístico y Ambiental y entonces es de ahí, ya con la idea que se tiene, empieza a formarse el Instituto del Patrimonio Cultural de Venezuela y justamente es cuando luego en el año 1989 cuando José Antonio Abreu⁹ que me llaman para volver a ser director. La ley actual, en pocas palabras, la ley del patrimonio, que tiene fecha de septiembre de 1993 firmada por Velásquez, esa prácticamente la hice yo con la ayuda de los abogados y de todo el comité y está vigente, y es ahí donde yo digo, por ejem-

plo, que surge uno de los errores, ya que todo lo que concierne la conservación, patrimonio, demolición, construcción, renta y todo debe consultarse únicamente con la dirección de patrimonio cultural y hoy en día en cambio hay por ejemplo aquí en Caracas, en la alcaldía una dirección adicional, Fundapatrimonio, pero yo la llamo “Fundapandemonio”.

ACVP: Doctor, ¿qué pasó con el CONAC?

GG: Se desaparece digamos cuando entra Chávez, con Abreu funcionaba muy bien realmente. Abreu es una persona muy sensible y me ayudaba muchísimo en ese aspecto y le digo cuando consiguió exactamente terminando el periodo de Abreu, me invitaron a mí a California, entonces en aquel momento sugerí que metieran al profesor Posani¹⁰, que en ese momento era, siempre hemos sido amigos desde siempre, del libro Caracas a través de su arquitectura, pero ideológicamente ya nos hemos distanciado.

ACVP: ¿Y usted fue secretario de la Junta Nacional Protectora y Conservadora de Patrimonio Histórico y Artístico de la Nación? ¿Eso cuánto tiempo funcionó?

GG: Sí, también, bueno eso funcionó hasta que, hasta el 1984 cuando me fui a California, terminó con Abreu.

ACVP: Yo sé que usted participó en el segundo congreso internacional de arquitectos y monumentos históricos en Venecia en 1964. Entonces ¿firmó usted la *Carta de Venecia* como representante de Venezuela? ¿Y usted también es corredor de las *Normas de Quito*?

GG: Sí y de las normas de Quito, yo trabajé en eso.

ACVP: Por todos lados la gente dice que usted realmente es un pionero en Venezuela, y se dice

que la conoce y que la ha recorrido y fotografió toda completa, y también muchas partes de Latinoamérica. ¿Cómo fue que usted se enamoró de la arquitectura colonial venezolana? Porque sus mismos alumnos dicen que usted es el creador de la arquitectura colonial venezolana. ¿Cómo fue ese amor?

GG: Bueno, es que no se conocía, yo me di cuenta que no solamente la arquitectura, cuando uno advierte que un determinado movimiento o cosa tiene un valor que nadie aprecia, a mí me provoca hacerlo conocer para que se conozca caramba, me parece natural, entonces yo me di cuenta en mi primer libro “templos coloniales” cuando salió el libro, un periodista de *El Nacional* que se llamaba José Charlo, que era un periodista que se ocupaba de la página de Arte y bueno publicó una página completa que se titula: “Tenía una arquitectura colonial sin saberlo”.

ACVP: Nuestra arquitectura colonial es completamente distinta a la de otras naciones

GG: No, bueno digamos que es distinta en cuanto que es más modesta, de un lado, de eso hablaba mucho con Villanueva, él me decía: “Yo prefiero la sencillez de un muro blanco de una iglesia venezolana, que uno cargado barroco de México” lo que llamaba la sencillez estructural, en fin, yo me entendí muy bien por eso con Villanueva, porque en ese sentido la arquitectura a fin de cuentas tiene una dependencia relativa con la economía; donde había minas de plata, de oro, lo que sea como México, Perú, Potosí, etc., ahí había riqueza, entonces el que tenía la administración de la mina como en el caso de Taxco, era un señor llámelo Rodríguez, entonces construir una iglesia barroca, la de Tasco, la iglesia Santa Prisca, maravillosa, pero ¿por qué?, porque tenía la plata.

ACVP: ¿Y de esa pasión inicial surge entonces su primer libro *Templos coloniales de Venezuela*?

GG: Hice *Templos coloniales* porque me di cuenta que no había nada en arquitectura civil y en arquitectura rural como las casas de hacienda, que hice un libro también, y ni de la militar ni nada que, en fin, para mí era una satisfacción poder descubrir todas esas cosas y poderlas mostrar.

ACVP: ¿Entonces son más de sesenta y cinco años dedicados en Venezuela a la investigación, al estudio, a la conservación y la restauración de la arquitectura? Todos en Venezuela

GG: Sí, bueno por toda América porque me interesé mucho en el barroco. Y todas las fotografías también siempre las tomo yo, porque cuando veo la fotografía de un edificio, veo la fachada del edificio pero nunca se si no la tomo yo, qué es lo que tengo a mi espalda. De eso me di cuenta en Santiago de Compostela, que cuando veía la fachada de la catedral, uno ve esa fachada así enorme, alta, debe tener una plaza enorme al frente, en cambio esta es una calle, entonces digo, los puntos de vista, de perspectiva, de visuales que son muy importantes sobre todo en el conjunto urbano y para mí era importante. Te agradezco la foto porque es un documento, pero si yo puedo a verlo, voy yo allá a verlo.

ACVP: ¿Qué es lo que más lo satisface en su vida personal y profesional?

GG: El haberme dedicado por placer a lo que estoy haciendo.

ACVP: ¿Ha vivido de eso?

GG: Sí claro, completamente, y te puedo decir una cosa nunca he encontrado un momento que uno pueda decir: “*Qué fastidio, qué voy a hacer*”. Nunca, siempre yo sé que puedo hacer algo, siempre. Ahorita mismo que termine el libro, ahorita puedo decir, puedo pensar una idea sobre los Incas que no había pensado, y

empiezo un artículo sobre un descubrimiento que yo hice y que me preguntaba: *¿Por qué? ¿Por qué?* Una determinada solución que uno repite y me pregunto: *¿Pero por qué lo repetía?* Y llegué a una conclusión y me puse a escribirlo.

ACVP: También en sus libros, en todos esos libros que ha hecho, pasó de estudiar la arquitectura colonial venezolana y de ahí a Iberoamérica, al barroco.

GG: Bueno yo podía hacer varios trabajos simultáneos, digamos por ejemplo trabajaba en el libro de los Antonelli y al mismo tiempo trabajaba en el libro ese de escuchar al monumento y también trabajaba en el libro *La Arquitectura de Tierra*. Yo podía hacer dos y tres trabajos que los tengo siempre bien encasillados. Escojo el material antes de comenzar y de la materia que me interesa, entonces voy a consultar de las fotografías que tengo, selecciono. Me di cuenta del interés de tomar fotografías, yo tomé fotografías de Paraguaná, por ejemplo cuando el pueblito de Villa Marina, que estaba cerca de Los Taques, el 100% de las casas tenía el techo blanco, porque era de carburo y todos los pisos eran de tierra, pero la tierra cuando llueve, la poca lluvia que hay allá, se llevaba la tierra también, entonces el carburo además de impermeabilizar bien les permitía también como decían ellos mismos: *“Así recogemos el agua de lluvia clara”*. Porque el agua corre por la pendiente, ahí tenían una canal, y al final de la canal una pequeña gárgola que caía en un pipote¹¹ de petróleo, el agua. No había acueductos, ni electricidad, ni nada cuando yo lo conocí, y te digo, yo retraté el 90% de las casas populares de tierra antes de que desaparecieran, y tengo material fabuloso de todo eso.

ACVP: ¿Desapareció todo por ignorancia?

GG: Hay mucha ignorancia. Escribí también un capítulo sobre la ignorancia, hay varios tipos y hay una que yo considero que es honesta, por

ejemplo el campesino que cultiva, que sabe abrir surcos en la tierra, que siembra, que riega, que cosecha y al mismo tiempo que mantiene la familia, cuando yo estaba en ese mismo pueblo a lo mejor trabajando en la iglesia, manifestaban su ignorancia total a lo que yo estaba haciendo, pero la misma ignorancia total que yo tengo hacia lo que él está haciendo, primero que nada que el sabelotodo no existe, yo siempre digo genios como Einstein, como Beethoven, como Miguel Ángel seguro no sabían un carrizo de agricultura o de literatura japonesa, pero ofende naturalmente.

ACVP: ¿Cómo ha hecho usted en su vida para que el tiempo le rinda tanto y cómo ha logrado ser tan productivo? Si ya va para el libro número sesenta y dos y escribir un libro es tan difícil ¿Cómo ha logrado usted ser tan productivo? ¿Cuál es la clave?

GG: Yo no he descansado nunca, como le dije antes, trabajo todos los días mañana y tarde, y si no sé qué hacer invento, siempre hay algún momento en el que puedo escribir, siempre, siempre.

ACVP: Doctor, me gustaría algunas palabras para los estudiantes de arquitectura.

GG: Tengo en el libro que te digo listo para imprimir, en *El Pasado Presente*, la última página que es justamente un invitación al estudiante que termina, que el patrimonio es tan importante porque tiene un doble sentido, a los estudiantes les digo que se den cuenta que la palabra patria y la palabra patrimonio tienen, la palabra patrimonio tiene la primeras cinco letras de la palabra patria, que son ambivalentes porque uno significa que forma parte de la identidad, de la historia, en fin, el pasado es todo lo que somos, no se puede mirar al pasado ni con nostalgia porque la evolución, el progreso, el desarrollo es inevitable, pero no se puede tampoco ignorarlo, porque ignorarlo si es sentirse huérfano



Fig. 3. Graziano Gasparini en su domicilio durante la entrevista concedida.

prácticamente, yo en cambio me fundamento mucho en el pasado y veo cuando uno habla así de la equivalencia del moderno con lo antiguo como uno de los problemas de la restauración del momento. Yo digo que eso siempre ha existido y ponía en mi clase por ejemplo en la facultad el canal de Venecia, que tiene diez siglos de arquitectura, uno pegado al otro Palacio Bizantino, Palacio Románico, Palacio Gótico, Palacio Renacentista, Barroco, hasta termina en el siglo XIX.

ACVP: Entonces esa comparación que usted hace entre la patria y el patrimonio, eso es lo que le da significado a los pueblos, ese patrimonio en el caso de los pueblos, es el patrimonio edificado.

GG: Es la cuestión exactamente de cuando uno critica, para mí toda la cuestión de la arquitec-

tura es una cuestión de paternidad de la obra, por lo menos se dice que uno no puede restaurar una pintura porque el mismo pintor interviene directamente, el mismo que pinta, y por eso si la pintura se echa a perder restaura la materia el restaurador, pero ahora yo me pregunto cuando un pintor como Moore hace cinco copias de una estatua en bronce ¿Cuál es la original? Pues el molde que está hecho de silicón, de arcilla, y la idea. Cuando tú compras una litografía de Picasso, firmada por Picasso que dice Picasso, la número tres de doscientos, quiere decir que es la número tres de doscientos ejemplares pero tú compras un original de Picasso, es decir, en ese caso todos son hijos del mismo padre. Entonces me preguntaron a mí pero cuando en la arquitectura reconstruyen el pabellón de Mies Van Der Rohe, en Barcelona, yo fui a la inauguración en el 89, que sí quedó igual, pero carece del valor de la autenticidad. Estuve pensando

mucho en eso, y entonces me pregunté: “¿Cuáles? ¿Dónde está lo auténtico?”. La autenticidad está en la creatividad, para un pintor está en la tela, en el lienzo, en todo lo que intervienen, el escultor lo mismo en lo que moldea y todo, en el arquitecto está en la idea plasmada en el papel, en el proyecto. Yo fui a la exposición de los proyectos de Mies Van Der Rohe en Nueva York, donde están los proyectos originales. En el caso del pabellón de Barcelona, la idea, los espacios son los mismos, es decir tú los percibes como en el pabellón original hace 80 años, aunque es una copia, una réplica, para mí la idea es auténtica, y uno siente adentro lo mismo espacialmente, e incluso hasta mejor que en el momento. Cuando estudié a Mies Van Der Rohe allá en Venecia, en la facultad de arquitectura, el pabellón era uno de los ejemplos fundamentales del modernismo, y veía todo en fotografías en blanco y negro, pero cuando fui a Barcelona y que veo que la pared de mármol del interior es de un color, de mármol rojo de marruecos y donde está la estatua de bronce es un mármol verde italiano, y todo el piso de travertino romano, entonces hay también un efecto cromático que nunca uno se imaginaba, en cambio ahí uno lo vuelve a ver, primero que nada es un tronco de arquitecto que respeto al 100% lo que concibió Mies Van Der Rohe, entonces para mí...

ACVP: Entonces en la conservación de esos valores es donde está lo auténtico.

GG: Lo auténtico es primordial si se lo conserva y todo, pero toda conservación altera la autenticidad porque si se conoce que lo auténtico es únicamente lo que se hizo en aquel determinado momento es muy difícil que se conserve íntegro como estaba en aquel momento. Todos los templos griegos, romanos, de otras culturas, oriental, lo que sea, que están medio en ruinas uno los deja así como están, porque en eso si yo creo que uno no puede poner normas porque algunos se pueden reconstruir si tienen continuidad de uso, el mismo uso me refiero, pero

al mismo tiempo por ejemplo, la Iglesia de la Concepción yo prefiero que se quede sin techo porque no hay comunidad, pero un Partenón, un templo romano o griego, lo que sea en ruinas, yo prefiero dejarlo en la ruina, porque la ruina también es un mensaje del tiempo, de la historia en el tiempo, en fin, hay tanto material sobre eso que hay que discutirlo, por eso digo yo cada caso de conservación es un caso diferente, pueden ser similares y casi idénticos pero los problemas que producen son diferentes siempre y por eso siempre las normas que dicen lo que se debe hacer y lo que no se debe hacer son pura paja, no sirven para nada. La *Carta de Quito*, la *Carta de Venecia*, son palabras muy bonitas pero cuando se mete en prohibir u ordenar qué es lo que se debe hacer, ahí falla porque no se puede aplicar lo de generalizar la obra.

ACVP: Nadie pone en duda sus inmensos aportes en investigación y difusión de la arquitectura colonial venezolana e Iberoamericana. Pero sí algunas personas critican sus trabajos en restauración, ¿se arrepiente de algo?

GG: Las críticas son inevitables cuando uno interviene en una obra existente sea de arquitectura, de pintura, escultura, música, literatura y etcétera. El acuerdo total es imposible. He recibido muchas críticas y he emitido otras tantas. Como todo ser humano puedo equivocarme pero siempre he expresado lo que pienso. Las únicas críticas que rechazo son las que vienen del incompetente y del ignorante que por tener algún poder político se siente autorizado a juzgar. Lo fundamental —en lo personal— es haber actuado siempre con respeto hacia los valores existentes. Una de las áreas más problemáticas es la convivencia de lo antiguo con la contemporaneidad. Es el campo ideal en el cual muchos arquitectos anteponen la marca de su ego y de su mediocridad en desmedro del monumento. He realizado alrededor de doscientas cincuenta intervenciones en el campo de la restauración y puesta en valor de los monumentos. Entre los

más delicados en el ámbito internacional señalo las Misiones Jesuíticas del Paraguay y el Templo del Sol Qorikancha, en Cuzco Perú. En Venezuela las catedrales de Coro, Trujillo, Ciudad Bolívar y La Asunción. Las iglesias de Carora, Taguay, El Hatillo, Ciudad de Nutrias. Las fortificaciones

de Guayana en el Orinoco, La Guaira, San Carlos de la Barra en Maracaibo. Las haciendas de Santa Filomena en Jaji (Mérida), Santa Bárbara (Lara), Paso Real (Carabobo), Agua Viva (Lara), El Tazón (Miranda) y la casona de la compañía Guipuzcoana en la Guaira entre otras.

NOTAS

¹Graziano Gasparini tuvo como profesor a Carlo Scarpa, en la Escuela de Arquitectura de Venecia, con quien trabajó como luego aprendiz y a quien acudió en 1954, luego de haber estado en Venezuela promoviendo la participación de esta en la Bienal de Venecia, para que Scarpa se encargara del proyecto del pabellón de Venezuela en la edición de la Bienal de ese año.

²El general Marcos Pérez Jiménez lideró un golpe militar, en noviembre de 1948, para derrocar al entonces presidente Rómulo Gallegos. De la fecha inferimos que el viaje de Gasparini a Venezuela se realiza en el mes de octubre de ese año y en noviembre se queda atrapado sin poder volver a Italia.

³La ciudad de Coro y su Puerto Real de La Vela son declarados Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO el 9 de diciembre de 1993 según los criterios IV y V de la Convención que rige el Patrimonio Mundial.

⁴A la caída del gobierno militar en 1958, Francisco de Venanzi es nombrado Presidente de la Comisión Universitaria de la UCV, desde donde propicia la reincorporación de aquellos profesores retirados de la universidad en la crisis política de 1952 y contribuye a establecer la nueva legalidad universitaria. Es electo Rector a partir del 7 de enero de 1959, cargo que desempeñó hasta 1963.

⁵El Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas fundado por Gasparini se dedicó a la investigación en la historia de la arquitectura y publicó un boletín entre 1964 y 1997 que se convirtió en la revista que más aportes historiográficos hizo sobre arquitectura latinoamericana. En sus primeros años se orientó al barroco americano y luego más a la arquitectura y el urbanismo colonial.

⁶Carlos Raúl Villanueva es considerado uno de los máximos exponentes e impulsor de la arquitectura moderna venezolana. Es el autor de importantes obras de arquitectura, entre las que destaca la Ciudad Universitaria de Caracas, sede de la Universidad Central de Venezuela, un gran complejo educacional declarado por la UNESCO Patrimonio Cultural de la Humanidad en el año 2000. Su formación en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, en París, lo marca en su actuación inicial profesional con una estética academicista, pero desde su vinculación con el Ministerio de Obras Públicas su obra se hace marcadamente moderna en la que promueve una síntesis con las artes, producto de la simbiosis de los espacios arquitectónicos que concibe con otras expresiones artísticas como la escultura y la pintura, de grandes nombres de la plástica mundial como Alexander Calder, Fernand Léger, Victor Vasarely y Jean Arp entre otros.

⁷Médico muy reconocido en Venezuela por sus estudios de la obra del científico venezolano José María Vargas. Fue Ministro de Sanidad entre 1974 y 1975.

⁸Publicado por la Universidad Nacional Experimental del Táchira en 2015 "el Pasado Presente" reúne las observaciones, críticas y experiencias en el campo de la restauración de Gasparini y lo considero su libro autobiográfico profesional.

⁹Conocido como el maestro Abreu fue Ministro de la Cultura, Vicepresidente y Director del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC). En 1975 fundó y dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil y la Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV), que es una red de orquestas infantiles, juveniles y coros que involucra miles de jóvenes músicos en todo el territorio venezolano y ha dado pie a la réplica del Sistema en otras latitudes donde se reconoce la capacidad de transformación social que la música trae en la sociedad, para su desarrollo. Ha sido merecedor de reconocimientos nacionales e internacionales, entre los cuales destaca el Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2008.

¹⁰Juan Pedro Posani es profesor jubilado de la UCV, doctor Honoris Causa por la misma universidad y un reconocido crítico de la arquitectura en Venezuela. Fue el primer director del Instituto de Patrimonio Cultural de Venezuela y en la actualidad lo es del Museo de Arquitectura de cuya obra es autor.

¹¹Recipiente donde se almacena petróleo.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

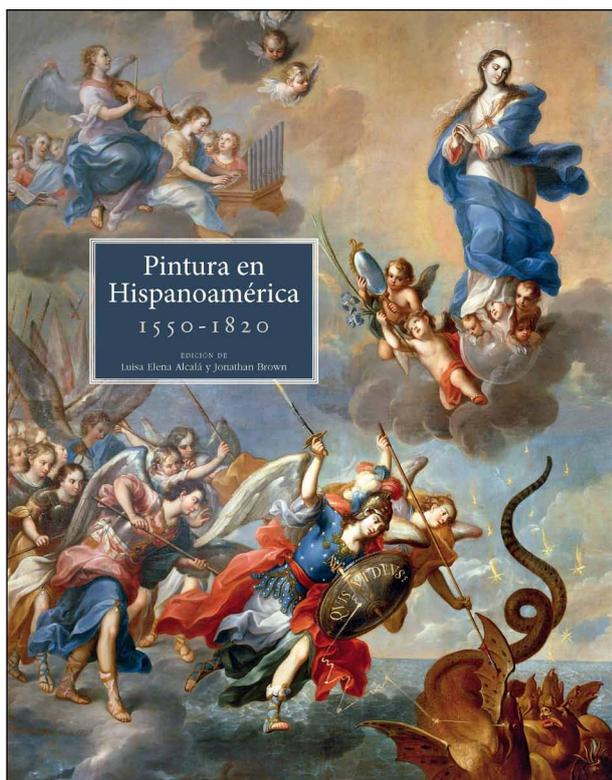


Reseñas

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan. *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, Madrid: El Viso. Fomento Cultural Banamex, 2014, 477 págs., 365 ils. color. ISBN: 978-84-940061-6-6.



Los coordinadores de *Pintura en Hispanoamérica (1550-1820)*, con una experiencia consolidada en parecidas empresas años atrás, vienen a insertarse en la tradición de obras compilatorias sobre el arte iberoamericano. Faltaba sin embargo, en esta ya consolidada trayectoria, una obra que reuniera la historia de la pintura colonial de los dos grandes virreinos americanos, toda vez que se contaba ya con repertorios alusivos a cada uno de ellos.

El prólogo y el primero de los capítulos constituyen dos utilísimas y actualizadas síntesis tanto para quien se adentra en el estudio del tema, como para quien ha de ponerse al día; además de una declaración de intenciones de Luisa Elena Alcalá: la de que este libro pertenece más a la historia de las imágenes que a la historia del arte. Queda claro, pues, el enfoque interdisciplinario que profesan los autores. Ciertamente valioso resulta el primer capítulo, donde la autora desarrolla amplia e incisivamente los planteamientos teóricos, extendiéndose más allá de la pintura. Afronta aspectos que van desde la clientela hasta el mercado o los géneros, sin eludir puntos conflictivos como la valoración derivativa y provinciana que se ha venido adjudicando al arte virreinal, su primacía del contenido sobre la forma, los términos mestizo o colonial, las ideas nacionalistas que se le han aplicado en los modernos estados, para concluir la necesidad de redefinir el concepto de “estilo” en la pintura hispanoamericana.

Tras esta imprescindible introducción y valiéndose de una división en dos grandes bloques correspondientes a las áreas en las que tradicionalmente viene ordenándose geográficamente el continente, se aborda en primera instancia

el marco novohispano, para pasar al virreinato del Perú, conteniendo este último los ulteriores virreinos de Nueva Granada y Río de la Plata. El criterio de ordenación de ambos bloques atiende a una línea cronológica que parte de los orígenes (antes incluso de la data aproximativa de 1550 que figura en el título) y se prolonga hasta el primer cuarto del s. XIX, abarcando así la extensión trisecular del periodo colonial. No obstante la primacía cronológica, seguida consecutivamente en cada uno de los capítulos, hay un prurito epistemológico que lleva a ofrecer para cada periodo un marco teórico, cuyas líneas conceptuales se hacen presentes a lo largo de todo el discurso. De esta manera, se consigue dotar al texto de profundidad al tiempo que se justifican sobradamente semejantes subdivisiones en torno a determinadas nociones.

La pintura en Nueva España está compuesta por cuatro capítulos, que parten del periodo de interacción entre los *tlacuilos* y los programas conventuales de pintura mural, firmado por Eduardo de J. Douglas; continúan con la segunda mitad del s. XVII, acometida de nuevo por Jonathan Brown; para seguir con los “pintores valientes” dieciochescos, poética a la vez que acertada expresión utilizada por Ilona Katzew; culminando en el magistral capítulo de Jaime Cuadriello sobre la Real Academia de San Carlos y su periodo.

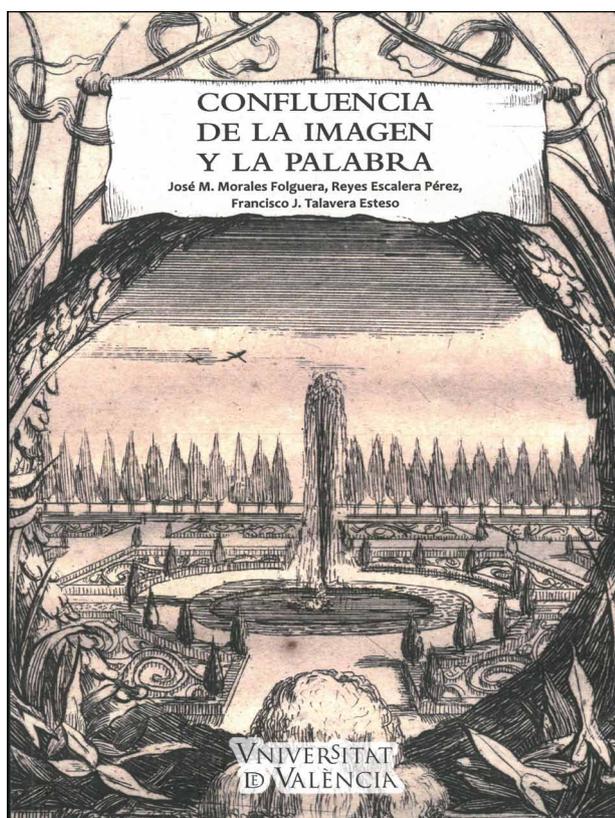
En el caso del virreinato peruano son seis los capítulos, uno de ellos dedicado monográficamente al género mural, considerado de suficiente entidad como para romper el criterio cronológico empleado. Salvo este, que lo firma

Hiroshige Okada, los restantes cinco capítulos corren a cargo de Luis Eduardo Wuffarden, lo cual sorprende, tanto más cuanto el área del antiguo virreinato se advierte mucho más heterogénea que en el caso novohispano. El autor peruano aclara que el bloque se dedica a la extensa área que integraba el virreinato, basándose en la división norte, centro y sur del territorio andino más la costa caribe (pero trasluciendo una mayor y lógica atención al área de los Andes centrales), en un alarde de control geográfico y cronológico abrumador. Dedicó los dos primeros capítulos al desarrollo durante el siglo XVI y su impronta italianista; para seguir con las escuelas regionales; y cerrar con el lapso 1750-1825, superponiendo el gusto ilustrado y la tradición local.

A pesar de la diversidad de plumas, en este admirable elenco, se consigue en la lectura conjunta homogeneidad y confluencia metodológica a lo largo de sus más de cuatrocientas páginas. Lo más notable resulta que el texto, además de ofrecer una nómina de los pintores (los consabidos y también aquellos menos conocidos) junto a una selección de su producción (más de trescientas cincuenta imágenes de calidad), va más allá de esto logrando enriquecer la percepción del lector, que no ha de soportar aquí un discurso meramente relacional. Para los investigadores, una completísima bibliografía y los índices constituyen apreciables herramientas que suman valor a esta obra, convertida ya en un hito en la historiografía del arte, y de las imágenes.

Escardiel González Estévez
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla, España

Morales Folguera, José M., Escalera Pérez, Reyes y Talavera Estesó, Francisco J. (eds.). *Confluencia de la imagen y la palabra*. Valencia: Universitat de València, 2015, 468 págs., 250 ils b/n y 7 tablas. ISBN: 978-84-370-9665-0.



Imágenes y palabras confluyen en un mundo poderoso, complejo y antiguo como nuestros orígenes mismos. Los reconocidos expertos José Miguel Morales Folguera, Reyes Escalera Pérez y Francisco Talavera Estesó nos invitan a recorrerlo con la edición del volumen *Confluencia de la imagen y la Palabra*, publicado por la Universitat de València y patrocinado por la Universidad de Málaga.

En él se han seleccionado y recopilado un conjunto de 36 recientes estudios que nos adentran en este territorio de encrucijadas. Con valentía y rigurosidad, han sabido apostar por un índice complejo, amplio y diverso, en el que no faltan los grandes nombres, temas y disciplinas de la especialidad, pero que también acoge interesantes aportaciones de investigadores noveles, o de marcada innovación y transversalidad.

Nos invita a la lectura su cuidada portada, que, como misteriosa ventana o portal de acceso, nos abre las puertas de un laberíntico jardín donde perdernos y disfrutar aprendiendo. Su recorrido comienza por la senda segura y bien conocida de la emblemática. Allí nos espera el profesor Juan Francisco Esteban Lorente para darnos unas útiles claves de orientación a partir de escogidos ejemplos prácticos.

Recordándonos que “nunca llegaremos a conocerlos todos”, nos anima y reta a seguir dejándonos embaucar por los encantos retóricos, artificios visuales y retos intelectuales que nos esperan con el paso de las páginas del libro. De este modo podremos recorrer, “Seducidos por la

emblemática”, la amplia quincena de capítulos dedicados al género en este volumen, percatándonos de la vigencia y productividad de un campo que aún tiene mucho por descubrir y ofrecernos.

Víctor Infantes nos sorprende con un ameno recorrido entre naipes y cartas de juego —*Charta lusoria*— que “deleitando enseña”, como el resto de artículos que le siguen. El suyo constituye uno de los muchos senderos transversales que, partiendo de la emblemática, se bifurcan, entrecruzan y confluyen en el mundo de la imagen y la palabra. Su recorrido nos hace tomar consciencia de la potente raigambre que nutre nuestra cultura visual, como comprobamos en cada uno de los escritos que se presentan. Su amplitud y diversidad puede observarse en el propio índice, que, a modo de mapa, nos presenta e invita a conocer los más variados rincones de este universo particular.

Así uno puede recorrer el libro página tras página en un sentido de progresión convencional. Pero la naturaleza poliédrica de este compendio nos permite avanzar también sin una dirección clara por los cruces y recodos de caminos, saltando de capítulo en capítulo guiados por nuestra curiosidad. Y así, una vez comprendido “¿Y por qué un caracol” en las *Empresas Morales* de Juan de Borja, podemos asombrarnos con “el disparate del elefante” y percatarnos de la candente actualidad del artificio barroco en nuestros días.

Si el canto de las “sirenas victorianas” nos lleva a una “lujuria y venganza desesperada”, santos, profetas y otros personajes bíblicos nos esperan

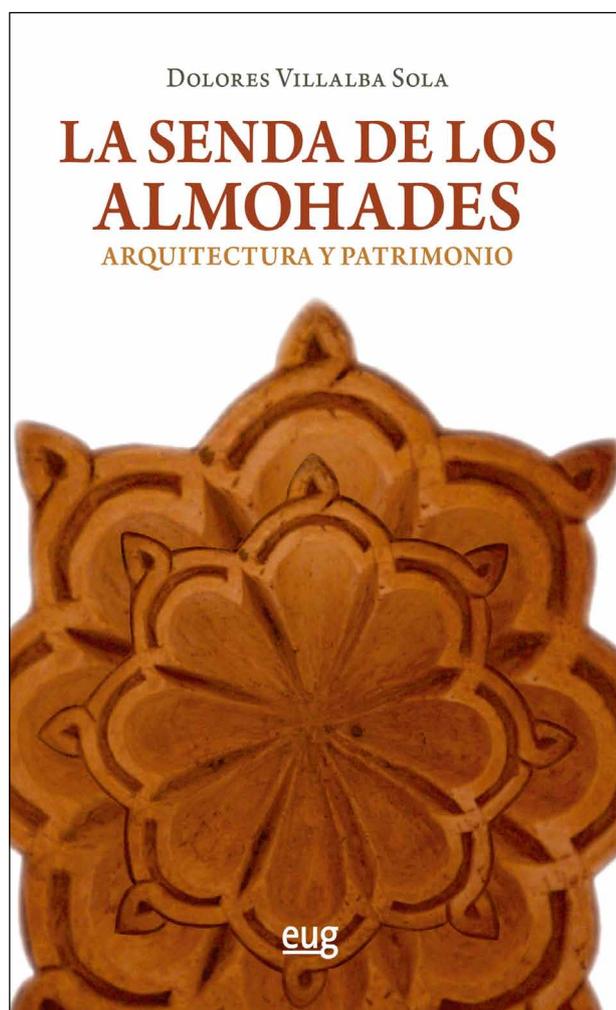
en los extensos terrenos de la religión para darnos sus ejemplos de moral y proporcionarnos abundantes repertorios iconográficos. Les guía la *Luz del Evangelio* y les ampara “La sombra de Cristo”, mientras que otros estudios sin embargo discurren bajo “El sol eclipsado”.

Y entre nacimientos, exequias y demás festejos reales, nos adentran estos últimos en los territorios de los Borbones. Su recorrido nos traslada por la geografía hispánica en la Península, Europa y los territorios americanos o de ultramar. Con ello, queda manifiesta la vocación internacional e interdisciplinaria del presente volumen, que también se hace patente en la presencia de varias nacionalidades, lenguas, áreas de conocimiento y tradiciones académicas entre los firmantes.

De este modo, los autores y autoras nos demuestran, capítulo tras capítulo y con absoluto rigor científico, el enorme influjo y las múltiples confluencias que la imagen y la palabra han tenido a lo largo de los siglos en nuestra cultura, así como su absoluta vigencia en la sociedad actual. De ahí también la vitalidad de una colección como *Anejos de Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, que con este tercer volumen manifiesta una vez más el potencial de un campo de estudio que aún ofrece muchos caminos a explorar, en un viaje que forzosamente ha de continuar con futuras ediciones.

José Ignacio Mayorga Chamorro
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga, España

Villalba Sola, Dolores. *La senda de los Almohades. Arquitectura y patrimonio*. Granada: Universidad de Granada. Casa Árabe, 295 págs., 110 ils. b/n. ISBN:978-84-338-5776-7.



El libro “*La senda de los almohades. Arquitectura y patrimonio*” de la doctora Dolores Villalba Sola, investigadora del Instituto de Estudios Medievales de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nova de Lisboa, editado por la Universidad de Granada y Casa Árabe de Madrid, recoge uno de los análisis más interesantes que se han realizado sobre la herencia patrimonial del califato almohade.

Esta excelente publicación fruto de la exhaustiva investigación llevada a cabo por la autora en su tesis doctoral, presenta un estudio de conjunto de la arquitectura almohade tanto en el norte de África como en la Península Ibérica, que no había sido realizado hasta el momento. Un análisis que resulta clave para conocer las características comunes y divergencias de una producción arquitectónica tan prolífica e importante como la almohade. Asimismo, revela la situación actual de este patrimonio, no siempre en condiciones acordes con la relevancia del mismo, como se puede observar en el corpus fotográfico que se adjunta. Unas fotografías que son otra de las grandes aportaciones de este estudio, puesto que la inmensa mayoría pertenecen a la autora, lo que desvela un importante trabajo de campo. Dicho trabajo de campo, toma aún más valor si tenemos en cuenta que algunas de ellas pertenecen a edificios de los que no se disponía de imágenes a color, y en los que no había entrado hasta el momento una investigadora occidental, como es el caso del interior de la mezquita de la Kutubiyya de Marrakech entre otras.

La obra se organiza por medio de cinco capítulos más los anexos presentados en formato digital dentro de un CD adjunto en la parte final

del libro. Los dos primeros capítulos son los dedicados a introducción y contexto histórico, en los que sienta las bases doctrinales, históricas, políticas y administrativas que rigieron este periodo. El siguiente capítulo expone un análisis de las principales características de la arquitectura y urbanismo almohade, así como de su simbología ejemplificadas todas ellas a través de obras de las cuales se han conservado restos. Este apartado resulta imprescindible no sólo para comprender las obras estudiadas en el siguiente capítulo y en los anexos, sino también para discernir la profundidad de la investigación realizada y entender las conclusiones finales.

En cuanto al cuarto capítulo, se trata del más extenso de la publicación, ya que aborda el análisis de las cuatro ciudades que ostentaron la capitalidad del Califato a lo largo de su historia: Tīnmal, Marrakech, Sevilla y Rabat. Aunque, ésta última, Rabat, no llegó a ser capital del imperio almohade, sin embargo fue fundada con esa intención, de ahí que la autora la incluya en este capítulo. El estudio planteado para cada una de estas ciudades es integral, iniciado a partir de su papel histórico en la época almohade para continuar con el examen del urbanismo y arquitectura desarrollados durante el mismo. De esta forma, se analizan las obras más relevantes creadas por los “unitarios”, puesto que la mayor parte de estas se conservan dentro de las mencionadas ciudades.

En lo referente al capítulo quinto, es el destinado a la exposición de las conclusiones alcanzadas

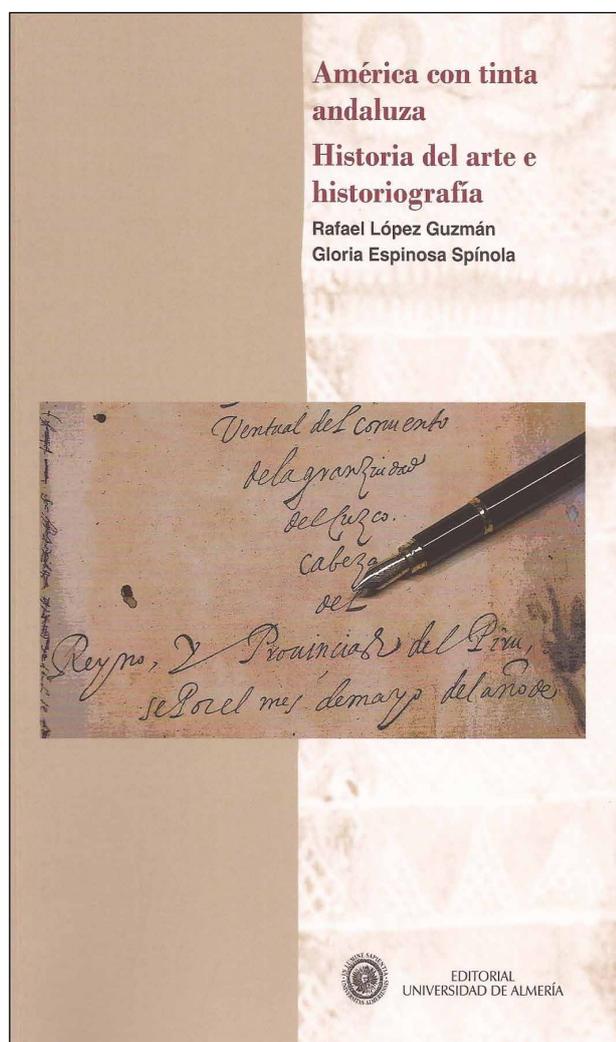
gracias a la investigación mostrada a lo largo del libro y en los anexos a los que nos referiremos con posterioridad. La transcendencia de este capítulo resulta evidente, dada la novedad de las conclusiones y la capacidad de estas para responder a grandes incógnitas que pesaban sobre el arte almohade en general.

Por último, se presenta el apartado de fuentes y bibliografía, que demuestra la exhaustiva labor de esta investigadora. Sin embargo, no podemos terminar esta reseña sin hacer una mención especial al volumen digital de esta publicación. En el mencionado CD se recogen las numerosas fotografías en color que aparecen impresas en blanco y negro, así como un apartado de anexos. Éstos últimos están divididos en tres capítulos dedicados a los ejemplos que la autora considera más destacados de la arquitectura militar (anexo I), religiosa (anexo II) y civil y al urbanismo (anexo III). De este modo, se completa el estudio presentado y se muestra al lector aquellos edificios clave para conocer las características de la arquitectura y urbanismo almohades desglosadas en el capítulo tercero de la mencionada publicación.

Esta magnífica obra con un original enfoque se convertirá, sin duda, en un estudio de referencia, puesto que ofrece la única investigación global realizada sobre el patrimonio almohade en ambas orillas del Estrecho de Gibraltar.

Cristina M^a Moreno Fernández
Universidad de Sevilla, España

López Guzmán, Rafael y Espinosa Spínola, Gloria. *América con tinta andaluza. Historia del Arte e Historiografía*. Almería: Universidad de Almería, 2014, 178 págs., 32 ils b/n. ISBN: 978-84-16027-11-8.



El vínculo entre Andalucía y América es una realidad histórica indudable manifestada en las intensas relaciones comerciales, culturales y artísticas mantenidas por ambos territorios desde el mismo momento del descubrimiento del nuevo continente hasta el siglo XIX. A través de Sevilla y Cádiz, Andalucía fue el nexo de unión de América con el resto de España y Europa, razón por la que fue en esta región donde se establecieron los primeros centros de investigación en los que se trabajaron temas americanistas. El Archivo General de Indias, la Universidad de Sevilla y la Escuela de Estudios Hispanoamericanos fueron las principales instituciones científicas que se localizaron en la ciudad hispalense y, desde las cuales, se gestaron las primeras investigaciones sobre Patrimonio y Arte Americano.

149

Esta vocación americanista es recopilada y analizada por los profesores Rafael López Guzmán y Gloria Espinosa Spínola en esta obra sobre historia del arte e historiografía, trazando la trayectoria investigadora de la comunidad científica andaluza desde 1927, cuando se creó la Cátedra de Arte Hispano-Colonial de la Universidad de Sevilla ocupada por don Diego Angulo, hasta el año 2013; ochenta y seis años en los que el acervo científico ha aumentado cuantitativa y cualitativamente.

La obra se estructura en dos grandes bloques de contenido. El primero es un panorama historiográfico donde se presentan las distintas instituciones en las que se genera este conocimiento americanista, comenzando por las universidades andaluzas: la oferta docente que ofrecen tanto en estudios de grado como de master, pasando

posteriormente a su contribución investigadora, a los grupos de investigación y los proyectos que gestionan. Finalizan los autores este apartado analizando la difusión que se realiza del conocimiento generado, cuestión que creemos esencial, presentando las revistas que se dedican a ello como las prestigiosas: “Laboratorio de Arte” de la Universidad de Sevilla y “Anuario de Estudios Americanos” de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos también en Sevilla, o esta revista, en la que realizamos nuestra reseña, “Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano” de la Universidad de Granada, una publicación de carácter interdisciplinar y con un alto contenido de textos sobre América. Se analizan, también, otros cauces de difusión del conocimiento como las editoriales y otros espacios como las instituciones museísticas y aquellas dedicadas a celebrar exposiciones o cualquier otro tipo de eventos culturales.

El segundo bloque está dedicado a recopilar el trabajo de los investigadores que han tenido en el arte y el patrimonio americano unas de sus líneas investigación prioritarias; son medio centenar de especialistas, fundamentalmente historiadores del arte, todos con el grado de doctor y con una trayectoria investigadora consolidada, los cuales son presentados bajo el formato de un diccionario de autores. Los investigadores son tanto de origen andaluz, que desarrollan su actividad científica dentro o fuera de Andalucía, como profesionales originarios de otras comunidades españolas u otros países, pero que han trabajado o trabajan en Andalucía. De forma individualizada los autores

han trazado la trayectoria profesional de cada uno de ellos, su perfil académico e investigador, señalando su formación, líneas de investigación e hitos principales de su currículum, como los proyectos de investigación, exposiciones organizadas, estancias de investigación, premios y reconocimientos recibidos. Cada especialista se completa con sus publicaciones americanistas, recogiendo todos sus libros monográficos y una selección de diez publicaciones de otra índole, priorizando las de mayor impacto científico y/o que han visto la luz en la última década. Además de aquellos investigadores de mayor prestigio, los autores del libro han realizado un perfil crítico para conocer y valorar adecuadamente su trayectoria profesional en conjunto.

Por último, bajo el epígrafe de “Adenda”, se presenta a un grupo de investigadores andaluces que, si bien no tienen en el patrimonio americano una de sus líneas de trabajo prioritarias, bien están comenzando sus investigaciones en este campo, han realizado contribuciones de calidad científica y son imprescindibles, por tanto, para ser considerados en esta panorámica general trazada.

Esperemos que este trabajo, tal como expresan sus autores en el texto, sirva para facilitar el conocimiento de lo realizado y contribuir a la creación de redes que permitan desarrollar proyectos conjuntos a uno y otro lado del Atlántico.

María Teresa Suárez Molina
CENIDIAP/INBA, México

Normas
de presentación
para originales

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



NORMAS DE PRESENTACIÓN PARA ORIGINALES

1. “QUIROGA. REVISTA DE PATRIMONIO IBEROAMERICANO” es una revista electrónica que edita artículos originales e inéditos, documentos, revisiones, entrevistas y reseñas de publicaciones referidos a los procesos culturales relacionados con el patrimonio histórico-artístico que tienen lugar en el ámbito iberoamericano.

2. EXTENSIÓN

La extensión máxima será de 30.000 caracteres, incluidos espacios, para la sección de Artículos, de 7.000 caracteres para documentos, revisiones y propuestas metodológicas incluidos en Varia, y 5.000 para las reseñas bibliográficas.

153

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: revistaquirola@ugr.es

La dirección postal de la Secretaría Técnica es la que sigue:

Quirola. 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/dpdl/>

155

6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

Las reseñas bibliográficas constarán de un máximo de 5.000 caracteres, incluidos los espacios. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para ello deberán seguirse las normas de estilo genéricas de la revista. Deberán señalarse, también, el número total de páginas y de ilustraciones que contiene al libro, así como indicar si éstas se reproducen a color, en blanco y negro, o ambas. Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor y su filiación institucional, indicando el Departamento o Instituto al que pertenece y la Universidad o Centro al que se adscribe.

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán vía e-mail a la siguiente dirección de correo electrónico: revistaquiroya@ugr.es.

7. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía deberá atenerse a las siguientes normas:

- a) Referencia a una monografía:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pág. 77.

VV.AA. *Alonso Cano y su época*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

- b) Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:

HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio”. En: CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (coord.). *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Madrid: Fundación Argentaria y Visor, 1998, págs. 79-92.

- c) Referencia a un artículo de una publicación periódica:

ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. “Arquitectura y espiritualidad en los conventos novohispanos del siglo xvi”. *Tiempos de América* (Castellón), 18 (2011), págs. 65-93.

- d) Referencia a un congreso:

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. “De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia”. En: *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Vol. 2. Granada: Editorial Comares, 2000, pág. 667.

- e) Referencia a una obra ya citada:

Si la obra citada precede inmediatamente: *Ibíd.*, 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].

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

