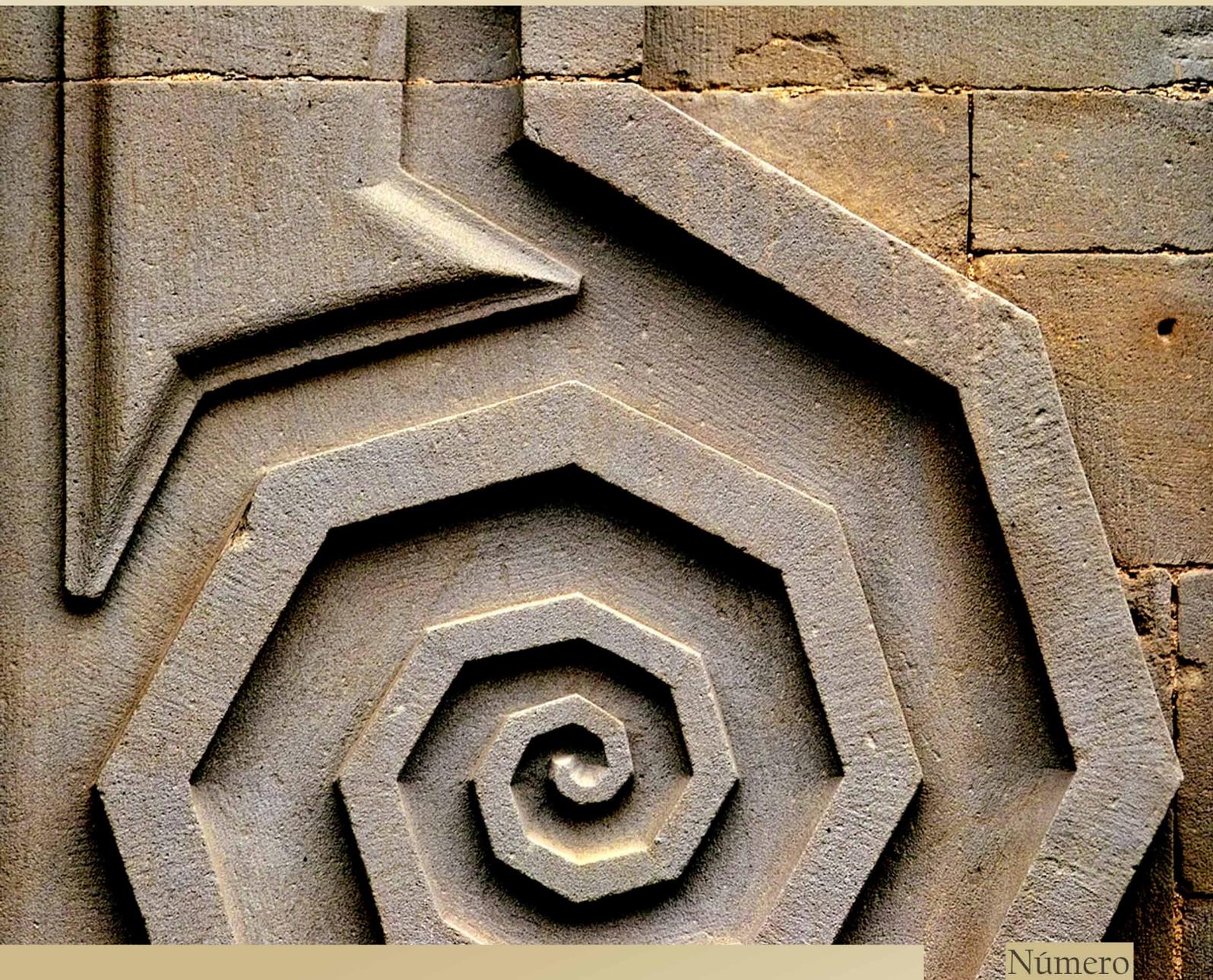


Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



Número

*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

6

Julio
Diciembre
2014
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

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

ANDALUCÍA EN AMÉRICA:

ARTE, CULTURA Y SINCRETISMO ESTÉTICO (HUM-3052)

ARQUITECTURA DIBUJADA. INGENIEROS MILITARES EN CUBA

(1764-1898) (HAR-2011-25617)

LAS MISIONES DE BAJA CALIFORNIA (MÉXICO) ENTRE

LOS SIGLOS XVII Y XIX. PAISAJE CULTURAL Y PUESTA EN VALOR

(HAR-2009-2012)

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)

ISSN 2254-7037



ugr

Universidad
de Granada

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Sumario

Artículos

Planos y archivos. La localización de cartografía militar relativa a Cuba entre 1764-1800. <i>Pedro Cruz Freire</i>	10-22
Pintores mexicanos en España: reconstruyendo la vida y obra de Mariano Centurión. <i>Isabel Fraile Martín</i>	24-34
Movilidad de los ingenieros militares en Cuba a finales del siglo XVIII. <i>Pedro Luengo Gutiérrez</i>	36-47
Norteamérica viaja. Visiones del Real Alcázar y la Alhambra en el siglo XIX. <i>Elena Montejo Palacios</i>	48-57

Varia

Memoria, exilio republicano e historia digital: El proyecto e-xiliad@s. <i>Lidia Bocanegra Barbecho</i>	60-63
Murales del centro histórico de la ciudad de Guatemala. <i>María Luisa Velasquez</i>	64-68

Entrevistas

Joaquín Bérchez. Constructor de relatos fotográficos sobre la arquitectura. <i>Esperanza Guillén</i>	70-81
Pedro Friedeberg. Dibujando fantasías. <i>Yolanda Guasch Marí y Pablo Alameda Galán</i>	82-94

Reseñas

Artigas, Juan Benito. <i>Chiapas monumental. Atlas gráfico.</i> <i>Rafael López Guzmán</i>	97-99
Romero Sánchez, Guadalupe. <i>Patrimonio material e inmaterial en torno al agua en Granada.</i> <i>Raffaele Biasco</i>	100-101
Vences Vidal, Magdalena. <i>Ecce Maria Venit. La Virgen de la Antigua en Iberoamérica.</i> <i>Francisco Montes González</i>	102-103

Index

Articles

<i>Maps and Archives. Military cartography of Cuba between 1764-1800</i> <i>Pedro Cruz Freire</i>	10-22
Mexican painters in Spain: rebuilding the life and work of Mariano Centurion. <i>Isabel Fraile Martín</i>	24-34
Movility of military engineers in Cuba at the end of the 18th century. <i>Pedro Luengo Gutiérrez</i>	36-47
Americans abroad. The Real Alcazar and the Alhambra in the 19th century. <i>Elena Montejo Palacios</i>	48-57

Varia

Memory, republican exile and digital history: The e-xiliad@s project. <i>Lidia Bocanegra Barbecho</i>	60-63
Murals of the historic center of Guatemala city. <i>María Luisa Velasquez</i>	64-68

Interviews

Joaquín Bérchez. Constructor of photographic narratives related to architecture. <i>Esperanza Guillén</i>	70-81
Pedro Friedeberg. Imaginary drawings. <i>Yolanda Guasch Marí y Pablo Alameda Galán</i>	82-94

Book Reviews

Artigas, Juan Benito. <i>Chiapas monumental. Atlas gráfico.</i> <i>Rafael López Guzmán</i>	97-99
Romero Sánchez, Guadalupe. <i>Patrimonio material e inmaterial en torno al agua en Granada.</i> <i>Raffaele Biasco</i>	100-101
Vences Vidal, Magdalena. <i>Ecce Maria Venit. La Virgen de la Antigua en Iberoamérica.</i> <i>Francisco Montes González</i>	102-103

Artículos

PLANOS Y ARCHIVOS.

LA LOCALIZACIÓN DE CARTOGRAFÍA MILITAR RELATIVA A CUBA ENTRE 1764-1800

MAPS AND ARCHIEVES. MILITARY CARTOGRAPHY OF CUBA BETWEEN 1764-1800

Resumen

El presente estudio examina los fondos cartográficos localizados en los diferentes archivos nacionales e internacionales que han servido para la elaboración de la base de datos del proyecto "Arquitecturas Dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764-1898)". Para el presente artículo se han seleccionado los proyectos arquitectónicos elaborados por ingenieros militares en la isla desde su devolución a España tras la Guerra de los Siete Años hasta la conclusión de la centuria, con el fin de mostrar una visión pormenorizada de las tareas de investigación emanadas del proyecto.

Palabras Clave

Planos, Archivos, Ingenieros militares, Cuba, La Habana.

Pedro Cruz Freire

Becario FPI
Universidad de Sevilla.
Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Geografía e Historia.
Sevilla, España.

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Máster en Patrimonio Artístico Andaluz y su Proyección Iberoamericana, con el trabajo Fin de Máster titulado "Ignacio Sala. Un ingeniero militar al servicio de la Corona". Becario FPI adscrito al proyecto de investigación "Arquitecturas dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764.1898)", referencia HAR2011-25617.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 21/04/2014
Fecha de revisión: 18/09/2014
Fecha de aceptación: 05/10/2014
Fecha de publicación: 30/12/2014

Abstract

This study analyzes the cartographic collection located in national and international archives, that are used to prepare the project's database "Arquitecturas Dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764-1898)". However, this article has selected architectural projects made by military engineers on the island from the end of the Seven Years War to the end of the century, in order to illustrate a detailed view of the project's research.

Key Words

Maps, Archives, Military engineers, Cuba, Havana.

PLANOS Y ARCHIVOS. LA LOCALIZACIÓN DE CARTOGRAFÍA MILITAR RELATIVA A CUBA ENTRE 1764-1800

1. INTRODUCCIÓN

“Arquitecturas Dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764-1898)” es un proyecto I+D+i destinado a la recopilación, catalogación, análisis, estudio y puesta en valor del patrimonio arquitectónico cubano desde la restitución a España por los británicos de la ciudad de La Habana hasta la emancipación de la isla en las postrimerías del siglo XIX. Este marco cronológico corresponde al periodo de mayor actividad constructiva en la isla en el ámbito de la arquitectura religiosa, civil y defensiva. Durante este periodo el papel del ingeniero militar cobró especial importancia, convirtiéndose en el verdadero protagonista de la transformación de la isla.

El citado proyecto fijó como uno de sus principales objetivos la creación de una base de datos online que recogiese la producción de planos y dibujos sobre la isla de Cuba en el citado periodo. Para la recopilación del material cartográfico adecuado, el equipo del proyecto acudió a los diferentes archivos nacionales e internacionales que conservan, en mayor o

menor medida, testimonios gráficos de esta labor constructiva. Desde un primer momento, la creación de la base de datos se consideró de vital importancia para facilitar el estudio de este fenómeno, decisivo en el devenir de la isla durante la presencia española. Gracias a este trabajo, la plataforma virtual se ha convertido en una herramienta esencial de consulta, comparación y valoración de las aportaciones de los ingenieros, ofreciendo la posibilidad de aportar nuevas conclusiones que esclarezcan la realidad de la arquitectura cubana en este contexto.

En las siguientes páginas y tanto en el presente artículo como en los desarrollados por los doctores Camacho y Luengo¹, se ofrecerá un avance de los resultados de las investigaciones realizadas por el conjunto de los miembros integrantes del equipo del proyecto. Al respecto, se ha creído conveniente enfocar el estudio en tres líneas diferentes, todas ellas enmarcadas entre 1764 y 1810. La primera de ellas se dedica a analizar los tipos de documentación gráfica localizados en los diferentes archivos consultados para la investigación, tarea que permite conocer las razones por las cuales se conservan mapas y

planos en distintos archivos. El segundo atiende a cuestiones topográficas, es decir, al análisis de las zonas geográficas que fueron más fértiles en cuanto a material constructivo se refiere. Esta labor pretende dar a conocer las zonas poblacionales más necesitadas de proyectos arquitectónicos y las razones que hubo para ello. Por último, la tercera vía de investigación examina las diferentes tipologías arquitectónicas erigidas en la isla, cuyo fin es mostrar las prioridades constructivas más demandadas en las últimas cuatro décadas del siglo XVIII y la primera del XIX. Por lo tanto, los siguientes estudios aspiran a exponer, desde distintas perspectivas y bajo diferentes filtros, una visión global del escenario constructivo cubano en un periodo especialmente fértil en experiencias y propuestas.

Este estudio pretende analizar el tipo de documentación gráfica acopiada desde los diferentes depositarios consultados durante el proceso de compilación de planos. Si bien los archivos nacionales contienen la mayor parte del material recopilado, algunas instituciones internacionales también han aportado documentación gráfica que ha ampliado y perfeccionado la comprensión del fenómeno. A lo largo de las siguientes páginas se irán desgranando los archivos que de mayor manera han contribuido a la culminación de este proyecto.

2. ARCHIVOS NACIONALES

Dentro del marco nacional, el Instituto Militar de Madrid guarda una gran cantidad de documentación gráfica referente a los trabajos de ingeniería en la isla de Cuba. Los planos, conservados en la Cartoteca, pertenecían en un primer momento al Depósito General Topográfico de Ingenieros, el cual custodiaba junto con los textos adjuntos a cada plano, toda la documentación relativa al Cuerpo de Ingenieros desde su creación en 1711. La documentación se mantuvo hasta la desaparición de la organización en 1889, momento en el que todos los expedientes

pasaron a depender del Ministerio de Defensa. Dos años más tarde pasó a llamarse Depósito de Planos e Instrumentos, momento en el que se instaló en la calle Mártires de Alcalá, el mismo emplazamiento que hoy ocupa el Archivo Militar. Tras la Guerra Civil, el Servicio Histórico Militar se organizó en la misma sede, haciéndose cargo de los fondos. No obstante, desde la década de los 90 del siglo XX, los planos cambiaron de sede al instituirse la Cartoteca del Archivo Militar de Madrid.

La Cartoteca se ha abastecido de múltiples fondos documentales que le han permitido ser uno de los centros cartográficos de referencia y de mayor repercusión internacional. Entre sus fondos, sobresalen los relativos a Ultramar, recibidos entre 1982 y 1983 procedentes del Archivo Militar de Segovia, y los fondos del Depósito de la Guerra, cuyos legajos comprenden de 1714 a 1980. El desglose de los fondos provocó la aparición de todo un material cartográfico de incalculable valor para el conocimiento de la ingeniería española en América.

Su colección relativa al siglo XVIII es de una riqueza excepcional. El material gráfico relativo a la isla de Cuba abarca una extensa variedad de representaciones: cartas náuticas de la costa caribeña, mapas generales, levantamientos topográficos, planos de construcciones civiles y militares, etc. Dentro de sus fondos no existen límites geográficos y el repertorio de sus planos engloba toda la geografía cubana, desde Pinar del Río hasta la bahía de Guantánamo².

Entre sus representaciones de carácter geográfico, cabe destacar el *Plano de Baya Honda en la costa norte de la Ysla de Cuba*³, ejecutado por Luis Huet en 1776, o el *Plano de Cayo Ratones en el puerto de Cuba, con la disposición y situación de el almacén de pólvora y cuerpo de Guardia*, firmado por Ventura Buzeta en 1775⁴. En cuanto a material de fortificaciones, La Habana y la reconstrucción total de sus defensas están

presentes de manera destacada. Pero también existen representaciones de obras defensivas referentes a la ciudad de Matanzas, donde los ingenieros Joaquín de Peramas y Antonio Conesa dejaron testimonios gráficos de sus labores en el puente sobre el río San Juan y en el castillo de San Severino, respectivamente. Las labores continuas de reconstrucción de la bahía de Santiago de Cuba o el fuerte de Nuestra Señora de los Ángeles de Jagua también aparecen entre sus fondos. Por último, proyectos urbanísticos y edificios de carácter civil y religioso también están presentes desde finales del setecientos. Sirvan como ejemplos los planos de la aduana, la tesorería y la contaduría, proyectadas para Santiago de Cuba por Buzeta o el *Plano del Convento de la Merced por la fachada de la calle Cuba*, en La Habana⁵.

De suma importancia para la creación de la base de datos resultó la consulta de los fondos del Centro Geográfico del Ejército. Su colección cartográfica, de características similares a los de la Cartoteca, tuvo sus orígenes en 1810 cuando el Cuerpo de Estado Mayor instituyó el Depósito de Guerra. En 1931, al ser disuelto el organismo, se creó la Jefatura del Servicio Geográfico y Cartográfico del Ejército, que heredó los fondos del antiguo Depósito. Éstos procedían de la Secretaría del Despacho de Guerra, de los documentos creados por el Cuerpo de Ingenieros Militares y de los del Cuerpo de Estado Mayor del Ejército. A ellos había que sumar las colecciones particulares donadas por Don Manuel Rico y Sinobas y Don Francisco Coello de Portugal. A pesar de su variedad temática, sus fondos son especialmente valiosos para conocer la obra de los ingenieros militares en América durante el siglo XVIII⁶.

Como ejemplos más notables, es preciso destacar los trabajos del ingeniero Silvestre Abarca para la actualización de la defensa habanera entre 1763 y 1774, fechas de incuestionable importancia para el futuro de la ciudad. Entre

ellos, merece la pena citar *Planos del Castillo del Morro y Cabaña*, testimonio que muestra el estado de ambas fortificaciones en 1771⁷. Junto a estas representaciones, los mapas también han supuesto testimonios de gran valor para el conocimiento de la labor militar en otras plazas. Tal es el ejemplo de Santiago de Cuba y su bahía, bien representado por Agustín Crame en los últimos años de la década de los 60⁸.

Otro de los centros fundamentales para el estudio ha sido la Biblioteca Nacional de España. Se creó en 1712 durante el reinado de Felipe V como Biblioteca Real, con el propósito de fomentar el estudio y reunir los fondos bibliográficos de los nobles emigrados que luchaban en la guerra en apoyo de Carlos de Austria. Desde sus inicios, la Biblioteca contó con un importante número de mapas, planos, globos terrestres y astronómicos, los cuales ocupaban una parte destacada entre sus fondos. No será hasta 1847 cuando se organice en la Biblioteca una sección de mapas y planos, que en 1945 ya actuaba como un servicio independiente y con entidad propia. Sin embargo, el carácter globalizador de la Biblioteca la alejó de la especialización cartográfica que sí posee el Instituto Militar de Madrid, por lo que sus fondos de ingeniería militar son más escasos.

A pesar de que la mayoría de los ejemplos conservados pertenecen al siglo XIX, entre sus valiosos fondos se pudieron rescatar algunos documentos gráficos de especial significación para el proyecto de investigación. Entre ellos, cabe destacar los planos que mostraban el curso de los ataques a la ciudad de La Habana en 1762. De especial interés es el elaborado por Joaquín de Luna, titulado *Nueva Descripción de un Plano del Puerto y Sitio de la Havana*, en el que se plasma una visión general de la bahía de la ciudad y el ataque y la defensa de las tropas inglesas e hispanas, respectivamente, acompañado de un generoso comentario explicativo de los sucesos acaecidos en la rada habanera⁹. A

pesar de la ingente documentación disponible sobre el ataque inglés a La Habana durante la Guerra de los Siete Años, testimonios gráficos como el citado ayudan a comprender, aún más, la realidad de aquellos acontecimientos. También resultaron de especial significación para el proyecto varios planos que evidenciaban los trabajos realizados en los castillos de los Tres Reyes del Morro y San Carlos de la Cabaña entre 1767 y 1768. A pesar de su anonimato, no es arriesgado aventurar que los tres planos conservados, dos de la Cabaña y uno del Morro, pertenecieron a un mismo autor por las similitudes en su ejecución¹⁰. Todos ellos han servido como testimonios de altísimo valor para comprender el complejo proceso constructivo llevado a cabo en la altura de la Cabaña tras el asalto británico. Son pocos más los documentos gráficos extraídos de la Biblioteca Nacional comprendidos entre 1762 y 1800. Entre estos vale la pena mencionar el *Plano de la ciudad y puerto de La Habana*, firmado por el ingeniero Violante Vanni en 1763. Con solo un año de diferencia, en 1762, el también italiano Antonio de Arredondo nos dejó otra vista de la ciudad, destacando en ella sus elementos defensivos.

La limitada aportación gráfica extraída de la Biblioteca Nacional fue sobradamente compensada por los fondos del Archivo General de Simancas. Dicha institución, como bien señaló Rodríguez de Diego, se constituyó como un *poder de información* de valor incalculable para el investigador¹¹. El archivo surgió cuando en 1540, Carlos V ordenó almacenar toda la documentación emanada de los organismos centrales del gobierno hispánico. Sin embargo, fue su hijo Felipe II quien otorgó el impulso definitivo a la colección, dotándola de un reglamento pionero en instituciones documentales, además de sufragar las obras que el arquitecto Juan de Herrera llevaría a cabo para transformar el primitivo castillo en depositario de los expedientes reales.

Entre sus vastos fondos, la colección de Mapas, Planos y Dibujos ha supuesto un apoyo gráfico decisivo para los objetivos fijados en el proyecto¹². Dicha colección engloba más de 8.000 documentos relativos a las relaciones exteriores del gobierno hispano (provenientes de los expedientes del Consejo y Secretaría de Estado), de las defensas y los territorios (emanados del Consejo de Guerra y Secretarías de Guerra y Marina) y de la contabilización y fiscalización de ingresos y fomento de la economía (procedentes del Consejo y Secretaría de Hacienda). Los fondos que aquí competen, relativos al siglo XVIII, presentan una gran variedad pues van desde planos de índole militar, como fortalezas o representaciones de costas y puertos de significativa importancia para la defensa de los territorios, hasta representaciones de obras públicas, relativos a planes urbanísticos, vías de comunicación o planos relacionados con el fomento de la industria o la economía. Durante el Setecientos, los ingenieros militares fueron los protagonistas directos de este tipo de representaciones, por lo que el Archivo General de Simancas ha sido fundamental para la recopilación de materiales para el proyecto.

La ciudad de La Habana tiene un gran protagonismo en la colección de planos del Archivo de Simancas, aunque los ejemplos conservados no se circunscriben a meras representaciones de la ciudad y sus contornos. De hecho, corresponden en su mayoría a edificios militares de menor entidad que los emprendidos tras el proyecto de defensa de la plaza realizado por Silvestre Abarca en 1763¹³. Se trata de fábricas de menor envergadura constructiva, pero que perfeccionaban el complejo defensivo de la ciudad. Así, aparecen dos planos anónimos del cuartel de milicias que se erigía a finales de la década de los 80¹⁴. También de carácter militar, se conservan en Simancas dos planos, ejecutados ambos por Luis Huet entre 1778 y 1779, que ofrecen el estado de las obras del Fuerte



Fig 1. Archivo Nacional de Simancas.

del Príncipe. Ambos son duplicados de los que se conservan en el Archivo General de Indias, que si conserva todo el proceso constructivo de la fortaleza hasta su conclusión en 1797¹⁵. También hay en el Archivo de Simancas algunos ejemplos de naturaleza civil. Uno de los más destacados es el levantado por Ramón Ignacio Yoldi en 1772, titulado *Plano que demuestra el proyecto general para la factoría de tabacos*¹⁶, basado en la propuesta original de Abarca. A este hay que sumarle el *Plano de la factoría, hospital, tendadero e isla de casas que oy existen en el terreno donde se proyecta la nueva factoría de tabacos de La Habana*¹⁷, realizado el mismo año que el anterior.

A pesar del amplio programa constructivo acometido en La Habana en las últimas décadas del siglo XVIII, también en otras ciudades cubanas se acometieron obras relevantes. Aunque de éstos no se localizan muchos planos en Simancas, merece la pena citar el realizado por Francisco Suárez Calderín para las obras de reedificación del castillo de San Pedro de la Roca en Santiago de Cuba, titulado *Plano en croquis de los lugares elegidos para construir las cortaduras del Castillo del Morro de Santiago de Cuba*. Santiago, también víctima de la codicia extranjera y castigada por constantes catástrofes meteorológicas, precisó de una reestructuración casi anual de todo su entramado defensivo, en el que el ingeniero

cubano Calderín trabajó desde la década de los 60 hasta su muerte en la propia ciudad, en 1794.

Si bien es cierto que los archivos citados con anterioridad aportaron a la base de datos una ingente cantidad de mapas y planos de indiscutible valor para el estudio de la actividad de los ingenieros militares en Cuba, el Archivo General de Indias ha contribuido de manera decisiva a engrosar el material cartográfico existente en la plataforma virtual del proyecto. Su tesoro documental consta de más de 43.000 legajos que recogen más de cuatro siglos de historia indiana, que abarca desde Tierra de Fuego hasta el sur de los Estados Unidos, además de las islas Filipinas.

La antigua Casa de Lonja de Sevilla, construida por Juan de Herrera, comenzó desde 1785 a reunir toda la información producida por las principales instituciones indianas. El volumen de documentación, instalado en ocho kilómetros lineales de estanterías, hace del archivo sevillano un enclave de obligatoria consulta en cuanto a temas americanistas se refiere. No obstante, el apartado más valioso para los intereses del proyecto radicó en su sección de Mapas y Planos. Ésta se estableció gracias al desglose del material gráfico procedente de cada uno de los legajos que conforman la colección del archivo. Su variedad es extraordinaria y en relación con el proyecto de investigación, se vincula a la sección de Santo Domingo de la que procede toda la cartografía sobre el ámbito antillano desde el siglo XVI hasta el XIX¹⁸.

La diversidad que ofrece su catálogo cartográfico ha convertido a este archivo en la piedra angular del proyecto. En él se disponen testimonios visuales de casi toda la geografía cubana: La Habana, Matanzas, Jagua, Baracoa, Santiago de Cuba, Batabanó, Sancti Spíritus, Guantánamo, etc. Su colección atiende a todas las necesidades de la ingeniería cubana de la época, tanto en materia defensiva, como civil. Además de la pluralidad geográfica, sus planos se relacionan

con todo tipo de necesidades defensivas y constructivas, esto es, desde representaciones urbanísticas o vistas de la costa caribeña, hasta el plano de un pontón, modestos cuarteles o casas particulares. Por otra parte, sus fondos se constituyen en el material idóneo para el estudio de figuras de la ingeniería militar y civil española, desde personajes menos conocidos como Basilio Flores o José Pozo Sucre, hasta personalidades de la talla de Silvestre Abarca, Agustín Crame o Luis Huet, sin las cuales no podría entenderse el proceso constructivo en la isla en el último tercio del siglo XVIII.

El repertorio cartográfico conservado en Indias relativo a representaciones de ciudades, entre 1762 y 1800, es significativamente amplio. Estos ejemplos fueron fruto del deseo de garantizar la seguridad de las villas y controlar las fronteras territoriales consideradas puntos vulnerables para los ataques extranjeros. De factura simple es el *Plano que representa el territorio de la ciudad de San Carlos de Matanzas*, de Basilio de Flores, ejecutado en 1764¹⁹. En él se representa la planimetría de la ciudad, destacando los puntos más sobresalientes de su entramado urbano. De una mayor pretensión es el *Plano de la ciudad de Baracoa [...] que comprehende desde la boca de su puerto hasta la punta de Majana*, realizado por Luis Huet en 1776²⁰. Esta representación fue producto de la necesidad de conocer los puntos geográficos de mayor importancia en las inmediaciones de la ciudad, tales como abrigos costeros o alturas que podían comprometer estratégicamente la seguridad de la plaza. En este sentido, uno de los testigos gráficos más bellos conservados en el archivo sevillano es el firmado en 1776 por el ingeniero Ventura Buzeta, titulado *Plano de la ciudad de Santiago de Cuba, comprehensivos el castillo del Morro, batería de la Estrella, baya y Socapa [...] y los terrenos y caminos de las inmediaciones de dicha plaza*²¹. El nivel de precisión, gráfica y descriptiva, de la bahía y la ciudad santiaguera hacen de él una de las obras clave para conocer el desarrollo



Fig 2. Archivo General de Indias.

defensivo y urbanístico de la ciudad en los últimos años de la centuria. De similar categoría es el *Plano de la ciudad, puerto y castillos de San Christoval de La Havana [...] dirigido por el Mariscal de Campo e ingeniero director Don Silvestre Abarca*²², ejecutado por Luis Huet en 1776, en el que aparecen los progresos arquitectónicos de la ciudad desde su devolución en 1763.

Los ejemplos de construcciones civiles y religiosas llevadas a cabo por ingenieros militares también tienen una buena representación en el archivo sevillano. Su elenco de edificios públicos, repartidos por toda la geografía de la isla, abarca palacios, cárceles, contadurías o casas de cabildo. De autoría anónima existe un *Plano del palacio, cárcel, y contaduría de la ciudad de Cuba*. A pesar de que en el proyecto no se especifica su fecha, su legado de procedencia

indica que debió ser ejecutado en 1765. De la misma cronología también hay constancia de la construcción de un palacio para el gobernador, igualmente en Santiago. De carácter religioso, merecen especial mención los planos ejecutados por Dies Priego para el convento de Nuestra Señora de Belén, en La Habana. Sin embargo, los más atractivos son los planos correspondientes a las obras de reconstrucción de la catedral de Santiago de Cuba, que corresponden a una sección transversal, otra longitudinal y una planta, elaborados por Buzeta en 1779²³.

Los ejemplos referidos anteriormente son la evidencia de la pluralidad de tareas a las que se enfrentaron los ingenieros militares a partir de la segunda mitad del setecientos. No obstante, la temática predominante en los planos custodiados en Indias es la relativa a las obras

defensivas de la isla. Los últimos años del siglo XVIII fueron muy activos en cuanto a desarrollo militar se refiere, originando innumerables proyectos de defensa y reconstrucciones de fortalezas previamente dañadas. La isla se dotó de un nuevo sistema de protección basado en los ideales de ataque y defensa puestos en práctica por el francés Vauban, convirtiendo a la llave del Nuevo Mundo en un escudo pétreo que garantizaba la seguridad de la isla.

La Habana acaparó casi toda la atención desde la metrópoli, aunque otras plazas no fueron desatendidas durante estos años. La actual capital cubana se convirtió en el principal teatro de operaciones militares, donde las mayores personalidades de la ingeniería trabajaron eficazmente en la actualización de su sistema defensivo. El Archivo General de Indias alberga un buen número de planos relacionados con este suceso, en los que destacan los elaborados para la nueva fortificación de San Carlos de la Cabaña, el castillo del Príncipe, el fuerte Atarés y la reconstrucción del castillo de Los Tres Reyes del Morro. Además, otras obras de menor entidad arquitectónica también tienen su representación en los fondos del archivo: la batería del Rey y de Aróstegui, el hornabeque de San Diego, el baluarte del Matadero, el torreón de Cojimar, el parque de artillería, caminos cubiertos, etc..

Junto con La Habana, otras localidades también necesitaron renovar su complejo defensivo, dañado en buena parte por las ofensivas inglesas y por las condiciones meteorológicas del Caribe. En Matanzas destaca el caso del castillo de San Severino, volado años atrás por las propias tropas españolas para evitar una posible dominación británica del mismo. Desde mediados de la década de los 60 se vino trabajando en su reparación. De él se conserva el plano de Mariano de la Rocque, datado en 1777, el cual informa de los avances que hasta la fecha se habían alcanzado en las obras. De la misma ciudad también se extrajo toda una colección

de planos referentes a la construcción de un puente sobre el río San Juan, ejecutado por Joaquín de Peramas en 1774. Otro caso interesante es el de la ciudad de Jagua, en la que se estuvo reparando el castillo de Nuestra Señora de los Ángeles, en la boca de la bahía de aquella plaza. El testimonio gráfico más significativo de esta fortaleza es el ejecutado por Abarca en 1770, un plano que en realidad son tres superpuestos, en el que cada uno representa un piso diferente. Por último, existe una colección significativa de representaciones tocantes a las fortificaciones de Santiago de Cuba, tanto del complejo defensivo de la bahía como de los reductos dentro de la plaza. En este sentido, los testimonios de Agustín Crame y Francisco Suárez Calderín documentan con detalle los proyectos y las medidas adoptadas para la correcta defensa de la ciudad.

A pesar de lo expuesto en estas páginas, el estudio de la labor de los ingenieros militares en Cuba entre 1764 y 1800 es todavía un estudio incompleto. La base de datos online sigue actualizándose con planos procedentes de depositarios nacionales, de los que faltan todavía muchos ejemplos que continúen ilustrando la ingente y necesaria labor de los ingenieros en Cuba durante este periodo tan comprometido de su historia²⁴.

3. ARCHIVOS INTERNACIONALES

Más allá de las fronteras peninsulares, la producción de los ingenieros militares españoles en la isla de Cuba ha estado bien representada en otras instituciones de similares características a las referidas en el apartado anterior. Dentro de los objetivos del proyecto, se propuso aportar desde otros centros de investigación no nacionales ejemplos que arrojaran nuevos datos sobre el fenómeno. A pesar de que no son pocos los depositarios de carácter internacional que contienen fondos relativos al tema, el equipo del proyecto ha centrado sus esfuerzos en recopilar datos de dos instituciones de primer orden:

la Biblioteca del Congreso en Washington y el Archivo Nacional de Cuba.

La Biblioteca del Congreso fue fundada en 1800, fijándose su sede en el Capitolio de la capital estadounidense. Quince años más tarde recibió su primera colección significativa, mediante la donación de la biblioteca de Thomas Jefferson, quien legó su colección tras el incendio del edificio y la pérdida de la mayoría de los fondos conservados. Durante sus más de dos siglos de existencia, la librería fue acumulando una serie de documentos de significativa importancia en todos los campos de estudio, convirtiéndose en una de las mayores instituciones de referencia mundial. Su edificio actual, concluido en 1897 por los arquitectos americanos John L. Smithmeyer y Paul J. Pelz, resguarda más de treinta y seis millones de libros, sesenta y nueve millones

de manuscritos y más de un millón y medio de mapas, entre otros fondos.

La historia de España y su valioso legado americano tienen su representación gracias a la Fundación Hispánica, creada en la Biblioteca del Congreso en 1939 con la cooperación de la Sociedad Hispánica de América. Su objetivo fue servir de centro dedicado al estudio de la cultura española, portuguesa e iberoamericana. A raíz de esta propuesta se creó la Sala Hispánica, obra del arquitecto Paul Philippe Cret, destinada a almacenar todos los fondos relativos a estas cuestiones. El interés suscitado por todo lo relacionado con la cultura española se tradujo en el acopio de centenares de miles de páginas copiadas del Archivo General de Indias, del Archivo General de Simancas y del Archivo Histórico Nacional. Por otro lado, su colección



Fig 3. Librería del Congreso. Sala de Lectura.

cartográfica es extensa y variada, aunque cuenta con una importante suma de planos referentes a la labor de los ingenieros militares en Cuba en los siglos XVIII y XIX²⁵.

Los planos conservados en Washington entre 1762 y 1800 atienden básicamente a construcciones militares y a mapas generales de varias ciudades de la isla, como La Habana, Matanzas o Sancti Spíritus, entre otras. Entre sus colecciones hay representaciones relativas al castillo del Morro, Atarés o La Cabaña. Sin embargo, su mayor colección radica en representaciones de la capital cubana previas al asalto inglés. Valgan como ejemplos la *Carte hydrographique de la baye de la Havana. Avec le Plan de la ville et de ses forts pour joindre a la Carte de l'isle de Cube*, realizado por Jacques Nicolás Bellin en 1762²⁶. Otro ejemplo es el *Plan of Bahía de Matanzas*, obra de Thomas Jefferys en 1768²⁷.

Por último, el Archivo Nacional de Cuba es una institución de relevancia para engrosar el elenco de mapas y planos de ingenieros que integran la base de datos del proyecto²⁸. Este archivo se estima que nació a mediados del siglo XVIII, cuando el gobernador Antonio María Bucarelli dio los primeros pasos para la organización de la documentación existente en la isla. De esta manera, promovió la creación de la primera Secretaría de la Capitanía General, en la cual fueron archivándose los documentos correspondientes a la gobernación civil y militar. Ya en el siglo XIX, se aprobó mediante Real Orden una instrucción que reglamentaba el funcionamiento del Archivo como institución independiente de la Intendencia de Hacienda, a la que perteneció desde sus inicios.

Los fondos relativos al periodo virreinal se han dividido según su procedencia. Esto es, documentación referida a los órganos gubernamentales, registros emanados de instituciones judiciales, fondos de carácter administrativo, expedientes procedentes de la administración local y

documentos de carácter no gubernamental. No obstante, el proyecto fijó sus intereses en la Mapoteca del Archivo. La Mapoteca se constituyó como un fondo de carácter especial, compuesto por mapas, planos y croquis. Su patrimonio gráfico asciende a más de 50.000 documentos, de los cuales los planos adquieren el mayor protagonismo. Entre ellos, destacan los referidos a ferrocarriles, carreteras, industrias y construcciones civiles y militares²⁹. Sin embargo, la documentación gráfica referente a ingenieros militares en el siglo XVIII no es tan amplia como cabría esperar, pues los fondos conservados en el Archivo Nacional corresponden principalmente al siglo XIX.

4. CONCLUSIONES

A modo de conclusión del presente artículo cabe decir que se ha intentado dar a conocer algunos de los objetivos y trabajos desarrollados en el proyecto "Arquitecturas Dibujadas. Ingenieros Militares en Cuba (1764-1898)". Se trata de una reflexión sobre lo realizado hasta el momento, con objeto de ofrecer algunas luces sobre un fenómeno tan importante, y no por ello trabajado con la suficiente constancia, como la aportación del ingeniero militar a la historia arquitectónica de la isla. Tal y como lo presentó Weiss en su obra, los ingenieros fueron "*el brazo ejecutivo de los gobernadores y obispos, y también de la clientela privada. [...] La necesidad de atender ante todo a la defensa de sus territorios hizo que España enviara a sus colonias preferentemente a ingenieros militares; y éstos con frecuencia fungían de arquitectos con mayor o menor acierto*"³⁰.

Mientras se escriben estas líneas, el equipo del proyecto continúa trabajando en la búsqueda y catalogación de mapas y planos que amplíen la plataforma virtual, la cual se convertirá en una herramienta de enorme utilidad para conocer, estudiar y valorar el patrimonio arquitectónico cubano durante algo más de un siglo de su historia.

NOTAS

¹CAMACHO CARDENAS, Enrique. "Tipologías de material gráfico sobre Cuba entre 1762 y 1800". *Revista Quiroga* (Granada), 5 (Enero-Junio 2014), págs. 48-59; LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. "Movilidad de los ingenieros militares en Cuba a finales del siglo XVIII". *Revista Quiroga*, (Granada), 6 (Julio-Diciembre 2014).

²Los fondos de la Cartoteca pueden consultarse en: Servicio Histórico Militar. *Catálogo general de la Cartoteca*. Madrid, 1981.

³Archivo General Militar de Madrid (De aquí en adelante, AGM). Cuba-85/3.

⁴AGM. Cuba-95/2.

⁵AGM. Cuba-221/1.

⁶Para profundizar sobre los fondos del Centro Geográfico del Ejército, véase: MAGALLANES PERNAS, Luis. "La Cartoteca del centro Geográfico del Ejército. 200 años de la creación del Estado Mayor". *Revista del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico* (Sevilla), 77 (2011), págs. 31-32.

⁷Centro Geográfico del Ejército. SGE-J-6-1-120 (1).

⁸Para consultar el catálogo del Centro Geográfico del Ejército relativo a la isla de Cuba, véase: AA.VV. *Cartografía y relaciones históricas de Ultramar. Grandes y pequeñas Antillas*. 1ª parte. Tomo IX. Madrid: Instituto de Historia y Cultura Militar, Centro Geográfico del Ejército, 1999.

⁹Biblioteca Nacional de España, MR/43/159. *Nueva Descripción de un Plano del Puerto y Sitio de la Havana*, fechado a 1 de septiembre de 1762.

¹⁰Los planos relativos a la fortaleza de San Carlos de la Cabaña están publicados en: CRUZ FREIRE, Pedro: "Silvestre Abarca y el fuerte de San Carlos de la Cabaña". En: *Actas del I Congreso Internacional sobre temas americanistas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012. (En prensa).

¹¹RODRÍGUEZ DE DIEGO, José Luis. "La apertura de Simancas a la investigación histórica en el año 1844". En: COTTA, Irene. y MANNO TOLU, Rosalia. (Dirs.). *Archivi e storia nell'Europa del XIX secolo. Alle radici dell'identità culturale europea*, II. Roma, 2006, pág. 604.

¹²La importante colección de planos del archivo de Simancas puede encontrarse en: ALVAREZ TERÁN, Mª Concepción: *Archivo General de Simancas. Mapas, planos y dibujos (Años 1503-1805)*. Vol. 1. Valladolid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1980; FERNÁNDEZ GÓMEZ, María del Carmen. *Archivo General de Simancas. Mapas, planos y dibujos (Años 1503-1962)*. Vol. 2. Simancas: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Tabapress, 1990.

¹³Con el objeto de ampliar información sobre este tema, véase: ABARCA, Silvestre. *Proyecto de defensa de la Plaza de La Habana y sus castillos. (Hecho por el brigadier Abarca el 31 de diciembre de 1773)*. La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad, 1961.

¹⁴*Plano inferior de los cuarteles de milicias*, Archivo General de Simancas (De aquí en adelante, AGS). Mapas, Planos y Dibujos, 05,004, fechado en 1787. *Vista y perfil de la puerta principal del cuartel de milicias*. AGS. Mapas, Planos y Dibujos, 08,006, fechado en 1787.

¹⁵Como bien indica Ramos Zúñiga, el fuerte del Príncipe está concluido y apto para recibir a la guarnición en 1797, a diferencia de lo que expone Weiss, datando su conclusión en 1779. RAMOS ZUÑIGA, Antonio. *La ciudad de los castillos. Fortificaciones y arte defensivo en La Habana de los siglos XVI al XIX*. Oxford: Asociación Cubana de Amigos de los Castillos, Editorial Trafford, 2006, pág. 201. WEISS, Joaquín E. *La arquitectura colonial cubana*. Tomo I. La Habana: Editorial Félix Valera, 2003, pág. 319.

¹⁶AGS. Mapas, Planos y Dibujos, 11,048. Fechado a 22 de junio de 1772.

¹⁷AGS. Mapas, Planos y Dibujos, 11,032. Fechado a 20 de junio de 1772.

¹⁸Con el fin de ahondar en este objeto, es de obligatoria lectura: GONZÁLEZ, Julio. *Archivo General de Indias: Catálogo de Mapas y Planos de Santo Domingo*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1973.

¹⁹AGI. MP-Santo Domingo, 852

²⁰AGI. MP-Santo Domingo, 416.

²¹AGI. MP-Santo Domingo, 404.

²²AGI. MP-Santo Domingo, 412.

²³CAMACHO CÁRDENAS, Enrique. "De nuevo sobre las catedrales de Santiago de Cuba". En: *Actas del I Congreso Internacional sobre temas americanistas*. (En prensa).

²⁴En este artículo se han omitido los fondos relativos al Archivo Histórico Nacional, del cual todavía no se han extraído suficientes ejemplos que permitan al proyecto hacer una valoración adecuada en este estudio.

²⁵S/A.: "La Biblioteca del Congreso de Washington y la Fundación Hispánica". *Revista nacional de educación*, (Madrid), 64 (1947), págs. 70-88.

²⁶Library of Congress. (De aquí en adelante, LOC) Geography and Map Division Washington, D.C. 20540-4650.

²⁷LOC. Geography and Map Division Washington, D.C. 20540-4650.

²⁸Para conocer la historia de los Archivos en Cuba, es de obligatoria consulta: LLAVERRÍAS, Joaquín. *Historia de los Archivos en Cuba*. La Habana: Publicaciones del Archivo Nacional de Cuba, 1949.

²⁹AA.VV. *Guía breve de los fondos procesados del Archivo Nacional*. La Habana: Editorial Académica, 1990, págs. 1-8.

³⁰WEISS, Joaquín E. *La arquitectura colonial...* Op. cit., pág. 184.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



PINTORES MEXICANOS EN ESPAÑA: RECONSTRUYENDO LA VIDA Y OBRA DE MARIANO CENTURIÓN

MEXICAN PAINTERS IN SPAIN: REBUILDING THE LIFE AND WORK OF MARIANO CENTURION

Resumen

El panorama artístico de Puebla (México), a principios del siglo xx, participa de las manifestaciones que se dan dentro y fuera del país. Desarrolla ciertos artistas de renombre y también aparecen otros tantos que no han sido abordados como merecen, y cuyo trabajo supone una importante aportación al ámbito pictórico de una ciudad que, desde antaño, cuenta con una soberana aportación al arte nacional. A esa amplia nómina de artistas se suma, a partir de ahora, el trabajo impecable del poblano Mariano Centurión.

Palabras Clave

Pintura, 1900, Puebla, Mariano Centurión, Exposición.

Isabel Fraile Martín

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Maestría en Estética y Arte. Facultad de Filosofía y Letras. México.

Es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura (2008) y en la actualidad desempeña su labor como profesora-investigadora en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Autora del libro *Las pinturas del Ochovo. Los tesoros de la Catedral de Puebla* (2011), posee además diversos artículos sobre pintura novohispana y museos. Coordinadora de la Maestría en Estética y Arte, mantiene proyectos de investigación con los Museos de Puebla y desde enero de 2010 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONACYT (México). Además es co-directora de la Colección *La Fuente*.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 04/07/2014
Fecha de revisión: 08/10/2014
Fecha de aceptación: 25/11/2014
Fecha de publicación: 30/12/2014

Abstract

In the early twentieth century, the art scene in the city of Puebla (Mexico) was part of the manifestations that occurred inside and outside the country. Renowned artists expand and other artists appear, who may have not been addressed as they deserve. The work of these artists represents a major contribution to the pictorial field of a city that has made a sovereign national contribution to the art since the old times. From now on, the impeccable work of the *poblano* Mariano Centurion, belongs to that comprehensive list of artists.

Key Words

Painting, 1900, Puebla, Mariano Centurion, Exhibition.

PINTORES MEXICANOS EN ESPAÑA: RECONSTRUYENDO LA VIDA Y OBRA DE MARIANO CENTURIÓN

1. INTRODUCCIÓN

En mayo del año 2009 el Museo Universitario Casa de los Muñecos, perteneciente a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), abre al público una nueva sala destinada en su totalidad a la obra de Mariano Centurión. La flamante colección había llegado meses antes como parte de la donación de 25 piezas que había aportado la única descendiente directa del artista, su centenaria hija Ana María Centurión Álvarez. Es gracias al gesto generoso de Ana María que se da a conocer para el gran público la obra de este interesante artista poblano, desconocido hasta entonces. El nuevo hallazgo nos llega a través de este nutrido grupo de pinturas de mediano formato, en las que encontramos una temática variada que oscila entre los retratos a familiares y amigos, bodegones, escenas religiosas y, sobre todo, pequeños paisajes; todos ellos resueltos con una factura rápida y un acabado empastado que hacen de sus obras, especialmente las de retrato, un trabajo delicioso que merece la pena ser explorado.

La intención de este texto es precisamente sacar del anonimato a la figura de este artista que vivió menos de cuarenta años, a caballo entre los siglos XIX y XX. Un pintor que pese a morir joven, consiguió reconocimientos y premios por su trabajo, algunos de los cuales le ofrecieron la posibilidad de formarse en Europa. Sirvan estas páginas para reconstruir su historia y, con ella, ampliar la visión de una época que, en el caso de la pintura poblana, necesita revalorizarse por su gran aportación artística, más allá de las grandes figuras del periodo.

25

2. EL ARTISTA

La escasa información conocida hasta ahora sobre Mariano Centurión viene de la mano de los cronistas de la época que lo enmarcan, de forma general, en el seno de una amplia familia de artistas. Particularmente se detiene en su figura el autor Pérez de Salazar, quien en su voluminoso estudio de la Pintura de Puebla, nos proporciona datos más concisos que suponen un buen punto de partida:

“... hijo de don Mariano Centurión y de doña Luz González del Campillo, nació en Puebla y estudió en la Academia; posteriormente fue a Jalapa, siendo su maestro el pintor Pesado. El gobierno del Estado de Veracruz lo pensionó para ir a Europa, donde estuvo algunos años residiendo en París y en Italia. Al volver pintó varios cuadros en Puebla y decoró el plafón del Salón de recepciones del Palacio. Murió siendo joven poco tiempo después de llegar a su patria¹.

A los datos que menciona Pérez de Salazar, se deben añadir los que compartió su hija con el Museo cuando donó su obra; es a partir de la información de ambos que nos ponemos a elaborar la reconstrucción de su vida, para poder así entender mejor los pasos de su obra. Si bien las pautas que nos ofrece Pérez de Salazar resultan fidedignas en algunos de los datos, como el reconocimiento acertado de sus padres, no aporta mayor precisión en cuanto a algunos aspectos que, sin embargo, conforman necesariamente este entramado básico para reconstruir su historia. Se omiten datos importantes, que seguramente no estuvieron a la mano del investigador y por ello no aparecen, y otros señalamientos no son del todo rigurosos, como hemos podido constatar a lo largo de esta investigación. No obstante, la relatoría que realiza Pérez de Salazar es necesaria para encaminar este proyecto. A ella, desde luego, sumamos las declaraciones que su hija transmite al Museo de los Muñecos y que se reflejan en su texto de sala. Según este último, José Mariano Centurión González del Campillo o Mariano Centurión, como se conoce comúnmente a nuestro artista, nace en Puebla en el año 1878. Un primer dato importante que a la luz de la documentación resulta erróneo, pues según la información encontrada en el Registro Civil de Puebla, el artista nace un año después, concretamente el 25 de julio de 1879², señalando el documento que Mariano nace del matrimonio entre el poblano del mismo nombre, Mariano Centurión, y su esposa Luz González del Campillo, natural de Perote (Veracruz).

Mariano será el mayor de los tres hijos varones que tenga el matrimonio, seguido de Eduardo, nacido en 1880 y por último Manuel, en 1883. Reconstruir el árbol genealógico de todos ellos no es asunto medular para este texto pero sí conviene recordar que Mariano Centurión procede, como narra Enrique Cordero, de una amplia dinastía de artistas, algunos vinculados más con las labores escultóricas y otros con las propias de la orfebrería³. Su padre era escultor de renombre y ampliamente conocido entre los sectores académicos de la ciudad; una Academia de Bellas Artes de la que llegó a ser un importante profesor y una institución en la que, como veremos más adelante, ingresa su hijo Mariano. Estas circunstancias manifiestan que nuestro autor y sus hermanos heredaron la afición por el arte en el ámbito familiar; así, Mariano se dedica a la pintura, Eduardo coquetea con diferentes disciplinas —aunque no sobresale en ninguna—; y Manuel, escultor como su padre, es quien realiza en 1946 la famosa estatua ecuestre de Bolívar, con la que impulsó la conformación iconográfica que se tiene de él en México y la que le hizo gozar en vida de un mayor reconocimiento del que pudo conocer su malogrado hermano⁴.

Tras hallar las actas de nacimiento de los tres hermanos, la siguiente documentación fidedigna que encontramos del artista nos la proporcionan algunos de sus descendientes. Entre los documentos que conservan podemos localizar su acta de bautismo, en la que se relata la ceremonia que se lleva a cabo en el Sagrario de la Catedral de Puebla el 15 de agosto de 1879, y en la que recibe el sacramento bajo el nombre de José Mariano Guadalupe del Sagrado Corazón de Jesús⁵. A partir de ese momento perdemos su pista documental, aunque es razonable ubicarlo en Puebla durante toda su infancia y primera adolescencia, pues era una época en la que su padre fungía como profesor en la Academia de la ciudad junto a su propio hermano, D. Pedro Centurión. Esta situación creó

unas circunstancias por demás favorables para que Mariano se inscribiera en la Academia a una edad relativamente temprana. Según las actas de ingreso de los estudiantes a la que se conocía como *Junta de Caridad y Academia de Bellas Artes de Puebla*, Mariano Centurión se inscribe en la nómina de alumnos que van a cursar la cátedra de dibujo en 1895⁶. En esta ficha de registro aparecen algunos datos de interés, y es gracias a ella que sabemos que entonces vivía en el número 20 de la calle Mesones, en Puebla, y que dependía de su padre, D. Mariano Centurión, pues su madre, Dña. Luz Campillo, había fallecido⁷. Líneas más abajo aparece la referencia al ingreso de su hermano Eduardo con iguales pormenores. A partir de esta información, sabemos que con quince años Mariano comienza sus clases en la Academia de Puebla y, a juzgar por las reiteradas ocasiones en que aparece su nombre en las listas de exámenes, estuvo en ella durante una buena temporada, participando en diferentes clases que oscilan entre el dibujo, ornato, perspectiva, así como clases de natural.

Paralelo a su formación artística, Mariano continuaba en las rutinas de la familia Centurión y eso le llevó a estar vinculado asiduamente con el Estado de Veracruz y, especialmente con su capital, Jalapa. La relación con este Estado vecino de Puebla le viene por línea materna, Luz Campillo había nacido en ese territorio y los nexos que Mariano mantendrá con esta tierra serán cruciales para entender los derroteros que marcan su existencia. En primer lugar porque hay que hacerse una idea de la importancia que adquiere en este momento Jalapa desde el punto de vista cultural, tema que trataremos a continuación, pero además porque es también en esta ciudad donde Mariano conoce a Ana María, quien será su futura esposa.

Para entender el impacto que causa Jalapa en el ámbito cultural de finales del siglo XIX, conviene recordar los pasos estratégicos que se dan en la

ciudad para que se convierta en sede obligada de artistas relevantes en este periodo. Aunque no se conoce con exactitud el tiempo que pudo estar Mariano viviendo en ella de manera permanente, existen indicios que nos hacen comprender que su tiempo fue provechoso. Sin duda, es en esa atmósfera donde Mariano toma contacto con Natal Pesado y Segura (1846-1920), un reconocido artista natural de Orizaba, que se había formado primero en la Academia de San Carlos de México y posteriormente viajaría a Europa. La proximidad con Pesado, considerado como uno de los mejores paisajistas del momento y gozoso de reconocimiento público, posiciona a Mariano en un contexto próspero y distinguido, que le dará las pautas para la clave de su futuro profesional. Natal Pesado no sólo era el creador de la Academia de Bellas Artes de Jalapa, lugar al que traslada esta institución en enero de 1895 desde la vecina Orizaba por instrucciones del Gobernador del Estado⁸, sino que era un artista de notables influencias y fuertes relaciones con pintores de otras escuelas y países. Había estado un tiempo en Roma donde su trayectoria se habría entroncado junto a la de otros pintores de renombre, entre ellos algunos españoles con quienes mantendría una importante conexión futura⁹.

Si bien esta relación de Mariano con Jalapa aún presenta ciertos interrogantes que no nos permiten situar una fecha precisa de llegada del poblano a dicha ciudad, existen indicios claros que lo ubican en el contexto veracruzano a finales del siglo XIX, y siempre vinculado a Natal Pesado. De hecho aparece registrado como estudiante de la Escuela de Bellas Artes de Jalapa, tomando clases de dibujo y pintura en el grupo que lidera Natal Pesado. Mariano en ese entonces es uno de los pintores seleccionados para participar en la Exposición de la Antigua Academia de San Carlos en el año 1898, y lo hará presentando ocho obras como alumno de Pesado¹⁰. Es a través de este nexo con la capital veracruzana, por el que se sitúa como candi-

dato a la beca otorgada por el Gobernador del Estado, D. Teodoro Dehesa, para llegar a Europa, pero también es esta relación con Pesado la que determina su destino en el viejo continente, como veremos a continuación.

El texto de sala del museo poblano que hoy exhibe su obra, arroja la información precisa de que es el Gobierno del Estado de Veracruz, que en esos momentos estaba a cargo de D. Teodoro A. Dehesa Méndez, el que gestiona la beca de Mariano. A este respecto, merece la pena recordar que la gestión política de Dehesa Méndez fue muy favorable para el mundo de las artes. El político ocupó el cargo de gobernante entre 1892-1911 y fue durante su mandato que un nutrido grupo de artistas de diferentes disciplinas fueron apoyados para viajar a Europa. A su gestión se debe, por ejemplo, que Diego Rivera fuera pensionado para ir a España a consolidar su formación¹¹.

Mariano fue uno de los pintores privilegiados que pudo contar con este apoyo procedente del gobierno de Dehesa, y aunque en los registros no se especifique con detalle el tiempo ni el destino concreto, se sabe con seguridad que estuvo pensionado¹². Esta situación habla no sólo de la sensibilidad del dirigente hacia los aspectos culturales del momento, de sobra conocido en su tiempo y justamente valorado, sino que además nos remite a la alta consideración que se tenía hacia el trabajo de un jovencísimo Centurión que, con poco más de veinte años, era digno de ser becado para visitar el viejo continente y ampliar allí su formación.

La estancia completa de Mariano en Europa necesita ser revisada con mayor profundidad pues faltan datos que configuren con exactitud el itinerario de sus viajes, así como las relaciones específicas que se pudieron establecer entre el pintor poblano y otros colegas de su tiempo. Sin embargo, un interesante documento nos remite a su presencia en un lugar concreto: Barcelona.

Es más que probable, a juzgar por las fechas que iremos desgranando a continuación, que el destino inicial de Mariano en Europa fuera España y, dentro de ésta, Barcelona. Los descendientes del artista conservan un título que ubica a Mariano el 30 de marzo de 1903 en la ciudad condal, según la carta de recomendación que firma con puño y letra el pintor Juan Baixas, Director de la Academia barcelonesa Baixas, en la que se forma Mariano Centurión¹³. El interesante escrito reconoce haber tenido al mexicano dentro de las aulas durante un año, lo que lo ubica en Barcelona a principios del año 1902¹⁴. El pintor catalán, creador de esta Academia de Dibujo y Pintura, extiende el documento del que merece la pena destacar:

*“... el alumno, a fin de que perfeccione este arte, debe pasar una temporada en Roma y estudiar luego en París, ... aconsejándole finalmente al mismo, que se dedique con especial atención al estudio del desnudo...”*¹⁵

La valoración de Juan Baixas al trabajo de Mariano a través de este certificado resulta clave para ubicarlo en la ciudad condal a partir de 1902. De hecho este documento es el que nos confirma la validación de la beca con la que cuenta el artista y ratifica que a los 23 años, Mariano había dejado su país para adentrarse de lleno en los círculos artísticos europeos. En ese momento, el joven pintor sigue la tendencia heredada de los artistas decimonónicos que, en su búsqueda de referentes creativos que ensalzaran en sus obras los valores estéticos de la cultura clásica, vivían inmersos en la vorágine de exposiciones en los salones, los grandes retos que les permitían obtener las famosas becas o los denominados *premios Roma* con los que obtenían una estancia formativa en la ciudad de Roma. Si bien esta ciudad había sido el centro neurálgico de todos ellos por la cercanía con los grandes yacimientos de Pompeya y Herculano, tan de moda en ese momento, a ella se suma a finales del siglo XIX y durante prácticamente todo el siglo XX la ciudad de París, núcleo del

origen de las vanguardias y donde aspiraban a concentrarse los principales talentos artísticos de la época.

En este contexto participa Mariano, que desde Barcelona partirá a las dos grandes ciudades de la cultura europea del momento, convirtiéndose esta primera estancia en la Academia Baixas en el trampolín que necesita para seguir adelante. Un joven Mariano que, como otros artistas de América Latina, supo entender la importancia de llegar a Europa para culminar su proceso de aprendizaje artístico. Ya hemos mencionado que el Gobernador Dehesa había becado a Diego Rivera en 1907, iniciando una interesante trayectoria en Europa que duró hasta 1921. Sin embargo, Diego va directamente a Madrid y de ahí a París donde permanecerá la mayor parte del tiempo, y en el caso de Mariano, su estancia inicial se vincula con esta academia catalana y no con la capital de España. En la elección de Barcelona como punto de destino es donde estimamos que pudo ser relevante la conexión que Mariano establece con Natal Pesado y la Academia de Jalapa.

En páginas anteriores habíamos hecho mención a las amplias relaciones que Pesado hace en Europa y cómo algunas de ellas trascienden en su vida futura. Algunos de los artistas con los que Pesado coincide en Europa viajan finalmente a Jalapa, por lo que no es extraño considerar que la presencia de algunos de ellos en la ciudad veracruzana es lo que pudo favorecer el traslado de Mariano a Barcelona y no a Madrid. Conviene recordar que algunos de esos pintores eran los catalanes Joan Bernadet y Aguilar (1860-1932) y José Cusachs (1851-1908). Los dos eran muy allegados a Pesado y, según considera Montserrat Galí, estos dos artistas bien pudieron entrar en contacto con el sevillano José Arpa y Perea (1858-1952)¹⁶ quien, a su vez, conoce a Natal Pesado en Roma. Posteriormente José Arpa se traslada a México, llegando a pasar en Jalapa unos 15 años en los que produce una

importante cantidad de obras repartidas entre la capital veracruzana, Puebla y otras ciudades del país¹⁷.

Los trabajos de los artistas españoles en esa etapa vivida en México y asentados especialmente en Jalapa fueron cruciales tanto para ellos, como para todos los artistas con quienes mantuvieron contacto. El reconocimiento a su trabajo los llevó a ser altamente valorados entre los coleccionistas de la época, de hecho el propio Gobernador Dehesa era gran coleccionista de la obra de Cusachs, Arpa y Bernadet. Es esta presencia de artistas españoles en el entorno artístico jalapeño, sobre todo los que provienen de Cataluña, lo que pondera la posibilidad de que fuera gracias a ellos que Mariano contacte con la Academia Baixas, y de este modo situar el destino de su beca en la ciudad de Barcelona. Un centro que, por otra parte, tampoco era ajeno a los artistas de América Latina pues el propio Joaquín Torres-García (1874-1949), de origen uruguayo, tuvo una importante carrera en Cataluña de la formó parte su paso por esta Academia. Sirvan las siguientes líneas del autor uruguayo para tener una idea del ejercicio académico que se realizaba en esta escuela:

*'La enseñanza en la Academia Baixas era de lo más vulgar (...): allí podían aprenderse todos los trucos del mal pintor, pues era de lo más vieux jeu que puede imaginarse. Así allí aprendió multitud de cosas que después tuvo que desaprender.'*¹⁸

El propio Joan Sureda, siendo conocedor de la imagen que el artista uruguayo tuvo de la Academia Baixas, cuando estudia y analiza la figura artística de Torres-García, analiza esta Academia de dibujo, la considera y la describe, sin embargo, con cierto decoro:

*'... no impidió que éste (Torres García) asistiese a las clases del correcto pero poco inspirado Joan Baixas, pintor que en 1891 había fundado una academia propia que rápidamente adquirió renombre'*¹⁹

Las reflexiones del paso de Torres-García por esta Academia, nos sirven para entender que aunque la escuela barcelonesa no estuviera reconocida como una prestigiosa institución de enseñanza, pues tenía muchas otras sedes que eran su competencia en la misma ciudad, fungía como una verdadera escuela de dibujo por la que pasaron múltiples artistas del momento, llegando a tener un elevado número de alumnos. Una investigación más minuciosa de esta escuela de dibujo barcelonesa, aún sin realizarse, seguro nos arroja datos interesantes de los artistas que por ella pasaron en algún momento de sus carreras.

El documento que refiere a la estancia de nuestro pintor dentro de esta Academia y que conservan los descendientes del artista es, finalmente, de sumo interés porque no sólo lo contextualiza en este espacio sino porque además es el salvoconducto que le abre las puertas para viajar libremente por Europa. Si bien el documento expedido por Juan Baixas aconseja que Mariano visite primero Roma y luego París, parece que la proximidad con el país galo invita al poblano a trasladarse primero a París. En la capital francesa se le expide el pasaporte, fechado el 31 de julio de 1903 en la Embajada de México en Francia y Argelia²⁰. El documento aporta otros detalles curiosos del artista como que era soltero, medía 1,75 metros, moreno y de ojos azules, viajaba solo y lo hacía en calidad de estudiante. Sin embargo lo presenta como un joven de 22 años y en base al acta de nacimiento hallada, contaba con 25 recién cumplidos, a la fecha de firmar el pasaporte.

No sabemos con exactitud la duración de su estancia en Francia, aunque la familia conserva algunas fotografías muy interesantes que lo ubican en su estudio de París en diciembre de 1903. Es un año notable en el ambiente artístico parisino, pues es cuando se empiezan a desarrollar los salones de otoño, consecuencia de los

salones de los rechazados que se habían propuesto como alternativa para los pintores que no eran elegidos entre los que podían exponer en los salones oficiales. A reserva de un seguimiento más exhaustivo del paso de Mariano por París, que aún debe realizarse, ubicamos a nuestro pintor en ese contexto profesional, participando de toda esta puesta en escena en un París bullicioso y con la vida bohemia que marcan los artistas de esa época. La familia conserva una extraordinaria fotografía de grupo de este periodo, en el que un joven Mariano aparece junto a otros pintores y artistas dentro de un amplio estudio, rodeados de cuadros de desnudos al fondo. Según sus descendientes, en la instantánea está presente el propio Diego Rivera, a quien no reconocemos en el retrato, lo que además es complicado porque Diego se traslada a París en 1909 y para ese entonces, tenemos indicios claros de que Mariano se encuentra de vuelta en México.

A partir de ese momento, finales de 1903, conocemos algunas fechas aisladas que aluden a sus movimientos por Europa, todas ellas reseñadas en la correspondencia que el joven Mariano mantiene con su prometida, la veracruzana Ana María, con quien se escribe intensamente en ese tiempo. Sin embargo, no hay nada en firme que nos relacione a Mariano con otros espacios culturales o que lo contextualice en otros lugares, más allá de su estancia en la Academia Baixas de Barcelona.

3. LA TRAYECTORIA DE CENTURIÓN EN MÉXICO: EL LEGADO DE SU OBRA

Pese a la importancia que tiene para los artistas de este periodo contar con una beca que los traslade a Europa, por la buena carrera que pudieran hacer después de dicho viaje, para Mariano resultaron muy interesantes sus inicios profesionales en México. Una carrera fulgurante que se confirma con su intervención en tres eventos distintos de gran envergadura

que lo posicionan en una esfera privilegiada. Se trata de la Exposición en México de 1898, en la que relatábamos que interviene como alumno de Pesado, la Exposición Internacional Universal de París y la Exposición de Bellas Artes del Círculo Católico de Puebla, estas dos últimas en 1900. Las tres muestras fueron importantes en su momento. En la primera, la Exposición en México, Mariano Centurión participa como estudiante, pero en las dos restantes lo hace activamente y en ambas es premiado por su trabajo.

Las obras que se conservan del artista en el Museo de los Muñecos, después de un rastreo más profundo realizado a las mismas, nos certifican su participación en la Exposición de México de 1898. Dos tablas pequeñas, con paisajes rurales, muestran en el lado posterior la siguiente relatoría: “*Natal Pesado. Director de la Escuela de Bellas Artes. Calle de Echegaray num. 22. Jalapa. N° 18*” y “*Natal Pesado. Director de la Escuela de Bellas Artes. Calle de Echegaray num. 22. Jalapa. N° 19*”, correspondiéndose por lo tanto con dos de las ocho obras que se registran como las pinturas que envía Mariano Centurión a dicha muestra en 1898, siendo alumno de Pesado en Jalapa²¹.



Fig. 1. Mariano Centurión. Bodegón. Patrimonio Universitario. Museo Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

La colección que conserva el Museo de los Muñecos contempla por lo tanto pinturas de su etapa mexicana, como son las pequeñas tablas con *paisajes* poblanos y jalapeños o los *bodegones*, que incluyen piezas de talavera poblana junto a frutos de la temporada, al más puro estilo de los pintores de la época. Otras pinturas de la colección son el resultado de su viaje a Europa, donde entra en contacto con los artistas herederos del impresionismo o los propios post-impresionistas, a juzgar por la pincelada suelta y la gama cromática de atractivos tonos que utiliza en la serie de retratos que conserva el Museo.

Una de estas pinturas muestra un *autorretrato* donde encontramos al personaje con el busto ligeramente de perfil, el torso girado al igual que la cabeza, de gesto serio y mirada penetrante hacia el espectador. Así conocemos a un joven Centurión, de piel blanca y barba de candado, que tras su mirada profunda manifiesta

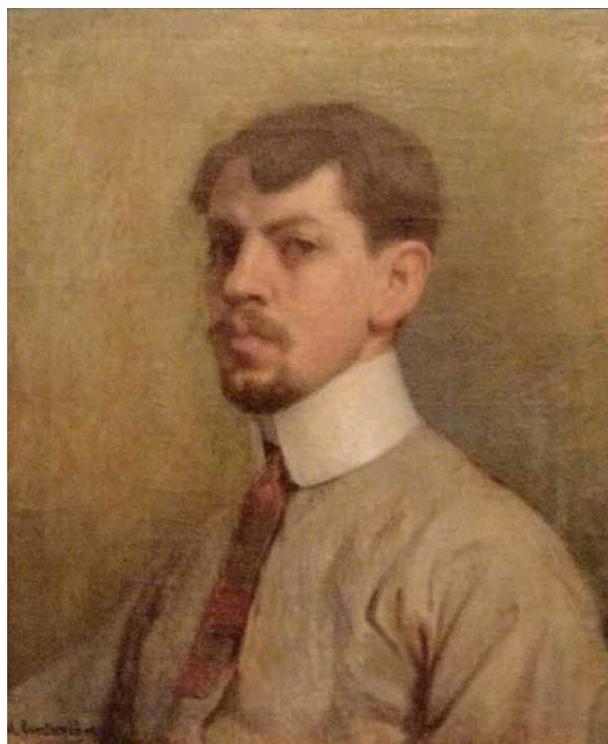


Fig. 2. Mariano Centurión. Autorretrato. Patrimonio Universitario. Museo Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

un dominio absoluto del pincel, con el predominio de tonos dorados para un fondo indefinido sobre el que se recorta la silueta del personaje, que sobre su pecho dispone una corbata de tonos rojizos con los que aviva ligeramente el equilibrio imperante en la obra. Esta pieza se exhibe junto a otros tres retratos. Dos protagonizados por hombres de quienes no conocemos la identidad y un tercero destinado a su esposa, a quien nos consta que representa innumerables veces a través de dibujos y pinturas.

A estas piezas se añaden dos *pinturas con temática religiosa*, en las que Mariano recoge influencias notorias de la pintura barroca como el claroscuro de corte caravaggesco que presenta su pequeña Piedad, de acabado primoroso; o los tintes serenos y luminosos de impecable recuerdo nazareno que se aprecian en su Virgen María con el Niño.

Sin duda, un análisis más minucioso de cada una de las piezas nos puede aportar una lectura más detallada de su trabajo, así como puede servirnos para rastrear su pincel en otros lugares de la ciudad.

Este primer acercamiento a la figura de Mariano Centurión nos abre las puertas para seguir investigando su obra a través del estudio minucioso de las piezas que conserva el Museo, donde ya se han arrojado unos primeros datos interesantes, pero también nos alienta a buscar su huella más allá de este espacio. No es de extrañar que algunos coleccionistas poblanos conserven pinturas del autor, a parte del legado que conserva el resto de la familia en México y cuyo estudio está aún por realizarse. Sin duda, estos pasos que se darán a partir de ahora, nos ayudarán a engrosar la obra de este interesante artista, una gran promesa del arte mexicano de su tiempo que, precisamente en este año, asiste al primer centenario de su muerte, ocurrida en la ciudad de México el 17 de marzo de 1914. Sirvan estas páginas para honrar la dignidad de su pincel y reconocer su talento²².



Fig. 3. Mariano Centurión. Virgen con el Niño. Patrimonio Universitario. Museo Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

NOTAS

¹PÉREZ DE SALAZAR Y HARO, Francisco. *Historia de la Pintura en Puebla*. México: imprenta universitaria, 1963, pág. 175.

²Archivo General del Estado de Puebla, Libros del Registro Civil del Municipio de Puebla. Nacimientos. Año 1885, Acta 4, foja 2 vuelta, consultado Enero y Febrero 2014.

³CORDERO Y TORRES, Enrique. *Diccionario biográfico de Puebla*. México: Leo, 1972, págs. 166-167.

⁴El trabajo escultórico de Manuel trasciende en el ámbito nacional. De él se sabe que participó en las reformas del Estadio Nacional junto a José Villagrán y Diego Rivera. Era considerado entre los artistas más activos de su tiempo y eso le llevó a participar en el Certamen de Escultores que se presentaron al Gran Concurso de Escultores para el Monumento a los Niños Héroes de Chapultepec. Para mayor información sobre estas intervenciones de Manuel Centurión puede consultarse: SANDOVAL PÉREZ, Margarito. *Catálogos de Monumentos de Arte 33. Noticias y opiniones sobre música, cine, teatro y artes plásticas en el Periódico Excelsior durante 1924*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009.

⁵Documento apostillado por el Sagrario Metropolitano de Puebla que conservan los descendientes del pintor. Agradezco a Lorena Said, biznieta de Mariano Centurión, la amplia generosidad que ha tenido al compartir con nosotros gran parte de la información que posee la familia.

⁶Biblioteca José María la Fragua. Fondo documental. Archivo de la Antigua Junta de Caridad y Academia de Bellas Artes de Puebla, Caja 28, documentos varios del siglo XIX. Nómina de las personas que se inscriben para cursar la cátedra de Dibujo en el año 1895, en esta Academia de Educación y Bellas Artes. 232.

⁷Ibidem.

⁸GALÍ BOADELLA, Montserrat. "José Arpa Perea en México". *Laboratorio de Arte*, (Sevilla), 13 (2000), pág. 245.

⁹No es el objetivo de esta investigación centrarnos en la figura de Pesado pero no cabe duda que es el contacto que Centurión toma con este pintor de paisajes, lo que lo encumbra en sus habilidades plásticas y le brinda la posibilidad de viajar a Europa. A la espera de que se publiquen más textos especializados en el ambiente que conforma la Academia de Bellas Artes de Jalapa en este periodo, es relevante considerar que gracias a Pesado y sus buenas relaciones profesionales, es más que probable que se justifique, como veremos a continuación, la presencia de Mariano Centurión en ciertas Academias europeas.

¹⁰ROMERO DE TORREROS, Manuel. *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*. México: Imprenta Universitaria, IIE, UNAM, Estudios y Fuentes del Arte en México, XIV, 1963, págs. 617-618.

¹¹SODI DE PALLARES, Ma. Elena. *Teodoro A. Dehesa: una época y un hombre*. México: Editorial Citlaltépetl, 1959, págs.67-103. La autora proporciona en estas páginas un interesante desglose de la vida cultural que vivía el Estado de Veracruz durante el gobierno de Teodoro Dehesa. Es, además, un rico inventario de artistas de todo tipo de disciplinas que aparecen como beneficiarios y protegidos por la gestión del gobernante Dehesa.

¹²Ibidem, pág. 76.

¹³La Academia Baixas se funda en el corazón de la ciudad de Barcelona por instrucciones del artista Joan Baixas i Carreter (1863-1925), integrante de una amplia familia de artistas catalanes dedicados a la pintura y ebanistería durante varias generaciones. La Academia resultó revolucionaria en su tiempo pues contaba con la novedad de poder trabajar con modelos desnudos, inspirándose en anatomías reales que por primera vez posaban sin ropa. Aunque hoy está completamente desaparecida gozó, sin embargo, de cierto reconocimiento en su momento. Algunos apuntes sobre esta familia de artistas catalanes y la función de la Academia Baixas puede encontrarse en: <http://www.titeresante.es/2012/06/15/joan-baixas-un-vida-de-titiritero/>, a través de la entrevista que se realiza al hijo del pintor de mismo nombre, Joan Baixas, y dedicado a la vida teatral [fecha de acceso: 5 de mayo de 2014].

¹⁴Carta de recomendación escrita por el propio Joan Baixas, firmada en Barcelona el 30 de marzo de 1903 y conservada por los descendientes del artista.

¹⁵Ibidem.

¹⁶La Tesis Doctoral de Carmen Rodríguez Serrano, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, sobre el trabajo de este gran artista andaluz, seguro desvelará importante información sobre su etapa gloriosa en México y su inagotable producción entre Jalapa, México y Puebla.

¹⁷GALÍ BOADELLA, Montserrat. "José Arpa Perea en..." Op. cit., págs. 244-245.

¹⁸TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Historia de mi vida*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1939, pág. 56.

¹⁹SUREDA, Joan. *Joaquín Torres-García*. Madrid: Akal, 1998, nota núm. 48, pág. 65.

²⁰Documento conservado por los descendientes del pintor.

²¹Ver de nuevo nota número 11.

²²Queremos agradecer la amabilidad de Ana María, la hija centenaria del artista que nos abrió las puertas de su casa de México para ayudarnos a reconstruir los trazos biográficos de su padre. Igualmente agradecemos las sesiones de trabajo con Lorena Said, nieta de la hija primogénita del artista, Felisa, en cuyo poder se encuentra la mayor parte de la documentación fidedigna del pintor. A las dos agradecemos que nos hayan compartido todas las experiencias de Mariano y a ellas se dedican, con muchísimo gusto, las líneas de este texto. Gracias.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



MOVILIDAD DE LOS INGENIEROS MILITARES EN CUBA A FINALES DEL SIGLO XVIII

MOVILITY OF MILITARY ENGINEERS IN CUBA AT THE END OF THE EIGHTEENTH CENTURY

Resumen

A partir de los resultados suministrados por una base de datos sobre la labor de los ingenieros militares en Cuba, se analiza su trabajo en diferentes enclaves de la isla entre 1764 y 1810. Desde de esos datos se evalúan aspectos como su movilidad entre los focos más activos o las diversas motivaciones que les impulsaron a trabajar fuera de La Habana. Así se alcanzan argumentos para la discusión sobre la circulación de conocimiento científico en la Edad Moderna.

Palabras Clave

Arte Hispanoamericano, Historia Moderna, Guerra, Transferencia Científica.

Pedro Luengo Gutiérrez

Investigador ASEC. Universidad de Sevilla.
Departamento de Historia del Arte.

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla con su tesis "Intramuros: arquitectura en Manila, 1739-1788". Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Ha realizado estancias de investigación en distintos centros en Manila, México o Florencia. Recientemente ha publicado varias monografías tales como "Intramuros: arquitectura en Manila, 1739-1762" (Madrid: FUESP, 2012), o "Manila, plaza fuerte. Ingenieros militares entre Europa, América y Asia" (Madrid, CSIC, 2014).

Abstract

From the results given by a data base on the work of military engineers in Cuba, their work between 1764 and 1810 in different parts of the island will be analyzed. From this information several aspects such as their mobility among the most active centres or the diverse purposes which led them to leave Havana will be evaluated. Thanks to them, this research will achieve arguments for the current discussion about the circulation of scientific knowledge during the Early Modern Period.

Key Words

Latin-American Art, Early Modern History, War, Scientific transfer.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 09/04/2014
Fecha de revisión: 30/04/2014
Fecha de aceptación: 21/10/2014
Fecha de publicación: 30/12/2014

MOVILIDAD DE LOS INGENIEROS MILITARES EN CUBA A FINALES DEL SIGLO XVIII

El papel de los ingenieros militares españoles en América debe incorporarse a las recientes investigaciones llevadas a cabo sobre la globalización de la ciencia moderna entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Como ha sido señalado, esta transferencia cultural no debe considerarse como la difusión del conocimiento occidental a las colonias; ni siquiera como la construcción sincrética producida por la coexistencia de las tradiciones europeas y coloniales, sino como una *“reciprocidad asimétrica, donde los intercambios quedan estructurados por una relación imperial de poder”*¹. Todo esto lleva a una nueva *geografía del arte*, que revisa el concepto tradicional de centro-periferia, y que es aplicable también a la ingeniería militar y sus implicaciones científicas². Así, el concepto de circulación de conocimiento como una dispersión de los avances occidentales está siendo reconsiderado aplicando nuevas perspectivas de creación de conocimiento en común, en este caso entre el ingeniero y las condiciones locales, tanto en aspectos humanos, como geográficos o materiales³. Aunque esto puede sondearse para los primeros momentos de la presencia española en América, las décadas finales del siglo

XVIII y los inicios del XIX ofrecen un escenario de particular interés, tras los cambios introducidos por la toma británica de La Habana en 1762 y el desarrollo de los ingenios azucareros cubanos⁴. Durante este periodo se observa una creciente presencia de los ingenieros militares en obras fuera de la capital, actitud que fue dirigida por el Cuerpo de Ingenieros desde Madrid. Este fenómeno concluiría con la creación desde la metrópoli de las comandancias de ingenieros de Cuba⁵.

Una aproximación a la presencia de ingenieros militares fuera de las capitales y su control desde España requiere de un profundo análisis de su producción planimétrica conservada⁶. Desde una perspectiva similar, focalizada principalmente en cuestiones biográficas, Capel y su equipo ofrecieron una primera aproximación al tema⁷. Dos décadas después, las bases de datos ofrecen otras posibilidades de gestión de la información aún escasamente aprovechadas por los investigadores⁸. En el caso concreto de este proyecto se viene trabajando con una herramienta creada al efecto que permite analizar la producción de estos militares desde perspectivas tipológicas,

burocráticas, o como en el caso que se presenta, desde geográfica⁹.

Este artículo pretende presentar algunas conclusiones preliminares sobre la labor de los ingenieros a lo largo de la isla de Cuba. En primer lugar, cabe valorar la capacidad de movimiento de los ingenieros militares una vez destinados a la isla. Diferentes estudios recientes han subrayado la movilidad de este cuerpo dentro del imperio, pero no han abordado su actividad fuera de la capital de destino¹⁰. En segundo lugar, se pretende confirmar el papel protagonista de La Habana, frente a otros enclaves de similar importancia pero menor presencia de ingenieros como Santiago. Por tercer y último lugar, se pretende vincular la movilidad de los ingenieros en la isla con los objetivos que debieron estar detrás de la selección de destinos, tales como los conflictos bélicos, el desarrollo demográfico e industrial, o la necesidad de actualizar la cartografía de la isla.

1. MOVILIDAD DE LOS INGENIEROS MILITARES DENTRO DE CUBA

Tratar la actividad de los ingenieros militares en la isla con respecto al territorio implica tener en cuenta dos variables. En primer lugar, el número de ingenieros de los que se tiene constancia que estuvieran trabajando en la zona en cada momento. En segundo lugar, valorar dónde desarrolló su actividad cada uno de ellos. Sobre el primer aspecto, la gráfica que se adjunta es clara al mostrar un significativo descenso en el número de efectivos trabajando en la isla. La primera década estudiada está marcada por la reconstrucción de las defensas de La Habana¹¹. A partir de 1776, aunque aún se nota la continuidad en estas obras, se vuelve a números más habituales en lo referente a la presencia española en América y Filipinas¹². Esto es lo que ocurre a finales del siglo, cuando solo tres ingenieros debían afrontar las obras a lo largo de toda la isla.



Fig. 1. Número de ingenieros militares conocidos con producción en Cuba.

Con estos datos, es evidente que las últimas décadas son *a priori* menos interesantes en este sentido, ya que la movilidad a lo largo de la isla estaría condicionada a una representación profesional suficiente en la capital. Frente a esto, las primeras etapas estudiadas apuntan hacia una mayor movilidad de los ingenieros. Por ello se presentan dos gráficas comparativas donde se muestra la actividad de los ingenieros más activos en Cuba a lo largo de las primeras dos décadas [Figuras 2 y 3]. En la primera puede observarse como la mayoría permaneció trabajando en un único enclave. Solo Crame y Abarca salieron de La Habana para informar desde Santiago y Cienfuegos respectivamente. Otra conclusión es que se instituyó la permanencia de los ingenieros en las obras durante buena parte de su construcción. Así, de los cuatro ingenieros seleccionados solo Yoldi no salió de La Habana, mientras que Crame y Suárez Calderín no dejarían Santiago ni Abarca Cienfuegos. Esto resulta lógico, al vincular el proceso de obra a un ingeniero concreto, pero dificulta la circulación de conocimientos y el control directo por parte del comandante de ingenieros sobre el resto de miembros del cuerpo.

En solo una década, aunque sean solo datos preliminares, parece observarse un aumento de la movilidad de los ingenieros dentro de la isla, manteniendo algunas de las características expuestas. Por ejemplo, Buceta permaneció en Santiago a lo largo de la construcción de la catedral, mientras que Abarca finalizaba su labor en

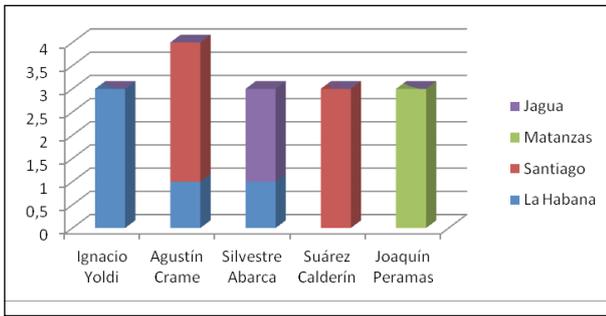


Fig. 2. Producción de los principales ingenieros militares en Cuba entre 1764 y 1774 por ciudades.

La Habana. Pero tanto Huet como De la Rocque marcan una nueva tendencia que hasta ese momento había sido extraña en un marco temporal tan corto. Huet, que trabajó en la capital durante estos años, tuvo tiempo para proyectar en Santiago, Matanzas e incluso en Cienfuegos. Algo similar puede decirse de De la Rocque cuya escasa producción sería desarrollaría en puntos distantes de la isla. Parece plantearse un cambio entre los ingenieros a la hora de administrar el territorio. Las necesidades cambiaban y con ellas se requería una modificación paulatina en los objetivos de los ingenieros.

A pesar de esto, parece claro que los ingenieros fue el cuerpo militar más ambulante de todos, teniendo en cuenta que lo hacían a escala global¹³. Pero su movilidad solía limitarse a movimientos dentro de la Península Ibérica, y un único traslado a América o a Filipinas. De los profesionales tratados, solo Suárez Calderín era natural de la isla, al que se podría incorporar con cierta probabilidad el caso de Ramón Ignacio Yoldi, del que no se conoce su pase a las Indias¹⁴. Pero a esto hay que añadir que de los siete militares seleccionados, al menos dos eran extranjeros: el flamenco Crame y el italiano Huet, a los que se podría unir por su apellido Mariano de la Rocque, también citado como Mariano Larroque¹⁵. Los restantes, solo Abarca y Buceta, documentados como naturales de la península,

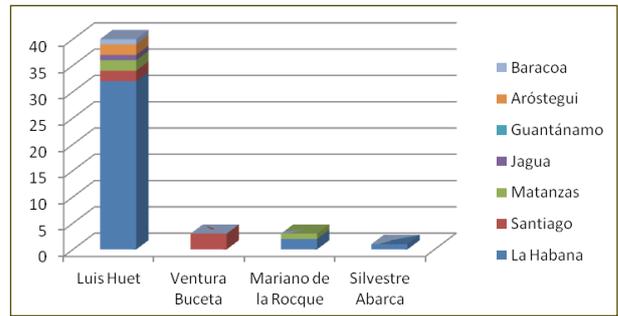


Fig. 3. Producción de los principales ingenieros militares en Cuba entre 1775 y 1784 por ciudades.

también mostraron una destacada movilidad internacional a lo largo de sus carreras¹⁶. Por el contrario, los ingenieros tuvieron que afrontar destinos muy alejados de sus lugares de origen, pero una vez allí, no es tan común que en este momento su labor se desarrollara lejos de sus ciudades de destino. Para el caso de Cuba, el destino principal fue siempre La Habana, quedando en general las obras de Matanzas y Santiago para ingenieros enviados puntualmente desde la capital¹⁷.

39

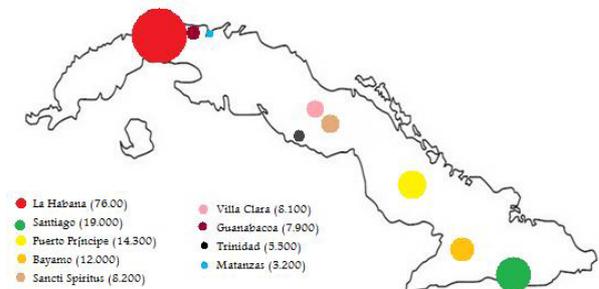


Fig. 4. Índices de población de los principales enclaves cubanos en 1774¹⁸.

2. LA HABANA, SANTIAGO Y MATANZAS. LOS TRES POLOS DE ATRACCIÓN DE INGENIEROS

Tras la devolución británica, La Habana vivió un momento de eclosión, con la construcción de un nuevo sistema defensivo y la constitución como cabeza de diócesis en 1787. Hasta ese

momento dependía de la mitra primada de Santiago, ciudad con un cuarto de la población de La Habana en 1774. Similar relación proporcional existe entre la ciudad arzobispal y Matanzas en cuestión demográfica. Por el contrario, en estos momentos, la labor de los ingenieros militares en ambos enclaves corre pareja en intensidad, aunque difiere en el carácter. Mientras que la primera se centraba en mejorar tanto su sistema defensivo como sus edificios representativos, la segunda intentaba articularse con su entorno más cercano a través de puentes y mapas de situación. Fuera de estos tres centros, la actividad es muy esporádica según los planos enviados a la metrópoli. Apenas se conservan algunos informes de bahías, como la de Mariel, Jagua y Baracoa, vinculadas a urbes de cierta importancia como Cienfuegos, La Habana y Santiago. Más excepcionales son los casos de Güines, al tratarse de un enclave interior.

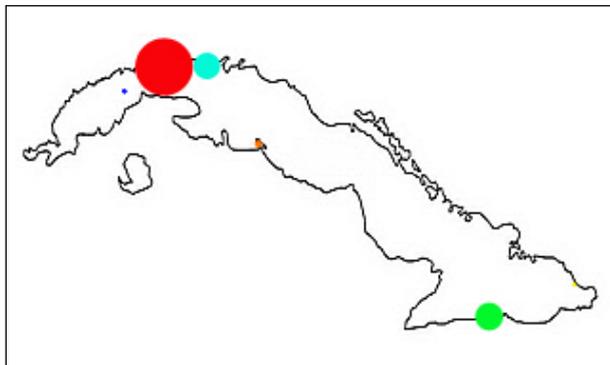


Fig 5. Distribución geográfica del volumen de proyectos cubanos entre 1764-1784 y entre 1784-1805.

La evolución de los tres focos durante este lustro cabe ser destacada. Con carácter general, la primera década estudiada mantiene unas cifras de planos muy superior a la siguiente. Aún así, las proporciones se mantienen. La Habana sigue siendo la ciudad cuyas obras son mejor conocidas en la metrópoli, seguidas de Matanzas y Santiago. Según se avanza cronológicamente, el interés por los pequeños enclaves va desapareciendo. La concentración de la actividad no debe considerarse como excepcional, ya que durante el desarrollo del siglo XIX, hasta la creación de las seis comandancias de ingenieros de Cuba a mediados del siglo, estas tres ciudades siguieron siendo fundamentales. Pero de la misma forma, la inexistencia de ingenieros de los otros seis centros: Puerto Príncipe, Villa Clara y Trinidad no deja de ser llamativa. Se podría pensar en que eran ciudades con escasa actividad arquitectónica. Al contrario, algunas ciudades como

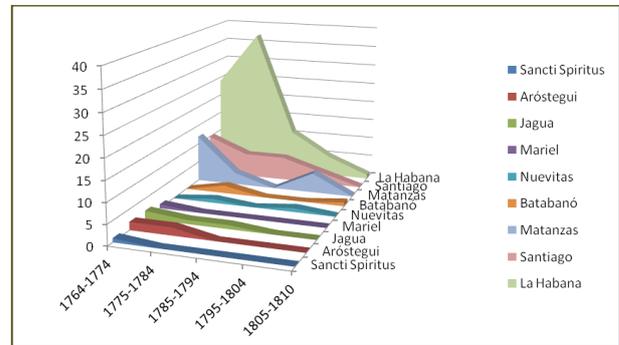


Fig. 6. Número de planos de diferentes enclaves cubanos entre 1764 y 1810.

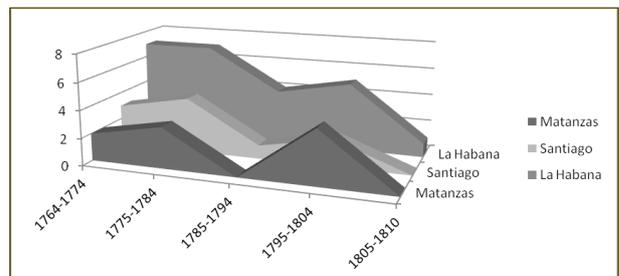


Fig. 7. Número de proyectos en diferentes enclaves cubanos entre 1764 y 1810.

Trinidad continuaron con profundas renovaciones de su caserío, aunque de forma anónima por el momento¹⁹.

3. OBJETIVOS DEL INGENIERO A PARTIR DE SU MOVILIDAD

Hasta aquí se ha podido concretar más la capacidad de movimiento de los ingenieros, o en su caso los destinos que disfrutaron a lo largo de su presencia en la isla. Resulta evidente que el cuerpo debía destacar la actividad de unos focos en detrimento de otros, habida cuenta de la escasez de profesionales. Por ello, resulta necesario abordar las distintas aspiraciones que podían llevar aparejado el envío de ingenieros a esta selección geográfica.

3.1. Distribución de los ingenieros militares por actividad bélica

Dentro de la actividad de los ingenieros militares, la mejora de los sistemas defensivos parece una responsabilidad principal. La isla de Cuba estaba delimitada por el norte por el Canal de las Bahamas que servía de salida natural de la Flota de Indias, y por el sur por la Corriente del Caribe, que era la utilizada para conectar el Atlántico con San Juan de Ulúa tras algunas escalas antillanas. Por tanto, los sistemas defensivos del norte de la isla, casos como La Habana y Matanzas, debían su importancia a la defensa de la salida de las riquezas americanas. Los del sur, especialmente el de Santiago, carecían del mismo protagonismo ya que su relevancia dependía de las conexiones con el resto de puestos españoles en el Caribe.

Es importante tener en cuenta los ataques de las flotas extranjeras a distintas posiciones caribeñas, fueran o no exitosas. Desde 1793 Londres organizaría una serie de expediciones a la zona²⁰. En un primer momento la intención fue la toma de las Islas de Barlovento. Las revueltas

en Jamaica mantuvieron a las tropas británicas fuera de los circuitos internacionales, hasta 1797 cuando se tomó Trinidad y se intentó el ataque a Puerto Rico. Solo un año más tarde el espionaje francés alertaba que se estaba gestando una alianza entre EE.UU. y Reino Unido para la toma de La Habana. Todo esto debe interpretarse como un prólogo al proyecto británico de atacar Cuba en 1800, propuesta que no obtuvo los apoyos suficientes de la corte de Jorge III. Esta situación bélica debe ponerse en relación con la redacción de la *Instrucción Reservada*, por parte del Conde de Floridablanca²¹. El documento, que es contemporáneo e insiste en la línea de crear un sistema de fortificaciones completo para la América española de Agustín Crame, no olvida las crecientes revueltas internas²². Así, La Habana era un centro fundamental a preservar, aunque se tenía en cuenta una posible pérdida de la ciudad. Pero el punto más débil parecía ser Trinidad (Islas de Barlovento), que fue finalmente rendida a los británicos. El documento incorpora el nuevo papel estadounidense, con sus pretensiones de tener salida al Golfo de México por el Río Misisipi, perdiendo el monopolio español en la zona, lo que ocurrió a finales de siglo.

Para entender las prioridades de los ingenieros militares al actuar en la isla este contexto resulta básico. Tal y como ocurre en las discusiones diplomáticas, La Habana es un referente prioritario, tanto como puerto como en sus inmediaciones. El proceso de fortificación del monte de la Cabaña requirió de un gran número de profesionales e informes enviados a la corona. De hecho, la cifra de planos catalogados sobre el proceso asciende a más de veinte, lo que supone alrededor de un tercio de la producción sobre la ciudad en estas décadas. Pero además de sus fortificaciones, en este momento se promueve el reconocimiento de las costas de la isla encomendado por Silvestre Abarca a Luis Huet en 1776²³.

Los planos conservados en la península no ofrecen un interés detenido en otras zonas de la isla, aunque en algunos casos se ha podido documentar que la actividad constructiva estaba en su máximo apogeo. Un caso muy significativo es el de Trinidad, cuyo proceso de fortificación ha sido datado entre 1762 y 1800²⁴. Según algunos autores, el interés en Trinidad y su costa se basaba en la revitalización del conflicto hispano-británico en 1797, año del único plano de estas obras conocido²⁵. Por el momento no ha podido documentarse el equipo que debió llevar a cabo tan ambicioso proyecto, ya que los planos fueron enviados desde La Habana. A partir de estos datos puede observarse que son casos excepcionales los que obligan a los ingenieros a trasladarse fuera de La Habana, como el del viaje de reconocimiento de Luis Huet en 1776. Los conflictos bélicos y su administración desde la metrópoli no parecieron alterar el funcionamiento interno de los ingenieros dentro de la isla. El envío de ingenieros a nuevos focos de interés se hacía desde la metrópoli, y no como parte de un territorio previamente distribuido por comandancias.

3.2. Distribución de los ingenieros militares y desarrollo demográfico e industrial

El trabajo de los ingenieros militares no se delimita desde una labor defensiva. En primer lugar cabe destacar los aspectos urbanísticos, que tienen una presencia creciente en la producción, centrándose desde la fundación de nuevas ciudades hasta la reorganización de algunas preexistentes. En segundo lugar, también iniciaron el interés sobre las relaciones de las urbes con su entorno, abordando cuestiones como las redes de comunicación. Por último, les interesaron algunos aspectos relativos a la creciente actividad azucarera. Todos estos aspectos, que aparecen aquí de forma inicial, tendrán mayor protagonismo en la actividad de los ingenieros militares a lo largo del siglo XIX.

La intervención urbanística de los ingenieros militares en este momento puede dividirse en varios capítulos. En primer lugar cabe señalar la fundación de ciudades. Aunque este fenómeno fue constante desde la llegada de los españoles, el siglo XVIII se caracteriza por un repunte, destacable en el ámbito habanero y con claras relaciones con la industria tabaquera y azucarera²⁶. Un caso significativo sobre la participación de ingenieros en la nueva creación de ciudades lo ofrece la Real Comisión de Guantánamo, creada en 1796 con la intención de fundar Paz y Alcudia²⁷. Desde el comienzo al menos tres ingenieros formaron parte de la comisión²⁸. También dentro de estas iniciativas fundadoras se planteó la creación de Nueva Filipina, hoy Pinar del Río, proyectada en 1776 por el ingeniero Francisco Gelabert²⁹. Otro caso similar es el proyecto ordenado por Luis Huet y realizado por José del Pozo Sucre para la fundación de San Julián de los Güines en 1784. Por fortuna, el proyecto fue enviado con una buena serie de planos explicativos aún conservados³⁰.

En segundo lugar, cabe señalar la reurbanización de espacios de ciudades preexistentes. En la misma línea, se preocuparon por informar del estado de colmatación de las parcelas previstas en la planta, como es el caso de un plano de Basilio Flores para Matanzas en 1764³¹. Pero los ingenieros llegaron a cotas más altas. Crame en La Habana manda destruir los edificios de extramuros en 1765 para así facilitar la defensa de la plaza por tierra.

En tercer lugar, los ingenieros estuvieron encargados del embellecimiento de las ciudades³². Por un lado tuvieron que abordar la planimetría de los edificios tanto civiles como religiosos. Quizás el caso más destacado en este sentido sea el de Güines, donde además de la planta se realizó representación de la iglesia, la cárcel y el palacio. Pero los ingenieros además mantuvieron esta actividad en ciudades con larga historia construc-

tiva. El caso más significativo es el de la catedral de Santiago, dirigida por Ventura Buceta. Pero a este habría que añadir, el diseño de cuarteles, cárceles y palacios para Santiago, La Habana o Güines. Otro caso interesante es el diseño de Luis Huet del Paseo Nuevo de La Habana en 1776, asegurando por otros medios la defensa de ese sector de la muralla³³. Esta faceta, más cercana al mundo de los arquitectos civiles, tenderá a aumentar a lo largo del siglo XIX³⁴.

A la preocupación inicial por la ciudad, fuera fortificada o no, siguió el estudio de su entorno³⁵. *A priori* esto puede considerarse parte de un correcto estudio de la defensa de una plaza, pero sus implicaciones fueron más allá. Los ingenieros situaron los centros principales de la isla en relación con otros similares, subrayando los caminos que articulaban la isla. Para ello, abordaron la construcción de diferentes puentes, preocupación iniciada por el Marqués de la Torre (1771-1777). El primero de ellos levantado en Cuba durante este periodo sería Puentes Grandes³⁶. Contemporáneo de este contacto entre La Habana y Vuelta Abajo, es el puente sobre el río Cojímar en Matanzas, que une la ciudad con la región de Vuelta Arriba³⁷. Junto a los puentes se inició la realización de calzadas, aspecto promocionado una vez que el Real Consulado de Agricultura y Comercio asumió la responsabilidad de construirlos tras su creación en 1794. Tras un intento de planificar las comunicaciones interiores de la isla se realizaron algunos intentos puntuales. Un ejemplo de esto es el camino de Guanabacoa al embarcadero de Marimelena³⁸. Los resultados llevaron a rescatar el antiguo proyecto del Canal de Güines, iniciado por Bucarely y Crame. A finales de siglo serían los hermanos Lemaur los que volvieron a apostar por estudiar el proyecto para solventar las comunicaciones internas. Finalmente en esta segunda ocasión se volvieron a concretar los problemas de realización según estaba previsto y volvió a desecharse³⁹.

La participación de los ingenieros en estas obras lleva a pensar en varios aspectos. En primer lugar, debe considerarse como un reto técnico, especialmente difícil de afrontar con la escasez de profesionales que se viene comentando⁴⁰. En segundo lugar, la construcción de estas vías de comunicación obligó a los ingenieros a dejar las obras urbanas que hasta ese momento le habían absorbido. Gracias a ellas empezaría a tener en cuenta tanto la creciente actividad tecnológica de los ingenios como la realidad natural del entorno, aspectos aún poco trabajados por la historiografía. Por último, implica un importante nivel de conocimiento de la realidad constructiva y geográfica de la zona. Un último aspecto a señalar es el crecimiento de la industria tabacalera y azucarera en la isla en este momento. *A priori* se podría pensar que la llegada de los ingenieros militares a estas zonas facilitó la incorporación de nueva tecnología para los ingenios, como fue el caso de la llegada de la primera máquina de vapor a Cuba en 1796. Por el contrario la documentación gráfica no muestra que su conocimiento científico fuera aprovechado para desarrollar este tipo de maquinaria.

3.3. Distribución de los ingenieros militares por intereses geográficos

Desde el inicio de este artículo se ha mostrado la escasa movilidad que presentan los ingenieros militares dentro de la isla, aunque de la misma forma se ha señalado el interés que tenía un buen conocimiento del entorno geográfico para cuestiones de comunicación y de defensa. Tal era la importancia de la labor cartográfica que las ordenanzas del cuerpo de 1718 ya lo consideraban un aspecto fundamental de su trabajo⁴¹. Esto puede sondearse también en el resto de potencias europeas con posesiones ultramarinas⁴². Por ello, los ingenieros militares compartieron con pilotos, cartógrafos y agrimensores la ardua tarea de dibujar el territorio español

a finales del siglo XVIII, de lo que Cuba no fue una excepción⁴³. Con anterioridad se ha citado el interés por contar con representaciones de la costa que flanqueaba la entrada a puertos tan importantes como La Habana, Santiago o Matanzas. Pero en ese momento también crece el número de planos de jurisdicciones de la isla. Actualmente es difícil delimitar el trabajo de agrimensores e ingenieros, pero parece claro que existe interés por mejorar el conocimiento sobre el entorno geográfico.

Como parte de esta cartografía hay que valorar también el interés por los bosques y las reservas de agua, en la que los ingenieros prologaron la labor de sus sucesores en el siglo XIX. Cualquiera de los dos elementos, al igual que otros fenómenos naturales, era abordado por la población del momento desde perspectivas muy diversas. Los ingenieros personalizaban la visión científica, que representaba además a la corona, mientras que la población local solía quedar mucho más anclada a tradiciones previas. Mientras un ingeniero analizaba problemas de defensa, de canalización de aguas, o de construcción de caminos, la población mantenía su visión animista. Abarca debió luchar contra esto al decidir talar el monte de la Cabaña para construir San Carlos en La Habana. Pero los bosques eran además el lugar donde surtirse de las maderas, por lo que los ingenieros no dudaron en adentrarse en ellos para sondear los mejores materiales⁴⁴. Este conocimiento permitió ir mejorando las posibilidades arquitectónicas junto a la población local. Finalmente, ya a mediados del siglo XIX, tanto Filipinas como

Cuba alcanzaron un destacable conocimiento de sus especies de árboles gracias a los tratados de los ingenieros militares⁴⁵.

4. CONCLUSIONES

A partir de los datos anteriores es más fácil definir con claridad las particularidades de la movilidad de los ingenieros militares desde sus ciudades de destino a otros territorios adyacentes. En primer lugar cabe señalar que este tipo de movimientos fueron excepcionales en un primer momento tras la devolución británica de La Habana, haciéndose paulatinamente más habituales según entraba el siglo XIX. Aunque La Habana era la única ciudad que contaba con un ingeniero director, no era extraño que un ingeniero concreto pasara gran parte de su presencia en una única ciudad. Además de esto, los ingenieros militares servían tanto como miembros de la milicia imperial, como representantes de la ciencia ilustrada⁴⁶. Si su presencia de forma prolongada en un entorno solo puede circunscribirse a poco más de tres ciudades, esto debe tenerse en cuenta a la hora de abordar la circulación de conocimiento científico y con él también el arquitectónico. Como consecuencia las obras de construcción de Trinidad, Sancti Spiritus o Nuevitas no fueron ni planificadas ni desarrolladas por un ingeniero militar, por lo que debieron haberlo estado por un maestro local formado previamente con un ingeniero en alguna de estas ciudades. La producción sería por tanto heredera de la adaptación de propuestas europeas en América, pero habría tomado ya su propia identidad.

NOTAS

¹RAJ, Kapil. "Circulation and the emergence of modern mapping: Great Britain and early colonial India, 1764-1820". En: MARKOVITS, Claude; POUCHPADASS, Jacques and SUBRAHMANYAM, Sanjay (Eds.). *Society and Circulation: Mobile People and Itinerant Cultures in South Asia, 1750-1950*. Nueva Delhi: Permanent Black, 2003, págs. 23-54. Este texto puede encontrarse también como segundo capítulo del libro RAJ, Kapil. *Relocating Modern Science: Circulation and the Construction of Knowledge in South Asia and Europe, 1650-1900*. Palgrave Macmillan, 2010. Una versión más actualizada del problema, incidiendo en los problemas historiográficos ha sido publicada por el autor en RAJ, Kapil. "Beyond Postcolonialism... and Postpositivism: circulation and the Global History of Science". *Isis*, 104-2 (2013), págs. 337-347.

²DACOSTA KAUFMANN, Thomas. *Toward a Geography of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

³ROBERTS, Lissa. "The Circulation of Knowledge in Early Modern Europe: Embodiment, Mobility, Learning and Knowing". *History of Technology*, 31 (2012), págs. 47-68.

⁴ROBERTS, Lissa, "Full Steam Ahead: Entrepreneurial Engineers as Go-Betweens During the Late Eighteenth Century". En: SCHAFFER, Simon; ROBERTS, Lissa; RAJ, Kapil y DELBOURGO, James (Eds.). *The Brokered World: Go-Betweens and Global Intelligence, 1770-1820*. Sagamore Beach, 2009, págs. 193-238.

⁵GARCÍA BLANCO, Rolando. "El Real Cuerpo de Ingenieros en Cuba". *Biblio 3w*. 7-398 (2002). Para una visión más general sobre este asunto véase GUTIÉRREZ, Ramón. "La organización de los cuerpos de ingenieros de la corona y su acción en las obras públicas americanas". En: AA. VV. *Puertos y Fortificaciones en América y Filipinas*. Madrid: Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 1985, págs. 41-93.

⁶Con este objetivo, se cuenta con una base de datos con más de medio millar de entradas sobre la planimetría de ingenieros militares en Cuba: MORALES, Alfredo J. (IP). *Arquitecturas Dibujadas. Ingenieros Militares en Cuba (1764-1898)*. HAR2011-25617.

⁷CAPEL SÁEZ, Horacio, et. al. *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1983?

⁸Las posibilidades de las herramientas informáticas, tales como bases de datos, para el estudio de la historia del arte han sido señaladas por diferentes estudios. Véase ELLIOTT, John H. *Haciendo Historia*. Madrid: Taurus, 2012. A pesar de ello no se ha despertado gran discusión sobre el tema. Solo su aplicación en la difusión del patrimonio, especialmente el arqueológico, ha tenido un mayor seguimiento. BELLIDO GANT, María Luisa. *Arte, Museos y Nuevas tecnologías*. Gijón: Trea, 2001. Como parte de las primeras discusiones sobre la materia cabe destacar los diferentes estudios sobre el tema publicados en el *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Año XI, 46 (2003). Por desgracia ninguno de ellos se dedica a la aplicación de estas nuevas tecnologías para la investigación histórico-artística, aspecto que sigue a la espera de una detenida revisión.

⁹Una primera aproximación al tema es LUENGO, Pedro. "Ingenieros militares y construcción en Cuba". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Patrimonio histórico. Difusión e imbricación americana*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013, págs. 261-268. Para entender estas conclusiones debe ponerse en relación con el de CAMACHO CÁRDENAS, Enrique. "Tipologías de material gráfico sobre Cuba entre 1762 y 1800". *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano*, 5 (2014), págs. 48-59.

¹⁰CAPEL SÁEZ, Horacio et. al. *De Palas a Minerva: la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1988, pág. 294. Otros textos se hacen eco de esta particularidad con respecto a otros militares contemporáneos. Véase GALLAND SEGUELA, Martine. "Los ingenieros militares españoles en el siglo XVIII". En: CÁMARA, Alicia (Coord.). *Los ingenieros militares de la Monarquía Hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2005, págs. 205-230.

¹¹Con anterioridad, el número de ingenieros militares activos en La Habana fue muy reducido, como ocurrió en otras ciudades americanas y asiáticas. Habría que esperar a las reformas borbónicas de la segunda mitad del siglo para apreciar un significativo aumento en el envío de estos profesionales.

¹²En estos años debía cumplirse los planes establecidos por Silvestre Abarca para la organización del cuerpo de ingenieros en América. En su distribución de 1778 Cuba contaría con un ingeniero director, uno jefe, dos ingenieros segundos, dos ordinarios, dos extraordinarios y dos ayudantes. AGS, Guerra, Leg. 3002.

¹³CAPEL SÁEZ, Horacio et. al. *De Palas a Minerva...* Op. cit., pág. 294.

¹⁴CRUZ FREIRE, Pedro. “Francisco Suárez Calderín y la renovación del Castillo de San Francisco de Santiago de Cuba”. *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano*, 4 (2013), págs. 88-93.

¹⁵Su labor se desarrolló principalmente en Florida, donde tomó matrimonio con Angela Huet, nacida en Alicante e hija de Luis Huet.

¹⁶Silvestre Abarca (Medinaceli, 1707-Medinaceli, 1784) comenzó sus trabajos en Almadén, pasando después a Santander, Palencia, y finalmente a Cádiz. Posteriormente desarrolló una intensa labor en Cuba antes de volver a la península. De esta segunda etapa cabe destacar sus planos vinculados al sitio de Gibraltar, al que asistió en 1779. De Buceta se tienen menos datos, más allá de que trabajaba en Ferrol en 1769 y continuó su labor en Cuba.

¹⁷MORALES, Alfredo J. “Ingenieros militares en Matanzas. Proyectos de puente sobre el río San Juan durante el siglo XVIII”. *Alma Ars*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012, págs. 327-354.

¹⁸Las estimaciones demográficas cambian según las fuentes. Aquí se ha optado por las presentadas por *Historia general de España América: los primeros borbones*. Vol. 11. Madrid: Ediciones Rialp, 1983, pág. 578.

¹⁹Según García Santana, en 1762 se reforzó la fortificación del puerto, mientras que habría que esperar a 1818 cuando se construye una batería de planta en tridente. Pero las décadas finales del siglo XVIII suponen para Trinidad un momento de reorganización urbana y de renovación arquitectónica, de la que es testimonio un plano de la ciudad conservado en la Biblioteca Nacional José Martí, Mapas y Planos, 7.22.9. Trinidad, 184, Pla. Por desgracia, este plano, que sirve de ilustración al trabajo de García Santana, es anónimo. GARCÍA SANTANA, Alicia. *Un don del cielo. Trinidad de Cuba*. Guatemala: Ediciones Polimita, 2010, págs. 35, 68. En 1803, Juan del Río y Cossa levantaría un plano de la ciudad publicado en MÉNDEZ GUERRERO, Manuel (Ed.). *Ruta cultural. Alejandro de Humboldt en Cuba*. Madrid: Asociación Exterior XXI, 2009, págs. 54-55. Algo similar ocurre con Puerto Príncipe. GARCÍA SANTANA, Alicia. *Las primeras villas de Cuba*. Guatemala: Polymita, 2008, pág. 147.

²⁰VÁZQUEZ CIENFUEGOS, Sigfrido. “El proyecto de ataque británico a Cuba de 1800”. En: GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio y LAVIANA CUESTOS, María Luisa (Coords.). *Estudios sobre América: siglos XVI-XX*. Sevilla: Asociación Española de Americanistas, 2005, págs. 1227-1235.

²¹GRAFENSTEIN GAREIS, Johanna von. “Políticas de defensa de la España borbónica en el Gran Caribe y el papel del virreinato novohispano”. En: GRAFENSTEIN, Johanna von (Coord.). *El Caribe en los intereses imperiales, 1750-1815*. México: Instituto Mora, 2000.

²²Sobre el proyecto de Agustín Crame véase GUTIÉRREZ, Ramón. *Fortificaciones en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2005, págs. 40-45.

²³AGI, MP-Santo Domingo, 404-417.

²⁴BLANES, Tamara. *Fortificaciones del Caribe*. Madrid: Letras Cubanas, 2001, pág. 123.

²⁵Se trata de un plano de una batería para Punta de Casilda, dibujado por Cayetano Paveto desde La Habana (AGI, MP-Santo_Domingo, 602). *Ibidem*, p. 121.

²⁶MARTÍN BRITO, Lilia. *El desarrollo urbano de Cienfuegos en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998, pág. 25.

²⁷LAORDEN RAMOS, Carlos. “El ejército y la fundación de ciudades en Cuba”. *Revista de Historia Militar* (Madrid), año XXXIX-78 (1995), págs. 41-84.

²⁸Además hay que añadir en un primer momento a Cipriano Torrezuri y Larracochea y a José Martínez y Orossia. Ni Betancourt ni Torrezuri pudieron incorporarse a la empresa y fueron sustituidos por los hermanos Lemaury y Anastasio Arango. *Ibidem*, págs. 44-45.

²⁹ *Ibidem*, págs. 55-56.

³⁰Los distintos planos conservados presentan los proyectos de la planta de la ciudad: AGI, MP-Santo Domingo, 503; AGI, MP-Santo Domingo, 504; AGI, MP-Santo Domingo, 507; de la iglesia: AGI, MP-Santo Domingo, 505; de la casa de la villa y la cárcel: AGI, MP-Santo Domingo, 506; así como otros generales del término del pueblo de 1799 y 1803: AGI, MP-Santo Domingo, 616; AGI, MP-Santo Domingo, 645.

³¹AGI, MP-Santo Domingo, 852.

³²Con referencia a la arquitectura religiosa, este fenómeno comienza con la gestión por parte de los ingenieros de los bienes de la extinta Compañía de Jesús, para asumir posteriormente el análisis de los bienes exclaustros. El proceso se dilató en el tiempo pudiendo rastrearse durante todo el siglo XIX.

³³AGI, MP-Santo Domingo, 429.

³⁴ZARDOYA LOUREDA, María Victoria. "Labor urbanística y desarrollo local de los ingenieros militares en La Habana, Cuba. Siglo XIX". *Urbano*, 24 (2011), págs. 45-52.

³⁵GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio. *Ingeniería española en Ultramar. Siglos XVI-XIX*. Madrid: MOPT-Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1992.

³⁶Expedientes varios. AGI, Cuba, 1198.

³⁷MOYANO BAZZANI, Eduardo L. *La nueva frontera del azúcar: el ferrocarril y la economía cubana del siglo XIX*. Madrid: CSIC, 1991, págs. 43-50.

³⁸AGI, MP-Santo Domingo, 590 y 591.

³⁹SANTAMARÍA GARCÍA, Antonio y GARCÍA ÁLVAREZ, Alejandro. *Economía y Colonia. La economía cubana y la relación con España, 1765-1902*. Madrid: CSIC, 2004, págs. 174-177.

⁴⁰CANELLAS ANOZ, Magdalena. "Los fondos del Archivo General de Indias y la Ciencia y la Técnica del siglo XVIII". En: MARTÍNEZ RUIZ, Enrique y PI CORRALES DE PAZZIS, Magdalena (Eds.). *Ilustración, ciencia y técnica en el siglo XVIII español*. Valencia: Universidad de Valencia, 2008, págs. 233-258.

⁴¹CAPEL SÁEZ, Horacio. "La actividad de los ingenieros militares y el patrimonio histórico: el patrimonio construido y el bibliográfico, cartográfico y documental". Texto redactado para el curso sobre "El Patrimonio Nacional: una fuente de conocimiento para la Historia de España", reproducido en *Scripta Vetera, Revista Electrónica de Trabajos Publicados sobre Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona <<http://www.ub.es/geocrit/sv-88.htm>> [fecha de acceso: 8 de abril de 2014].

⁴²Un problema similar se dio en Francia durante el siglo XVIII. KONVITZ, Josef. *Cartography in France, 1660-1848: Science, Engineering and Statecraft*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, págs. 92-102.

⁴³MONCADA MAYA, José Omar. "La Cartografía Española en América durante el siglo XVIII: La actuación de los Ingenieros Militares". *Anais do I Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica*. Paraty (2011).

⁴⁴AGI, MP-Santo Domingo, 638.

⁴⁵CASALS COSTA, Vicente. "Montes e ingenieros en Ultramar. Las ideas sobre la protección del bosque en Cuba y Filipinas durante el siglo XIX". PESET, José Luis (Coord.). *Ciencia, vida y espacio en Iberoamérica*. Vol. III. Madrid: CSIC, 1989, págs. 357-388.

⁴⁶REVEL, Jacques. "Knowledge of the Territory". *Science in Context*, 4 (1991), págs. 133-162.

NORTEAMÉRICA VIAJA. VISIONES DEL REAL ALCÁZAR Y LA ALHAMBRA EN EL SIGLO XIX

AMERICANS ABROAD. THE REAL ALCAZAR AND THE ALHAMBRA IN THE 19th CENTURY

Resumen

La llegada de viajeros estadounidenses a lo largo del siglo XIX propició la creación y edición de numerosos libros de viajes en este país. A través de estos, se creó/re-creó una imagen de los dos monumentos andaluces que más atención recibían por parte de los norteamericanos, el Real Alcázar de Sevilla y la Alhambra.

Palabras Clave

Siglo XIX, Literatura de Viajes, Estados Unidos, Alhambra, Real Alcázar de Sevilla.

Elena Montejo Palacios

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

Licenciada en Humanidades por la Universidad de Jaén. En la actualidad prepara su tesis doctoral sobre los libros de viajes decimonónicos como catalizadores de la expansión del fenómeno alhambrista en la Universidad de Granada, bajo la dirección del doctor Rafael López Guzmán.

Abstract

The arrival of American travelers to Spain during the 19th century led to the rise of travel literature in this country. Through these publications, the image of the two best known Andalusian monuments, the Alhambra and the Real Alcazar, was created / re-created.

Key Words

19th Century, Travel Literature, United States of America, Alhambra, Real Alcázar, Seville.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 07/07/2014
Fecha de revisión: 30/10/2014
Fecha de aceptación: 10/11/2014
Fecha de publicación: 30/12/2014

NORTEAMÉRICA VIAJA. VISIONES DEL REAL ALCÁZAR Y LA ALHAMBRA EN EL SIGLO XIX

España, tradicionalmente alejada del *Gran Tour* dieciochesco, se convirtió en uno de los principales destinos de los viajeros decimonónicos de las más diversas nacionalidades. Para los estadounidenses, como para la mayoría de los viajeros, el principal motivo para visitar Andalucía era la naturaleza de sus contrastes, una tierra y una gente que se movía entre lo original y lo diferente, oponiéndose a la homogeneidad que parecía comenzar a afectar al resto del continente. Si a un paisaje eminentemente romántico (en la forma más pura del término), se le une una historia rebotante de hechos, sensibles de convertirse en mitos, y un patrimonio donde cada piedra es leyenda, no debe extrañar que las tierras del sur fueran el objetivo último de cualquier viaje a España. Los viajeros provenientes de Estados Unidos contribuyeron a través de sus obras a tejer, descripción a descripción, el complicado entramado en el que se convirtió la imagen de Andalucía. Los textos que acompañan a este artículo pertenecen a una serie de viajeros de menor impacto en este campo de investigación, a diferencia de autores

como Alexander Slidell-McKenzie, Katherine Lee Bates o George Ticknor, cuyas obras, de indudable valor, ya han sido ampliamente estudiadas¹. Los escritos seleccionados presentan, a nuestro juicio, una interesante perspectiva sobre la proyección norteamericana de ambos monumentos andaluces.

49

1. VISIONES SOBRE EL REAL ALCÁZAR SEVILLANO Y LA ALHAMBRA

La visita a Andalucía a lo largo del siglo XIX tiene como trasfondo la fascinación por lo oriental que comenzó a gestarse en el período romántico, y que convierte la llegada a Sevilla y Granada en algo más que un destino, las transforma en objeto de deseo, en el fin último de una peregrinación de miles de millas. Los temas tratados en los diarios de viaje, si bien por regla general son bastante homogéneos, vienen determinados por el bagaje cultural del viajero, así como por las expectativas creadas, en muchas ocasiones desmedidas, que nacen de la experiencia de otros.

1.1. Sevilla y el Real Alcázar

Sevilla, dada su entidad como ciudad milenaria y gran urbe del sur, resultaba cautivadora a los ojos de los norteamericanos: el clima, el trazado urbano, lo pintoresco de sus habitantes... Dentro de los numerosos monumentos que la adornan, dos de ellos eran especialmente atrayentes para el norteamericano. El primero es la Giralda, cuya estructura y diseño era familiar para los neoyorquinos, pues formaba parte de su realidad desde que fue levantada la *Madison Square Tower*. El edificio², situado en la esquina noroeste de Madison con la 26, fue finalizado en 1890 y derruido en 1924³. Esta mezcla de familiaridad y exotismo se convierte en una constante en los viajeros finiseculares como consecuencia de la generalización de los modelos orientalistas en la arquitectura de Estados Unidos. Así lo indica



Fig. 1 *Madison Square Tower* (ca. 1900).
New York Detroit Publishing Co. Library of Congress
of United States of America. LC-DIG-det-4a19458.

William Bennett Lent (1894) en su obra *Across the country of the little King. A trip through Spain*:

“Cada neoyorquino puede, a su antojo, salvar la distancia entre nuestra gran metrópoli y la soleada, bonita y lejana Sevilla, y mirar con ojos encantados la maravillosa fantasía arquitectónica, pues quien lo desee puede pararse durante un momento en la esquina suroeste de la calle Veintitrés y la Quinta Avenida de un día a finales de invierno [...] en Madison Square [...] la torre, de la cual es prototipo ésta, de estilo morisco español.”⁴⁵

Junto a ella, la Casa de Pilatos o el Palacio de San Telmo eran lugares de visita obligada y aparecen de forma habitual en los diarios de viaje, pero pocos puntos despertaron tanto la imaginación como lo hizo el Real Alcázar. Considerado como uno de los mejores prototipos de arquitectura hispanomusulmana, ésta calificación impelía a los viajeros a compararlo con el otro máximo exponente de este período, la Alhambra. Cada viajero manifiesta la preferencia o conveniencia de visitar en primer lugar un palacio u otro. Este tema suscitó cierto debate, y pocos se resistieron a dar su opinión al respecto. Así, William Howe Downes (1882) aconsejaba visitar el Alcázar antes que la Alhambra, para evitar que el esplendor de la primera impidiera apreciar el palacio sevillano:

“Es una buena idea visitar el Alcázar de Sevilla antes de ver la Alhambra, por razones obvias. El primero fue el primer edificio de estilo árabe que vimos, y en consecuencia nos impresionó fuertemente, tanto más cuando las reparaciones y restauraciones que se han hecho casi le dan la misma apariencia que poseía en tiempos de Abdu-r-rahman Anna ‘ssir Liddin-Allah.”⁴⁶

Gustav Körner (1862-1863) se muestra contrario a esta opción, insistiendo en los beneficios de visitar primero el palacio granadino, para más tarde recorrer el alcázar sevillano, al que consideraba muy superior.

“El Alcázar de Sevilla, si no fuera por la situación de la Alhambra, es un rival peligroso para el pala-

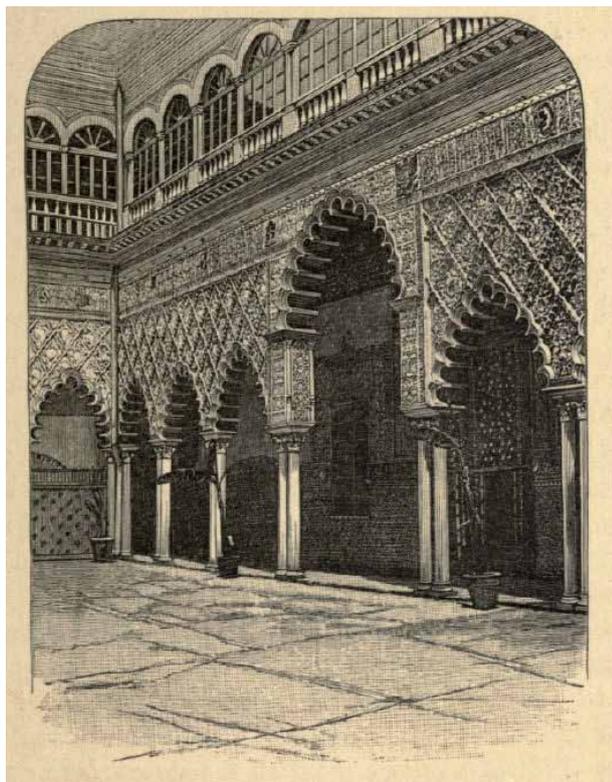


Fig. 2. Alcazar. Anónimo (187?). John Lawson Stoddard. *Red-Letter days abroad*. (Boston:1884)

cio de Boabdil. Sus majestuosas salas, pasillos, jardines y plazas, son, superiores a los del interior de la Alhambra. Nos alegramos de haber visitado la Alhambra en primer lugar, ya que después del Alcázar de Sevilla no la hubiéramos encontrado tan admirable⁷⁷.

El estado del Real Alcázar frente a la Alhambra parece jugar a favor del primero. Pese a ello, los cambios realizados en el mismo por monarcas españoles son para el viajero una muestra más de la pérdida que supuso para España el fin de la era musulmana. En paralelo a la casi tradicional rivalidad entre británicos y españoles⁸, los norteamericanos también parecen ser partícipes de la animadversión a cualquier elemento que fuera ajeno al período musulmán. Es posible que estos fueran permeables a los prejuicios británicos, aunque creemos bastante más plausible que estas opiniones se deban a la amplia difusión que el Orientalismo tuvo entre las cla-

ses medias y altas norteamericanas. El bostoniano William H. Downes refleja esta corriente de opinión.

“El Alcázar es el único monumento árabe en España, que ha sido repintado, y a pesar de la enorme suma que la reina Isabel gastó en él, no fueron capaces de igualar los tonos azules de los moros, que todavía supera todos los pigmentos que conocen los españoles hoy en día. [...] la Sala de los Embajadores (cuyas puertas son originales, sin tocar por las manos vandálicas de Carlos V, que tenía la manía de “mejorar” la arquitectura árabe, e hizo todo lo posible para echar a perder la Alhambra)[...]”⁹.

El Alcázar despierta la imaginación de los viajeros, quienes, con mayor o menor precisión logran exponer el cúmulo de sensaciones que evoca el palacio sevillano. La mayoría de los autores relatan con claridad y soltura sus impresiones y sentimientos, aunque algunos de ellos se ven limitados por las circunstancias, tratando de suplir sus lagunas mediante continuas referencias a los afamados *Cuentos de la Alhambra* de su compatriota Washington Irving o a los *Cuentos de las Mil y Una Noches*.

“Parecía como si, al igual que un par de Aladinos modernos, hubiéramos sido trasladados, mediante algún influjo mágico, en mitad de un palacio de cuento de hadas [...]”¹⁰.

Sin embargo, pese a la mejor conservación del policromado de los estucos y otros elementos decorativos o la mayor amplitud de sus jardines (una de las áreas que mayores elogios despertaban y que más se asocian a la idea de palacio oriental) el Real Alcázar carecía de un elemento que sí poseía la Alhambra. Dicha cualidad es de difícil calificación, se lo ha denominado *pin-turesque nature*, el espíritu de la Alhambra u otras tantas valoraciones de mayor o menor tinte romántico. Ya sea real o parte de la leyenda que acompaña al palacio nazarí, los viajeros norteamericanos eran muy conscientes de la sensación que este monumento provocaba en el



Fig. 3. Sala de Embajadores. Anónimo. (188?) Susan Hale. *A family flight through Spain* (Boston: 1882).

visitante, un sentimiento que el Alcázar parecía incapaz de provocar.

“El Alcázar en sí es un maravilloso palacio, completamente morisco, más vivo en el color y el dorado que la Alhambra, muy bien cuidado y con tanta frecuencia habitado que carece por completo del encanto poético que el silencio y la soledad han tejido alrededor de la Alhambra”¹¹.

1.2. Granada y la Alhambra

Si a la práctica, casi febril, de viajar y captar la experiencia se le une la imagen preconcebida de la Alhambra, fruto de lecturas sobre el monumento, inevitablemente se desemboca en un peregrinaje cuyos pilares se hunden en el deseo de perdurar y magnificar (gráficamente) la memoria. Este juego entre pasado y presente, se convierte en un continuum que permite recrear

y vivificar una Alhambra que se transforma para cada viajero. Los norteamericanos hicieron de Granada, y por tanto de la Alhambra, un símbolo del Oriente cercano¹², y por ende conforme a la mentalidad occidental. El apego emocional que se le debía está relacionado con los valores que encarnaba, una idealización que arrancaba con la obra irvingniana, y que la alejaba, en gran medida, de cualquier apreciación historicista.

El palacio nazarí aparecía ante los ojos del viajero cubierto por una mitología propia que se iba desvaneciendo (o engrosando) a medida que el narrador se aproximaba. Esta mitología, formada por leyendas locales, textos pasados y sensaciones presentes, se constituye de una serie de temas recurrentes, sobre los que los viajeros parecen no poder, o no querer, dejar de escribir. La idea de Granada y su mágico pala-

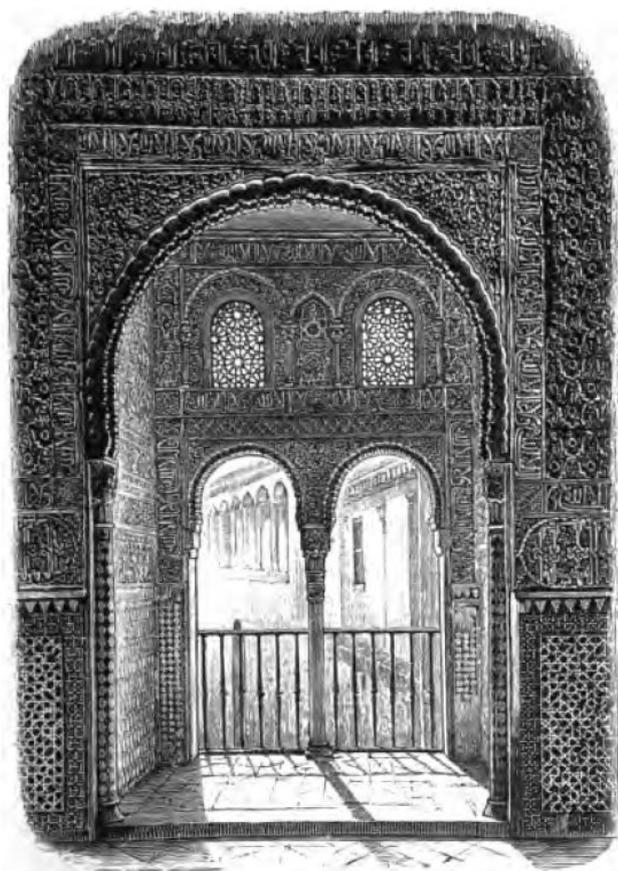


Fig. 4 The Toilet Tower. Charles Reinhart. (188?)
George Parson Lathrop. *Spanish vistas* (New York: 1883)

cio como lugar casi sacro no hace sino mostrar, hasta qué punto el Oriente soñado se ha instalado en la memoria cultural y sentimental del escritor. Las largas descripciones sobre el carácter único del monumento, no son simplemente un marco donde el viajero inicia su narración, sino que poseen el papel validador de su periplo¹³. Al aproximarse a su destino, la Alhambra se presenta como una visión epifánica. Elevada sobre un relieve desigual, abrupto y terroso, no solamente se integra en el paisaje, sino que, parece surgir de él. Las tonalidades del tapial y del propio suelo, se conjugan para hacer de la ubicación física parte indispensable de su encanto. Como vimos al analizar los textos que hacían referencia al Real Alcázar, la mayoría de los viajeros lo consideran tan bello como el palacio granadino, e incluso mejor conservado, pero

adolesce de un enclave privilegiado. En esta línea de pensamiento se presentan las anotaciones de William Cullen Bryant (1857)

“Rodean la colina sobre la que se alza la Alhambra, y cruzan sus espesos bosques, que acompañan al Genil una parte considerable de su curso, siguen la corriente del Darro, que bordea la ciudad en sus extremos. [...] en un lugar que presenta tales combinaciones de gloriosas montañas y el valles, cerros y quebradas; un lugar donde se escucha por todas partes el sonido de las aguas que cae y el murmullo de los ríos, donde las laderas y los cursos de agua se visten con densos bosques [...]”¹⁴.

La Alhambra golpea los sentidos, proporcionando una sensación de desorientación e inestabilidad en el visitante. Louise Chandler-Moulton¹⁵ (1890) describía la experiencia como una intoxicación que impelía al viajero a desear recorrer la Alhambra con impaciencia; mientras que Henry Fink¹⁶ (1890), bastante más analítico, atribuía esta honda impresión a una saturación de los sentidos. Dicha saturación sensorial se manifiesta especialmente en aquellos escritos pertenecientes a la segunda mitad del siglo y está relacionada con otro de los grandes hitos que atañen al palacio nazarí, su visita nocturna, cuyo precursor es Washington Irving (1826-1829). La fascinación por la noche puede verse como una manifestación del propio mito de la Alhambra, una parte oscura e inconsciente que escapa a la voluntad del visitante, la oscuridad tiene su propia lógica, y da un nuevo volumen a todo lo que nos rodea. Recorrer las salas y jardines durante la noche se convierte en parte de la atracción, estableciéndose como un indispensable del ideal alhambresco. Así, James Henry Chapin (1888), anotaba este paseo como una necesidad para entender plenamente la Alhambra.

“Para comprender todas sus maravillas, la Alhambra debe ser vista bajo la luz de la luna [...] Las sombras del pilar, la columna, y la estatua se destacan en tal relieve, como para dar

una peculiar distinción de las diferentes partes, mientras que el todo es una neblina suave. Es a esa hora, cuando caen sobre el lugar una especie de melancolía serena, extrañamente sugestiva, de grandeza decadente, de una grandeza que se fue. [...] A media noche, cuando la luna se puso, un silencio extraño cayó sobre el lugar, y la noche sombreaba el palacio abandonado con alas maternas [...]"¹⁷.

Washington Irving¹⁸, influenciado tanto por Victor Hugo como por Walter Scott, convierte sus *Cuentos de la Alhambra* en la obra apologética del palacio nazarí. Su influencia llegó hasta tal punto, que no sólo se trataba de visitar la Alhambra, sino de reproducir el modo en el que el escritor recorrió tierras andaluzas, creándose así, una variación muy específica del *tour* español. Charles March (1851-1852) consideraba las descripciones de Irving tan vitales como la propia construcción del palacio, y una parte inalterable de la poética del lugar.

"Un gran, si no el principal, encanto de la Alhambra son las asociaciones poéticas relacionadas con ella. En cuanto a mí, yo nunca la habría visitado por Florian y Chateaubriand, y de hacerlo, nunca la habría comprendido, pero no con Irving. Él es el segundo fundador de la Alhambra, y no ha hecho menos por ella que el moro"¹⁹.

Quien recorre la Alhambra, asume como propia la obra del escritor norteamericano, acogiéndose al encantamiento novelesco que el texto desprende. Apropiándose de este paisaje inmaterial, se confiesan románticos, elevando a lo memorable el ejercicio de dicho romanticismo, describiendo de manera afectuosa, y no por ello menos cierta, los encantos de cada una de las salas. Aunque la Puerta de la Justicia, el Patio de los Arrayanes o la Sala de los Abencerrajes se encuentran entre las más admiradas, existen dos áreas que captan la atención del viajero por encima del resto, el Patio de los Leones y la Sala de Dos Hermanas. Ambas se convierten en una suerte de esencia de la propia Alhambra, debiendo parcialmente su popularidad al

empleo que Owen Jones hizo de ellas. Viajero, arquitecto británico y autor de *The Grammar of Ornament* (1856) viajó a Granada en 1834, publicando *Plans Elevations, Sections and Details of the Alhambra* dos años más tarde. Jones fue uno de los responsables de la Exposición Universal de 1851, en la cual se incluía la conocida *Alhambra Court*, basada en el Patio de los Leones así como en partes concretas de la Sala de los Abencerrajes y Dos Hermanas. Con su trabajo, sentó las bases para la difusión de los diseños basados en el palacio nazarí, que alcanzaron enorme popularidad a partir de la segunda mitad del siglo.

Las reacciones ante la Alhambra alcanzan un amplio rango de sentimientos: medida, hastío,

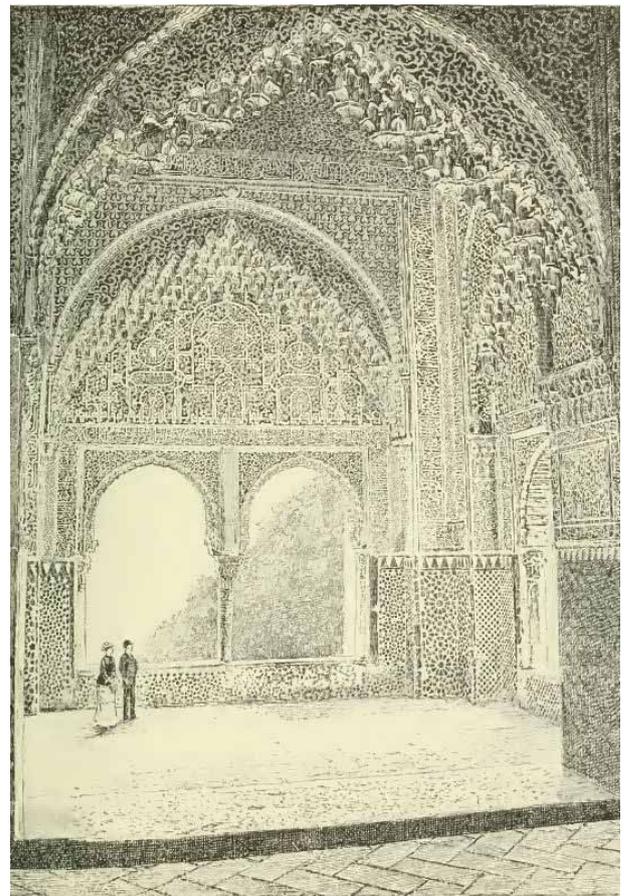


Fig. 5. Window in Hall of Ambassadors. Henry Charles Brewer. (188?). Charles Wood. The cruise of the reserve squadron (London: 1882).

apasionamiento o emoción. Fanny Workman nos ayuda a descubrir un episodio que representa dos de las reacciones más extremas.

"[...] uno se siente como el joven inglés, quien, incapaz de contener su alegría, corrió hacia uno de los leones de la fuente y comenzó a acariciarlo con ternura. La tan alabada, tan denostada "Taza de los Leones". La ingenuidad de la acción del inglés es sin duda más digna de elogio que la crítica de otro turista menos imaginativo, quien al ver la fuente exclamó: "¿Son esos los famosos leones de la Alhambra? Ni siquiera los hubiera mirado. No parecen siquiera leones" ²⁰.

Workman fue testigo de dos sentires opuestos, que coexistieron y se hicieron más patentes, especialmente a finales de siglo. En el primero encontramos al viajero que aprecia la Alhambra por formar parte de su imaginario personal y la sola visión de sus salas le impele, tal y como comentaba la autora, a acariciar los leones, como si de un tesoro se trataran. Por otra parte, encontramos viajeros que se sienten decepcionados, cuando no contrariados, por aquello que se muestra ante sus ojos. Quizás estos fueran presa de ese engaño, en el que puede desembocar el movimiento idealizador que se había generado en torno a la Alhambra. Éste tiene su base, no solamente en las creaciones de Jones, sino en las imágenes que desde principios de siglo se habían producido y reproducido. William Lent (1894), pertenece al grupo de viajeros que encuentra poco estimulante su entrada en la Alhambra, y describe su estancia, con cierto hastío.

"Las fotografías familiares y grabados, que retratan fielmente las hermosas agrupaciones de detalles exquisitos y el efecto general como de cuento, transmiten una impresión errónea, de un espacio mucho más amplio y espacioso. ¡El patio real siempre parece pequeño!" ²¹.

Algunos años antes de que este pasaje fuera escrito, James Buckley (1889-1890) ya notó esta tendencia en su obra *Travels in three con-*

tinents, acuñándola como una moda pasajera y sin demasiado sentido.

"Es una nueva moda el sentirse decepcionado con la visita a la Alhambra, y otra el escribir sobre la misma de una manera crítica y despectiva. [...] La Alhambra, tanto en lo que es como en lo que se requiere de la imaginación, trasciende no sólo las expectativas formuladas, sino las vagas fantasías, indefinibles de la mente" ²².

Este desprecio conecta con cierto espíritu del dandi, tratando de ir *á rebours* de las masas. Y no es que los viajeros que se unen a esta tendencia dudaran de la veracidad de la opinión mayoritaria, no podían negar la belleza del palacio nazarí; muy al contrario, eran tan conscientes de ella como lo eran de que se había convertido en un icono dentro (y fuera) del mundo anglosajón, y de alguna manera, esa masificación, les producía aburrimiento y melancolía. Lo que fuera paraíso lejano del viajero romántico se había convertido en un sueño posible para muchos. No deja de ser curiosa la manera en la que William Lent comienza su alegato contra los encantos de la Alhambra, o más bien deberíamos decir, no contra su belleza, sino contra la fama de ésta. Comienza afirmando que son las imágenes (fotografía, grabados...) los que han dotado a la Alhambra de cierto aire mágico que lleva al viajero a imaginar lo que no existe. Lo que Lent parece olvidar, o prefiere no ser consciente de ello, es que, son los propios viajeros, los que han producido la gran mayoría de las imágenes que de la Alhambra existen. La traslación, la plasmación de parte y el todo del palacio nazarí, su difusión editorial y la aceptación por parte del público tiene su germen en el viaje, pues éste es fuente e inspiración del fenómeno.

2. CONCLUSIONES

Cada arquitecto, pintor, turista, artista o estudioso que visita la Alhambra y el Real Alcázar realiza una apropiación simbólica del espacio. La

importancia de esta interrelación viene avalada por las numerosas ediciones que se realizaron de los diferentes libros de viaje; testificando así el mayoritario interés que despertaron ambos monumentos en el público norteamericano.

La plasmación, textual o gráfica, de la Alhambra y el Alcázar en la literatura está conformada, como hemos visto en los textos presentados, como una frontera imaginaria entre lo Oriental y lo Occidental, entre la ruina y la opulencia, que obliga al hombre a enfrentarse a lo sublime. Esa naturaleza, a medio camino entre el palacio fantástico y la arqueología palpable, va alterando su reflejo, mejoraba, renacía, se transformada y proyectaba en los diarios de viaje, que protegían

así la memoria de los estragos del tiempo. La presencia en tierras andaluzas de figuras como Washington Irving y Owen Jones, y la impronta que dejaron en la proyección de ambos monumentos, provoca que el lector norteamericano navegue entre la confrontación de lo exótico y legendario y la búsqueda de un estilo y una estética delimitada por las normas de lo racional, de la ciencia y la modernidad. Cada generación dejó su huella en ese espectro que supone la proyección combinada de ambos. Unos monumentos que permanecen en la memoria, y al mismo tiempo se transforman de generación en generación, herido el recuerdo, la imaginación, desembocan en una reinterpretación colectiva que termina convirtiéndose en una, otra, realidad.

NOTAS

¹GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *Viajeros americanos en la Andalucía del XIX*. Ronda: La Serranía, 2007.

²Su diseño corrió a cargo de McKim, Mead & White, responsables, entre otros muchos edificios neoyorkinos, del Lamb's Club, el Savoy-Plaza Hotel, el Metropolitan Museum Art, el Metropolitan Club o el Spanish Institute.

³*La Giralda de Nueva York, 1890-1925* (cat. exp.) Sevilla: Fidas, 2001.

⁴Las traducciones presentadas en este artículo han sido realizadas por la autora.

⁵En el original: "Every New Yorker may not be able, at his own sweet will, to bridge the distance between our great metropolis and sunny, pretty, far-away Seville and look with delighted eyes upon this wonderful architectural fantasy, but whosoever will may pause for a few moments on the southwest corner of Twenty-third Street and Fifth Avenue of a late winter day [...] Madison Square [...] the tower, of which this Moorish, Spanish structure is the prototype." LENT, William Bennett. *Across the country of the little King. A trip through Spain*. New York: Bonell, Silver & Company, 1897, pág. 94.

⁶En el original: "It is wise to visit the Alcazar of Seville before seeing the Alhambra, for obvious reasons. The former was indeed the first Moorish building we saw, and consequently it impressed us strongly, all the more so that the repairs and restorations have made it present almost the same appearance that it wore in the time of Abdu-r-rahman Anna 'ssir Liddin-Allah." DOWNES, William Howes. *Spanish ways and by ways with a glimpse of the Pyrenees*. Boston: Cupples, Upham & Co., 1883, pág. 84.

⁷En el original: "The Alcazar of Seville, were it not for the situation of the Alhambra, is a dangerous rival of the palace of Boabdil. Its majestic halls, corridors, gardens and squares, are, if anything, superior to the interior of the Alhambra. We con gratulated ourselves on having visited the Alhambra first, as after the Seville Alcazar we should not have found it so ad mirable." KÖRNER, Gustave. *Aus Spanien. Madrid in den Jahren 1862, 1863 und 1864*. Vol. 2. Frankfurt: J.D Sauerlander, 1867, pág. 332.

⁸ALBERICH, José. *El cateto y el milor y otros ensayos angloespañoles*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, págs. 139 y ss.

⁹En el original: "The Alcazar is the only Moorish monument in Spain which has been repainted, and, although a vast sum was expended under Isabel, the moderns were not able to match the blue tints of the Moors, which still excel all pigments known to the Spaniards of today. [...] the hall of ambassadors (the original doors of which remain, untouched by the vandal hands of Charles V, who had a mania for "improving" the Moorish architecture, and did his best to spoil the Alhambra) [...]" DOWNES, William Howes. *Spanish ways...* Op. cit. pág. 84.

¹⁰En el original: “*It seemed as if, like a couple of modern Aladdins, we had, by some magical influence, been translated into the midst of a fairy palace. [...]*” WARREN, John Esaías. *Vagamundo or Notes of attaché in Spain in 1850*. New York: Charles Scribner, 1851, pág. 146.

¹¹En el original: “*The Alcazar itself is a wonderful palace; thoroughly Moorish, fresher in color and gilding than the Alhambra, but so well kept and so frequently inhabited that it altogether lacks the poetic charm which silence and solitude have woven about the other.*” CHANDLER MOULTON, Louise. *Lazy tours in Spain and elsewhere*. Boston: [s.n], 1898, pág. 43.

¹²La importancia simbólica de la Alhambra en el fenómeno orientalista ha sido ampliamente analizada en diversos estudios: VV.AA. *La imagen romántica del legado andalusí*. Barcelona: Lunwerg, 1995. VILLAFRANCA JIMÉNEZ, María del Mar et al. *Washington Irving y la Alhambra*. 1859-2009. Granada: Patronato de la Alhambra, 2010; CALATRAVA, Juan; ROSSER-OWEN, Mariam; THOMAS, Abraham; LABRUSSE, R. *Owen Jones y la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2011; CALATRAVA, Juan. ZUCCONI, Guido. *Orientalismo: arte y arquitectura entre Granada y Venecia*. Madrid: Abada, 2012; GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. *El orientalismo desde el sur*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2006; VIÑES MILLET, Carmen. *La Alhambra que fascinó a los románticos*. Granada: Patronato de la Alhambra, 2007; MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*. Sevilla: Fundación de Estudios Andaluces, 2008.

¹³ALBERICH, José. *El cateto y el milor...* Op. cit., pág. 87.

¹⁴En el original: “*They surround the hill on which stands the Alhambra, and intersect its thick woods; they accompany the Genii a considerable way on its course; they follow the stream of the Darro; they border the town at its different extremities and issues. [...] in a spot presenting such glorious combinations of mountain and valley, forest and stream; a spot where you hear on all sides the sound of falling waters and the murmur of rivers; where the hill-sides and water-courses clothe themselves with dense woods [...]*” BRYANT, William Cullen. *Letters of a traveller*. New York: D. Appleton & Co., 1859. pág. 204.

¹⁵CHANDLER MOULTON, Louise. *Lazy tours...* Op. cit., pág. 35.

¹⁶FINK, Henry Teophilus. *Spain and Marocco: studies in local colour*. London: Percival & Co., 1891, pág. 14.

¹⁷En el original: “*To comprehend all its wonders, the Alhambra should be viewed by moonlight, [...] The shadows of pillar, column, and statue stand out in such bold relief, as to give peculiar distinctness to the different parts, while the whole is at the same time in a mellow haze. There is at such an hour, a sort of serene melancholy rests upon the place, strangely suggestive of decayed grandeur, and departed greatness. The early morning often gives a charming aspect to Granada and the palace. One morning, late in May, 1888, will serve as an example. [...] At midnight, when the moon went down, a strange hush fell upon the place, and the night shadowed the forsaken palace with motherly wings, till about four o'clock, just as the matin sound of monastery bells was calling the faithful to early prayers, when a new phase appeared.*” CHAPIN, James Henry. *From Japan to Granada sketches of observation and inquiry in a tour round the world in 1887-1888*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1889, pág. 318.

¹⁸DÍAZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Modelos literarios y estéticos de los viajeros románticos ingleses. De la teoría a la praxis”. En: VV.AA. *La imagen romántica...* Op. cit., pág. 87. GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. “El sueño de Washington Irving en la Alhambra, o la perdurabilidad mítica”. En: VV.AA. *Washington Irving...* Op. cit., pág. 30.

¹⁹En el original: “*Most undoubtedly, one great, if not the principal, charm of the Alhambra is the poetic associations connected with it. As for myself, I should never have visited it but for Florian and Chateaubriand, and visiting it, should never have comprehended it, but for Irving. He is the second founder of the Alhambra, and has done only less for it than the Moor. [...]*” MARCH, Charles Wainwright. *Sketches and adventures in Madeira, Portugal and Andalusias of Spain*. New York: Harper & Brothers, 1850, pág. 363.

²⁰En el original: “[...] *one feels very much as the young Englishman, who, unable to restrain his joy, rushed up to one of the lions of the fountain and began to stroke it tenderly. Much praised, much maligned “Taza de los Leones.” The naivete of action of the Englishman is certainly more to be commended than the criticism of another less imaginative tourist, who upon seeing the fountain exclaimed, “Are those the famous lions of the Alhambra? I would never glance at them twice. They do not look at all like lions.”*” WORKMAN, Fanny Bullock; WORKMAN, William Hunter. *Sketches awheel in Modern Iberia*. London: G.P. Putnam's Sons, 1897, pág. 84.

²¹En el original: “*The familiar photographs and engravings, while faithfully portraying the beautiful groupings, exquisite details and fairy-like general effect, convey an erroneous impression, that of a much more extensive and spacious enclosure. The regal court always seems small!*” LENT, William Bennett. *Across the country...* Op. cit., pág. 69.

²²En el original: “*It is a fashion to be disappointed in visiting the Alhambra, and another to write of it in a vein of disparaging criticism. [...] The Alhambra, both in what it is and in what it requires of the imagination, transcends not only the formulated expectations, but the vague, undefinable fancies of the mind.*” BUCKLEY, James Monroe. *Travels in three continents*. New York: Eaton & Mains, 1894, pág. 51.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Varia

MEMORIA, EXILIO REPUBLICANO E HISTORIA DIGITAL: EL PROYECTO E-XILIAD@S

MEMORY, REPUBLICAN EXILE AND DIGITAL HISTORY: THE E-XILIAD@S PROJECT

Resumen

El proyecto interactivo e-xiliad@s es una iniciativa pionera basada en la recogida internacional de fuentes inéditas del exiliado republicano anónimo, a través de la web 2.0: en donde se recoge y publica toda la información previo consentimiento.

Palabras Clave

Exilio republicano, fuentes inéditas, web 2.0.

Lidia Bocanegra Barbecho

Universidad de Granada.
Granada, España.

Doctora en Historia, época contemporánea, americanista y especialista en Humanidades Digitales y la Web 2.0 aplicada en las ciencias sociales. Tras el doctorado se ha formado en el ámbito de las TIC aplicada a la investigación y difusión histórica, con cursos acreditados en el ámbito web-base, así como varios e-Projects que avalan su trayectoria. Investigadora adscrita al Centro de Investigaciones Históricas de la Democracia Española y Cátedra del Exilio, ambos de la UNED-Madrid y miembro de la Asociación de Historiadores del Presente.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 12/10/2014
Fecha de revisión: 20/10/2014
Fecha de aceptación: 06/11/2014
Fecha de publicación: 30/12/2014

Abstract

The interactive e-xiliad@s project is a pioneering initiative based on international collection of unpublished sources about the anonymous Republican exile, through the web 2.0: where all the information is collected and published prior consent.

Key Words

Republican exile, unpublished sources, web 2.0.

MEMORIA, EXILIO REPUBLICANO E HISTORIA DIGITAL: EL PROYECTO E-XILIAD@S

1. EL PROYECTO

Dentro del campo de las humanidades digitales nace el proyecto interactivo e-xiliad@s [www.exiliadosrepublicanos.info] cuyo principal objetivo se basa en la recuperación de fuentes inéditas acerca del exiliado republicano anónimo a nivel internacional.

Desde su nacimiento en el año 2010, e-xiliad@s ha contado con una serie de secciones destinadas a recuperar la memoria de ese exilio, las cuales también se han ido ampliando, y creándose otras nuevas, mediante la información proporcionada por los propios usuarios en tanto que colaboradores de la iniciativa. Secciones tales como 1939, el éxodo republicano¹, Ellas: perfiles de las exiliadas², Retrato del exilio: galería de imágenes y Mapa, sirven para dibujar al usuario un panorama genérico del tema del exilio y geolocalizar los destinos del mismo por etapas. Asimismo, el proyecto incorpora un listado biblio-webgráfico⁴ con cerca de unas 450 entradas⁵ y en continua actualización, tratándose de una de las partes del proyecto más visitadas junto con la sección *Biografías*⁶. Esta

última, se trata del apartado más importante en tanto que recoge todas aquellas fichas acerca de exiliados que se han ido rellenando a lo largo del proyecto y cuyos autores han decidido darle carácter público. Clasificadas por orden alfabético, el usuario que visite el proyecto encontrará en el apartado *Biografías* detalles biográficos de exiliados, muchos de los cuales tienen asociados documentos tales como fotografías de la época, escritos varios (micro relatos, poesías), documentos oficiales (pasaportes, cédulas de identidad, pasajes, permisos de trabajo, etc.).

2. LA METODOLOGÍA

Debido a la magnitud del propio exilio, actualmente se encuentra numerosa documentación desconocida y no publicada acerca de exiliados anónimos a nivel internacional. Si bien se trató de un exilio con un fuerte componente intelectual y político, la mayoría de las personas que iniciaron el éxodo eran gente corriente, soldados y población civil con una trayectoria de vida sencilla fuertemente marcada por los eventos bélicos y tensiones políticas de la época. Conseguir información acerca de los mismos fue

un reto clave, únicamente alcanzable a través de la utilización de la Red Internet y la web 2.0 como herramientas indispensables. Teniéndose claro esta premisa, se decidió crear un formulario⁷ (se trata de la ficha del exiliado) a través de una web creada y adaptada técnicamente al respecto; para acceder al formulario el usuario necesita registrarse precedentemente. Se pueden asociar a la ficha documentos en una amplia gama de formatos⁸ dando la oportunidad de ofrecer una información lo más completa y amplia posible acerca del exiliado en cuestión. La posibilidad de acceder al formulario y modificarlo en cualquier momento a través del acceso identificado por parte del usuario, así como la facilidad de incorporar los datos en el mismo desde cualquier lugar del mundo en donde se tenga acceso a Internet, hacen de este sistema una herramienta muy útil y eficaz en la recolección de fuentes inéditas, difícilmente alcanzable con el método tradicional de entrevistas en formato papel.

La ficha consta de una serie de preguntas a elección, obligatorias o no, algunas de ellas con campo de texto libre y otras con listas cerradas, en donde añadir la información en relación al exiliado. Este formulario está estructurado en secciones principales con una serie de subsecciones dentro de cada una de ellas.

Conscientes de que cada día quedan menos supervivientes de aquellas personas que se exiliaron en edad adulta, la iniciativa pensó en rescatar aquella memoria de manos de los propios familiares de los exiliados: sobrinos, biznietos, nietos e hijos de los mismos, muchos de estos últimos poseen el estatus de exiliados también. Igualmente, la iniciativa estaba orientada a gente muy cercana a los exiliados: amigos o estudiosos de los mismos, quienes podían ofrecer información en la iniciativa. Toda esta gente tienen conocimientos básicos en la utilización de la Red Internet que, junto con la interfaz sencilla y manejable de la web del proyecto, ha facilitado

la colaboración en el mismo obteniéndose fuentes inéditas muy interesantes.

3. LOS RESULTADOS

3.1. Fuentes inéditas

Actualmente el proyecto cuenta con 134 fichas rellenas y 461 archivos⁹ entre imágenes, documentos oficiales escaneados, artículos de prensa de la época, memorias, poesías, documentos sonoros (entrevistas), etc. De todos ellos, solamente 20 fichas y 11 archivos son privados, es decir: el usuario prefiere que sus datos no sean abiertos al público y que solamente se puedan utilizar los mismos por parte del administrador del proyecto con carácter anónimo en publicaciones, informes, etc. Destacar que solamente el 15% de las fichas son privadas lo que demuestra una amplia disponibilidad de los usuarios a nivel internacional proclives a que se conozca la memoria del exilio, ya sea familiar o de conocidos. En este sentido, el proyecto e-xiliad@s juega un papel clave ya que ofrece de forma gratuita y sencilla un espacio en donde depositar esas memorias.

La iniciativa cuenta con fichas muy completas e interesantes, tales como la de Don Manuel Hibernón Travesí¹⁰, exiliado en Francia siendo internado en el campo de concentración de Argelés y en donde trabajó como electricista, posteriormente se exilió a Argentina falleciendo dos años más tarde a su llegada.

3.2. Quienes la visitan

Desde su publicación on-line y dado su carácter multilingüe (español, inglés y francés), la web ha recibido unas 71.500 sesiones con cerca de 52.000 usuarios que han visitado la iniciativa. A nivel geográfico, España es el país que mayor visitas ha recibido con cerca del 47% de las sesiones, le sigue Francia, México, Estados Unidos, Argentina, Gran Bretaña, etc.

MURALES DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE GUATEMALA

MURALS OF THE HISTORIC CENTER OF GUATEMALA CITY

Resumen

El muralismo en Guatemala se inicia en la época prehispánica. A la llegada de los españoles había muralismo en Q'umarkaj e Iximche; luego evolucionan al sistema europeo, siendo de temática religiosa. En la actualidad los temas han variado.

Palabras Clave

Mural, Registro, Conservación.

Luisa María Velásquez

Escuela Superior de Arte. Universidad de San Carlos de Guatemala, (ESA-USAC).

Licenciada en Antropología. Maestra en Restauración con especialidad en Monumentos y Centros Históricos por la USAC. Doctoranda en Historia y Arte, Universidad de Granada, España. Docente y coordinadora del área común en la ESA-USAC.

Abstract

The mural in Guatemala begins in Pre-Hispanic times. At the arrival of the Spaniards, there was mural painting in Q'umarkaj and Iximche. Later, murals evolved to the European style of religious motifs. Today, motifs are diverse.

Key Words

Mural, Register, Conservation.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 30/09/2014
Fecha de revisión: 25/10/2014
Fecha de aceptación: 13/11/2014
Fecha de publicación: 30/12/2014

MURALES DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE GUATEMALA¹

1. CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE GUATEMALA

La actual ciudad de Guatemala fue trasladada al Valle de la Erita entre 1775 y 1776; iniciando el proyecto de trazar la ciudad en enero de 1776, se empezaron a construir los edificios que definirían la identidad arquitectónica de la ciudad. El autor del primer proyecto de diseño para la ciudad fue Luis Díez Navarro. El modelo es rectilíneo “clásico”, con calles orientadas a los puntos cardinales, con cinco manzanas en cada dirección y una plaza mayor en el centro. Teniendo como elemento novedoso la ubicación de cuatro plazas, en los centros aproximados de los cuatro rectángulos menores que formaban el rectángulo mayor, donde se ubicarían cuatro parroquias. Todo esto responde al criterio neoclásico y a la ordenanza del gobierno en las ciudades.

La ciudad ha sufrido deterioros por los terremotos de 1917, 1918 y 1976, los que provocaron cambios drásticos, entre ellos el desplazamiento de la población y de las instituciones gubernamentales hacia las afueras del centro, lo que

hizo que el centro, ahora zona uno, perdiera importancia, sin embargo en el año de 1998 ha sido declarada como Patrimonio de la Nación a través del acuerdo Ministerial 328-98 y a partir de entonces la Municipalidad Metropolitana y el Ministerio de Cultura y Deportes han comenzado una cruzada para el rescate del Centro Histórico (zona 1).

2. LOS MURALES

Se entiende como pintura mural todo tipo de pintura realizada que utiliza muros como soporte; siendo las condiciones de solidez y de permeabilidad de estos lo que influye este tipo de pinturas muy sensibles a la humedad y otros elementos dada su exposición al clima.

Desde que el hombre existe ha habido el deseo de expresarse de diferentes maneras, una de ellas ha sido la pintura. En Guatemala, en la época prehispánica, los mayas plasmaron su historia a través de pintar en los muros, sus hazañas de guerra, sus costumbres y creencias. Ellos utilizaron los materiales que había en su entorno tales como minerales, piedras, plan-

tas entre otros. De esta manera se ha podido aprender y conocer su forma de vida, ya que el mural se ha convertido, a través del tiempo, en una forma eficaz de transmitir los pensamientos y la cultura humana. Durante la colonia, los españoles usaron esta técnica, para evangelizar al pueblo, representando escenas de la pasión de Cristo.

Según la entrevista realizada al cronista de la ciudad de Guatemala², entre los principales muralistas y pioneros guatemaltecos están, Roberto González Goyri, Dagoberto Vásquez, Guillermo Grajeda Mena, Alfredo Gálvez Suárez, Carlos Mérida; ellos adornaron la ciudad y diferentes partes del país con murales de motivos nacionalistas. En el Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala, se encuentra diversidad de murales, obras de estos artistas.

La información sobre los murales del Centro Histórico de la ciudad es escasa, ninguna institución gubernamental o municipal, tiene información sobre ellos, no existe ningún inventario y tampoco difusión de estos, por lo que la investigación tuvo como objetivo general: identificar las pinturas murales que se ubican en el Centro Histórico de la ciudad de Guatemala, con el fin de hacer un inventario por medio de la recopilación de datos importantes sobre ellos.

Y los objetivos específicos se centraron: en determinar el estado actual de los murales del Centro Histórico; identificar a los autores; además de ubicar físicamente los murales con el fin de realizar un registro fotográfico y así proponer un recorrido virtual para su promoción.

Estos murales adornan los diferentes muros de la ciudad. Los murales inventariados son 36, de ellos:

Tabla No. 1. Los murales del Centro Histórico

No.	TÍTULO	AUTOR	UBICACIÓN	
1	Estampas de Guatemala	Maugdo Vásquez	6ta avenida entre 2da. Y 1ra. Calle	Al aire libre
2	Difusores acústicos	Efraín Recinos	Conservatorio Nacional de Música	Edificio propiedad estatal
3	El choque	Alfredo Gálvez Suárez	Palacio Nacional de la Cultura	Edificio propiedad estatal
4	Nacionalidad guatemalteca			
5.	Religión, sabiduría y cultura de los mayas			
6	El mensaje del Popol Vuh			
7	El Quijote de la Mancha			
8	Sangre técnica y espíritu			
9	Denuncia	Efraín Recinos	Biblioteca Nacional	Edificio propiedad estatal
10	Códices Mayas	Guillermo Grajeda Mena, José Antonio Oliverio		
11	Una deidad maya	Anónimo		
12	Bernal Díaz del Castillo	Guillermo Grajeda Mena	Academia de Geografía	Edificio propiedad estatal
13	Sociedad económica de amigos del país			

No.	TÍTULO	AUTOR	UBICACIÓN	
14	Amatitlán	Julio Ají	6ta avenida entre 11 y 10 calle	Al aire libre
15	Diez –diez y seis	Jorge Corleto	6ta avenida 10-16	Al aire libre
16	Justicia	Estudiantes Usac	Corte de Constitucionalidad	Edificio propiedad estatal
17	Tierra Fértil	Rina Laza	MUSAC	Edificio propiedad Universidad de San Carlos
18	Del pueblo Historia	Víctor Manuel Aragón, Juan de Dios González y Francisco Ceballos	Congreso de la República de Guatemala	Edificio propiedad estatal
19	Del pueblo Independencia			
20	Del pueblo 1871			
21	Del pueblo 1944			
22	La UP y su naturaleza muerta	Jorge Corleto	Universidad Popular-UP-	Edificio propiedad estatal
23	Mural Maya			
24	Homenaje a las bellas artes			
25	Gótico Romano			
26	Renacimiento, Barroco y Manierismo			
27	Al Quijote por Dalí			
28	Petra Figura	Byron Ramírez		
29	Frontipicio de la UP	Galioti Torres		
30	Producción y comercio	Antonia Tejada Fonseca	Ministerio de Economía	Edificio propiedad estatal
31	La máquina urbana	Erick Menchú	Centro Cultural Correos	Edificio propiedad estatal
32	Personajes del Centro Histórico	Estudiantes Escuela Municipal	7ma avenida entre 13 y 14 calle	Al aire libre
33	Sin título	Mario Curasi, Jorge Rodríguez, Eligio Liquez, María Aguilar, Luis Caal; George García, Adoni González, Jan Malamud, Abrier Monroy, Edgar Milán, Marvin Maley	Paraninfo Universitario	Edificio propiedad de la Universidad de San Carlos
34	Aparición de la Virgen a Santa Catarina Laboure	Sor Gabrielle Pavión	Casa Central	Propiedad privada
35	Abstracto	Roberto Goyri	5ta avenida y 15 calle	Al aire libre
36	Cazador y su presa	Roberto Goyri	5ta avenida y 15 calle	Al aire libre

Fuente: propia de los autores

De los murales inventariados: seis murales están ubicados en la calle, uno en propiedad privada y 28 en edificios públicos, propiedad del estado y uno que pertenece a la municipalidad metropolitana.

Se pudo observar que la mayoría de la población pasa inadvertidos ante estos, a tal punto que algunos de estos están ubicados dentro de oficinas gubernamentales, donde les han colocado muebles, lo que no permite apreciarlos completamente, sino que además les causan daños, como raspaduras, a ello se le agregan, otro tipo de problemas como la humedad y la falta de mantenimiento que solamente contribuyen a un deterioro irreversible.

En relación a la ubicación de los murales del Centro Histórico de la ciudad de Guatemala, se pudo observar que estos atravesaban estratégicamente la ciudad, y donde la mayoría abordan temas de tipo histórico.

De los 36 murales, 19 están en buen estado el resto presentan daños tales como, humedad, deterioro de pintura, caídas de otro tipo de pintura y raspaduras. Concentrando los daños en la parte inferior de los mismos.

Por lo que se ha recomendado que el Ministerio de Cultura y Deportes realice un inventario detallado de los mismos, el que debe incluir dimensiones, las cuales no se han podido tomar debido a que para ello se necesita equipo especial, como andamios, con los cuales no se contaron; además el inventario debe contar con datos del estado actual, técnicas autor y ubicación. Es indispensable documentar la iconografía, semiótica e historia de los mismos e implementar estrategias de conservación y difusión, por lo que se ha propuesto realizar un recorrido virtual, de carácter informativo e incentivo para la visita de los mismos, para lo cual los recursos son limitados.

NOTAS

¹Investigación realizada dentro del Seminario de Ideas Estéticas. 8vo., Semestre. Licenciatura de Artes Visuales (2012). ESA – USAC. Alumnos: Alvarado, Carolina; Catú, Delfina; Chin, Clelia; Lara, Eliana; López, Andrea; Salazar, Pedro; Taylor, Ana Elena; Vásquez, Alejandra.

²ÁLVAREZ, L. M. (Agosto de 2012). Murales del Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala. (ESA. Alumnos Seminario de Ideas Estética. Universidad de San Carlos de Guatemala, Interviewer)

Entrevistas

JOAQUÍN BÉRCHEZ.
CONSTRUCTOR DE RELATOS FOTOGRÁFICOS
SOBRE LA ARQUITECTURA

Febrero-junio de 2014

Granada-Valencia

Esperanza Guillén



JOAQUÍN BÉRCHEZ. CONSTRUCTOR DE RELATOS FOTOGRÁFICOS SOBRE LA ARQUITECTURA

Esperanza Guillén (EG)

Joaquín Bérchez (JB)

EG: Puesto que sé que la fotografía tiene para ti mucho de autobiografía visual, en el sentido de que las elecciones y las exclusiones de lo que se decide capturar con el objetivo de la cámara hablan elocuentemente de quien está tras ella, quiero comenzar preguntándote si la relación entre la fotografía y la arquitectura es para ti, como historiador del arte, una relación de doble dirección.

JB: Tengo que decir que estos casi catorce años que llevo dedicados a la fotografía han ido alumbrando cada vez más mi visión de la arquitectura. Hablar críticamente, por utilizar una expresión de Manfredo Tafuri, con la fotografía me ha ayudado a abrir interrogantes en la mirada sobre la arquitectura que damos por conocida, y me ha permitido introducir un juicio crítico o histórico desde la fotografía. Antes que una actitud plástica, por más que pueda haber componentes artísticos en ellas, la fotografía para mí es una actividad más próxima a la narración. Narrar la arquitectura con la fotografía ha ido perfilando en unos casos, depurando en otros, la escritura histórica que venía ejerciendo desde hace más de treinta años. No es solo una percepción personal, creo que fue Delfín Rodríguez¹ quien

lo advirtió de manera explícita en el texto que escribí sobre Manuel Tolsá y su arquitectura en México en el año 2008, y que acompañaba a la exposición fotográfica que realicé sobre el mismo tema. Ahora bien, nunca he renunciado a la escritura histórica de la arquitectura, aunque reconozco que sí que he perseguido deslindar los cauces expresivos de la escritura y la imagen, evitando la frecuente condición ilustrativa del texto escrito.

EG: ¿Cuándo se produjo, y cómo, el momento en el que tuviste la imperiosa necesidad, de dedicar buena parte de tu tiempo a fijar las imágenes que sorprendían a tu mirada?

JB: Es una buena pregunta que ni yo mismo se contestar. En los catálogos donde inserto mi currículo fotográfico, repito con insistencia que mi actividad fotográfica brota unida a mis estudios histórico-artísticos, y poco más. Dejo a continuación que sea un texto de Antonio Bonet Correa², querido y respetado maestro, sobre mi fotografía, quien formule el interrogante de la fecha e instante de mi proceso de “reconversión” fotográfica, más bien —y cito directamente— *“parece el producto de una revelación*

fulminante, algo así como la conversión de san Pablo en el camino a Damasco", añadiendo a continuación cómo esa conversión paulina a la fotografía no anulaba la faceta o el contenido del historiador que soy. Bien, creo que si la he reproducido tanto debe de ser porque me he sentido cómodo con esa afirmación dual de mi fotografía y de mi condición de historiador de la arquitectura, ambigüedad que me gusta mantener hasta el extremo de que no deseo indagar dónde comienza una y dónde acaba otra.

EG: ¿Eres consciente de que tus fotografías ayudan a comprender de un modo nuevo y sorprendente edificios y espacios conocidos pero que se ofrecen a nuestros ojos, gracias a ellas, como realidades dotadas de matices completamente insólitos y fascinantes?

JB: Eso se debe a la cualidad activa de la fotografía de arquitectura que ya Nikolaus Pevsner o Gisèle Freund enunciaron como privilegio del fotógrafo: la de modificar la apariencia de la arquitectura o la de transformarla en otra cosa, la de hacernos descubrir lo conocido bajo la nueva mirada que proporciona la estrategia fotográfica y la de quien se encuentra tras la cámara. Y pienso que la fascinación que suscita el incesante desplazamiento de significados de la fotografía, o las posibilidades creativas de la comprensión del espacio, esto es, su aplastamiento bidimensional, o el inusitado protagonismo de las sombras y texturas, o también la clarificación y acotamiento del fragmento, me ha ido calando cada vez más en el diálogo que yo podía confrontar con la arquitectura que fotografiaba.

EG: Eres un historiador de la arquitectura especialmente atento a la tratadística de la Edad Moderna y al modo en que la teoría encuentra su reflejo en la práctica arquitectónica. Sé que tu interés se ha centrado con frecuencia en aquellos momentos en los que la norma clásica se altera, y, sin dejar de ser clásica, propone alternativas sorprendentes. Tus trabajos sobre El

Greco parten de un conocimiento muy profundo no solo de su obra arquitectónica sino de sus fuentes, tanto escritas como gráficas, así como de su posible experiencia visual en relación a la arquitectura de su tiempo. ¿De qué modo tu fotografía contribuye al acercamiento a su obra desde la complejidad de los contextos a partir de los cuales debe ser entendida?

JB: Hay en el contenido de mis fotografías muchos temas que ya había tratado desde la escritura. La arquitectura con frecuencia (y, añadiría, afortunadamente) no es una disciplina dócil, apta, para la exclusiva narración historiográfica. Y hay temas que a lo mejor encuentran una forma más razonada de describirla y analizarla como es el dibujo o la fotografía. A este respecto, me pareció muy oportuno el texto que Miguel Falomir³ escribió recientemente en *Arquitectura Viva* (nº 165) a propósito de



Fig. 1. Joaquín Bérchez ante el Retablo de retablos de El Greco. 2014 (foto: Juan Peiró).

mi acercamiento a la faceta arquitectónica de El Greco por medio de la fotografía y la sucesión temporal de las mismas a través del vídeo, como un ejercicio más del oficio de historiador, de enseñar a ver sus retablos de un modo más elocuente y persuasivo que la prosa, especialmente en un tema tan complejo y maltratado en la producción artística de El Greco como fue el de su voluntad arquitectónica.

EG: Caramuel sería, en el sentido que antes señalaba, uno de los tratadistas más luminosos. ¿Hasta qué punto ha condicionado tu mirada o tu elección de qué merecía ser fotografiado?

JB: Has mencionado a Caramuel y a su tratado sobre la arquitectura recta y oblicua, y aquí cito de nuevo a Antonio Bonet Correa, quien, en el texto que escribió para el catálogo de mi exposición fotográfica *Proposiciones arquitectónicas* (2006), señaló esta propensión mía por los alardes de la estereotomía o por las obsesiones geométricas y deformadas de la arquitectura oblicua del tratadista barroco Juan Caramuel, y cómo estas rarezas y fragmentos, por lo general ignorados por el historiador, encontraban plasmación fotográfica en mis imágenes. Pienso, por ejemplo, en esa fotografía de la voluta poligonal de la fachada del monasterio alto de San Juan de la Peña (Huesca), donde sus ángulos rectilíneos girando en el prolijo diseño de la espiral, desprovistos de otros atributos gracias a la fragmentación fotográfica, sorprenden por su arbitrariedad y a la vez impredecible modernidad compositiva. Pues bien, dicha voluta no hace sino plasmar uno de los axiomas de la geometría oblicua y rectilínea del tratadista Caramuel, algo que ya había escrito con anterioridad pero que estoy seguro solo había llegado a un público reducido de especialistas.

EG: Aunque es ya larga tu experiencia como fotógrafo, ¿sigues sorprendiéndote ante los resultados que obtienes y ante las reacciones que esos resultados provocan?



Fig. 2. Joaquín Bérchez. Eros. Serie Cuerpos Salomónicos. 2003. Benicarló.

JB: Ensimismar con la fotografía detalles compositivos en piedra, mármol, estuco o madera, de la arquitectura del pasado, exprimiéndolos en sus luces y colores, o sometiéndolos a estrategias fotográficas, como es la apabullante comprensión bidimensional de espacio que se obtiene con el teleobjetivo, es algo que comenzó a asombrarme a mí mismo, por la dimensiones inéditas que cobraba. Pero mayor asombro me causó (y sigue causándome) la capacidad especular de las mismas en colegas y amigos que han escrito sobre ellas. Pongo el ejemplo de la foto que posiblemente fue la causante de mi vuelco fotográfico, la de las columnas salomónicas de la fachada barroca de la iglesia de San Bartolomé en Benicarló (Castellón), que titulé “Eros” y que luego originó una serie fotográfica que llamé “Cuerpos salomónicos”. Sin duda, fui consciente

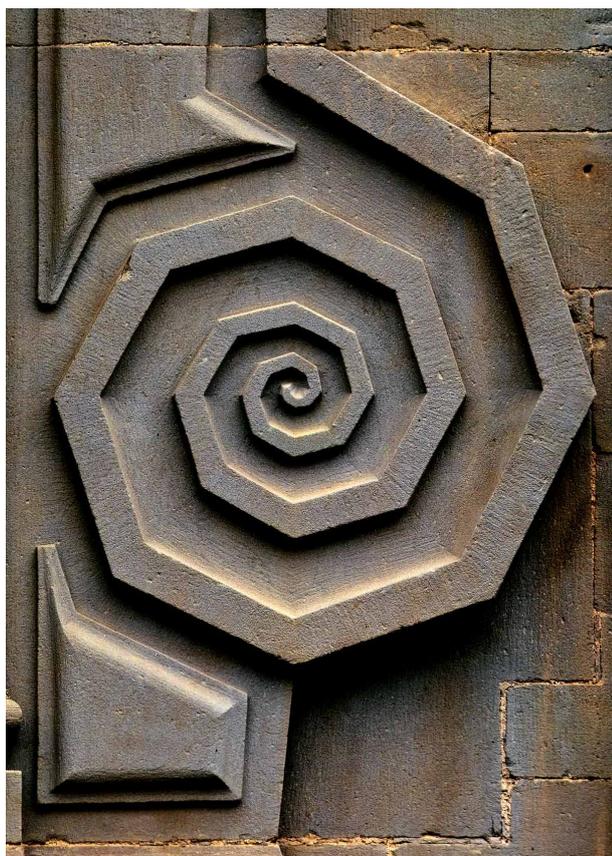


Fig. 3. Joaquín Bérchez. La intimidad del ángulo. 2004. San Juan de la Peña, Huesca.

del giro de significados, del erotismo óptico que obtuve, valiéndome de la fuerza bidimensional de la fotografía. Pero fueron otras miradas, escritas, otras comentadas, las que me descubrieron de modo más inesperado y violento en lo fotográfico sensibilidades diversas a lo que yo sólo había entrevisto. Bonet Correa la cifró en tres palabras con una exactitud insólita: “columnas que copulan”. Luis Fernández-Galiano⁴, recogiendo su comentario añadió la frase “fiesta dionisiaca de la carne pétrea”. Fernando Marías⁵ razonó cómo el salomonismo de estas columnas se había transformado en columnas danzantes, en bacantes entrelazadas, “más propias del culto dionisiaco de las mujeres helenísticas que debió haberlas justificado en el pasado”. O Pilar Pedraza⁶, las vio como columnas “preñadas, dulces como grupas, como si sus fustes se movieran intentando digerir grandes panes que hubiesen tragado”.

EG: Como docentes, y dada la naturaleza de nuestro discurso, la imagen, la reproducción de los objetos que estudiamos y sobre los que reflexionamos es esencial. De diapositivas en blanco y negro pasamos al color en nuestras clases, pero el gran salto vino con los recursos informáticos. Sé que este cambio ha sido fundamental para ti. ¿Podrías comentar algo al respecto?

JB: Participo desde hace años en una tertulia fotográfica, uno de cuyos mayores alicientes, para mí, es que los miembros que participamos en ella tenemos profesiones muy distintas, invitamos a personas relevantes relacionadas con la fotografía, se les graba la conversación y luego la publicamos; también los que la componemos nos sometemos a ese particular ritual que es la conversación entre amigos sobre nuestra trayectoria fotográfica de una manera jovial y a la vez reflexiva, algo que por su perfil autobiográfico nos produciría cierto recato e incertidumbre en otro contexto. A mí me tocó hace dos años. Y allí, de un modo espontáneo me vi manifestando mi convicción de que en mi personal acercamiento hacia la fotografía influyó la irrupción de lo digital en el ámbito de mi docencia universitaria. También hice una defensa del PowerPoint, por cierto con bastante detractores, defendiendo las múltiples posibilidades creativas y reflexivas en las relaciones que se pueden establecer entre las mismas imágenes. Cité a Juan Antonio Ramírez⁷, a sus lúcidas reflexiones sobre nuestra profesión, la del historiador del arte, y me referí a esa vertiente clara en lo que vino a llamar método icónico-verbal, porque, en efecto, en nuestras clases dialogamos y reflexionamos en voz alta con la imagen, que en mi caso ha sido casi siempre la historia de la arquitectura. Esa aproximación al “paradigma docente” que el propio Ramírez atisbó en mis fotografías, como modo de leer y vivir la arquitectura, alejado de las rutinarias visiones fotográficas por lo general suministradas de manera aséptica en libros de la materia, se acrecentó con el paso que hice de manera muy

temprana de la proyección de diapositivas (siempre que podía eran propias) a la proyección con PowerPoint. Para mí, las posibilidades narrativas que ofrecía incluir varias imágenes en una sola proyección, con sus capacidades de contrastar, fusionar o establecer diálogos visuales entre ellas desde la reflexión arquitectónica, fue una de mis primeras sorpresas, allá por el año 2001, cuando aun las cámaras digitales estaban en pañales para un usuario no profesional.

Evoqué esa sorpresa casi inocente y el revulsivo de quien puede obtener imágenes y en cuestión de unas horas, sin necesidad del paso demorado por el laboratorio, volcarlas al ordenador y a través de programas, enderezar, fragmentar, perfeccionar el encuadre, con la memoria aún fresca de las circunstancias que rodearon su disparo. Tuve en definitiva los medios de producción fotográficos imprescindibles en mi ámbito cotidiano, y me atrevería a incluir en este repertorio de sorpresas nuevas e imprevistas el control del color hasta entonces en manos del laboratorio fotográfico, sin duda uno de los avances —como tuve ocasión de escuchar en otra tertulia a Manuel Cabrera, profesional empresario de la prestigiosa casa fotográfica *Blanco y Negro*— más rotundos de la fotografía digital frente a la llamada analógica.

EG: La historia del arte ha precisado siempre, dado su carácter icónico-verbal, al que se refería Juan Antonio Ramírez y que antes has mencionado, de una combinación entre el texto y la imagen. ¿Qué libros consideras que de una manera más completa han contribuido —me estoy refiriendo a la moderna historiografía—, a tu actividad profesional?

JB: Es de todos reconocido que el hito de la fotografía española impresa fue el que emprendieron Esther y Oscar Tusquets en la editorial Lumen, con su colección *Palabra e Imagen*. En nuestro terreno, en el de la historiografía del arte español, para mí fue la *Andalucía Barroca*

(1978) de Antonio Bonet Correa (texto) y Xavier Miserachs⁸ (fotografía). He de confesar que siendo joven y aun con la inocencia de mi futuro fotográfico, atisbé con entusiasmo el modo con el que este libro hacía convivir, de una manera nada subsidiaria, la calidad histórica y literaria del texto de Antonio Bonet y la exultante fotografía de Xavier Miserachs, algo extraño por aquellas fechas en la historiografía impresa del arte en España.

Tampoco puedo dejar de mencionar en el campo de la narración fotográfica, escrita y gráfica de la arquitectura, mi temprano asombro por la *Roma barroca* (Bestetti, 1966) o el *Borromini* (Electa, 1967) de Paolo Portoghesi, libros ya destacados por Juan Antonio Ramírez en su *Ecosistema y explosión de las artes* (Anagrama, 1994) por su “nueva visión” fotográfica de la arquitectura romana de los siglos XVII y XVIII, y por establecer con la imagen un discurso autónomo respecto a la narración del texto. El acercamiento fotográfico que Portoghesi hizo a la arquitectura barroca italiana, en particular a la de Borromini, partía de los presupuestos del arquitecto/fotógrafo, y proyectaba con un ojo nuevo recursos fotográficos herederos tanto del movimiento de la Nueva Visión, con sus inverosímiles picados y contrapicados, como de los empleados por Gropius (inclinación de la cámara en aguda oblicuidad), sin olvidar el temprano ejemplo del Le Corbusier con su cámara de placas ICA Cupido, fotografiando el Panteón de Roma, sus luces y sus sombras arrojadas, o sobre todo cuando, en la temprana fecha de 1911, se aproximó a la fachada barroca de San Nicolás de Praga y extrajo un contrapicado muy cercano al muro del templo, explosionando su insólita poética visual de curvas y contracurvas, algo —que yo sepa— inédito hasta entonces. Y no menos novedoso en Portoghesi fue también el montaje y diseño del libro al introducir en su *Borromini* secuencias temáticas de imágenes narradas al modo del empleado primero por el fotoperiodismo y luego por las fotonovelas.

EG: Tus exposiciones tienen una clara y muy sugerente línea argumental; tus trabajos para la conmemoración del Greco son algunos de los más depurados ejemplos de esto, pero ¿cuándo eres consciente de que podrías narrar, relatar por medio de las imágenes?

JB: De todos los empeños fotográficos que he realizado, la exposición y catálogo que de algún modo me proporcionó una conciencia argumental y narrativa de la arquitectura desde la visión fotográfica, fue la que titulé *Proposiciones Arquitectónicas*, inaugurada en el Centro del Carmen de Valencia en el año 2006, y que luego emprendió un periplo por Italia (Vicenza, Spoleto, Roma) y diversas poblaciones de la Comunidad Valenciana para concluir en *Photoencuentros* (Murcia, 2009). A través de sesenta y cinco fotografías, algunas de ellas realizadas en años anteriores, fui concibiendo la posibilidad de establecer un diálogo múltiple con obras de arquitectura afines a mi vertiente investigadora y docente en la universidad. Deliberadamente espigué en arquitecturas prestigiadas por la historia y en autores muy conocidos (Miguel Ángel, Palladio, Juan de Herrera, Bernini, Borromini, François Mansard, Soufflot o Ledoux), por lo tanto completamente saturadas de fotografías previas desde criterios muy diversos, y en las que quise hacer valer ese particular “privilegio del fotógrafo” por las coartadas de la fotografía al que ya me he referido antes, extrayendo argumentos fotográficos diversos a la arquitectura, ajenos a la visión codificada y académica. Dicho de otro modo quería generar una nueva mirada y, en cierto modo, propia, sobre lo ya conocido sin por ello abandonar la entidad arquitectónica e histórica de lo retratado.

Algunas de las fotografías incluidas en *Proposiciones arquitectónicas*, las volví a reproducir, ampliando el repertorio a más de cien fotos, en *Arquitectura, placer de la mirada*, exposición y catálogo que realicé en el año 2009. Fueron exposiciones personales, desligadas de la narra-

ción fotográfica argumentada en torno a arquitectos o edificios y espacios públicos, algo que hice antes y después de ellas en una suerte de fotolibros, con textos unas veces propios, otras de autores amigos como Alfonso Rodríguez G. de Ceballos⁹, Fernando Marías, Arturo Zaragoza¹⁰ o Mercedes Gómez-Ferrer¹¹, sobre figuras como las de Pere Compte, Manuel Tolsá o El Greco (en tanto arquitecto de retablos), o sobre conjuntos como la Plaza Mayor de Salamanca, la ciudad de La Antigua y los cercanos yacimientos mayas de Yaxhá, en la región de Petén (Guatemala), el Hospital Tavera de Toledo, La Seo de Xàtiva, el Colegio del Patriarca de Valencia, el barrio del Cabañal, o la Lonja de Valencia entre otros.

EG: Sé que eres un redomado viajero que encuentra un refinado placer al fijar con la cámara digital aspectos singulares no solo de la arquitectura sino del paisaje natural y humano que le otorga sentido. ¿Destacas alguna exposición o libro en particular relacionado con tus viajes?

JB: Una experiencia fotográfica de la que guardo un especial recuerdo fue la que tuve con el libro *Por la Historia de España*, en donde José Enrique Ruiz-Domènec¹² y yo practicamos —él con sus textos, yo con la fotografía— un recorrido histórico a través de veinte capítulos, desde el pasado ibérico hasta la moderna industrialización española, en una particular y emocionante cita a ciegas emuladora de la experimentada editorialmente por *Palabra e Imagen*, solo que aquí el argumento era el histórico, el de la historia de España adherida a la arquitectura y su paisaje. Como escribió el propio Ruiz-Domènec en la presentación, este libro “era fruto de una estrecha colaboración entre dos catedráticos liberados de las rígidas ataduras académicas para aunar los esfuerzos de la fotografía y la narración en un claro, consciente y decidido homenaje a España”. Y aquí he de añadir el privilegio que tuve, dada mi condición de fotógrafo, de moverme, revisitando con la cámara, y con los ojos de ella, durante cuatro trepidantes

meses por la geografía española, su arquitectura histórica y su paisaje, obligado a sus inexorables y felices horarios matutinos y vespertinos, con la vehemente necesidad de captarlos entre nubes o humedades para cualificar brillos y sombras. Y aquí, me vas a permitir que te mencione —agradecido— a ti, Esperanza, y a Rafael López Guzmán, quienes gestionasteis (como otros amigos y colegas en otras ciudades), esas visitas a La Alhambra durante cuatro inolvidables días. Acudía a ella, con el raro privilegio del fotógrafo, con un permiso especial, todas las madrugadas a las siete de la mañana o atardeceres a las ocho de la tarde, fuera del circuito turístico. Aún me vienen a la cabeza esos ratos sentado en los bordillos de los caminos del Generalife a las siete de la mañana, el aroma matutino de sus huertos de flores, el discurrir rumoroso de las aguas de sus pequeñas acequias, esas primeras luces caídas con suave agresividad por las azucaradas paredes de la Sala Comares, de sentir en definitiva lo que creo manifestó Antonio Muñoz Molina en su *Córdoba de los Omeyas*: la historia, el tiempo de esas obras, nada que ver con el fetichismo de sus datos, de su antigüedad, de la legitimidad de sus fechas y construcciones académicas.

EG: Pero atento casi siempre a los detalles...

JB: Sin duda, el poder del detalle, como ha recordado recientemente Miguel Falomir, es un generador de sorpresas, de descubrimientos insospechados, por lo general imperceptible a nuestra mirada apremiante e intranquila, y en estas fotografías de fragmentos intuí esa emoción que ya en los albores de la fotografía fascinaba a personalidades de la entidad de John Ruskin ante los primeros daguerrotipos de los palacios venecianos, sorprendido por la nitidez y belleza “inigualable” de las grietas de sus enlucidos, percibidos de un modo premonitorio antes por el objetivo que por el ojo.

La impredecible captura de motivos o sucesos arquitectónicos que se nos presenta de modo



Fig. 4. Joaquín Bérchez. Brindis Barroco. 2008. México D.F.

inopinado ante el objetivo es algo recurrente en quien se enfrenta a la fotografía de arquitectura. Me ha ocurrido con frecuencia, y menciono como ejemplo la fotografía que titulé “Brindis barroco”. Estaba subido en la terraza de MUNAL para fotografiar la vista frontal del Colegio de Minería de México para la exposición sobre Manuel Tolsá, cuando me encontré en una visión lateral con estas torres y cúpulas inclinadas y cruzadas de las iglesias barrocas de la Santa Veracruz y de Juan de Dios de México D.F. Mi posición encumbrada y el aplastamiento bidimensional aportado por el teleobjetivo contribuyeron a cifrar en un fognazo esa inestabilidad de los templos novohispanos derivada de su frágil y movedizo asentamiento en el suelo lodoso mexicano, algo que ya había tenido ocasión de estudiar pero no de fotografiar de modo convincente. Casualidades de la fotografía, al fondo de la Avenida Hidalgo lucían, enhiestos, los edificios de época contemporánea con cimentaciones más firmes, que se hincan en el subsuelo endurecido, en el tepetate. El adusto recordatorio del prominente anuncio de la Coca-Cola en lo alto de uno de ellos, con el eco de sus eslóganes, parecía interponerse a la alegría achispada de las torres. Se me antojó que había capturado una paráfrasis fotográfica de la observación de André Breton sobre México: el país surrealista por naturaleza.

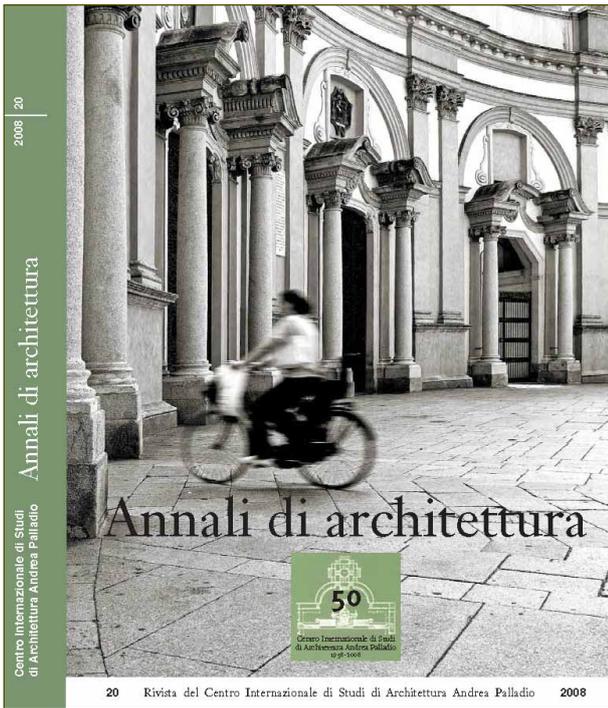


Fig. 5. Portada de la revista “Annali di architettura”. Editada en el año 2008 por el Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, con fotografía de Joaquín Bérchez.

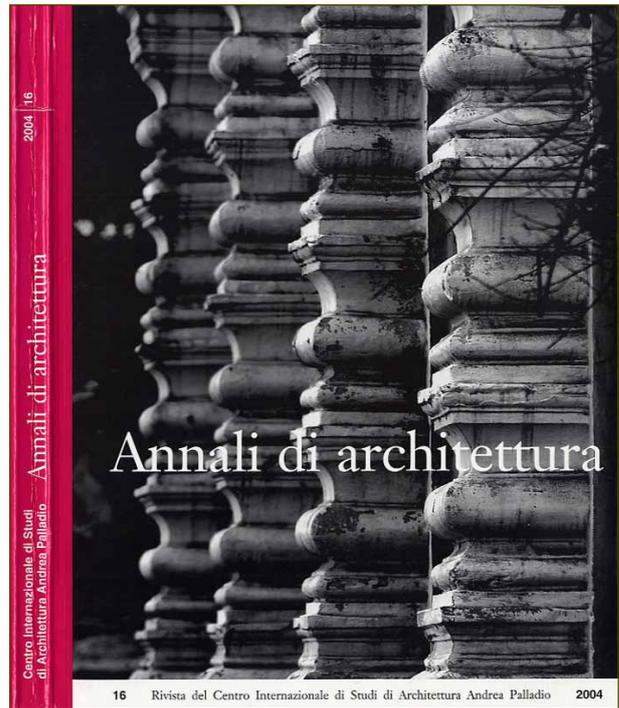


Fig. 6. Portada de la revista “Annali di architettura”. Editada en el año 2004 por el Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, con fotografía de Joaquín Bérchez.

EG: Es muy numerosa y cualificada la nómina de intelectuales que han analizado tu obra y que van desde arquitectos como Luis Fernández Galiano, o escritores como Italo Zannier¹³, Jaime Siles¹⁴ y Pilar Pedraza, a historiadores del arte como Antonio Bonet Correa, Juan Antonio Ramírez, Fernando Marías, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Delfín Rodríguez, Miguel Falomir, entre otros. ¿Han resultado determinantes las críticas o los textos referidos a tu obra fotográfica en la percepción que tienes de ella o en su desarrollo posterior?

JB: Absolutamente. Nos ocurre con frecuencia cuando enseñamos a amigos de nuestro entorno fotografías que han empezado a convencernos y buscamos, aun inseguros, ya en sus miradas, ya en sus comentarios, un atisbo de ese singular poder seminal que creemos haber encontrado en nuestro acto fotográfico: esa capacidad

especular y social que tienen algunas fotos de procrear otras visiones que no necesariamente tienen que coincidir con las nuestras. Como sucede también con esa sensación de altruismo o desprendimiento personal que nos embarga tras leer textos escritos sobre nuestras fotografías; personalmente en numerosas ocasiones he llegado a la conclusión de que esas fotos estaban ya poseídas por sus palabras, por sus miradas y reflexiones proyectadas sobre ellas, en definitiva, eran ya más suyas que mías. Todo lo cual, sospecho, me ha ayudado más que a descubrirme y argumentarme, a afianzar en mí lo que estaba produciendo en tanto que tras sus comentarios comprobaba cómo mis fotografías tenían capacidad de fertilizar reflexiones e interpretaciones en torno a ellas.

También he de afirmar el estímulo que ha supuesto para mí que muchos amigos y cole-

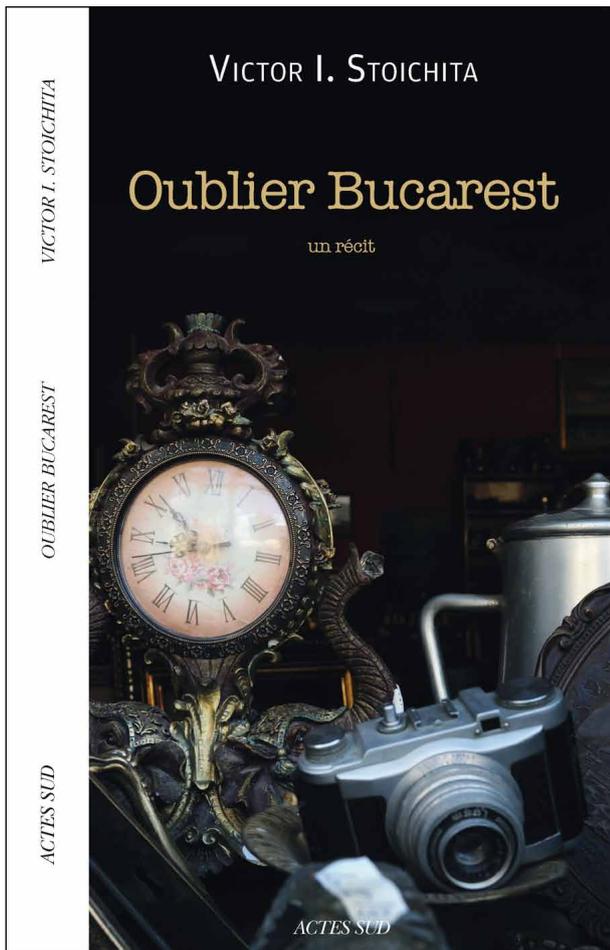


Fig. 8. En un abrir y cerrar de ojos, Constanza, 2011. Portada del libro "Oublier Bucarest" de Victor I. Stoichita. Editado en el año 2014 por Actes Sud.

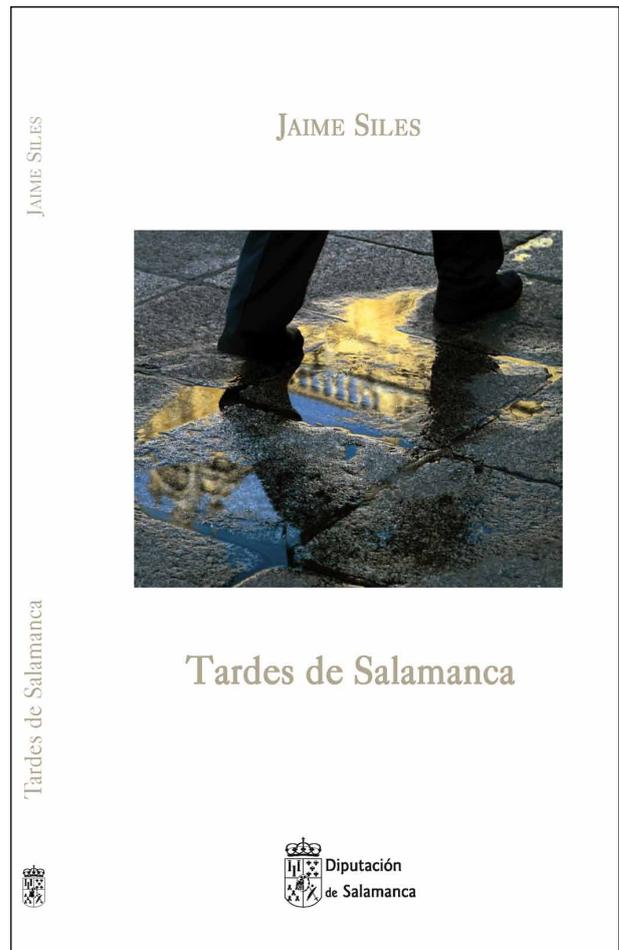


Fig.9. Homo viator, Salamanca, 2006. Portada del libro "Tardes de Salamanca" de Jaime Siles. Editado en el año 2014 por la Diputación de Salamanca.

NOTAS

- ¹Delfín Rodríguez. Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y crítico de arte.
- ²Antonio Bonet Correa. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde diciembre de 2008 y catedrático emérito de la Universidad Complutense de Madrid.
- ³Miguel Falomir. Profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, Jefe de Pintura Italiana y Francesa (hasta 1700) del Museo del Prado y comisario de exposiciones.
- ⁴Luis Fernández-Galiano. Arquitecto y catedrático de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM). Director de la revista *AV/Arquitectura Viva* y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- ⁵Fernando Marías. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, vicepresidente del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio de Vicenza y editor de la revista *Annali di architettura*.
- ⁶Pilar Pedraza. Escritora y profesora titular de historia del arte de la Universidad de Valencia.
- ⁷Juan Antonio Ramírez (1948-2009). Ensayista, crítico y catedrático de Historia del Arte de las universidades de Málaga y Autónoma de Madrid.
- ⁸Xavier Miserachs (1937-1998). Fotógrafo. En 1998 recibió la Cruz de San Jorge de la Generalidad de Cataluña. Su archivo, de más de 80.000 imágenes fue donado al MACBA.
- ⁹Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. Fue catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid. En la actualidad sigue trabajando como historiador y crítico de arte y es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- ¹⁰Arturo Zaragozá. Arquitecto de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Valencia y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- ¹¹Mercedes Gómez-Ferrer. Profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Valencia.
- ¹²José Enrique Ruiz-Domènec. Catedrático de Historia Medieval y director del Instituto de Estudios Medievales de la Universidad Autónoma de Barcelona,
- ¹³Italo Zannier. Fotógrafo italiano e historiador de la fotografía.
- ¹⁴Jaime Siles. Catedrático de Filología Clásica de la Universidad de Valencia, poeta y crítico.
- ¹⁵Cristóbal Belda. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Murcia y ex director del Museo Salzillo.
- ¹⁶Bonaventura Bassegoda. Catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- ¹⁷Victoria Bonet. Profesora titular de Historia del Arte de la ETSA de la Universidad Politécnica de Valencia.
- ¹⁸Carmen Pérez García. Directora-gerente del Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Generalitat Valenciana y catedrática de Bellas Artes del Departamento de Conservación y Restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.
- ¹⁹Felipe Garín. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia. Fue director del Museo del Prado.
- ²⁰Jorge Hermsilla. Catedrático de Geografía y Vicerrector de la Universidad de Valencia.
- ²¹Jorge Cruz Pinto. Arquitecto y catedrático de Arquitectura y Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de Lisboa.
- ²²Elisa García Barragán. Investigadora titular del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, del que también fue directora.
- ²³Guido Beltrami. Director del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio de Vicenza
- ²⁴Víctor Stoichita. Historiador y crítico de arte rumano. Catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo en la Universidad de Friburgo, en Suiza.

PEDRO FRIEDEBERG. DIBUJANDO FANTASÍAS

Ciudad de México, 6 de febrero de 2014

Yolanda Guasch Marí
Pablo Alameda Galán



PEDRO FRIEDEBERG. DIBUJANDO FANTASÍAS

Pedro Friedeberg (PF)

Yolanda Guasch Marí (YGM)

Pablo Alameda Galán (PAG)

YGM y PAG: Comencemos por el principio, hemos leído su autobiografía *De vacaciones por la vida*¹, no se si estará de acuerdo con todo lo que dijo en ese texto.

PF: Fue grabada durante los años 2003, 2004 y 2005 y luego se publicó.

YGM y PAG: ¿Por qué “De vacaciones por la vida”?

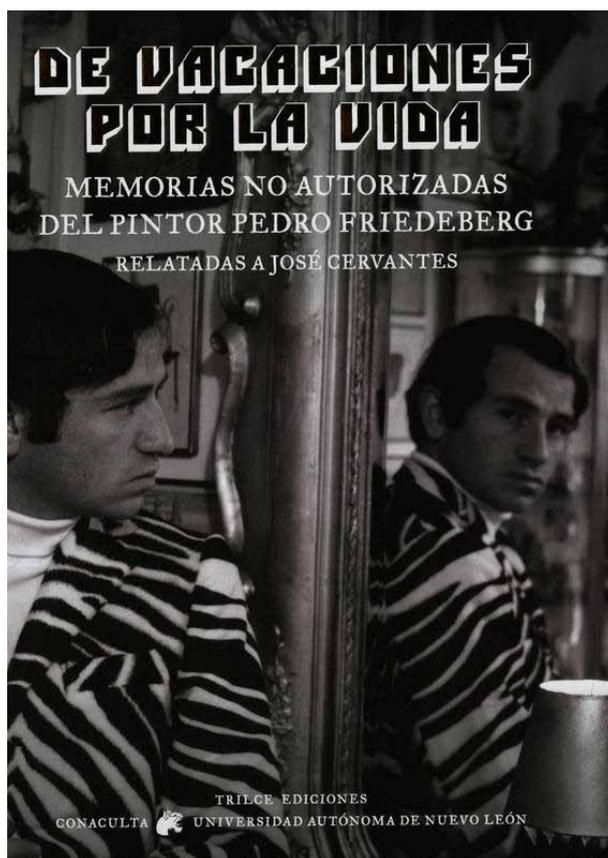
PF: Siento que nunca trabajé realmente en serio. Siempre he estado de vacaciones o de ocio, sin hacer mucho más que mi pintura y mis cosillas. Siento que no malgasté mi vida como tantos burócratas y tanta pobre gente que tiene que trabajar. Siempre tengo mucho suerte. Suelo hacer lo que yo quiero.

YGM y PAG: Nacido en Italia...

PF: Nací en Italia hace 78 años. El 11 de enero precisamente.

YGM y PAG: ¿Origen alemán?

PF: Mi mamá era alemana. Mi papá era medio alemán, medio italiano.



83

Fig. 1. Portada del libro “De vacaciones por la vida. Memorias no autorizadas del pintor Pedro Friedeberg relatadas a José Cervantes” de Déborah Holz. Editado en el año 2011 en la Ciudad de México por Trilce Ediciones, CONACULTA y la Universidad Autónoma de Nuevo León.

YGM y PAG: Estalla la II Guerra Mundial y su mamá decide venirse a México ¿Siente que fue un exiliado?

PF: Yo llegué de tres años. Yo no me siento exiliado aquí. Me siento como turista en todos lados, en México, en España, en Estados Unidos, en cualquier lado, siempre siento que yo no soy realmente de allí. Es un sentir muy bonito, viajero del mundo. Turista es una palabra muy fea. Viajero es la palabra elegante.

YGM y PAG: Llega a los 3 años y adopta un apellido que no es el de su padre...

PF: Ah! Es que mi mamá se volvió a casar. Por eso ella vino a México. Su primo el señor Friedeberg,² vivía aquí. Pensaba regresar a Europa después de la Guerra, porque a mi mamá nunca le gustó México. Pensó “cuando se acabe la guerra me regreso a Alemania u otro lugar”. Pero luego se quedó, optó por quedarse. ¡Ah! Y también porque nacieron mis dos medias hermanas Anita y Vera, en 1940.

YGM y PAG: Una cosa que nos sorprende de la lectura de su biografía son las numerosas veces que cambió de colegio.

PF: Cada año me cambiaban de colegio. A veces hasta dos veces al año. Es que mi mamá era muy insatisfecha. Como no le gustaba nada en México, le encontraba defecto a todos los colegios. El colegio en que más duré fue el Colegio Americano y el Colegio Madrid, que era el colegio republicano que estaba en la Avenida Revolución, en dos casas de estilo porfiriano, rimbombantes. De un lado de la avenida estaban las niñas en el edificio más succulento, parecía un castillo, y los muchachos estaban del otro lado en un casa que se supone la había habitado Pancho Villa, pero no creo.

Una de las cosas que más me impresionó después recordando esa época, es que todos bebía-

mos del mismo vaso. Había una botella grande de agua de Electropura con una cadenita agarrada de la que colgaba un vasito de peltre y los 300 o 400 niños que iban a esa escuela bebían de allí. Que yo sepa nadie nunca se enfermó. En los años 40 nadie se enfermaba como ahora. Bueno todavía había paludismo, por ejemplo, si ibas a Veracruz tenías que vacunarte porque si te picaba el mosquito anófeles te daba paludismo o fiebre amarilla y te podías morir.

YGM y PAG: Cuando empieza en la Universidad le obligan a estudiar matemáticas que era lo que más odiaba y luego arquitectura.

Si bueno, pero eso ya fue mucho después. Mi papá o mi padrastro siempre me decía: ¡lo que tú quieras, lo que tu quieras! Y luego yo decía lo que yo quería y él me decía: ¡no, eso no! Yo quería ir a la Universidad de Columbia School of Architecture en Nueva York y él decía que Nueva York era una ciudad toda llena de pecados y que tenía que estudiar en MIT (Massachusetts Instituto of Techonology) porque decía que era muy malo en Matemáticas y ahí me iban a enseñar muchas matemáticas. Entonces fui a una Escuela Preparatoria para el MIT, Chauncy Hall School en Boston, donde nada más duré un año porque solo pasaba lista y me salía de la escuela que estaba justo en frente de la biblioteca de Boston que es un lugar maravilloso, con los murales maravillosos y una colección de 1.500.000 de tomos, creo. Uno podía coger cualquier libro y leerlo e inclusive robárselo porque todavía no había esos instrumentos colocados a la salida de los comercios que hacen “pipipi”. Se podía robar uno libros de la librería de Boston, aunque yo nunca robé ninguno. Bueno creo que una vez me robé uno, pero lo devolví. (Entre risas)

YGM y PAG: Hablemos de su pasión por la literatura, ¿hubiera preferido más escribir que pintar?

Pues sí, creo que a lo mejor me hubiera gustado más escribir que pintar. Es que no pinto, solo

dibujo. En realidad yo no se pintar. Era otra cosa que se insistía mucho en los años cuarenta y cincuenta, si querías pintar tenía que ser al óleo. El acrílico, la acuarela... todo eso no contaba. Por tanto era el óleo. A mi me dieron tres clases de óleo y era horrible todo pegajoso y luego tenías que limpiar los pinceles por horas porque se llenan de pintura. Además cada color tiene textura distinta, el ocre es mucho más espeso que el blanco y hay como tres tipos de blanco: el blanco de zinc, el blanco de titanio, el blanco de España, el blanco de quien sabe que... y todo eso lo tiene uno que saber. No, no me gusta, por eso me gusta pintar con acrílicos, por solo hay que abrir el botecito y nada más poner el pincel y hacer “chas, chas” y ya está.

YGM y PAG: Además seca rápido, no hay que esperar para ver los resultados. De todos modos pensamos que pintar también es escribir. Uno dice mucho con la pintura...

PF: ¿Hoy en día? ¡Hoy en día, ya nadie pinta! Y los que hacen “arte” nunca han leído un libro parece. No se dan cuenta de las estupideces que exhiben.

YGM y PAG: De su autobiografía se desprende que es usted muy sincero y no se corta en decir lo que piensa. Eso puede caer en gracia o en desgracia...

PF: Pues sí. Además yo ya soy de dos generaciones atrás, cuando todavía vivían Rufino Tamayo, María Izquierdo, Rodríguez Lozano... así que me puedo permitir decir lo que quiera. Por cierto había también un pintor español Rodríguez Luna, creo que era español exiliado.

YGM y PAG: Si era exiliado.

PF: Era muy bueno, aunque ahora ya mucha gente no se acuerda de él.

YGM y PAG: Después de su paso por Boston, ¿regresa a México y le dejan estudiar arquitectura?

PF: Pues sí. Bueno primero perdí dos años porque todos los estudios que hacía uno en Estados Unidos no los reconocían aquí.

YGM y PAG: Entonces pierde los dos años ¿Y...?

Fui a un colegio, el Franco-Español, aunque de español no tenía nada era como de chichimecas, para terminar la preparatoria. Estaba justo al lado de la Universidad Iberoamericana, que empezaba ese año. Entonces fue muy cómodo inscribirme porque estaba cerca de mi casa. Yo siempre escojo lo mas cercano y lo más cómodo; por ejemplo mi dentista vive a dos cuadras, mi sastre vive a una cuadra, todo está como a dos cuadras de aquí. Lo único que me falta es un crematorio o un panteón para que me muera cómodamente y no me tengan que llevar... Como el chiste del español

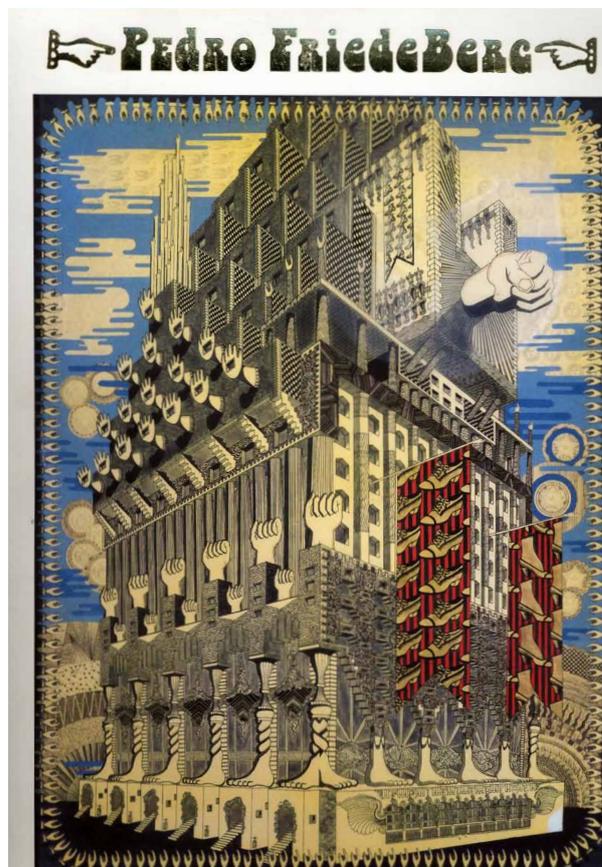


Fig. 2. Portada del libro “Pedro Friedeberg” de Deborah Holz y Juan Carlos Mena. Editado en el año 2009 por Trilce Editores, CONACULTA y Fondo de Cultura Económica.

que si se moría en México que lo enterraran en Sevilla y si se moría en Sevilla que lo enterraran en México. Entonces le preguntaban pero ¿por qué? Y el respondía: pues por joder.

YGM y PAG: ¿Usted no quiere “joder” una vez muerto?, eso se hace en vida...

PF: Yo quisiera que me enterraran en el Panteón de San Michele (Venecia). Porque allí está enterrado Stravinsky, Diaghilev, Ezra Pound o Frederick Rolfe. Es el único panteón en el que uno llega en góndola sea de primera, de segunda o tercera clase. La de primera clase tiene un penacho de plumas blancas, la de segunda clase plumas blancas y negras y la de tercera nada más una pluma negra.

YGM y PAG: Lo tiene todo pensado ¿lo habrá dejado por escrito?

PF: (risas). Lo malo es que se inunda una vez al año y todas las tumbas quedan cubiertas de agua. Muy bonito...

YGM y PAG: Ya ha escogido el lugar. ¡Pues lo ha puesto difícil! ¿no?

PF: También por joder...

YGM y PAG: Volviendo a la Universidad Iberoamericana...

PF: Sí, que era de Jesuitas.

YGM y PAG: ¿Allí empezó arquitectura?

PF: Exacto. Allí estuve como tres años. Nunca podía pasar una clase que se llamaba cálculo y otra que se llamaba algo de matemáticas.

YGM y PAG: Las matemáticas de nuevo...

PF: Sí, es que nunca las entendí. Eso de los números imaginarios nunca lo entendí. ¿Creo



Fig. 3. Pedro Friedeberg. Autotarot. 1992. Colección del artista.

que ya no se usan? Y el álgebra ya no se usa tampoco y una cosa que se llama la regla de cálculo tampoco ¿para que la inventaron? Ni tampoco los logaritmos. Todo eso ya no se usa. Solo se utiliza la computadora. Todo está allí ¿verdad? Yo no se utilizarla.

En 1950 comprábamos una revista que se llamaba *Mecánica Popular*, y decía como iba a ser el futuro, que en el año 2000 ibas a apretar un botón —aunque no nos dijeron que tipo de botón— y todo iba a ser maravilloso. Íbamos a ir en unos coches, sin ver a donde íbamos y el coche solito nos iba a llevar. Iríamos jugando a dominó o a cartas, tomando Jerez o Coca Cola.

YGM y PAG: ¿Fue en la Iberoamericana donde conoció al grupo que se forma de Artes Plásticas?

PF: Bueno, no era en la Escuela de Arquitectura, era la Escuela de Artes Plásticas donde Kati Horna daba clases de fotografía, Manuel Felguérez de escultura, José Luis Cuevas daba clase de dibujo, Guillermo Silva Santamaría, colombiano, de grabado. ¿Quién más? Bueno no voy a decir nada más...

YGM y PAG: ¿De esa época son sus primeras pinturas? ¿Sus primeras arquitecturas? ¿16 o 17 años?

PF: No, cuando asistí a la Ibero ya tenía 19 años y ya había pintado. Yo creo que era el mayor de mi clase, porque como perdí dos años yendo al estúpido colegio Franco-Español, llegué un año tarde. Pero ya en el Chauncy Hall School en Boston y en el Colegio Franco-Español pinté. De hecho en el Franco-Español solo había dos clases buenas, una de lógica del profesor Aguilar y Maya que me abrió los ojos a la Filosofía, que yo pensaba que era un ciencia muy aburrida y obsoleta, y luego un profesor de dibujo que se llamaba Balarezo. Era de esos pobres profesores con agujeros en la ropa, pero me enseñó la perspectiva. Todavía 60 años después estoy enamorado de la perspectiva. Perspectiva de un punto, de dos puntos, de tres puntos, perspectiva falsa, perspectiva metafísica... Hay como 25 tipos de perspectiva ¿verdad?

En la Ibero fue Mathias Goertiz³ el maestro que más me influyó y del que fui amigo hasta que murió en 1990. Fui su alumno predilecto. Solo lo teníamos una vez a la semana. Me convertí en su asistente y empecé a compartir muchos momentos con la Chacha⁴ que ya era su pareja.

YGM y PAG: ¿Entonces, es en esos años escolares cuando empieza a dibujar de forma continúa?

PF: Si, todavía tengo alguno de esos dibujos que son medio pobres. Luego en la Iberoamericana conocí a la profesora de fotografía que se llamaba Gogo Nesbit, quien por cierto me presentó con Leonora Carrington. Yo, por entonces, ya tenía relación con Walter Gruen, marido de Remedios Varo, ya que era amigo de mis papás y mi mamá siempre insistía en que yo trabajara en las vacaciones⁵. De hecho trabajé como dos meses en la Sala Margolín propiedad de Gruen. Era una tienda de discos que estaba en la Colonia Roma, a la vuelta de la casa de Kati.

Yo veía a menudo a Remedios Varo, quien un día me dijo: ¿Tú estudias arquitectura? Enséñame como se dibuja en perspectiva una escalera de caracol. Y entonces yo le enseñé a dibujar una escalera de caracol, porque ella en definitiva era la esposa del socio de la Sala Margolín, como he indicado, el señor Walter Gruen y ella me regaló un dibujo muy bonito, que tuve que vender 40 años después al Presidente Carlos Salinas de Gortari. En fin...

Pero le enseñé mis dibujos de arquitectura y me dijo: ¡Ay que bonitos! Porque no los exhibes en la Galería donde yo también expongo que es la Galería Diana, de otra española que se llama Rosita Bal y Gay. Esta española, estaba casada con el compositor y crítico de música Jesús Bal y Gay, español y exiliado también.

Ahí hice mi primera exposición, en 1959, y vendí cuatro dibujos. Entonces me di cuenta que era

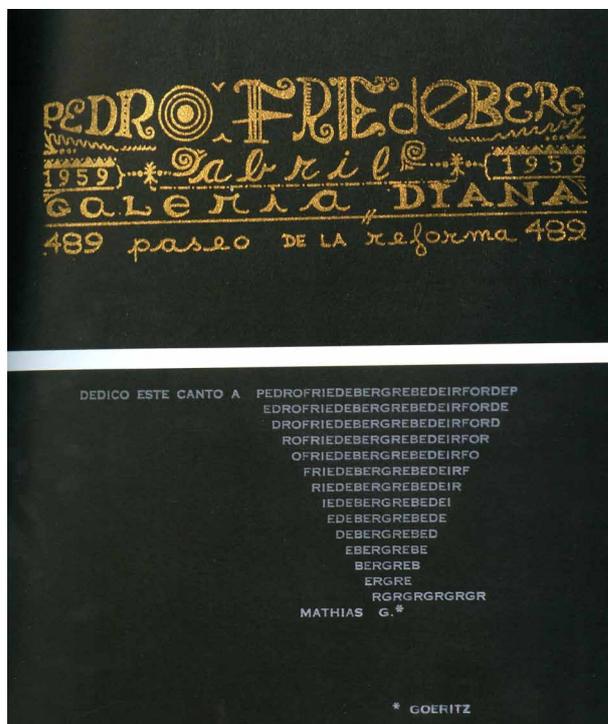


Fig. 4. Pedro Friedeberg, José Horna y Mathias Goertiz. Invitación para la inauguración de su primera exposición en la Galería Diana. 1959. Archivo del artista.

mucho mejor hacer exposiciones de dibujos que estudiar arquitectura, o tratar de hacer arquitectura, o trabajar en talleres de arquitectos que era aburridísimo. En esos tiempos todavía se dibujaba a mano todo. Dos años después de la Galería Diana, expuse en otra galería, la Galería Proteo, y también se vendieron algunas obras. Todas esas galerías ya no existen, pero ambas fueron de las mejores de la época.

Simultáneamente conocí a Antonio Souza, que tenía otra galería, pero que no me quería exponer porque mis dibujos eran muy feos y él era muy exigente. La exposición en la Galería Proteo ayudó a que le interesara mi obra. Finalmente si me aceptó y expuse con él por primera vez como en el año 63 o 64. Después de todas estas muestras empecé a exponer en otros países.

YGM y PAG: ¿En esa época empieza su amistad con las “brujas”⁶?

PF: No, pues en ese momento ya conocía a Kati y a Remedios ya la había conocido a través de la tienda de discos, que por cierto se vendían discos y llantas. La gente siempre me preguntaba que porque discos y llantas y yo les decía que porque los dos eran redondos y negros. ¡Qué curiosa combinación! ¿verdad? A Leonora la conocí como he dicho antes a través de la fotógrafa Gogo Nesbit y luego la volví a ver en la Galería de Antonio Souza en 1955.

YGM y PAG: Háblame del grupo surrealista.

Fui más amigo de Leonora que de Remedios ya que murió muy joven, en 1963. En los 60, el surrealismo estaba muy desprestigiado. Hubo una época en la que el surrealismo era una vulgaridad. Empezó el arte abstracto y todo el mundo tenía que hacer cuadros abstractos, por eso el surrealismo era considerado como kitsch.

Con quien tuve mucha relación fue con Mathias Goeritz, como ya indiqué, quien en un momento dado me dijo que dejara de hacer esas cursilerías surrealistas.

También fui amigo de Alice Rahon⁷, quien por cierto mandó fotografías de mis obras a André Breton quien me envió una carta felicitándome y alabando mi trabajo e incluyéndome en el grupo surrealista.

YGM y PAG: ¿Y con José Horna⁸? ¿Tuvo relación?

PF: Vivió muy poco. Solo recuerdo que él fue quien hizo el catálogo de mi primera exposición en la Galería Diana. Él tenía una imprenta.

Tengo de él la ruleta que hizo junto con Leonora. Hizo el marco fabuloso del retrato de María Félix, pintado por Leonora. Creo que José hizo la cara, porque Leonora no sabía aunque era muy buena para los animales. Y la cuna maravillosa, que también pintó Leonora.

Aunque no conozco toda su obra, sí lo conocí a través de Rosita Gay y Bal, quien fue con él para que hiciera la invitación y el catálogo que ya he comentado donde Mathias Goeritz escribió como un poema.

YGM y PAG: ¿Cuál fue su relación con la fotógrafa Kati Horna⁹?

PF: Fuimos muy amigos. Me realizó muchas fotografías. Era como mi fotógrafa de planta.

YGM y PAG: ¿Y con Edward James¹⁰?

PF: Lo conocí a través de Leonora, de Kati o de Antonio Souza. No lo recuerdo bien. Fue en 1962. Me pidió que le diseñara una casa en la playa¹¹. Lo llevé en alguna ocasión a su casa de Xilitla.

YGM y PAG: ¿Y ese grupo le marcó en su obra? ¿O fue un grupo más de amistad?

PF: Fue más de amistad. A mí lo que más me interesaba era la arquitectura del pasado y los surrealistas no son arquitectónicos. Son más de animales, insectos, cuerpos... Además odiaban la música y yo he sido siempre muy fan de la música clásica. Los surrealistas como que tenían prohibida la música. No hay un músico surrealista. André Breton no entendía la música. Les interesaba la literatura, la poesía, la pintura y la vida.

YGM y PAG: Fue en esa época cuando conoce a mucha gente que le marca. En su libro habla mucho de Helen Escobedo, del arquitecto Luis Barragán...

PF: A Helen Escobedo la conocí a los cuatro años. Era de mi edad. Murió hace como dos años. Como digo la conocí a los 4 años, porque de pronto mis padres que me odiaban me ponían a vivir con los teosofistas en Texcoco y ellos invitaban a muchos niños. Eran alemanes, todo tenía que estar hecho a mano, no tenían electricidad ¡en Texcoco! ¡Fíjate vivir en Texcoco sin electricidad! Pero me encantaba, era como vivir en un castillo mágico.

YGM y PAG: ¿Cuáles son sus primeros referentes artísticos? ¿Y sus maestros?

PF: Mis primeros referentes artísticos se pueden situar con mis padres y mis abuelos. Mis abuelos los que ya vivían aquí, tenían muchos libros de arte. Eran como libros alemanes de 1900, o ingleses o americanos. Entre cada lámina tenían como una hoja de celofán, pero no era celofán, papel de china no recuerdo bien el nombre. Yo usaba ese papel para calcar la lámina. Me acuerdo que calqué el retrato de Erasmo de Holbein y luego me regañaron mucho porque les arruiné todo el libro, todas las hojas transparentes. Yo oía a los adultos decir que ese cuadro era maravilloso. También

me decían que Rembrandt el mejor pintor de todos los tiempos, y yo secretamente pensaba que era lo más aburrido que jamás había visto.

YGM y PAG: ¿Y artistas que hayan influido en su obra?

PF: Canaletto, Piranesi, arquitectos visionarios del siglo XVIII franceses. Había unos pintores alemanes románticos, neorrománticos y los que se llaman los nazarenos alemanes, que pintan como escenas históricas, sobre todo artistas del siglo XIX. Ahora como los prerrafaelitas ya subieron mucho, la gente se volvió a fijar en ellos. Pero desde finales del XIX hasta finales de la década de los 80, no fueron recocidos, eran considerados como Kitsch, vulgares. Eso era lo que me fascinaba, cuadros descriptivos... por eso nunca me gustó mucho la pintura abstracta, porque no me dice nada.

También Escher¹², que lo vi por primera vez en la revista *Life*. Salió un artículo sobre Escher en 1945 o 46. Yo lo recorté y lo guardé porque no me dejaban colgar cosas con chinchetas en las paredes. Pero escondía yo cosas debajo de mi cama, y eso hice con ese artículo. Lo tuve ahí como dos o tres años. Salía el cuadro ese que se ven arcos como de diferentes lados con las lechuzas arriba. Me fascinaba eso. Yo creo que me influyó mucho.

YGM y PAG: ¿Y pintores mexicanos?

PF: ¿Pintores mexicanos? Ruelas¹³. Me encantaba ese cuadro de una señora desnuda que le está dando latigazos a un cochino que está dando vueltas; Saturnino Herrán¹⁴, que vivió solo 30 años. Era como entre art nouveau y art déco. Tiene un museo en Aguascalientes, pintó muy poco porque murió muy joven; Montenegro¹⁵, al que tuve oportunidad de conocer.

Ahora me encanta mucho Daniel Lezama¹⁶, pero no lo imito ni nada, solo lo admiro muchísimo.

¡Ah! Había un arquitecto Serrano, no Francisco Serrano, de los años 20, que hacía unos dibujos. Inventó una perspectiva que es como circular. Uno veía, por ejemplo, el interior de un tranvía, pero en circular como si estuviera borracho. Tenía proyectos locos como tirar el Sagrario Metropolitano y construir una tercera torre de la catedral, para que se viera todo simétrico y recto. A él también lo admiro mucho.

YGM y PAG: ¿Y de los muralistas?

PF: Todos tienen cosas maravillosas. Tanto Diego Rivera como Orozco. Lo que hizo Orozco en Guadalajara es maravilloso. Siqueiros, es buenísimo con esas pinceladas que parecen brochazos que no so lo son. Y Diego Rivera por todo ese “research” que hizo para sus murales, para llenarlos de personajes como “El paseo de la Alameda”. Yo conocí a Diego Rivera, bueno no lo conocí, sino que fui a conferencias en El Colegio de México y hablaba mucho y se burlaba de todo. Tenía un gran sentido del humor. Todo lo contrario a Siqueiros que no tenía ningún sentido del humor. Y Orozco tampoco. A Orozco que le faltaba un brazo, como al Dr. Alt le faltaba una pata¹⁷.

YGM y PAG: ¿Empezó en la pintura en el momento en el que se estaba rompiendo con el muralismo?

PF: Eso de la ruptura es una gran mentira también, porque siempre hubo toda la libertad del mundo para hacer lo que quisieras. Me acuerdo que José Luis Cuevas o no sé quien dijo que Diego Rivera los odiaba y que por eso tuvieron que inventar la ruptura, como héroes romper con lo establecido... no es cierto. Aunque es verdad que los muralistas tenían todas las concesiones del gobierno, tenían todas las chambas. A eso me refiero, oficialmente se apoyaban en el muralismo pero había lugar para todos.

YGM y PAG: ¿Pero los años 60 y 70 si fueron un momento importante culturalmente para México?

PF: Pues sí, pero México siempre ha sido diverso. Aunque hoy todos los jóvenes quieren estar en el Museo Jumex, y creen que tienen que hacer conceptualismo, sin ningún conocimiento y sin esfuerzo. Aunque eso es el buen gusto de hoy en día, mejor dicho la moda, aunque yo creo que no hay mucho gusto, mejor mal gusto, aunque el mal gusto también es fascinante y también tiene que tener oficio. Todo lo mío... es de mal gusto.

YGM y PAG: ¿Por qué?

PF: Porque hay una mezcla de Kitsch, demasiados colores, una combinación de vulgaridades, aunque nunca he pensado sobre ello. En los 40 y 50 el buen gusto era más importante que ahora. La gente de buen gusto tenían los mismos muebles, las mismas ideas y ahora el buen gusto es el minimalismo por ejemplo.

YGM y PAG: Pero es cierto también que cambian los gustos, las modas...

PF: Se supone que cada generación batalla con la generación de su padres y sus gustos. La casa de mi mamá me parecía bastante horrible aunque es cierto que ahora me doy cuenta que era de muy buen gusto. Estaba en la Colonia del Valle. Había solo un cuadro en cada cuarto y como no tenían dinero eran reproducciones de Gauguin. Las criadas se iban porque veían en esos cuadros a unas señoras chichonas, y les parecía muy desagradable. Luego ves los murales de Rivera donde hay mujeres así también, pero yo creo que esas mismas criadas no veían los murales de Rivera, porque México es un país muy amplio, y aunque Diego pintaba para el pueblo, el pueblo no iba a ver sus murales en general. Y si los veían solo miraban, no veían... es muy complejo todo.



Fig. 5. Pedro Friedeberg. Silla mano. 1970.

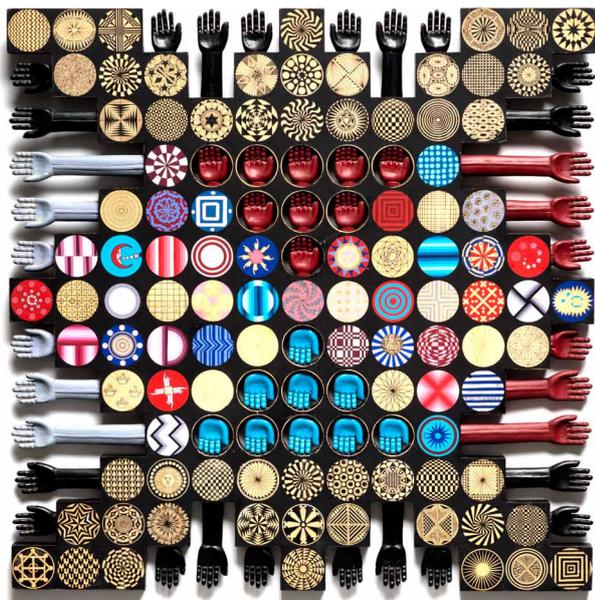


Fig. 6. Sin título. Pedro Friedeberg. 2014. Colección del artista.

YGM y PAG: ¿Sigue dibujando?

Sí. Acabo de terminar unas cuantas obras. Ahora pinto más abstracto. Mis obras ya no tienen tantos personajes y cosas.

YGM y PAG: ¿Pero la arquitectura le ha interesado siempre mucho más que los personajes?

PF: Ya les he indicado que lo que me fascina es la perspectiva. En cada cuadro me tardo casi un mes.

YGM y PAG: ¿De dónde le viene ese interés por la arquitectura?

PF: No se. A lo mejor porque nací en Florencia y vi mucha arquitectura desde el principio. Me gusta mucho, pero nunca practiqué la arquitectura. Bueno, viví en San Miguel Allende 17 años y construí varias cosas pequeñas, pabellones pequeños, chimeneas, escaleras, pero nunca una casa completa.

YGM y PAG: ¿Sería capaz?

PF: Sería demasiada responsabilidad.

YGM y PAG: En su obra también encontramos mobiliario ¿cuándo surgió este interés?

PF: Casi desde el principio en la escuela. Con el grupo "Los Hartos" hice una exposición y presenté una par de mesas¹⁸. A principios de los años sesenta realicé la silla-mano¹⁹ y a partir de 1966 la silla-mariposa, inspirada en una sillas que estaban en una casa art nouveau que había aquí en México que se llamaba la casa Requena y que la tiraron hace como 40 años. De hecho las mariposas están muy presente en mis obras.

YGM y PAG: ¿Estuvo obsesionado por pintar todo aquello que, posiblemente, se fuera a destruir?

PF: No más bien mis dibujos son como imaginarios, de arquitecturas imaginarias. Aunque sí que en un principio dibujé como casas porfirianas que ya no existen, pero fue en la escuela y en la universidad. Todo el mundo me criticaba por mi interés por el art déco de los años 20, aunque en ese momento aún no tenía ese nombre, era como la arquitectura horrible de los años 20 y 30. Hasta que no se hizo una exposición en París en el año 1970, no se revivió el estilo.

YGM y PAG: ¿Volvería a repetir algo?

PF: Volvería a hacer muchos cuadros que se han perdido o se han vendido. Quisiera volver a ellos. Hice una exposición en Bellas Artes en el año 2009. Duró como tres meses. El catálogo lo realizó Déborah Holtz y el curador fue James Oles²⁰ quien viajó por todos los Estados Unidos para reunir toda esta obra. Se presentaron más de 100 piezas²¹.

YGM y PAG: ¿Cómo se definiría como persona?

PF: Un poco chismoso, perezoso, oportunista... ¡Pero muy generoso!²² Por cierto, se me ha olvidado decirte que la literatura inglesa me ha influido mucho. Soy patafísico. ¿Sabéis lo que es? ¡Porque nadie sabe lo que es la patafísica! Es una escuela que surgió después del simbolismo en París. Los simbolistas son unos pintores de 1890 como Odilon Redon, Gustave Moreau... Lo mejor de París es el Museo de Gustave Moreau. Es maravilloso. Cuando vuelva a París quiero ir al Museo de Gustave Moreau. Dicen que ya no te puedes robar los dibujos (risas). Es que hizo mil dibujos en su vida. Para un cuadro hacía 400 estudios, de la nariz, de Salomé... Todos esos dibujos los guardaron en unos libros y podías sacarlos, me lo dijo mi amigo Alan Glass²³.



Fig. 7. Código Miguelito. Pedro Friedeberg. Colección del artista.

YGM y PAG: ¿Siempre ha sido fiel a usted mismo y a su estilo?

PF: Siempre. Me complacen mucho mis obras.

YGM y PAG: Ha recibido premios, ha realizado un sinnúmero de exposiciones ¿qué le gustaría hacer ahora?

PF: Nada diferente. Seguir haciendo lo que hago.

YGM y PAG: Gracias maestro Friedeberg por sus palabras, por el tiempo que nos ha regalado y por el cariño con el que nos has recibido en su casa. No queremos olvidarnos de agradecer a Norah Horna todas sus gestiones para que esta entrevista pudiera realizarse y en la que también ha estado presente.

NOTAS

¹HOLTZ, Déborah y MENA, Juan Carlos (Eds.). *De vacaciones por la vida. Memorias no autorizadas del pintor Pedro Friedeberg relatadas a José Cervantes*. México: Trilce Ediciones, 2011.

²Erwin Friedeberg, por encargo de Lázaro Cárdenas dirigía en México una asociación de ayuda a refugiados políticos.

³Mathias Goeritz (Danzig, 1915-México, 1990). En 1941 abandonó Alemania debido al estallido de la II Guerra Mundial trasladándose al Norte de África. Posteriormente viajó a España donde realizó algunos trabajos. Pero las condiciones en las que estaba sumida España aceptó la invitación de Ida Rodríguez Prampolini, trasladándose a la ciudad mexicana de Guadalajara y, más tarde, en 1953, radicó en la Ciudad de México.

⁴Se refiere Ida Rodríguez Prampolini (Veracruz, 1924). Historiadora y escritora, es doctora en Letras con especialidad en Historia. Desde 1957 es miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas y desde 1974, miembro de la Academia de Artes de México.

⁵Después de trabajar en la Sala Margolín, trabajó con Anita Brenner en la revista que ella editaba *Mexico this Month*, donde coincidió con el artista Vlady.

⁶Se está refiriendo a Leonora Carrington, Remedios Varo y Kati Horna.

⁷Alice Rahon (Francia, 1904 - Ciudad de México, 1987). Pintora. Llegó a México en 1939 junto a su esposo Wolfgang Paalen, del que se separaría más tarde.

⁸José Horna (Jaén, 1912 - Ciudad de México, 1963). Pintor y escultor. Llegó en México en 1939, con su mujer Kati Horna. Formó parte del grupo de españoles que tuvieron que exiliarse con el final de la Guerra Civil. En México se desarrolló principalmente como diseñador gráfico aunque en la década de los cincuenta también realizó esculturas.

⁹Kati Horna (Budapest, 1912 - Ciudad de México, 2000). Estudió en su ciudad natal con József Pécsi. Posteriormente se traslada a París, y de allí a España, donde se convertirá en fotógrafa de la guerra y conocerá a José Horna. En 1939 llegó a México. Estuvo muy unida a Remedios Varo y Leonora Carrington.

¹⁰Edward James (Greywalls, Escocia, 1907 - San Remo, Italia, 1984). Poeta, escultor y mecenas, estuvo ligado al surrealismo. Heredero de una rica fortuna, llegó a México alrededor de 1944.

¹¹Realizó para Edward James el proyecto *Torreón del Espíritu Santo*, en 1962. Según apuntó el mismo Friedeberg, el inglés lo comisionó para hacer un dibujo con la intención de construir un castillo en un terreno que había comprado en la playa.

¹²Se refiere al artista holandés M.C. Escher (1898-1972), cuya obra fue muy difundida en la década de los setenta.

¹³Julio Ruelas (Zacatecas, 1870 - París, 1907). Pintor, ilustrador y grabador.

¹⁴Saturnino Herrán (Aguascalientes, 1887 - Ciudad de México, 1918). Pintor.

¹⁵Roberto Montenegro (Guadalajara, 1887 - Ciudad de México, 1968). Pintor, ilustrador, escenógrafo, grabador y muralista.

¹⁶Daniel Lezama (Ciudad de México, 1968). Pintor.

¹⁷Estas declaraciones positivas de los muralistas distan mucho de las que realizó para Jaime Salinas en 1965 cuyo titular de la entrevista era "Soy un pintor antipático, asegura Pedro Friedeberg", *El Sol de México*, 5 de diciembre de 1965. En ella decía: "José María Velasco era un pintor de tarjetas postales del siglo XIX", "Diego Rivera es el padre del pop art mexicano", "José Clemente Orozco era un pintor romántico medio expresionista alemán y medio no se qué", "Siqueiros tiene una perspectiva renacentista amalgamada con conceptos políticos antiguos"... Recogido por EMERICH, Luis Carlos "Olutitnis". En: HOLTZ, Déborah y MENA, Juan Carlos (Eds.). *Pedro Friedeberg*. México: Trilce Ediciones, 2009, pág. 28.

¹⁸En 1960 se unió a "Los Hartos", grupo formado por iniciativa de Mathias Goeritz y en el que se encontraba también José Luis Cuevas, Jesús Reyes Ferreira entre otros. *Ibidem*.

¹⁹Las sillas-mano son una de las obras más conocidas del artista junto con mesas con patas en forma de piernas humanas que realizó a partir de los años sesenta y aunque nacieron como esculturas únicas se convirtieron en piezas de mobiliario producidas masivamente

por el interés que despertaron entre numerosos coleccionistas. La idea de utilización de las manos la amplió a otros objetos como marcos, relojes, esculturas religiosas barrocas, así como en obras bidimensionales. Actualmente las sigue haciendo ya que les interesan al público. También diseñó otros tipos de muebles como pequeños aparadores, cajas, estanterías e, incluso, juguetes entre los que destacamos diseños de barajas y cartas, alfabetos, banderas...

²⁰James Oles (Torrington, Connecticut, 1962). Es profesor asistente de arte en el Wellesley College donde imparte docencia estacionalmente. Es curador adjunto de Arte Latinoamericano del Museo Davis y su Centro Cultural. Durante el resto del año vive en la Ciudad de México donde se desempeña como curador e historiador del arte. Oles es especialista en arte latinoamericano, especialmente en arte y arquitectura mexicanas del siglo xx.

²¹El artista se refiere a la exposición que se celebró en el Museo del Palacio de Bellas Artes, entre octubre de 2009 y enero de 2010. La muestra incluyó más de cien obras realizadas desde la década de los cincuenta hasta el año 2007, procedentes de colecciones mexicanas, de Estados Unidos y de la del propio creador.

²²A lo que nosotros añadiríamos locuaz, ingenioso, culto y extravagante como manifiestan las numerosas entrevistas que se le han hecho a lo largo de su trayectoria artística.

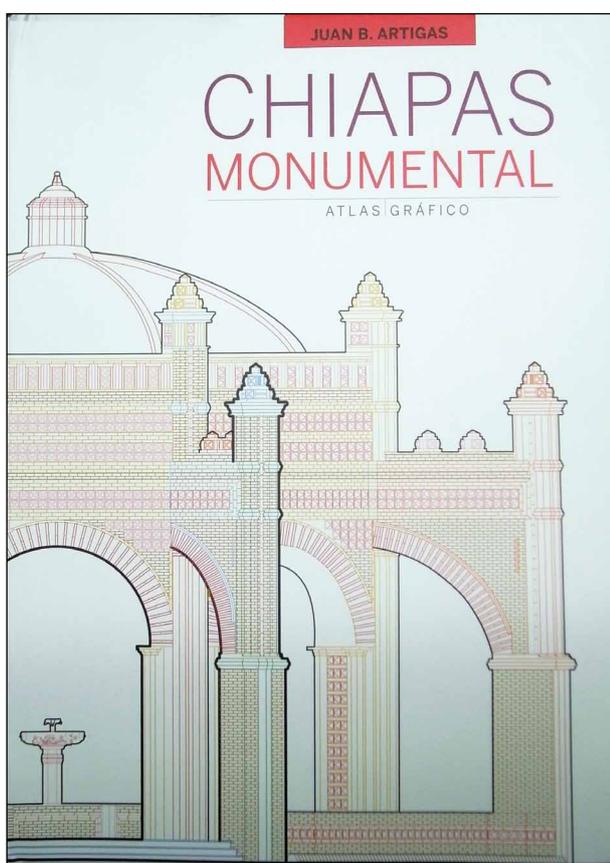
²³Alan Glass (Montreal, 1932). Forma parte también del grupo surrealista. Fue muy amigo de Kati Horna y Leonora Carrington.

Reseñas

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Artigas, Juan Benito. *Chiapas Monumental. Atlas Gráfico*. México: JBAH autor, 2013, 432 págs., 1 mapa, 304 ils. color, 47 b/n, 95 dibujos y planos. ISBN: 978-607-00-7191-1.



Esta obra es la última y más cuidada edición de cuantas investigaciones ha dedicado el doctor Artigas a la arquitectura virreinal del Estado de Chiapas, México. Pero, además, este trabajo hay que valorarlo dentro de unas líneas de estudio e intervenciones patrimoniales que convierten a su autor en uno de los mejores conocedores de la arquitectura y el urbanismo desarrollados en México durante la Edad Moderna¹. Aspectos que pudimos contemplar en la exposición que sobre su trayectoria tuvo lugar en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México en el año 2012, en la que su sólida obra podía resumirse en el término “compromiso”, como investigador, como docente y como restaurador².

97

Centrándonos en su trabajo sobre Chiapas hay que tener en cuenta que su relación con este territorio se remonta a 1972 iniciando recorridos con levantamientos planimétricos, fotografías, análisis arquitectónicos, dibujos y reflexión de gabinete y documental, que han permitido a Juan Benito Artigas ir aportando trabajos puntuales y de carácter general sobre este rico espacio cultural mexicano por más de cuarenta años.

El libro se estructura con treinta y cinco entradas que, a modo de capítulos unitarios, analizan elementos arquitectónicos concretos o conjuntos urbanos sin olvidar las artes plásticas, precediéndose de una introducción en la que el autor relata la metodología del trabajo y su relación personal con Chiapas. De igual forma resalta las numerosas colaboraciones que ha tenido desde sus primeras visitas a Chiapas, las cuales aparecen puntualmente anotadas

a lo largo del texto, y que permiten valorar al arquitecto Artigas como catalizador de grupos de investigación los cuales han funcionado a modo de auténticos laboratorios de formación de profesionales.

Cada uno de los conjuntos monumentales analizados están generosamente ilustrados destacando las planimetrías comprensivas de los edificios. No faltan los aportes documentales y las referencias a fuentes secundarias que permiten verificar la evolución de las fábricas. Algunas de las pequeñas monografías son fundamentales para la arquitectura virreinal novohispana al traspasar sus diseños lo meramente provincial para convertirse en modelos tipológicos de primera magnitud. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a la fuente renacentista de Chiapa del Corzo, al proyecto espacial mudéjar de la iglesia del convento de Santo Domingo en la misma ciudad o el puente de Cuxtitali por lo que significa de infraestructura viaria. De enorme interés es el dibujo de la fachada de la iglesia de Santo Domingo en San Cristóbal de las Casas que permite la individualización de los motivos decorativos barrocos y la comprensión del diseño arquitectónico del alzado. Destacan, también, conjuntos atriales como el de Tumbalá con sus capillas posas ubicadas en el atrio. Son fundamentales para la conservación patrimonial los textos que Artigas dedica a edificios en desuso, sin techumbres y en proceso acelerado de deterioro. Darlos a conocer, documentarlos y fotografiarlos en estas monografías supone, sin duda, un primer paso para asegurar la difícil, pero posible, rehabilitación de futuro. Destacar en este libro la preocupación por los bienes muebles como retablos y pintura mural, tema, este último, al que ha dedicado Juan Benito Artigas otras importantes publicaciones a lo largo de su trayectoria, a la que ha denominado con acierto “la piel de la arquitectura”³. Sin olvidar, claro está, referencias de carácter antropológico y de uso como el caso

de san Juan Chamula. Citar, en apariencia como texto ajeno al conjunto, las páginas dedicadas a la catedral de Tapachula, obra iniciada en 1961, y que viene a argumentar la construcción continuada del patrimonio como espacio vivo, en imbricación directa con las sociedades que las utilizan y otorgan contenidos.

Es necesario valorar el conjunto de la obra no solo como una sucesión de monografías sino como un acercamiento global al patrimonio chiapaneco. Los modelos tipológicos, tanto en plantas como en alzados, así como en los materiales utilizados otorgan unidad estética al territorio y se entiende, en esta visión unitaria, por ejemplo, la extraña torre del Carmen en San Cristóbal de las Casas tenida como obra singular y, tras la edición de este libro, perfectamente integrada tipológicamente en la proyectiva de Chiapas cuando se compara con construcciones vecinas y prácticamente desconocidas para la comunidad científica.

La obra integra, a modo de apéndices, las referencias historiográficas utilizadas, una bibliografía de la arquitectura virreinal chiapaneca, la semblanza biográfica del autor y, en cuarto lugar, el discurso de don Antonio Casado Rigalt, Primer Secretario de la Embajada de España en México, pronunciado el día 8 de abril de 2010 en San Cristóbal de las Casas dentro de la ceremonia de inauguración de la Escuela Taller “Dr. Juan Benito Artigas”. Texto que viene a significar la importancia del autor del libro que reseñamos para el patrimonio chiapaneco, reconocido en esta nominación, y para la historia de la cultura en general.

Valorar el número elevado de imágenes que no solo se reducen a los elementos estudiados o detalles de los mismos, sino que incluyen visiones de paisaje que permiten adentrarnos en la complejidad y belleza de este territorio.

Este trabajo, a modo de resumen, viene a significar el comentado compromiso de su autor con la docencia, habiendo colaborado en los trabajos de campo a lo largo de los años un número significativo de alumnos de la UNAM que han ido formándose con el maestro, pero también su catalogación e inventario han supuesto la defensa patrimonial en momentos de amenaza, de desaparición, a favor de una supuesta mal entendida modernidad.

Una última muestra de la generosidad de Juan Benito Artigas radica en la multiplicación de

dedicatorias en la mayor parte de los capítulos, visualización de sus propias relaciones y de sus reconocimientos íntimos y personales.

En definitiva, una publicación que nos habla del alto nivel científico alcanzado por el autor y, en paralelo, una obra necesaria que será referente historiográfico para el conocimiento de esta riquísima región mexicana.

Rafael López Guzmán
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada

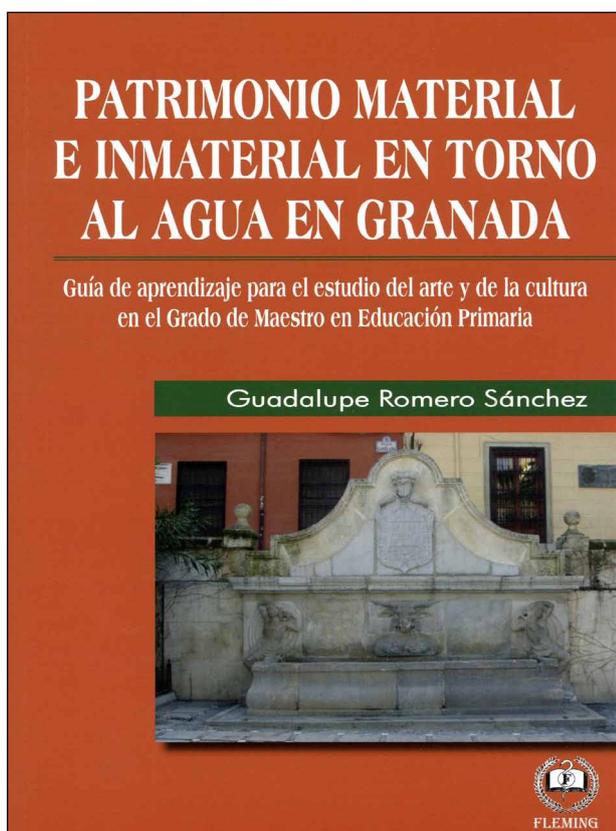
NOTAS

¹No es el lugar para hacer una revisión historiográfica de nuestro autor pero, al menos, citar: ARTIGAS, Juan Benito. *México. Arquitectura del siglo XVI*. México: Taurus, 2010.

²ARTIGAS HERNÁNDEZ, Juan Benito. *Investigación. Expo Juan B. Artigas 2012. Restauración y Publicaciones*. México: JBAH autor, 2012.

³Cfr. ARTIGAS, Juan Benito. *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*. México: UNAM, 1979.

Romero Sánchez, Guadalupe. *Patrimonio material e inmaterial en torno al agua en Granada. Guía de aprendizaje para el estudio del arte y de la cultura en el Grado de Maestro en Educación Primaria*. Granada: Editorial Técnica AVICAM, 2014, 119 págs., 32 ils. b/n. ISBN: 978-84-943054-1-2.



El “Patrimonio material e inmaterial en torno al agua en Granada”, realizado por Guadalupe Romero Sánchez, docente e investigadora del departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Universidad de Granada, y editado por Editorial Técnica AVICAM, es como nos sugiere su subtítulo, una “Guía de aprendizaje para el estudio del arte y de la cultura en el grado de Maestro en Educación Primaria”.

Este libro pretende ser un punto de referencia para los estudiantes de Educación Primaria de la Universidad de Granada, dentro de la asignatura “El entorno Social y Cultural y su concreción en Andalucía”. Gracias a su excelente organización y exhaustividad en las temáticas tratadas, logra ser además un perfecto ejemplo de instrumento didáctico asociado a la lección frontal, para todas las disciplinas educativas universitarias.

El volumen, que supera de poco las 100 páginas, está dividido en 3 apartados temáticos, cada uno formado a su vez por una primera parte teórico-explicativa y por una segunda, práctica-reflexiva.

En esas primeras partes el objetivo de la autora parece ser el proporcionar poco a poco unos cuantos datos nuevos para el alumno, en una determinada cantidad y forma tal de consentir el justo desarrollo cognitivo.

A nivel de contenidos, el volumen nos facilita en primer lugar la noción completa del Marco legal que regula el Patrimonio a nivel legislativo y educativo; una documentación infinitamente útil que estará siempre al alcance de los alum-

nos. La segunda parte es de particular ayuda para la comprensión de lo que se entiende por Patrimonio Inmaterial, una temática particularmente significativa que los alumnos no tomarían en consideración sin la didáctica, ignorando en muchos casos su existencia. Examinando de esta forma los datos utilizados y consultando la escrupulosa bibliografía, siempre tendremos cerca el objetivo de la autora: proporcionar un desarrollo teórico para que nos enfrentemos a una reflexión práctica y personal, respetando las argumentaciones y el proceso de aprendizaje de los alumnos.

Esta guía podría así ser considerada como un verdadero manual para la formación básica en Educación al Patrimonio con un enfoque directo y minucioso al tema del agua, eje de este trabajo, imprescindible para el estudio de Granada y de Andalucía. Una vez presentados los conceptos principales empieza la parte interactiva del libro: las actividades personales y grupales. Esta segunda parte están formada por preguntas directas que no dejan espacios a ambigüedades, aun permitiendo una reflexión amplia y concreta; aquí el alumno tendrá a disposición unas cuantas hojas blancas para poder contestar y resolver los trabajos previstos, teniendo bajo sus manos la evolución de su mismo conocimiento.

Con este volumen vuelve una presencia importante en la universidad, un instrumento cercano, táctil y concreto que devuelve al alumno

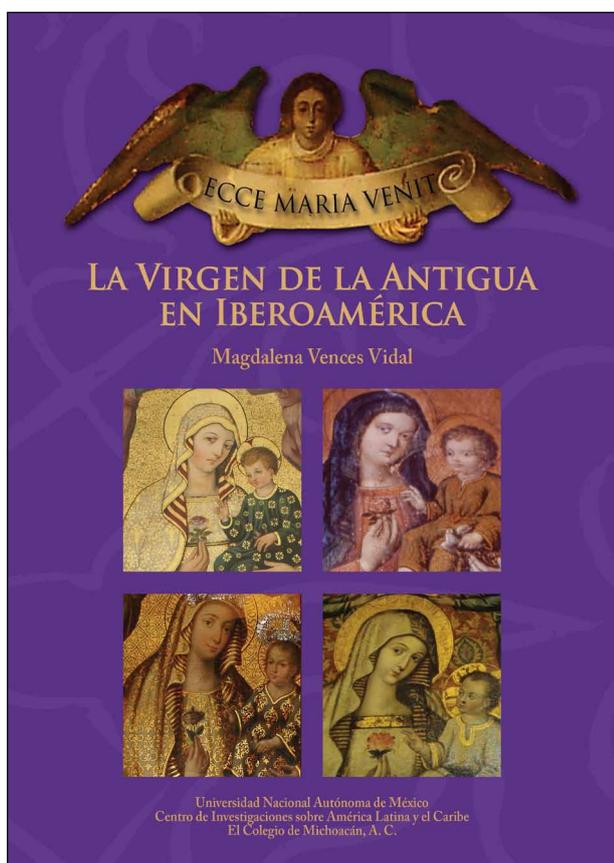
un punto de referencia fundamental para sus estudios. El contribuir al mismo libro hace que este instrumento sea propiamente suyo; participando directamente en su redacción y escribiendo en sus páginas, viene incluso favorecido en la memorización e interiorización, más que con la simple lectura. La ausencia de renglones establecidos para la escritura de las respuestas, permite al alumno organizar la misma como él desee, teniendo la posibilidad de añadir tablas o dibujos hechos por él, un valor añadido para hacer propios los conceptos presentados.

En algunos casos se propone una interesante forma de resolución, que prevé una doble respuesta a la misma cuestión, pero en tiempos distintos: se responderá primero utilizando solamente los propios conocimientos previos y en un segundo momento se volverá a contestar, fruto de lo adquirido a través del texto, de la lección frontal y del debate con los compañeros. De esta forma se podrá visualizar y evaluar mejor la propia trayectoria en esta asignatura.

La organización temática estudiada por la autora nos garantiza una fácil primera y segunda lectura, haciendo de éste un libro pragmático y completo, sin dejar de ser sintético, rápido y asequible a la hora de ser consultado.

Raffaele Biasco
Universidad de Bolonia (Italia)

Vences Vidal, Magdalena. *Ecce Maria Venit. La Virgen de la Antigua en Iberoamérica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de Michoacán, A.C., 2013, 404 págs., 106 ils. color. ISBN: 978-607-02-4860-3.



Nadie mejor que la investigadora mexicana Magdalena Vences Vidal podría haber escrito, a modo de colofón a una serie de aportaciones periódicas, una completa monografía sobre el culto a la Virgen de la Antigua en el territorio iberoamericano. Aunque parezca extraño, y teniendo en cuenta únicamente los estudios de Medianero Hernández, hasta el momento existía un notable vacío historiográfico en torno a la difusión de este icono mariano, fenómeno reflejado en la multitud de ejemplares repartidos en museos y recintos eclesiásticos de diferentes países. Más allá de llevar a cabo una simple tarea de catalogación era necesario profundizar en otros aspectos como las causas de la prolífica expansión alcanzada desde tiempos de la conquista, el intenso valor espiritual concedido por los devotos indios encargados de fomentar su arraigo entre la feligresía autóctona o el carácter político que le confirió a la imagen ser nombrada protectora de las primeras sedes metropolitanas dentro del proceso evangelizador impulsado por la Corona hispánica en sus dominios de ultramar

102

Demostrando un extenso conocimiento de la materia y un completo dominio de las fuentes documentales, impresas y bibliográficas correspondientes, la autora distribuye el contenido de la obra a lo largo de cuatro capítulos divididos a su vez en diferentes epígrafes que abarcan en su totalidad la proyección americana de la Virgen de la Antigua. En los dos primeros bloques temáticos se traza el origen legendario y la evolución histórica de la efigie para abordar entre otros temas relevantes el lapso cronológico entre su aparición en el año 1248 durante la conquista de Sevilla por los cristianos y la factura material

datada hacia la segunda mitad del siglo XIV, la adquisición paulatina de una fuerte representatividad en el seno de la Iglesia hispalense, y el correspondiente análisis iconográfico desde los antecedentes formales hasta su carga simbólica. La tercera parte se centra en la llegada de la Virgen de la Antigua a manos de los piadosos descubridores, quienes le dedicaron la primera ciudad fundada en Tierra Firme en 1510, y la rápida propagación de este culto foráneo por el área caribeña y en las principales urbes de los virreinos del Perú y Nueva Granada, como Lima, Quito o Tunja. También se examina su presencia en ciudades de la Nueva España, como la vieja Antequera de Oaxaca, pero sobre todo se profundiza en el impacto devocional desencadenado en el templo metropolitano de México, donde se llevó a cabo la erección de una capilla en su honor y la fundación de una poderosa congregación. Finalmente, el cuarto apartado presenta un extenso repertorio iconográfico, tanto peninsular como americano, para así establecer una división de los grupos que poseen características comunes a la hora de establecer las diferencias entre la imagen original y las réplicas ejecutadas por los pintores de las distintas escuelas a uno y otro lado del Atlántico: en solitario, dentro de un marco arquitectónico, rodeada por los símbolos lauretanos, a partir del cromatismo del fondo, acompañada por uno o dos donantes, según la disposición de la salutación angélica, flanqueada por un cortinaje o en función de la libre elección de los atributos. El valor del sistema de identificación de las numerosas variantes analizadas residirá en la posibilidad de clasificar a partir de ahora los ejemplares inéditos localizados en

base a unos criterios específicos. La aplicación de este procedimiento permitirá extraer una serie de conclusiones sobre la existencia de factores idénticos entre varios lienzos a partir de la tipología escogida.

Terminada esta breve sinopsis del libro, es necesario resaltar que la autora no solo cumple con creces el desafío de exponer el desarrollo histórico-artístico de la Virgen de la Antigua durante la época virreinal sino que, dentro de la reciente corriente investigadora sobre representaciones marianas, sienta un precedente metodológico en el estudio de las numerosas devociones peninsulares repartidas en el territorio americano. A propósito de ello, hoy en día, la presencia de la Virgen de la Antigua en determinados ámbitos de la religiosidad local sigue siendo notable en cuanto que ésta se ha transformado en objeto integrante de su patrimonio cultural. Trabajos como el reseñado ayudan a estrechar con las herramientas del conocimiento los vínculos de identidad entre una efigie concreta y la comunidad donde se venera. Más si cabe, cuando la dimensión que adquiere el fenómeno aborda la existencia de lazos entre territorios tan distantes, se convierte en una tarea extraordinaria para reconstruir la memoria histórica del intercambio de estas imágenes y poner en valor su función como referente espiritual a lo largo de los siglos.

Francisco Montes González
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Evaluadores

ISSN 2254-7037

- JONÁS ARMAS NÚÑEZ
Universidad de La Laguna
- MARÍA LUISA BELLIDO GANT
Universidad de Granada
- JAIME HUMBERTO BORJA GÓMEZ
Universidad de los Andes. Colombia
- ALFONSO RAFAEL CABRERA CRUZ
Universidad de Cartagena. Colombia
- MIGUEL ÁNGEL CASTILLO OREJA
Universidad Complutense de Madrid
- ALICIA CÁMARA MUÑOZ
Universidad Nacional de Educación a Distancia
- MARCELA CASSO ARIAS
Dirección Patrimonio Histórico de Sucre. Bolivia
- ALBERTO DARIAS PRÍNCIPE
Universidad de La Laguna
- ELENA DIÉZ JORGE
Universidad de Granada
- GLORIA ESPINOSA SPÍNOLA
Universidad de Almería
- DOLORES FERNÁNDEZ MARTÍNEZ
Universidad Complutense de Madrid
- LUCIA VICTORIA FRANCO OSSA
Universidad Nacional de Colombia. Medellín
- JAIME HUMBERTO GAMBOA MENDOZA
Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Colombia
- ESTHER GALERA MENDOZA
Universidad de Granada
- MARIO GARBAYO OTAÑO
Instituto Superior Politécnico José A. Echeverría, CUJAE. La Habana
- CARLOS GARRIDO CASTELLANO
Comparatistas Centro de Estudos. Universidade de Lisboa
- LÁZARO GILA MEDINA
Universidad de Granada
- MICHAEL GONZÁLEZ SÁNCHEZ
Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana
- LUIS J. GORDO PELÁEZ
Southern Methodist University. Dallas, Texas
- YOLANDA GUASCH MARÍ
Universidad de Granada
- RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
Universidad de Granada
- RONALD ISLER DUPRAT
Universidad Nacional del Nordeste. Argentina
- GERMÁN JARAMILLO URIBE
Universidad de San Buenaventura. Medellín, Colombia
- EWA JOANNA KUBIAK
Universidad de Lodz. Polonia

- RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada
- MARÍA DEL PILAR LÓPEZ PÉREZ
Universidad de Colombia
- PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ
Universidad de Sevilla
- MARÍA MARCOS COBALEDA
Universidad de Granada
- FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ
Universidad de Granada
- JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA
Universidad de Málaga
- ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ
Universidad de Sevilla
- ROSA PERALES PIQUERAS
Universidad de Extremadura
- FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ
Universidad de Extremadura
- JOSÉ MIGUEL PUERTA VÍLCHEZ
Universidad de Granada
- MARÍA INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Universidad Jaume I de Castellón
- LEÓN RODRÍGUEZ ZAHAR
Embajada de México en España
- GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ
Universidad de Granada
- ANA RUIZ GUTIÉRREZ
Universidad de Granada
- PABLO RUIZ MARTÍNEZ-CAÑAVATE
Universidad de Granada
- TERESA SAURET GUERRERO
Universidad de Málaga
- LUIS SAZATORNIL RUIZ
Universidad de Cantabria.
- MIGUEL A. SORROCHE CUERVA
Universidad de Granada
- MARÍA TERESA SUÁREZ MOLINA
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/INBA
- JOSÉ ANTONIO TERÁN BONILLA
Dirección de Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México
- RODOLFO VALLÍN MAGAÑA
Centro de Restauración San Agustín, Colombia
- ANA CECILIA VEGA PADILLA
Universidad Nacional Experimental del Táchira (UNET). Venezuela
- DOLORES VILLALBA SOLA
Instituto de Estudos Medievais. Universidade Nova de Lisboa
- MARÍA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA
Instituto Superior Politécnico José A. Echeverría, CUJAE. La Habana

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.

109

3. EVALUACIÓN Y SELECCIÓN

El Consejo de Redacción de la Revista se reserva el derecho a decidir sobre la publicación o no de los trabajos, previa evaluación externa de dos especialistas anónimos. La decisión final se comunicará al autor y, en caso de no ser positiva, se procederá a la inmediata destrucción del material recibido. Asimismo, en ciertos supuestos, la redacción podrá dirigirse a los autores señalando las modificaciones que harían posible la publicación del texto.

4. PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS

Los autores remitirán a la secretaría técnica un CD con los dos ficheros necesarios (uno para el texto y otro para las ilustraciones) en formato .doc o .docx. Las imágenes se remitirán en formato jpg/jpeg o tiff. El CD estará marcado con una etiqueta de identificación con el nombre del autor o autores y el título completo del artículo. Los originales también se remitirán mediante correo electrónico, en forma de archivo adjunto en un único fichero, a la siguiente dirección: revistaquirolga@ugr.es

La dirección postal de la Secretaría Técnica es la que sigue:

Quirolga. Revista de Patrimonio Iberoamericano
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Cartuja s/n
18071 Granada

5. CRITERIOS DE ESTILO

I. En la primera página del texto, también llamada página de título, figurarán los siguientes datos: título del artículo, nombre del autor o autores, filiación profesional, breve resumen curricular (máximo 500 caracteres con espacios), nombre y dirección del autor responsable de la correspondencia sobre el manuscrito (ver apartado de responsable de correspondencia) y apoyos recibidos para la realización del estudio en forma de becas, equipos o recursos financieros (en caso de tenerlos).

La extensión del título no debe ser superior a 80 caracteres con espacios y debe presentarse también en inglés, con un cuerpo diferenciado del texto. Se valorará que en el título se utilicen descriptores extraídos de tesauros de la especialidad. En el caso de contener algún subtítulo, éste se separará del título mediante un punto y seguido, aunque en ningún momento su extensión será superior a los 80 caracteres con espacios mencionados. En cualquier caso no se admitirá el empleo de abreviaturas.

Aunque en *Quiroga* siempre respetaremos el nombre dado por el autor recomendamos la siguiente estructura: Nombre, APELLIDO APELLIDO. En el caso de ser varios los autores, los nombres deberán ir separados por un punto y coma “;”. En cuanto al orden de aparición de los autores se respetará el facilitado por los mismos; no obstante, no se aceptarán artículos con más de 3 nombres de autoría por motivos de diseño y maquetación.

La referencia a la Institución de pertenencia del autor es obligatoria. En este caso, se identificará de forma completa y se presentará en minúsculas del siguiente modo: “Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras”. Seguidamente figurará la ciudad (en caso de no venir especificada en el propio nombre de la Institución) y el país, separados por una coma: “Granada, España”.

RESPONSABLE DE CORRESPONDENCIA: Debe figurar de manera clara quien de los autores que firman un mismo artículo será el responsable de la correspondencia, a fin de clarificar el proceso y establecer el contacto necesario (en caso de ser un único autor sus datos deberán quedar recogidos también en este apartado). Dichos datos figurarán en la portada o primera página del artículo. A continuación, el responsable de correspondencia deberá indicar claramente su dirección postal (calle, provincia, país), su correo electrónico, teléfono y fax.

II. La segunda página, contendrá un resumen y palabras clave en la lengua original y en inglés. La extensión máxima será de 500 caracteres, incluidos los espacios, para artículos y de 250 caracteres, incluidos los espacios, para las varia. Se evitará el empleo de abreviaturas. El número máximo de palabras clave admitidas será de 5 y para ello se aconseja remitirse al siguiente enlace: <http://databases.unesco.org/thessp/>

III. Estructura de los trabajos. La extensión máxima, ya especificada, de los Artículos será de 30.000 caracteres con espacios, la de las Varia 7.000 caracteres y las de las Recensiones bibliográficas de 5.000 caracteres con espacios. El texto contará con márgenes de 2,5 en cada lado ya preestablecidos en el archivo de Word, y tendrá una separación por párrafos de 6 puntos. La longitud de la línea y el espaciado entre los caracteres serán los predeterminados por el tipo de letra y tamaño. El interlineado 1,5 y la paginación en el margen inferior derecho con números arábigos, que comenzarán en la tercera página del trabajo quedando las anteriores excluidas. El tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 para el texto y 10 para las notas al final. Los apartados se presentarán en negrita y mayúsculas con un cuerpo de letra 12 y los subapartados con un cuerpo de letra 12, en negrita y en minúsculas. Su numeración seguirá la siguiente secuencia:

1. / 2. / 2.2. / 2.2.1 / 2.2.2.1 / ...

Las citas dentro del texto irán en cursiva y entre comillas.

Las notas o citas bibliográficas irán al final del texto, numeradas consecutivamente, y precedidas por la palabra “NOTAS” en Mayúscula.

IV. Tablas e imágenes.

Se admitirá un máximo de cinco tablas por trabajo (siempre que no constituyan ilustraciones, en cuyo caso computarán como imágenes y no como tablas). Éstas irán numeradas con números arábigos, indicando título, cabecera, leyenda al pie y con interlineado sencillo. En el caso de incluir abreviaturas, éstas se adaptarán a las normas generales de presentación de manuscritos. El tipo de letra será el mismo que el del contenido de los trabajos.

Se admitirá un máximo de diez ilustraciones por trabajo. Éstas se enviarán en archivos separados en formato JPG/ JPEG o TIFF (300ppp), no superando en ningún momento los 2 MB de tamaño. Su ubicación en el texto se indicará mediante notas al pie, cuyo contenido será el siguiente: "INSERTAR AQUÍ IMAGEN 1". Al mismo tiempo, su calidad deberá ser suficientemente adecuada para su publicación. El tamaño de cada imagen se adaptará a la edición final del manuscrito. Todas las imágenes que no cumplan estos requisitos serán rechazadas. En un archivo aparte, se enviará la relación numerada de cada imagen, incluyendo: numeración (en números arábigos), título, autor, fecha. Se seguirá el siguiente ejemplo: *Fig. 1. Eduardo Lozano Vistuer. Genio y Figura. Grabado. 1993. Museo Iconográfico del Quijote. Guanajuato. México.*

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/>

111

6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

Las reseñas bibliográficas constarán de un máximo de 5.000 caracteres, incluidos los espacios. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para ello deberán seguirse las normas de estilo genéricas de la revista. Deberán señalarse, también, el número total de páginas y de ilustraciones que contiene al libro, así como indicar si éstas se reproducen a color, en blanco y negro, o ambas. Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor y su filiación institucional, indicando el Departamento o Instituto al que pertenece y la Universidad o Centro al que se adscribe.

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán vía e-mail a la siguiente dirección de correo electrónico: revistaquirola@ugr.es.

7. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía deberá atenerse a las siguientes normas:

- a) Referencia a una monografía:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pág. 77.

VV.AA. *Alonso Cano y su época*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

- b) Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:

HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio”. En: CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (Coord.). *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Madrid: Fundación Argentaria y Visor, 1998, págs. 79-92.

- c) Referencia a un artículo de una publicación periódica:

ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. “Arquitectura y espiritualidad en los conventos novohispanos del siglo xvi”. *Tiempos de América* (Castellón), 18 (2011), págs. 65-93.

- d) Referencia a un congreso:

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. “De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia”. En: *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Vol. 2. Granada: Editorial Comares, 2000, pág. 667.

- e) Referencia a una obra ya citada:

Si la obra citada precede inmediatamente: *Ibíd.*, pág. 40.

Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibíd.* o *Ibíd.*, pág. 62.

Si la obra citada no precede inmediatamente: MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento...* Op. cit., pág. 32.

8. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

I. En las notas a pie de página el sistema utilizado será el habitual para documentos en papel, aunque con algunas informaciones nuevas: fecha de creación, fecha de acceso, disponibilidad y acceso, tipo de medio y versión (ésta última únicamente en el caso de los programas).

II. Citas de documentos y bases de datos. El estilo para citar documentos en cualquiera de los formatos electrónicos debe mantener la siguiente estructura: Autor/Responsable. Fecha de edición en papel; fecha de publicación en Internet; actualizado el (fecha de actualización). Título. Edición. Lugar de publicación. Editor. [Tipo de medio]. Disponibilidad y acceso. Formato del medio y notas. [Fecha de acceso].

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

