

Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

Número

19

Enero
Junio
2021

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

EDITORES/AS

YOLANDA GUASCH MARÍ
Universidad de Granada
PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ
Universidad de Sevilla

EDITORES/AS ADJUNTOS/AS

ADRIÁN CONTRERAS GUERRERO
GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ
Universidad de Granada
MARÍA TERESA SUÁREZ MOLINA
CENIDIAP, INBAL, México
GLORIA ESPINOSA SPÍNOLA
Universidad de Almería

REVISIÓN DE TEXTOS

EDGAR ANTONIO MEJÍA ORTIZ
Universidad de Granada
MIRIAM TEJERO LÓPEZ
Universidad de Granada
ELENA MONTEJO PALACIOS
Diputación de Jaén

COMITÉ CIENTÍFICO/ASESOR

SANTIAGO ARROYO SERRANO
Fundación Iberoamericana de las Industrias
Culturales y Creativas
MARÍA LUISA BELLIDO GANT
Universidad de Granada
ANGELA BRANDAO
Universidad Federal de Sao Paulo, Brasil
MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA
Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid
LOLA CAPARRÓS MASEGOSA
Universidad de Granada
MIGUEL ÁNGEL CASTILLO OREJA
Universidad Complutense de Madrid
FERNANDO CHECA CREMADES
Universidad Complutense de Madrid
JAIME CUADRILLO
Universidad Nacional Autónoma de México
THOMAS DACOSTA KAUFMANN
Princeton University, New Jersey, USA
PEDRO DIAS
Universidade de Coimbra
CRISTINA DOMENECH ROMERO
Hispanic Society of America. Nueva York, USA
CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ
Museo de América. Madrid
LÁZARO GILA MEDINA
Universidad de Granada
RAMÓN GUTIÉRREZ DA COSTA
Centro de Documentación de Arquitectura
Latinoamericana. Buenos Aires
RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
Universidad de Granada
IGNACIO HENARES CUÉLLAR
Universidad de Granada
MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA
Universidad de León
HENRI KARGE
Universidad de Dresde, Alemania
EWA KUBIAK
Universidad de Lodz. Polonia
MARÍA DEL PILAR LÓPEZ PÉREZ
Universidad Nacional de Colombia. Bogotá
FERNANDO LUIS MARTÍNEZ NESPRAL
Universidad de Buenos Aires, Argentina
PAULA JIMENA MATIZ LÓPEZ
Universidad Externado de Colombia
CLAUDIA MATTOS
Universidad Estatal de Campinas, Brasil

MARÍA ISABEL MAYORGA HERNÁNDEZ

Universidad Nacional de Colombia
VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES
Universitat Jaume I. Castellón
PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
Universidad de Extremadura. Cáceres
JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA
Universidad de Málaga
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ
Universidad de Sevilla
GERARDO MOSQUERA
Comisario independiente de La Habana
JOSÉ DE NORDENFLYCH
Universidad de Playa Ancha. Valparaíso
FERNANDO QUILES GARCÍA
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla
INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Universitat Jaume I. Castellón
ANA RUIZ GUTIÉRREZ
Universidad de Granada
MARIO SARTOR
Università degli Studi di Udine
MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA
Universidad de Granada
MIGUEL TAÍN GUZMÁN
Universidade de Santiago de Compostela
ALEJANDRO VILLALOBOS PÉREZ
Universidad Nacional Autónoma de México
ANA ZABÍA DE LA MATA
Museo de América. Madrid
MARÍA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA
Universidad Tecnológica de La Habana

EDITA

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

PERIODICIDAD

Semestral

TÍTULO CORTO

Quiroga

DIRECCIÓN DEL EDITOR

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

CORREO ELECTRÓNICO Y TELÉFONO DE CONTACTO

revistaquiroya@ugr.es / 958241768

PÁGINA WEB

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

COLABORAN

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

DISEÑO

JOSE LUIS ANGUITA YANGUAS

MAQUETACIÓN

VIRGINIA VÍLCHEZ LOMAS / JOSE ANTONIO RUIZ GARCÍA

IMAGEN DE PORTADA

Galería que conecta los salones principales
de la casa Larreta con el jardín.

Autor: Roberto Fiadone-Own work, CC BY-SA 3.0.

ISSN 2254-7037



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Artículos

Amor Vincit Heros: Hércules y Ónfale y Sansón y Dalila de Diego López el Mudo <i>Begoña Álvarez Seijo</i>	10-19
El valor del paisaje patrimonial bodeguero. El caso de Sanlúcar de Barrameda <i>Virginia Arnet Callealta</i>	20-30
Las láminas del álbum arqueológico los aborígenes de Imbabura y del Carchi <i>José Luis Crespo-Fajardo y Luisa Pillacela-Chin</i>	32-36
Una baraja americanista al servicio del programa neoimperial del franquismo <i>Álvaro Cabezas García y Carlos Moreno Amador</i>	38-50
Escultura italiana en el cementerio general de la Apacheta en Arequipa <i>Francesco De Nicolo</i>	52-59
Modernidad en clave novohispana: las capillas abiertas de Candela y Barragán <i>María Diéguez Melo</i>	60-73
Arquitectura, aislamiento, tradición y modernización en Venezuela, 1936-1956 <i>Ana Elisa Fato Osorio</i>	74-87
Crame, Cermeño y la reforma del Morro de Santiago de Cuba (1766-1767) <i>Ignacio J. López Hernández</i>	88-101
De la literatura a la arquitectura. Fantasía española de Larreta en Buenos Aires <i>Fernando Luis Martínez Nespral</i>	102-115
<i>Retos de los museos de Puebla tras los temblores de 1999 y 2017</i> <i>Isabel Fraile Martín</i>	116-129

Entrevistas

Manuel Valdés Fernández. Una mente curiosa y una vida apasionada con las artes <i>María Victoria Herráez Ortega</i>	132-143
Maria Victoria Zardoya Loureda: “mi obra es, ante todo, los estudiantes que he formado” <i>Michael González Sánchez</i>	144-155
Fernando Marías y la curiosidad <i>Begoña Alonso Ruiz</i>	156-176

Reseñas

Manuel Ramírez-Sánchez y Francisco José Rodríguez-Marín (Eds.), <i>Cementerios Patrimoniales y turismo: una visión multidisciplinar</i> <i>Ana María Doreste Buerles</i>	180-181
Pizarro Gómez, Francisco Javier, <i>La arquitectura hospitalaria de la Nueva España en tiempo virreinales</i> <i>Yolanda Fernández Muñoz</i>	182-184
López Guzmán, Rafael y Guasch Marí, Yolanda (Eds.). <i>Intercambios culturales. Andalucía Brasil Estados Unidos</i> <i>Edgar Antonio Mejía Ortiz</i>	185-186
Navarrete Prieto, Benito y Redín Michaus, Gonzalo (Eds.). <i>Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nazionale de España</i> <i>Ignacio José García Zapata</i>	187-188
<i>Galí Boadella, Montserrat. José Manzo Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)</i> <i>Ester Prieto Ustio</i>	189-190
<i>Mogollón Cano-Cortés, Pilar. José Menéndez-Pidal Álvarez</i> Arquitecto conservador-restaurador Pedro Luengo	191-192

Index

Articles

Amor vincit heros: Hercules and Omphale and Samson and Delilah of Diego Lopez el Mudo <i>Begoña Álvarez Seijo</i>	10-19
The value of the winery patrimonial landscape. The case of Sanlúcar de Barrameda <i>Virginia Arnet Callealta</i>	20-30
The plates of the archaeological album the aborigines of Imbabura and Carchi <i>José Luis Crespo-Fajardo and Luisa Pillacela-Chin</i>	32-36
An americanist pack of cards to service the neo-imperial program of the franquismo <i>Álvaro Cabezas García and Carlos Moreno Amador</i>	38-50
Italian sculpture in the general cemetery of la Apacheta in Arequipa <i>Francesco de Nicolo</i>	52-59
Modernity in a novohispanic key: the open chapels of Candela and Barragán <i>María Diéguez Melo</i>	60-73
Architecture, isolation, tradition and modernization in Venezuela, 1936-1956 <i>Ana Elisa Fato Osorio</i>	74-87
Crame, Cermeño and the Morro Castle in Santiago de Cuba (1766-1767) <i>Ignacio J. López Hernández</i>	88-101
From literature to architecture. Larreta's spanish fantasy in Buenos Aires <i>Fernando Luis Martínez Nespral</i>	102-115
Challenges in the museums of Puebla after the earthquakes of 1999 and 2017 <i>Isabel Fraile Martín</i>	116-129

Interviews

Manuel Valdés Fernández. Una mente curiosa y una vida apasionada con las artes <i>María Victoria Herráez Ortega</i>	132-143
Maria Victoria Zardoya Loureda: "mi obra es, ante todo, los estudiantes que he formado" <i>Michael González Sánchez</i>	144-155
Fernando Marías y la curiosidad <i>Begoña Alonso Ruiz</i>	156-176

Book Reviews

Manuel Ramírez-Sánchez y Francisco José Rodríguez-Marín (Eds.), <i>Cementerios Patrimoniales y turismo: una visión multidisciplinar</i> <i>Ana María Doreste Buerles</i>	180-181
Pizarro Gómez, Francisco Javier, <i>La arquitectura hospitalaria de la Nueva España en tiempo virreinales</i> <i>Yolanda Fernández Muñoz</i>	182-184
López Guzmán, Rafael y Guasch Marí, Yolanda (Eds.), <i>Intercambios culturales. Andalucía Brasil Estados Unidos</i> <i>Edgar Antonio Mejía Ortiz</i>	185-186
Navarrete Prieto, Benito y Redín Michaus, Gonzalo (Eds.), <i>Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nazionale de España</i> <i>Ignacio José García Zapata</i>	187-188
Galí Boadella, Montserrat. <i>José Manzo Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)</i> <i>Ester Prieto Ustio</i>	189-190
Mogollón Cano-Cortés, Pilar. <i>José Menéndez-Pidal Álvarez. Arquitecto conservador-restaurador</i> <i>Pedro Luengo</i>	191-192

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



*AMOR VINCIT HEROS: HÉRCULES Y ÓNFALE
Y SANSÓN Y DALILA DE DIEGO LÓPEZ EL MUDO*
*AMOR VINCIT HEROS: HERCULES AND OMPHALE
AND SAMSON AND DELILAH OF DIEGO LOPEZ EL MUDO*

Resumen

El presente artículo pretende mediante un análisis iconográfico e iconológico de las pinturas *Hércules y Ónfale* y *Sansón y Dalila* realizadas por Diego López el Mudo demostrar su interés como fuente documental para comprender cómo era entendido y representado el deseo en la cultura barroca española.

Palabras clave

Estudios de género, Iconografía, Hércules y Ónfale, Pintura Barroca, Sansón y Dalila.

Begoña Álvarez Seijo

Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Geografía e Historia. Uni-
versidad de Santiago de Compostela.
España.

Investigadora contratada FPU por la Universi-
dad de Santiago de Compostela en el Departa-
mento de Historia del Arte, dentro del Grupo
de Investigación IACOBUS. Sus investigaciones
se centran en la representación de la mujer en
la pintura Barroca española del siglo XVII y los
estudios de género en la Edad Moderna.

Abstract

The present article intends through an icono-
graphical and iconological analysis of the paint-
ings *Hercules and Omphale* and *Samson and
Delilah* painted by Diego López el Mudo demon-
strate its interest as documentary source in or-
der to comprehend how desire was understood
and depicted in Spanish Baroque Culture.

Key words

Baroque Painting, Hercules and Omphale, Ico-
nography, Samson and Delilah, Women Studies.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 21/IV/2020
Fecha de revisión: 11/V/2020
Fecha de aceptación: 26/VI/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i19.0001>

AMOR VINCIT HEROS: HÉRCULES Y ÓNFALE Y SANSÓN Y DALILA DE DIEGO LÓPEZ EL MUDO

En España durante el siglo XVII las instituciones que ostentaban el poder, la Monarquía y la Iglesia, impusieron un rígido control de las manifestaciones culturales con el fin tanto de articular un discurso ideológico que alejase a los fieles de la heterodoxia, como de controlar y modelar la construcción de sus emociones. Esta tarea de regulación afectó a la pintura de un modo implacable por su gran poder de evocación, capaz de educar y generar sentimientos a una población mayoritariamente iletrada¹.

Por lo tanto, la pintura, como manifestación cultural de una sociedad concreta, tiene un alto valor como fuente documental y su estudio puede arrojar luz sobre cómo las prácticas culturales articularon y modelaron a los individuos, sus comportamientos y sus relaciones en un periodo concreto². En este sentido, la pareja de pinturas de Diego López el Mudo, *Hércules y Ónfale* y *Sansón y Dalila*³, como producto cultural de la segunda mitad del siglo XVII, puede permitirnos comprender mejor cómo era entendido el amor y ciertos aspectos de la construcción de la feminidad durante este periodo. La excepcionalidad de estas pinturas reside en el tema escogido y el modo de ejecutarlo pues,

mediante dos figuras sobradamente conocidas, una mitológica y la otra bíblica, el pintor lleva a la representación plástica un tema popular en la literatura pero inusual en la producción pictórica de los artistas españoles del Barroco.

11

El artista, Diego López el Mudo, fue un pintor perteneciente a la escuela madrileña del último tercio del siglo XVII⁴. Pocas son las noticias biográficas que existen de este personaje más allá de que formó parte del taller de Juan Carreño de Miranda, citándose su nombre en el testamento del pintor de Cámara del Rey en 1685⁵. Pérez Sánchez habla de un pintor que ejecutaba obras de “modesto estilo madrileño”⁶ y lo relaciona con las dos únicas pinturas, además de las de la Ermita del Prado de Talavera de la Reina⁷, hoy desaparecidas, y las del convento de agustinas de La Calzada de Oropesa en Toledo⁸, que se conocen y conservan de este autor en las que se puede hablar de composición y diseño de una escenografía pictórica, *Hércules y Ónfale* y *Sansón y Dalila*.

1. DE HÉROE A ESCLAVA

En estos dos lienzos, Diego López el Mudo sitúa la escena en una estancia interior, pero abierta



Fig. 1. Diego López el Mudo. *Hércules y Ónfale*. Óleo sobre lienzo. Segunda mitad del siglo XVII. Galería Caylus. Madrid.

a espacios luminosos. Compositivamente, en el protagonizado por Hércules y Ónfale coloca a los tres personajes de la escena alineados en un primer plano, todos ellos sentados sobre una alfombra y prácticamente a una misma altura; por su parte, en el de Sansón y Dalila inscribe a los personajes en una suerte de triángulo imaginario, siendo la pareja formada por el héroe recostado sobre el regazo de Dalila el centro destacado de la composición⁹.

En lo que se refiere a la relación iconográfica e iconológica entre ambas historias, las aventuras paralelas de Hércules y Sansón, como la victoria sobre el Cancerbero o la bajada a los infiernos, “dieron origen a que Sansón y el héroe mitológico se combinasen en un arquetipo a dúo”¹⁰, normalmente con un sentido positivo, el de

sus triunfos, que les llevan a vencer a la propia muerte, hecho que hizo que el héroe veterotestamentario desde antiguo fuese visto como una prefiguración de la figura de Cristo, o que se creyese al héroe mitológico un ascendiente directo de los reyes Habsburgo¹¹. Sin embargo, la aparición conjunta de ambas figuras acompañadas de estos dos personajes femeninos, Ónfale y Dalila, tiene un componente moralizante claro, negativo y burlesco, ampliamente desarrollado desde la Edad Media, y no es otro que destacar los peligros del amor pasional para el buen juicio del hombre, capaz incluso de llegar a corromper a los propios héroes. En ambas historias, tanto Hércules como Sansón acaban viéndose atrapados por el dominio de una mujer, símbolo de la lujuria y la lascivia, perdiendo con ello virtud y juicio¹². De este modo, los dos relatos eviden-

cian cómo incluso los hombres más sobresalientes en la virtud podían caer presas de las artimañas femeninas, las cuales eran capaces de despertar sus más bajos deseos y conseguir que errasen en sus decisiones; es decir, ambas escenas ponen de relieve la flaqueza que despierta en el ser humano la pasión amorosa, la cual podía conducir a la pérdida de raciocinio y, con ello, a la consecución de actos moralmente reprochables¹³.

En el lienzo de *Hércules y Ónfale* se nos cuenta el pasaje de la vida del héroe quien, tras matar a su amigo Ifito, hijo de Eurito, es condenado por el oráculo de Delfos a servir como esclavo. De este modo, termina siendo vendido a la reina de Lidia, Ónfale, y durante su estancia en la corte, ambos se convierten en amantes¹⁴. Diego López

el Mudo nos presenta a un Hércules esclavo y travestido que desarrolla una actividad asociada a la feminidad como es el hilado, con su clava abandonada sobre la alfombra. Iconográficamente, su condición de esclavitud puede verse enfatizada por la oscuridad de la piel con la que es representado por el artista¹⁵ y el hecho de mostrarlo tan abiertamente femenino, tanto por sus ropajes y adornos como por la tarea que realiza, evoca, de modo burlesco, a la “desheroización” total del personaje, que pierde toda su virilidad al someterse por completo a la voluntad de una mujer, dejando de ser héroe para convertirse en una esclava, a causa de sus sentimientos pasionales¹⁶. Al haberse enamorado perdidamente de la reina, Hércules se desvía del camino de la virtud para complacer los deseos de ésta y de ahí que aparezca hilando, con el



Fig. 2. Diego López el Mudo. *Sansón y Dalila*. Óleo sobre lienzo. Segunda mitad del siglo XVII. Galería Caylus. Madrid.

huso en su mano, pues se ha dejado llevar por la locura que produce la lujuria, la sinrazón a la que condena el pecado de la carne. Según el pensamiento de la época, el hombre se movía por la razón y la mujer por la pasión; de este modo, al presentarlo travestido se nos indica que Hércules había perdido la principal virtud masculina, la capacidad de raciocinio, quedando considerado como mujer. Este hecho se resalta por la presencia en el fondo, entre las figuras del antihéroe y Ónfale, del papagayo, animal que imita sin razón las palabras y acciones de los demás¹⁷; el rosal, planta engañosa porque su gran belleza nos impide, a veces, ver su condición de espinosa¹⁸, ambos elementos con sentido negativo, aludiendo a la lujuria y sinrazón que dominaron los actos de Hércules. Ónfale, por su parte, no aparece portando los atributos del héroe como en otras representaciones de esta escena¹⁹, sino que la identificamos por contraposición a la otra figura femenina que aparece a su lado, la cual simboliza la Virtud. Mientras Diego López el Mudo representa a Ónfale con una falda de flores y portando un abanico, ambos símbolos relacionados con la vanidad, cualidad eminentemente femenina, y con un peinado de rizos artificiosos, labios gruesos y sensuales, una flor entre sus pechos, en el canalillo de su escote, remarcando que es una figura que incita a la lujuria, y acompañada de un perro enroscado a sus pies, simbolizando la pereza o acidia; al otro personaje femenino, la Virtud, se la representa bordando, tarea propia de mujer virtuosa, un dibujo geométrico, figura de connotaciones positivas, y tanto su vestimenta como su peinado apuntan en esa misma dirección. Este hecho también se recalca en el paisaje de fondo que se encuentra tras esta mujer virtuosa: en la maceta se aprecian claveles o clavelinas, flores que suelen hacer referencia al matrimonio, y el paisaje se muestra como una selva infranqueable, haciendo alusión, posiblemente, a la dificultad de mantenerse en el camino de la virtud y no desviarse de los mandamientos del propio matrimonio, pues hay

que recordar que Hércules estaba casado con Deyanira durante su estancia en la corte de la reina Ónfale²⁰; mientras que la vista situada tras la figura de Hércules es un paisaje llano, simbolizando el camino fácil pero de perdición que escogió al dejarse llevar por la pasión amorosa, consiguiendo con ello perder su honor y dignidad. Asimismo, debe destacarse la presencia de la fuente probablemente con la imagen del “amor omnia vincit”, el amor victorioso, representado sobre un pedestal en el que también se distinguen dos figuras, pudiendo tratarse de Apolo y Marsias o el Castigo de Cupido²¹, aunque su identificación, resulta complicada por la falta de detalle. En el brocal se encuentra la firma del pintor, ya que parece leerse “LOPEZ.EL.” con una letra “D” sobre el apellido del artista.

Por su parte, el lienzo de *Sansón y Dalila* representa el momento de la historia en el que el héroe hebreo es seducido por la filisteo Dalila y, obnubilado por la pasión, le confiesa que el secreto de su fuerza reside en sus cabellos. Ante dicha revelación, la filisteo le emborracha para poder cortarle la cabellera, la fuente de su poder, y así pueda ser vencido por sus enemigos. Además de Sansón dormido sobre el regazo de Dalila, aparecen en la escena dos sirvientas de la traidora filisteo y un soldado que espera a que Dalila acabe su tarea para apresar al hebreo. Cabe destacar la presencia en el fondo del lienzo, en una arquitectura con balaustrada que se levanta tras la figura del soldado enemigo, la presencia de una estatua de Hércules en una hornacina, reconocible por portar la clava y la piel de león, sobre la cual, en la balaustrada de la construcción, se levanta otra escultura, en este caso representando la virtud de la Prudencia, y conectando, aún más si cabe, la relación iconográfica entre ambos lienzos.

En el siglo XVII, el deseo amoroso fue representado en la cultura española como algo aborrecible por su capacidad de inducir al pecado incluso al más virtuoso de los hombres, quien podía

terminar siendo una mera marioneta en manos de una mujer. De este modo, se produciría una inversión de los roles socioculturalmente marcados, y el hombre tornaría un ser sumiso y obediente frente a una figura femenina poderosa, inteligente y manipuladora²². Precisamente, estas dos historias, Hércules y Ónfale y Sansón y Dalila, advierten a este respecto, formando un tándem cuya lección moral muestra al espectador masculino por qué debe ser precavido ante los sentimientos irracionales que puede generar la pasión amorosa, causante de desorden y caos en las almas que por ella se ven corrompidas.

Así fue recogido en la literatura de la época, donde la relación entre ambas historias, como advertencia de los peligros del deseo carnal, fue más popular y recurrente que en la plástica del XVII. Pues, tanto Hércules como Sansón, como expresa Pedro Mexía en su *Silva de varia lección*, comenzaron matando leones y terminaron engañados y vencidos por mujeres²³; es decir, ambos personajes, a pesar de haber realizado en su vida numerosas y virtuosas proezas, cayeron rehenes del amor pasional, del pérfido deseo lujurioso generado por la seducción de una mala mujer. De este modo lo explica Cervantes en su *Galatea*:

“Pero si las razones hasta agora por mí dichas no bastan a persuadir la que yo tengo de estar mal con este pérfido amor de quien trato, oí en algunos ejemplos verdaderos y pasados los efectos suyos, y veréis, como yo veo, que no ve ni tiene ojos de entendimiento el que no alcanza la verdad que sigo. Veamos, pues: ¿quién, si no este amor, es aquel que al justo Loth hizo romper el casto intento y violar a las propias hijas suyas? Éste es, sin duda, el que hizo que el escogido David fuese adúltero y homicida; y el que forzó al libidinoso Amón a procurar el torpe ayuntamiento de Tamar, su querida hermana; y el que puso la cabeza del fuerte Sansón en las traidoras faldas de Dalida, por do, perdiendo él su fuerza, perdieron los suyos su amparo, y al cabo, él y otros muchos la vida; éste fue el que movió la lengua de Herodes para prometer a la bailadora niña la cabeza del

precursor de la vida; éste hace que se dude de la salvación del más sabio y rico rey de los reyes, y aun de todos los hombres; éste redujo los fuertes brazos del famoso Hércules, acostumbrados a regir la pesada maza, a torcer un pequeñuelo huso y a ejercitarse en femeniles ejercicios”²⁴.

Por su parte, el portugués Jorge Ferreira de Vasconcelos, en su *Comedia Eufrosina*, ya en 1551 advierte que a pesar de todos los actos heroicos que pueda llevar a cabo un hombre todo puede quedar en nada si deja embelesar por la pasión amorosa:

“[...] y si no, con mirar al mismo Hércules, que después de tantas victorias, y ser tan animoso, y sabio, como le hizo el amor parecer otro Sardanápalo, y le quemó vivo [...] por amor que no conviene se pierde el bien, y el mal viene [...] como hizo al esforzado Sansón, al sabio músico David, y al divino Salomón”²⁵.

Asimismo lo expone Juan de Torres en su *Philosophia moral de Príncipes*:

“De la misma suerte aquellos dos valerosos capitanes Hércules y Sansón, domadores de leones, y acometedores de peligros en una mesma hera [...] De manera que los que espantaron el mundo con sus proezas, le dexaron atónito con sus baxezas, y los que vencieron hombres fueron vencidos de mugeres”²⁶.

También así lo expresa Juan Ortiz Cantero en su *Directorio catequístico*, ya en el siglo XVIII:

“Enrique Octavo, Rey de Inglaterra, por una mala muger, negó obediencia á la Iglesia, quitó la Fe, y camino del Cielo á todo su Reyno. Hércules, por Onfala, se afeminó, hasta tomar la rueca. Aquiles, por otra, se vistió traje mugeril. Sardanápalo executó lo mismo. A Milon solo una mugercilla afeminaba pero mas es, que bastasse Dalila a quitar las fuerzas á Sansón”²⁷.

Pero también en obras protagonizadas por los personajes femeninos de la historia, como es el *Elogio Vigésimo cuarto* dedicado a Dalila de Martín Carrillo, dentro de sus *Elogios de las mugeres*

insignes de que trata la Sagrada Escritura en el Viejo Testamento, publicado por primera vez en 1627 para Sor Margarita de Austria, dirá:

“Ningún exemplo mas apropósito podemos traer para probar esta verdad que el de Dalila, de quien hablamos en este Elogio, insigne en maldades, y en engaños, sin haber en ella cosa buena; antes es figura del Demonio, y del mayor enemigo nuestro, que es la carne, según San Ambrosio. Pero por haber vencido al hombre más fuerte del mundo, a quien la gentilidad llamó Hércules [...] fue vencido preso y atado como bestia por muger astuta Dalila, de quien hablamos en este elogio y por eso nombramos entre las insignes”²⁸.

2. IMÁGENES DEL MAL AMOR

Por lo tanto, como se aprecia a través de todos estos ejemplos literarios, durante los siglos del Barroco en España, la pasión amorosa era entendida como un peligro, un mal amor, capaz de nublar hasta las más lúcida de las mentes y afectar a todos los miembros de la estructura social. Por supuesto, la culpabilidad siempre recaía en la mujer, quien en todos estos relatos funcionaba como símbolo de la lujuria que podía despertar el acometimiento de todos estos pecados de los hombres. El género femenino era el causante de atraer al hombre por el mal camino: barraganía, concubinato, fornicación simple y un sinfín de faltas que estaban a la orden del día entre los crímenes cometidos durante el siglo XVII, y de los que se trataba de advertir a través de una producción cultural al servicio de una ideología que defendía la castidad, el matrimonio y la fidelidad. De este modo, el deseo amoroso, siempre representado, por su condición de pecado, en figuras femeninas, se nos muestra en la pintura española del barroco como algo rechazable pues, como se ha evidenciado a través de las representaciones de Diego López el Mudo, es capaz de volver al más honrado de los hombres en un mero juguete en manos de una mujer, que deja de ser sumisa y casta, para convertirse en un ser malvado y dominante, que

pasa a ser obedecida por el hombre engañado quien, a partir de ese momento, pierde su poder para convertirse en un ridículo amante/esclavo, subvirtiendo el orden social preestablecido²⁹.

Sin embargo, como decíamos al comienzo de este trabajo, en esta producción cultural del Barroco español a la pintura se le otorgó un lugar de preeminencia respecto a otras manifestaciones artístico-culturales, por su poder de emocionar y con ello despertar, para bien o para mal, los sentimientos de los espectadores. En este sentido, y a pesar de no contar con un índice de obras pictóricas censuradas por la Inquisición, como ocurre con el índice de libros prohibidos, el control que, desde el Concilio de Trento, se impuso a las imágenes fue férreo, “por su capacidad de actuar sobre los sentidos y regular espíritus a través de la soberanía de la visión”³⁰. De ello se deriva la virtual ausencia de ciertos temas iconográficos y la presencia masiva de otros. Esto ocurriría aún más si cabe con las representaciones femeninas³¹.

Por este motivo, en esta época, existía la convicción de que la visión de figuras femeninas que se alejan del ideal de mujer que se pretendía imponer por parte de la ideología dominante, esto es, casta, sumisa, humilde, laboriosa y silenciosa, solo podía conllevar a la transgresión de las normas por parte de los espectadores que las contemplasen, ya fuesen hombres o mujeres³². Y esto es lo que otorga a estas obras de Diego López el Mudo, *Hércules y Ónfale y Sansón y Dalila*, su excepcionalidad.

El control sobre la producción de imágenes femeninas sensuales y fascinadoras afectó hasta tal punto que este tipo de imágenes en las que se muestra a una mujer sometiendo a un varón a través del poder del deseo son extrañas excepciones, y prácticamente inexistentes si nos fijamos en las obras producidas de mano de pintores españoles³³. Las representaciones de hombres sucumbiendo a los encantos de

una mujer y que se habían dejado llevar por la lujuria, podían resultar en cierto modo peligrosas, pues no sólo tenían la capacidad de advertir sino que, mientras lo hacían, también podían despertar deseo en los propios espectadores a los que se intentaba aleccionar, los hombres, al tiempo que otorgaban a la mujer demasiado poder³⁴. De este modo, las mujeres representadas en estas escenas se convertían en ejemplos negativos para otras mujeres, al alejarse de los ideales impuestos para ellas, pues les podían mostrar cómo vencer a los varones a través de la manipulación de su deseo.

En conclusión, a pesar de no contar con más información sobre estas pinturas que nos permita desentrañar para quién realiza Diego López el Mudo estas escenas ni para qué lugar fueron realizadas,

debe reconocerse, a través de su estudio iconográfico e iconológico, su grado de excepcionalidad dentro de la plástica española de la época, así como su posible función como instrumento de exhortación a los espectadores masculinos para no caer en las tentaciones a las que podían ser sometidos por parte de las mujeres. Mediante el travestismo burlesco de Hércules y la pérdida de la fuente de su fuerza de Sansón, Diego López el Mudo ridiculiza a dos heroicos personajes víctimas del poder y engaño de dos mujeres fuertes, que se alejan del ideal de mujer, casta, sumisa y virtuosa, y que encarnan los peligros que conlleva dejarse llevar por el amor pasional, el mal amor, el cual tiene la capacidad de contaminar las almas de los hombres de un modo tan poderoso que es apto incluso para derrotar a los propios héroes, mitológicos o bíblicos.

NOTAS

¹RÍOS LLORET, Rosa Elena. "Desmayarse, atreverse estar furioso... La representación del amor y el matrimonio en la pintura española del Renacimiento y el Barroco". *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història* (Valencia), 64-65 (2014-2015), pág. 152.

²Véase: MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975; GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1984; PORTÚS PÉREZ, Javier y MORÁN TURINA, Miguel. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997; VV.AA. *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *La pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 2010.

³Agradezco a la Galería Caylus, quien recientemente ha adquirido estas dos obras, el haberme facilitado las imágenes para su estudio. También me gustaría agradecer su inestimable ayuda al profesor José Manuel López Vázquez, sin la cual no podría haber llevado a cabo este trabajo.

⁴PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pintura Barroca...* Op. cit., pág. 325.

⁵GÓMEZ JARA, Jesús. "Diego López el Mudo y sus cinco lienzos de pintura en la antigua enfermería del convento de agustinas recoletas de La Calzada de Oropesa (Toledo). Año 1687". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (Coord.). *La Iglesia y el Mundo Hispánico en tiempos de Santo Tomás de Villanueva (1486-1555)*. Madrid: R. C. U. Escorial-María Cristina, 2018, pág. 838.

⁶PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura Barroca...* Op. cit.

⁷Antonio Ponz cuenta que "en el cuerpo de la Iglesia, en el camarín y en sacristía hay pinturas de un Diego López que se firmaba el Mudo, porque debía serlo de nacimiento". PONZ, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Por la viuda de Joaquín Ibarra, 1772-1794, t. VII, pág. 29.

⁸GÓMEZ JARA, Jesús. "Diego López el Mudo..." Op. cit., pág. 840.

⁹Ibidem, pág. 841.

¹⁰GOOSEN, Louis. *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*. Madrid: Akal, 2006, pág. 245.

¹¹GARCÍA PORTUGUÉS, Esther. “‘Hércules y Ónfale’ en Fastos de Ovidio. El texto llevado a la pintura”. *IMAGO: Revista de Emblemática y Cultura Visual* (Valencia), 3 (2011), pág. 82.

¹²MENA MARQUÉS, Manuela. “1800. Goya y la familia de Carlos IV”. En: MENA MARQUÉS, Manuela (ed.). *Goya. La familia de Carlos IV*. Madrid: Museo del Prado, 2002, pág. 154.

¹³LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel. “La familia de Carlos IV de Goya: una interpretación desde la emblemática”. *BSAA arte* (Valladolid), 76 (2010), pág. 275.

¹⁴BLÁZQUEZ NOYA, Alba. “El travestismo burlesco de Hércules en Ov. Her. IX. (55-118)”. *Studia Philologica Valentina* (Valencia), 1 (2017), pág. 87.

¹⁵FRACCHIA, Carmen. “Constructing the Black Slave in Early Modern Spanish Painting”. En: NICHOLS, Tom (Ed.). *Others and Outcast in Early Modern Europe*. Hampshire: Ashgate, 2007.

¹⁶GARCÍA PORTUGUÉS, Esther. “‘Hércules y Ónfale...’” Op. cit., pág. 76.

¹⁷GARCÍA ARRANZ, José Julio. “Interpretaciones y usos simbólicos de las aves en la literatura emblemática europea de la Edad Moderna”. *EVOLUÇÃO. Revista de Geistória e Pré-História* (Lisboa), 2 (2018), págs. 97-101.

¹⁸SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas*. Ámsterdam: Janssonium Junioem, 1664, pág. 298.

¹⁹GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés. *Trans. Diversidad de identidades y roles de género: Catálogo de exposición*. Madrid: Museo de América, 2017, págs. 274-276.

²⁰BLÁZQUEZ NOYA, Alba. “El travestismo burlesco...” Op. cit., págs. 87-88.

²¹Véase: AZANZA, José Javier y ZAFRA, Rafael (Eds.). *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2000.

²²RÍOS LLORET, Rosa Elena. “Desmayarse, atreverse estar furioso...” Op. cit., pág. 154.

²³MEXÍA, Pedro. *Silva de varia lección*. Madrid: Luis Sánchez, 1602, pág. 172.

²⁴CERVANTES, Miguel de. *Obras completas, II. Galatea; Novelas ejemplares; Persiles y Segismunda*. Alcalá de Henares: Centro de estudio cervantinos, 1994, págs. 239-240.

²⁵FERREIRA DE VASCONCELOS, Jorge. *Comedia Eufrosina*. Madrid: Antonio Marín, 1735, págs. 160-161.

²⁶TORRES, Juan de. *Primera parte de la Philosophia Moral de Príncipes*. Barcelona: Sebastián Cormellas, 1598, pág. 493.

²⁷ORTIZ CANTERO, José. *Directorio catechistico, glossa universal de la doctrina christiana. Vol. 1*. Madrid: Diego Martínez de Abad, 1705, pág. 374.

²⁸CARRILLO, Martín. *Elogios de las mugeres insignes de que trata la Sagrada Escritura en el Viejo Testamento*. Madrid: José Doblado, 1783, pág. 164.

²⁹RÍOS LLORET, Rosa Elena. “Desmayarse, atreverse estar furioso...” Op. cit., págs. 153-154.

³⁰MARAVALL, Antonio. *La cultura del barroco...* Op. cit., pág. 497.

³¹VALERIO, Adriana. “La Biblia, las mujeres y la crisis de la Europa Moderna”. En: GIORDANO, María Laura (Ed.). *Reformas y Contrarreformas en la Europa católica (siglos XV-XVII)*. Estella: Editorial Verbo Divino, 2016, págs. 29-33.

³²MARTÍNEZ BURGOS, Palma. “Bajo el signo de Venus: la iconografía de la mujer en la pintura de los siglos XVI y XVII”. En: SAINT SAËNS, Alain (Ed.). *Historia silenciada de la mujer. La mujer española desde la época medieval a la contemporánea*. Madrid: Editorial Complutense, 1996, pág. 123.

³³ÁLVAREZ SEIJO, Begoña. “¿Invisibilidad o censura? La ausencia de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento en la pintura barroca española (1563-1700)”. En: FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles LÓPEZ CALDERÓN, Carmen; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (eds.). *Discursos e imágenes del barroco Iberoamericano Vol. 8*. Santiago de Compostela, Sevilla: Andavira Editores, Universidad Pablo de Olavide, 2019, págs. 359-377.

³⁴RÍOS LLORET, Rosa Elena. “Desmayarse, atreverse estar furioso...” Op. cit., págs. 156-158.

³⁵ÁLVAREZ SEIJO, Begoña. “¿Invisibilidad o censura?...” Op. cit., págs. 374-375.

EL VALOR DEL PAISAJE PATRIMONIAL BODEGUERO. EL CASO DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA THE VALUE OF THE WINERY PATRIMONIAL LANDSCAPE. THE CASE OF SANLÚCAR DE BARRAMEDA

Resumen

El texto aborda la recuperación de entornos industriales desde una perspectiva centrada en la influencia, que tanto el paisaje natural como la actividad productiva, tienen en la configuración de la imagen identitaria contemporánea de las ciudades intermedias. Se profundiza en el caso de estudio de Sanlúcar de Barrameda para apoyar la hipótesis de que los antecedentes paisajísticos e industriales de un determinado territorio son los encargados de constituir sus desafíos y oportunidades futuras.

Palabras clave

Memoria, Recuperación urbana, Territorio, Vino.

Virginia Arnet Callealta

Universidad Mayor, Chile.

Arquitecta (2009), Máster (2010) y Doctora Arquitecta (2015) por la Universidad de Sevilla. Académico en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Mayor en las áreas de Historia y Teoría de la Arquitectura, Urbanismo y Proyectos Arquitectónicos impartiendo clases de pregrado, evaluando competencias académicas, siendo miembro de comités de títulos y dirigiendo tesis de postgrado. Desde 2012, ha sido profesora a tiempo parcial en universidades

Abstract

This text approaches the recovery of industrial environments from influence-centered perspective, which both the natural landscape and the productive activity have on the configuration of the contemporary identity image of intermediate cities. The case of Sanlúcar de Barrameda is studied in depth to support the hypothesis that the landscape and industrial background of a given territory are responsible for setting its future challenges and opportunities.

Key words

Heritage, Memory, Territory, Urban recovery, Wine.

nacionales e internacionales, así como evaluadora de proyectos de investigación y artículos de revistas científicas, y miembro de tribunales de máster y doctorado.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 26/III/2020
Fecha de revisión: 22/IV/2020
Fecha de aceptación: 12/V/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i19.0002>

EL VALOR DEL PAISAJE PATRIMONIAL BODEGUERO. EL CASO DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA

1. INTRODUCCIÓN

La economía andaluza se ha configurado históricamente como una economía dependiente de sus relaciones exteriores, indispensables en su evolución. Además, su modelo territorial definido en el Plan de Ordenación Territorial de Andalucía —POTA en adelante—, establece un nuevo sistema de redes de ciudades de escala media como elementos definitorios de la articulación regional¹ debido a la relevancia que éstas han adquirido en diversas investigaciones de las dos últimas décadas².

El litoral andaluz ha sido *“donde se han sumado los procesos de crecimiento urbano de las ciudades costeras con la expansión turística, como forma ésta última muy especializada (y segregada) de urbanización [ya que] concentran un importante volumen de población (superior a 200.000 habitantes) y presentan una fuerte especialización funcional (turismo y nuevas agriculturas)”*³. Asimismo, debido a su tradición industrial agroalimentaria, el POTA destaca la relevancia de las redes de ciudades medias como polos neurálgicos para el desarrollo de la economía andaluza y,

de manera sincrónica, custodios de un preciado patrimonio industrial que se inicia en la zona occidental con la producción de joyas, perfumes, tejidos, aceites y vinos en época tartésica; no obstante, la posición estratégica de las ciudades del litoral occidental andaluz, ha posibilitado un constante flujo de intercambio comercial, cultural, social..., lo que ha caracterizado la franja costera atlántica de la región.

Históricamente la actividad productiva andaluza de mayor intensidad se ha concentrado en las provincias de Huelva y Cádiz, a las que se les une Sevilla por su proximidad. Además, debido a la producción vitivinícola que caracteriza este fragmento del territorio andaluz en las últimas décadas del siglo XIX, aparecen los primeros complejos bodegueros dedicados al cultivo de vid, producción, embotellado y exportación de vino en la costa noroeste gaditana⁴. No obstante, su favorable ubicación, unida al desarrollo económico de la región de las últimas décadas, han beneficiado la terciarización de la actividad productiva a favor de la creación de destinos turísticos atractivos como la Costa de la Luz⁵.

2. PAISAJE Y TERRITORIO SANLUQUEÑO

El modelo territorial andaluz⁶, encuadra a Sanlúcar de Barrameda como ciudad media de primer nivel, dentro de las redes de ciudades medias litorales, incluida en la unidad territorial denominada “Unidades organizadas por redes de ciudades medias litorales”, dentro del dominio territorial definido por dicho Plan como Litoral.

Debido a su carácter intermediador se categoriza como “Nodo Urbano de Primer Nivel”, actuando como polo prioritario de transporte en viarios para la articulación de redes de ciudades medias y de distribución a sistemas de comunicación de primer nivel, además de adquirir una posición idónea para actuar como punto de intercambio modal entre los

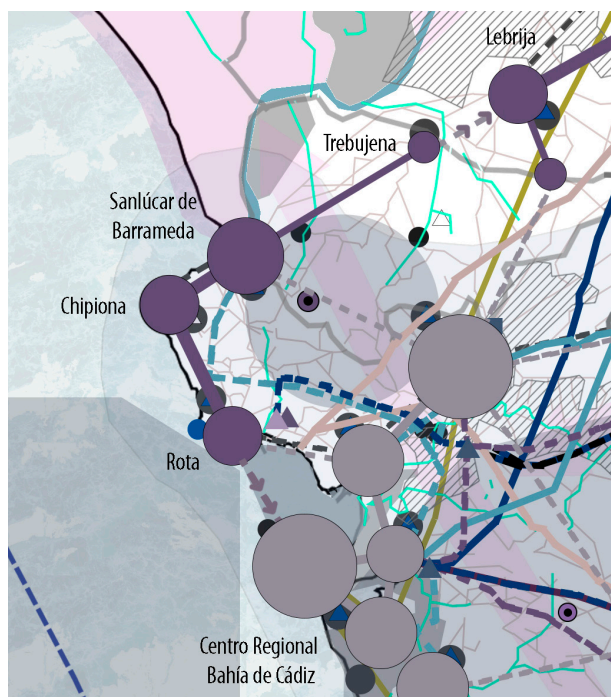


Fig. 1. Esquema de la red de ciudades medias del litoral gaditano donde se puede apreciar la presencia de Sanlúcar de Barrameda como nodo urbano de primer nivel y su proximidad con el centro regional de la Bahía de Cádiz y con Lebrija —perteneciente a la red de ciudades medias interiores del Bajo Guadalquivir—. Elaboración propia a partir de Plan de Ordenación Territorial de Andalucía (JUNTA DE ANDALUCÍA, 2006).

municipios de Chipiona y Rota, vinculadas con el centro regional de la bahía de Cádiz y con la red de ciudades medias interiores del Bajo Guadalquivir.

Además, la inclusión del municipio como parte integrante del Plan de Ordenación del Territorio de la Costa Noroeste de la provincia de Cádiz, reafirma la influencia que la actividad vinícola tiene en la definición de la imagen de este espacio diverso y dinámico repleto de marismas, navazos y viñedos que conforman el Espacio Natural de Doñana, estableciendo que el desarrollo futuro tendrá que atenerse al respeto por los condicionantes territoriales⁷.

3. LA TRADICIÓN VINÍCOLA EN SANLÚCAR DE BARRAMEDA

Las investigaciones aportadas al respecto⁸ remontan la actividad vinícola en la costa de Sanlúcar de Barrameda Cádiz desde época tartésica, pudiéndose distinguir tres períodos claramente diferenciados:

3.1. El germen de la producción sanluqueña: del cultivo independiente al Marco de Jerez

El cultivo y la actividad productiva en relación a la uva ha sido desde sus orígenes un elemento indispensable en la configuración de Sanlúcar de Barrameda, iniciándose en época tartésica y continuando en las inmediaciones del *Lacus Ligustinus*; sin embargo, no es hasta la donación de la villa en 1297 a la Casa Ducal de Medina Sidonia cuando esta actividad se convierte en la principal fuente económica de la ciudad. Hasta este momento, el cultivo de la uva era incipiente y poco extensivo, organizado en minifundios dispersos por el territorio que, favorecidos por las condiciones climáticas y la composición de los suelos, logran consolidarse hasta constituirse como piezas primordiales de la industrialización sanluqueña⁹. De este modo, durante el siglo XV comienza a instaurarse el paisaje característico de pequeñas viñas, a manos

de múltiples oligarcas urbanos de la ciudad, que diferenciarán el territorio sanluqueño de las grandes extensiones jerezanas¹⁰. Además, en el núcleo urbano, el investigador Ricardo Córdoba localiza un documento que constata el arrendamiento en 1499 de una antigua bodega junto a las atarazanas del puerto¹¹; junto a esta comienzan a aparecer numerosas bodegas, pequeñas e irregulares, próximas a patios interiores y recubiertas de frondosa vegetación —que favorecen las condiciones climáticas para la producción vinícola— en el Barrio Alto de la ciudad¹².

Por otro lado, la apertura del puerto de la ciudad como antepuerto de Sevilla, transforma la urbe en un lugar atractivo para comerciantes bretones y flamencos¹³, que pronto comienzan a prestar especial interés por los vinos producidos en la zona, influyendo notablemente en la expansión de la superficie de los viñedos y en su actividad productiva. Sin embargo, las bodegas urbanas que se construyen en esta época distan mucho de las anteriores, pudiéndose distinguir dos tipos de inmuebles: los primeros, las bodegas-palacios que se localizaban en las casas de los cargadores para consumo de sus propietarios; los segundos, las bodegas-graneros, espacios exentos a la edificación principal, donde se criaban y almacenaban vinos para su venta posterior.

La proliferación comercial favoreció que durante el siglo XVI se consolidara la actividad vinícola en localidades aledañas ocasionando una fuerte competencia entre los distintos vinos requiriendo, incluso, diversas ordenanzas locales que restringieran el volumen de vinos de otras localidades¹⁴. Todo ello, propició la unificación de la producción vinícola bajo el actual Marco de Jerez quedando penado la intrusión de caldo ajeno¹⁵.

3.2. Los orígenes de las grandes familias bodegueras

A partir del siglo XVIII, la economía sanluqueña sufre un nuevo impulso gracias a la constitución

de la Hermandad de Cosecheros y la creación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País que se encargaron de preservar los intereses locales y mejorar las condiciones de la producción.

Por otro lado, la necesidad de preservar los vinos durante sus exportaciones en barco obliga a indagar en un nuevo método de conservación a partir de las levaduras de velo de flor para evitar su deterioro en los trayectos. De esta manera, nace la producción del vino local de manzanilla, necesitado de la brisa marina atlántica, traída por el viento de poniente bajo la influencia de las marismas de Doñana, y la humedad de solera para su crianza biológica. Este vino singular transforma los espacios tradicionales en unos nuevos con suelos húmedos, atrayendo a las primeras familias bodegueras de Sanlúcar de Barrameda como las Delgado Zuleta (1744), La Cigarrera (1758), Hidalgo-La Gitana (1792), Gaspar Florido (1800) y Pedro Rodríguez e Hijos¹⁶.

Estas familias bodegueras contribuyeron a modificar la imagen urbana al incorporar bodegas manzanilleras de gran superficie y altura que, mediante sus huecos superiores, facilitaban la entrada de la brisa marina; esto último resulta indispensable para que se obtengan las condiciones climáticas, de oxigenación, temperatura y humedad necesarias para la crianza de manzanilla. Tan necesarias eran estas condiciones para el cultivo biológico del vino de manzanilla que tras la desamortización de Godoy (1798), muchas de las iglesias desamortizadas presentaban condiciones arquitectónicas óptimas para ello y fueron reutilizadas con fines bodegueros¹⁷.

Sin embargo, la crisis comercial de principios del siglo XIX reestructura la sociedad sanluqueña surgiendo una nueva burguesía bodeguera que mantuvo la actividad industrial en el contexto urbano apareciendo Barbadillo (1821), Herederos de Argüeso (1822), González-Byass (1835),

Infantes de Orleans Borbón (1852), Hijos de Rainera Pérez Marín (1852), Pedro Romero (1860), Barón (1895) y Williams & Humbert, entre otras¹⁸, además de incrementar el volumen de bodegas manzanilleras en el núcleo urbano. De esta manera, el panorama bodeguero aumenta su superficie para acoger la demanda de producción mediante espacios productivos esbeltos, diáfanos, con naves laterales y cubiertas a dos aguas, surgiendo en este momento las “bodegas-catedrales” que caracterizan la imagen urbana sanluqueña del momento¹⁹.

La relevancia del vino de manzanilla en la época la recoge Richard Ford en su viaje de 1846, cuando escribe que “[...] los mismos jerezanos prefieran mucho más beber manzanilla, un vino muy ligero que se hace cerca de Sanlúcar y que es al tiempo más flojo y más barato que el jerez”²⁰.

Además, la invasión de la filoxera²¹ en 1894, unida al descenso de la calidad de los vinos para satisfacer la alta demanda exterior, forzó la fusión de las pequeñas compañías bajo el amparo de las grandes familias vinícolas, consiguiendo, de este modo, la recuperación de la actividad industrial.

3.3. La Denominación de Origen, un punto clave para entender la industria sanluqueña en la actualidad

A principios del siglo XX, se produce un nuevo punto de inflexión desde que en 1914 se produjera el primer intento legal para delimitar geográficamente la comarca vinícola del jerez, con este recurso se intenta garantizar el sello diferenciador del vino local. Finalmente, en 1932 se aprueba el primer decreto a partir del cual se delimita la Denominación de Origen de Manzanilla-Sanlúcar modificándose en diversas ocasiones hasta incorporar a los municipios de Jerez de la Frontera, El Puerto de Santa María, Sanlúcar de Barrameda, Trebujena, Chipiona,

Rota, Puerto Real, Chiclana y Lebrija bajo el Marco de Jerez²². Sin embargo, tras la Guerra Civil se produce un estancamiento en la crianza de manzanilla a favor de la producción de brandys para su comercio exterior²³, lo que fomentó el intercambio comercial con Jerez de la Frontera cuyas bodegas necesitaban los vinos jóvenes sanluqueños para su producción de fino y “por esta circunstancia, se fueron vinculando las empresas sanluqueñas con las exportadoras de Jerez, de tal forma, que prácticamente dependían exclusivamente de las ventas de Almacenado”²⁴.

Debido a esto, la mayoría de las bodegas de Sanlúcar de Barrameda abandonaron el comercio nacional e internacional para concentrarse en el abastecimiento al municipio vecino hasta que a partir de 1961 RUMASA les arrebatara la clientela

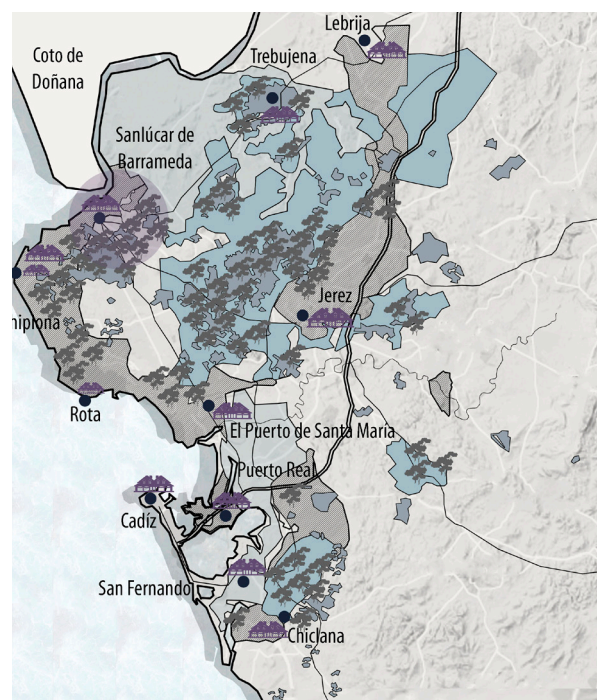


Fig. 2. Mapa de la delimitación territorial bajo la Denominación de Origen del área de estudio. Elaboración propia a partir de información de la Orden la Consejería de Agricultura y Pesca por la que se aprueba el Reglamento de las Denominaciones de Origen Jerez-Xérès-Sherry» y «Manzanilla-Sanlúcar de Barrameda».



Fig. 3. Localización de las dos zonas bodegueras presentes en el municipio de Sanlúcar de Barrameda. Elaboración propia.

habitual para producir ingentes cantidades de brandys jerezanos y exportarlos internacionalmente. A partir de este nuevo punto crítico en la actividad vinícola, las bodegas locales se concentraron nuevamente en la crianza de manzanilla, por lo que la crisis de la zona, propiciada por las políticas exacerbadas de RUMASA en la exportación de brandys, no afectó en gran medida al municipio. Además, la delimitación funcional de la Denominación de Origen de Manzanilla-Sanlúcar unida a la de Jerez-Xérès-Sherry aprobada por el Consejo Regulador en 1964 que define a Sanlúcar de Barrameda, Jerez de la Frontera y El Puerto de Santa María como zonas de crianza, mientras que Rota, Chipiona, Trebujena, Puerto Real, Chiclana y Lebrija permanecen como zonas de producción, fomenta la proliferación de grandes complejos bodegueros urbanos dedicados al vino de manzanilla, ya que estos *“deben criarse en bodegas enclavadas en el término municipal de Sanlúcar de Barrameda”*²⁵.

A pesar del alto beneficio que las empresas bodegueras han proporcionado al municipio se producen dos inconvenientes notables: el natural y el patrimonial. Por un lado, el desarrollo y la consolidación de la industria vinícola ha propiciado la incorporación de nuevos modelos arquitectónicos que caracterizan el paisaje de la campiña debido a que las extensiones para vides son superiores en el entorno rural. Por otro, la pérdida notable del tejido industrial urbano debido a la transformación radical que la economía vitivinícola ha soportado en los últimos años y que ha concatenado el cierre paulatino de elementos industriales dentro del centro de la ciudad.

Pese a que el Plan de Ordenación Urbanística recoge en su Catálogo de Bienes Inmuebles alrededor de treinta inmuebles bodegueros existe una tendencia demoledora amparada por las distintas bodegas del siglo XIX de la banda de

la playa que han sido derribadas²⁶; por ello, muchos de estos espacios han sido reutilizados como viviendas, restaurantes o discotecas. A partir de esto se consigue revitalizar el tejido urbano, sin por ello olvidar su memoria industrial, mediante la reinterpretación funcional de los mismos, como sucediera durante el siglo XIX, donde muchos de los conventos, iglesias y palacios de la zona se reconvirtieron para albergar en su interior grandes bodegas.

4. NUEVOS MÉTODOS PARA VIEJAS BODEGAS

En relación a los antecedentes analizados, se diferencian dos áreas bodegueras paralelas al río Guadalquivir: la primera, más antigua y elevada sobre el nivel del mar, se encuentra ubicada en las proximidades del castillo de Santiago en el barrio alto de la ciudad; la segunda, más moderna y próxima a la antigua línea de playa, concentra las bodegas manzanilleras construidas durante los siglos XVIII y XIX. La primera, facilita la entrada de los vientos húmedos de poniente; la segunda, en constante contacto con la humedad de sus suelos próximos al mar e influenciadas por la brisa marina. A pesar del atractivo patrimonial presente en ambas zonas, la antigüedad, la disposición de las naves y la pertenencia del mayor volumen de ellas a la familia bodeguera Barbadillo, hacen que la primera de las áreas destacadas cobre un especial interés para esta investigación.

La desaparición de toda memoria de actividad vinícola debido al traslado de las principales bodegas junto a las viñas ubicadas lejanas al núcleo urbano actual ha condicionado que el Plan General Ordenación Urbana de Sanlúcar de Barrameda²⁷ apueste por la transformación del municipio en un entorno dedicado al turismo y nuevos métodos productivos que, además, contempla la reconversión funcional de los inmuebles para solucionar los problemas de

congestión y conexión y, a su vez, favorecer la reactivación del tejido urbano.

Asimismo, la proximidad de estos conjuntos bodegueros a una vía urbana posibilita su comunicación vehicular. Por otro lado, la reutilización funcional de los mismos concreta *“la posibilidad de disponer de un polígono industrial correctamente organizado, flexible con el uso y las condiciones de implantación y tamaño de las instalaciones resultarán favorables tanto para mejorar las condiciones de vida y ambientales en el interior del caserío como para la canalización de demandas de suelo que surgen ligadas a la reorientación completa del sistema productivo local”*²⁸.

Por ello, se plantea una metodología de intervención en el patrimonio bodeguero que se concreta en una propuesta articulada en tres líneas estratégicas, profundizando en el diálogo paisaje, industria y memoria²⁹:

a) *Reestablecer la relación perdida entre la ciudad y su entorno natural*

La relevancia manifiesta que el río Guadalquivir ha tenido como eje vertebrador de la actividad productiva de Sanlúcar de Barrameda, y por tanto, la consideración del Espacio Natural de Doñana como el territorio fundamental en la organización de la vida cotidiana del municipio, así como las marismas, pinares y dunas del entorno natural como componentes imprescindibles del sabor y el aroma característico del vino de manzanilla, favorece el contacto directo del núcleo urbano y su paisaje.

b) *Conservar la memoria vinícola*

Por otro lado, para profundizar en la conservación del pasado productivo se propone un nuevo entramado urbano que proteja los inmuebles industriales que subsisten en el Barrio Alto de la ciudad y se defienden del destino abocado al abandono dentro del núcleo

urbano debido a los objetivos establecidos en los instrumentos de planificación al promover el uso turístico y los nuevos métodos productivos.

Las piezas de referencia demuestran ser el recurso endógeno de la ciudad que inciden favorablemente en la economía local. Esta singularidad sostiene la necesidad de apostar por ellas como el modelo capaz de soportar las transformaciones ineludibles del tejido productivo vinícola de la región.

c) Considerar la reconversión programática del caso de estudio a través de usos contemporáneos conscientes de su entorno

Se plantea una propuesta dinámica que favorezca la comunicación entre el Barrio Alto y el Barrio Bajo de la ciudad. Además, la ubicación del castillo de Santiago como centro neurálgico del planteamiento lo convierte en un elemento fundamental desde el que redescubrir el patrimonio y la cultura vinícola local a favor de su atractivo turístico a partir de la reinterpretación arquitectónica de las antiguas naves bodegueras.

Para ello, se establecen cuatro sectores programáticos de intervención:

- Sector industrial. Ante la necesidad de conservar la actividad vinícola sanluqueña como factor endógeno, se plantea mantener la actividad productiva en el conjunto industrial de mayor envergadura del Barrio Alto de la ciudad. Esta acción fortalece las actividades económicas existentes, contribuyendo a la economía local y a la relación tradicional entre el paisaje, la industria y la economía.
- Sector administrativo. Se propone implementar y mejorar las oficinas administrativas actuales de la empresa Barbadillo,

ubicadas en la bodega de la Casa de la Cilla, mejorando las condiciones de uso y permitiendo mantener activa la memoria del vino. La ubicación de este sector administrativo más próximo al área residencial que al centro neurálgico de la propuesta, fortalece las actividades económicas de carácter local incorporando a los habitantes del lugar en la actividad empresarial.

- Sector turístico. Se propone un sector donde predomine el uso turístico, ubicado en la bodega El Toro para, además, aprovechar su situación privilegiada en la parte más alta de la ciudad desde donde se puede contemplar el océano Atlántico y las marismas y dunas de Doñana. A través de esta actuación, se reutiliza el espacio conformado en torno al patio central mediante tres naves perimetrales que acogen pequeñas habitaciones alrededor de él y la nave transversal principal que se habilita para albergar accesos y zonas comunes. No obstante, se deben incorporar los equipamientos necesarios para apoyar con ellos la revitalización de estas grandes piezas bodegueras.
- Sector dotacional. La necesidad de originar relaciones entre la ciudad existente y la propuesta favorece la reconversión de la bodega Angioletti en un equipamiento educativo, a modo de biblioteca, que permita el intercambio entre la población local permanente y la temporal turística. Todo ello, se auxiliará con la configuración de una pasarela que conecte físicamente este edificio con la zona más deprimida de la ciudad, fortaleciendo la prolongación de la calle Zárate hacia el Barrio Alto, y sirviendo de nexo de unión entre ambas zonas de Sanlúcar —el Barrio Alto y el Barrio Bajo—. Además, la posición y la escala que presenta el conjunto bodeguero de El Colegio, Alambique y La Nueva, junto a la bodega El Toro y del Castillo, posibilitan la reconversión de este

espacio con fines sociales, culturales y de ocio, disponiendo una sala de espectáculos, dos lugares de ensayo en los alambiques y pequeñas salas de talleres. Por último, se propone la reconversión comercial de la bodega del Castillo aprovechando para ello su condición espacial de carácter central.

Este sector de equipamiento comercial y de ocio, unido al espacio sociocultural y educativo, genera un tejido urbano rico que sirve de base para la reactivación de la zona, así como para su atracción turística.

5. DISCUSIONES Y CONCLUSIONES FINALES DEL PROCESO

Las huellas industriales de las ciudades medias andaluzas del litoral se manifiestan como elementos indispensables para consolidar estrategias prospectivas que solucionen los problemas urbanos actuales. Además, la evolución productiva que estos enclaves de escala intermedia tuvieron en la totalidad del territorio andaluz ha favorecido en las últimas décadas la consolidación económica del sector agrario, lo que destaca la influencia que el paisaje ha ejercido en la configuración de la imagen urbana de estas ciudades.

La ubicación idónea de Sanlúcar de Barrameda, como ciudad cabecera de la red de ciudades medias de la costa occidental gaditana, además de por su tradición vitivinícola vinculada al carácter histórico exportador de su puerto, hacen que sea escogida como uno de los casos más notables de este proceso. Además, la complejidad de este entorno definida por un paisaje concreto marcado por su antropización, permite interpretarlo como un producto social donde la memoria del vino permea las diferentes capas de la historia.

Todo ello, vuelve imperante la necesidad de contribuir a la definición de su imagen urbana mediante estrategias dinámicas de planeamiento que palién los posibles efectos negativos que la incorporación en la economía globalizada provocan en el patrimonio vinícola sanluqueño. Estos nuevos métodos deben integrar prácticas de reutilización contemporáneas complejas además de entregar soluciones multidisciplinarias que integren el conocimiento local, mediante la resignificación de algunos inmuebles productivos a través de su reactivación industrial desde estándares contemporáneos y la reutilización de otros con la ayuda de la incorporación de nuevas funcionalidades que difieren de la actividad productiva original. Así, la constitución del uso turístico como principal mecanismo de atracción, ofrece la posibilidad de preservar la memoria vinícola sanluqueña, mediante el recorrido por las antiguas instalaciones bodegueras bajo una nueva mirada, donde convergen espacios turísticos, socioculturales, educativos, comerciales y de ocio, e incluso, la preservación de la actividad industrial; todos ellos conviviendo bajo el paradigma de la salvaguarda y la contemporaneidad.

Este proceso metodológico ha supuesto, por último, una constatación de la necesidad de un entorno mixto donde distintos usos convivan con la memoria vinícola para que los ciudadanos, locales y visitantes, puedan apreciar la relevancia de las piezas industriales en el núcleo urbano de Sanlúcar de Barrameda, además de configurar un nuevo escenario caracterizado por la versatilidad de los espacios bodegueros y su capacidad inconmensurable de resiliencia, al cambiar de forma, función o capacidad y, aun así, conservar sus características fundamentales tras estas alteraciones.

NOTAS

¹JUNTA DE ANDALUCÍA. *Decreto 129/2006, de 27 de junio, por el que se aprueba el Plan de Ordenación del Territorio de Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2006.

²Para profundizar, consultar en: BONET CORREA, Antonio. "Las ciudades de tamaño medio y óptimo en Andalucía". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (Sevilla), 63 (2007), págs. 62-68; CANO GARCÍA, Gabriel. "Clasificaciones Urbanas en Andalucía. Las Ciudades Medias". *Revista de Estudios Andaluces* (Sevilla), 27 (2008), págs. 115-153; CARAVACA BARROSO, Inmaculada. *Dinamismo, innovación y desarrollo en ciudades pequeñas y medias de Andalucía*. Sevilla: Consejo Económico y Social de Andalucía, 2008; MOSQUERA ADELL, Eduardo y PÉREZ CANO, María Teresa. "La excepción como norma. La devaluación de la gran escala en la arquitectura andaluza". *Neutra: revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental* (Sevilla), 9-10 (2003), pág. 14; SÁNCHEZ, Luis Miguel y RODRÍGUEZ, Francisco. "La planificación y el sistema urbano de Andalucía. Notas para una reflexión desde la geografía". *Cuadernos Geográficos* (Granada), 47 (2010), págs. 223-245; SÁNCHEZ, Luis Miguel y RODRÍGUEZ, Francisco. "Sobre la nueva dimensión territorial de las ciudades medias en Andalucía". En: AA.VV. *Ciudad, territorio y paisaje: Reflexiones para un debate multidisciplinar*. Madrid: CSIC, 2010, págs. 272-287.

³JUNTA DE ANDALUCÍA. *Decreto 129/2006...* Op. cit., págs. 28-56.

⁴MORALES MUÑOZ, Manuel. "El papel de las élites en la industrialización andaluza". *Baética: Estudios de arte, geografía e historia* (Málaga), 21 (1999), págs. 431-450.

⁵PAREJO BARRANCO, Antonio. "Industrialización, desindustrialización y nueva industrialización de las regiones españolas (1950-2000). Un enfoque desde la historia económica". *Revista de Historia Industrial* (Barcelona), 19-20 (2001), págs. 15-75.

⁶Definido en: JUNTA DE ANDALUCÍA. *Decreto 129/2006...* Op.cit.

⁷JUNTA DE ANDALUCÍA. *Decreto 95/2011, de 19 de abril, por el que se aprueba el Plan de Ordenación del Territorio de la Costa Noroeste de la provincia de Cádiz*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2011.

⁸Para profundizar, consultar en: ALADRO PRIETO, José Manuel. "Algunas claves para la comprensión del paisaje rural del viñedo del marco de Jerez". *Revista de historia y teoría de la arquitectura* (Sevilla), 2-3 (2002), págs. 260-273; ALADRO PRIETO, José Manuel. "El viñedo de Jerez: arquitectura y paisaje del vino". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (Sevilla), 69 (2009), págs. 48-53; BORREGO PLÁ, María Carmen. "El 'salto oceánico': la problemática llegada del Jerez al continente indiano". En: GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio, BORREGO PLÁ, María Carmen y LAVIANA CUETOS, María Luisa (Coords.). *El vino de Jerez y otras bebidas espirituosas en la historia de España y América*. Jerez de la Frontera: Ayuntamiento de Jerez, 2004, págs. 61-78; GARCÍA DEL BARRIO, Isidro. *Las bodegas del vino de Jerez*. Madrid: Instituto Nacional de Investigaciones Agrarias, 1984; MALDONADO ROSSO, Javier. "Cambios de consumo y de gusto de los vinos de Jerez en el Reino Unido y sus consecuencias en la zona de producción entre mediados de los siglos XVIII y XIX". *Historia contemporánea* (Leioa), 48 (2014), págs. 117-140; MONTAÑÉS PRIMICIA, Enrique. "El vino de Jerez en el sector exterior español, 1838-1885". *Revista de Historia industrial* (Barcelona), 17 (2000), págs. 189-209; ROLDÁN GÓMEZ, Lourdes. "La presencia del vino en el entorno de Jerez en época romana elementos arqueológicos e iconográficos". En: AA.VV. *El vino en la antigüedad romana. Simposio de arqueología del vino*. Jerez de la Frontera: Servicio de Publicaciones, 1999, págs. 201-224; SÁEZ FERNÁNDEZ, PEDRO. "Agricultura romana y agricultura tradicional: el marco del Jerez". En: GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio, BORREGO PLÁ, María Carmen y LAVIANA CUETOS, María Luisa (Coords.). *El vino de Jerez y otras bebidas* Op. cit., págs. 31-42.

⁹BOUTELAU, Esteban. *Memoria sobre el cultivo de la vid en Sanlúcar de Barrameda y en Xerez de la Frontera*. Madrid: Imprenta Villalpando, 1807.

¹⁰GÓMEZ DÍAZ, Ana María. *La Manzanilla. Historia y Cultura. Las bodegas de Sanlúcar*. Sanlúcar de Barrameda: Pequeñas ideas Editoriales, 2002.

¹¹Ibidem, págs. 164-165.

- ¹²GARCÍA DEL BARRIO, Isidro. “Las bodegas del vino de Jerez (Historia, microclima y construcción)”. En: IGLESIAS, Juan José (Coord.). *Historia y cultura del vino en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995, págs. 141-178.
- ¹³RUBIALES, Javier (Coord.). *El Río Guadalquivir. Del mar a la marisma. Sanlúcar de Barrameda*. Vol. II. Sevilla: Junta de Andalucía, 2011.
- ¹⁴BARBADILLO, Antonio. *Historia de las bodegas*. Sanlúcar de Barrameda: Bodegas Barbadillo, S.L., 2001.
- ¹⁵ORDENANZA DUQUE DE MEDINA SIDONIA. “Ordenanza del Duque de Medina Sidonia sobre los vinos de Sanlúcar en 1946”. En: BARBADILLO, Antonio. *Historia de las bodegas...* Op. cit., págs. 167-170.
- ¹⁶RAMOS SANTA, Alberto y MALDONADO ROSSO, Javier (Eds.). *Nueve bodegueros del Marco de Jerez (siglos XVIII-XX)*. Cádiz: Quorum editores, 2010.
- ¹⁷GÓMEZ, Ana María. *La Manzanilla...* Op. cit.
- ¹⁸RAMOS SANTANA, Alberto y MALDONADO ROSSO, Javier (Eds.). *Nueve bodegueros...* Op. cit.
- ¹⁹BOUTELAU, Esteban. *Memoria sobre el cultivo...* Op. cit.
- ²⁰FORD, Richard. *Las cosas de España. El país de lo imprevisto*. Madrid: Turner, 1974, pág. 128.
- ²¹Plaga producida por un insecto que provocó la muerte de numerosas viñas, reduciendo considerablemente la superficie vinícola de toda la región y, con ello, la producción de vinos.
- ²²CASAS LUCAS, Justo. “Factores humanos en el desarrollo técnico histórico de los vinos de las Denominaciones de Origen ‘Jerez-Xérès-Sherry y Manzanilla de Sanlúcar de Barrameda’”. En: *Symposium Denominaciones de Origen Históricas*. Jerez de la Frontera: Consejo Regulador de la Denominación de Origen Jerez-Xérès-Sherry, 1987, pág. 4.
- ²³GARCÍA DEL BARRIO, Isidro. *La tierra del vino de Jerez*. Jerez de la Frontera: Sexta, 1979.
- ²⁴BARBADILLO, Antonio. *Historia de las bodegas...* Op. cit., pág. 309.
- ²⁵JUNTA DE ANDALUCÍA. *Orden de la Consejería de Agricultura y Pesca del 13 de mayo de 2010, por la que se aprueba el Reglamento de las Denominaciones de Origen Jerez-Xérès-Sherry y Manzanilla-Sanlúcar de Barrameda y de su Consejo Regulador*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2010. Anexo III, D2 Zona de crianza.
- ²⁶DE VEGA LÓPEZ, Julio. “El expediente de protección de las bodegas de Sanlúcar de Barrameda”. *Revista PH- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (Sevilla), 69 (2009), pág. 55.
- ²⁷GERENCIA MUNICIPAL DE URBANISMO DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA. *Plan General de Ordenación Urbana de Sanlúcar de Barrameda*. Sanlúcar de Barrameda: Gerencia Municipal de Urbanismo, 1997.
- ²⁸Ibidem, pág. 72.
- ²⁹ARNET CALLEALTA, Virginia. “La Importancia de la Articulación Territorial de Escala Intermedia en la Recuperación de la Memoria del Trabajo. El Caso de Barbate”. *Revista de Estudios Andaluces* (Sevilla), 38 (2019), págs. 50-66.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LAS LÁMINAS DEL ÁLBUM ARQUEOLÓGICO *LOS ABORÍGENES DE IMBABURA Y DEL CARCHI* THE PLATES OF THE ARCHAEOLOGICAL ALBUM *THE ABORIGINES OF IMBABURA AND CARCHI*

Resumen

Este artículo presenta una investigación sobre las láminas del álbum arqueológico *Los aborígenes de Imbabura y del Carchi* (1910), de Federico González Suárez, ofreciendo detalles sobre la autoría de las ilustraciones, la impresión cromolitográfica y otras aportaciones de interés.

Palabras clave

Arqueología, Ecuador, Ilustraciones, Patrimonio documental.

José Luis Crespo-Fajardo

Facultad de Artes. Universidad de Cuenca. Cuenca, Ecuador.

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Máster en Estudios Pedagógicos Avanzados por la Universidad de La Laguna. Ha sido docente en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, *postdoc* en la Universidad de Lisboa y *academic fellow* en la Universidad de Oxford. En la actualidad es profesor en la Universidad de Cuenca (Ecuador).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 06/V/2020
Fecha de revisión: 03/VI/2020
Fecha de aceptación: 08/IX/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2021

Abstract

This article presents an investigation on *the plates of the archaeological album The Aborigines of Imbabura and Carchi* (1910), by Federico González Suárez, offering details on the authorship of the illustrations, the chromolithographic printing and other interesting contributions.

Key words

Archaeology, Documentary heritage, Ecuador, Illustrations.

Luisa Pillacela-Chin

Investigadora Independiente.
Cuenca, Ecuador.

Máster en Fotografía por la Universidad de Valencia (España). Licenciada en Ciencias de la Educación por la Universidad Politécnica Salesiana (Ecuador). Es autora de numerosas publicaciones, especialmente dedicadas a la Educación Artística. Desde 2013 es Directora la revista *Estudios sobre Arte Actual* (ISSN:2340-6062).

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroya.v0i19.0003>

LAS LÁMINAS DEL ÁLBUM ARQUEOLÓGICO *LOS ABORÍGENES DE IMBABURA Y DEL CARCHI*

Federico González Suárez (1844-1917) fue pionero en la investigación de la historia prehispánica del Ecuador. Su obra *Los aborígenes de Imbabura y del Carchi* y el álbum a color complementario es consecuencia de su nombramiento como obispo de Ibarra (1895-1905). Durante sus viajes pastorales por la Diócesis, compuesta por las provincias del Carchi y de Imbabura, tuvo oportunidad de incursionar en los yacimientos arqueológicos más septentrionales de los Andes ecuatorianos.

Los aborígenes de Imbabura y del Carchi fue publicado en 1908¹, pero no fue hasta 1910 que salió el atlas con cuarenta y un láminas a color en gran formato (32 x 48 cm)². La razón del retraso del “magnífico atlas en colores”, como lo calificó Max Uhle³, pudo ser la preocupación del autor por la calidad en la impresión cromolitográfica.

González Suárez reconocía los lugares objeto de su estudio, tomaba dibujos de las piezas y levantaba planos de ruinas y monumentos⁴. Sin embargo, para sus publicaciones recurrió a artistas profesionales. La mayor parte de las láminas de *Los aborígenes de Imbabura y del Carchi* son obra de Joaquín Pinto Ortiz (1842-

1906). Este pintor quiteño fue discípulo de Nicolás Cabrera y estuvo relacionado con el taller de Luis Cadena hasta que abrió el suyo propio en 1862⁵. Enseñó en la Academia de Bellas Artes de Quito y en la Escuela de Pintura y Litografía de Cuenca⁶. Desde 1870 González Suárez le había buscado para la realización de pequeños óleos de objetos arqueológicos⁷. Pinto, auxiliado por Eufemia Berrio, su esposa, fue ilustrador de las piezas que aparecen en *Estudio Histórico sobre los Cañaris* (1878) y *Atlas Arqueológico* (1892). En ambas obras se ocuparon de los grabados por medio de piedras litográficas, técnica que habían aprendido desde 1859 con Ernest Char-ton⁸.

Pinto solía acompañar en sus viajes al norte de Ecuador a González Suárez, documentando a través de bocetos los sitios y piezas localizadas⁹. En 1900 comenzó a trabajar en las láminas de *Los aborígenes de Imbabura y del Carchi*. Usualmente hacía bocetos o acuarelas que posteriormente se calcaban en otro soporte (lienzo, cartón o madera), y se trabajan al óleo. Así culminó, en 1901, “15 láminas al óleo sobre cartulina (...) y 30 óleos de flautas, recipientes, ollas, etc.”¹⁰.

En las “Indicaciones” del álbum, se revela que algunas láminas fueron obra de José Domingo Albuja, Luis Garzón y Juan León Mera Iturralde.

José Domingo Albuja (1861–1926) fue una destacada personalidad de la cultura ibarreña. Poeta, artista y arquitecto, entre 1886 y 1907 sirvió en el Colegio de San Alfonso como profesor de dibujo, llegando a ser rector de la institución. Su temple sencillo es elogiado por Leoro: “Si algún hombre pudo ufanarse de no haber ofendido a sus semejantes, ése fue Dn. José Domingo Albuja”¹¹.

El pintor otavaleño Luis Garzón Prado (1870-1956) fue discípulo de Antonio Salas en Quito, y le siguió en sus lecciones al punto que ciertos trabajos suyos pudieron ser firmados por el maestro¹². A su retorno a Otavalo realizó pintura religiosa, retratos y ostentó cargos municipales. En 1944 el Concejo Municipal lo nombró otavaleño distinguido.

Juan León Mera Iturralde (1874-1955) hizo la última lámina del álbum. Natural de Ambato, era hijo de Juan León Mera, autor de la letra del



Fig. 1. Lámina II. Detalle. Los aborígenes de Imbabura y del Carchi. Quito. Ecuador. 1910.



Fig. 2. Lámina X. Detalle. Los aborígenes de Imbabura y del Carchi. Quito. Ecuador. 1910.

Himno Nacional del Ecuador. Se formó en teología en Roma, pero no siguió la carrera sacerdotal. Fue profesor en la Escuela de Bellas Artes en Quito y cultivó la pintura de paisaje. Junto a González Suárez fundó la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos (1909), a la postre Academia Nacional de Historia (1920)¹³.

El encargado de confeccionar las cromolitografías fue Abraham Sarmiento Carrión (1868-1929), profesor de la Escuela de Pintura y Litografía de Cuenca. La prensa utilizada aún se conserva entre los Bienes Patrimoniales de la Universidad de Cuenca¹⁴.

González Suárez comprendía el valor del atlas arqueológico para establecer estudios comparativos, además de servir para conservar la imagen de objetos que, inevitablemente, la falta de conciencia por el patrimonio hacía que fueran vendidos a museos europeos o fundidos en barras, si se trataba de piezas de oro. La técnica de la cromolitografía, surgida en Francia en 1837, permitía el registro de colores —algo que aún no había logrado la fotografía— y servía para preservar evidencias fugaces. Con las láminas de *Los aborígenes de Imbabura y del Carchi* quería poner la ciencia ecuatoriana al nivel de

los grandes trabajos europeos de Reiss, Stübel, Tschudi y Anatole Bamps.

Al examinar la obra descubrimos el cuidado por los pequeños detalles. En la lámina II, una estatuilla de los sepulcros de El Ángel (Carchi) se observan unas manchas que González Suárez identificó con lágrimas de sangre¹⁵. En este caso el color suscita nuestra fascinación. También es curioso apreciar en la lámina X una estatuilla animal en la cual se advierten líneas de puntos que indican las áreas faltantes de la pieza¹⁶.

Una reflexión final surge del contexto político de la publicación, cuando el apartamiento de un pasado exclusivamente inca contribuye a forjar la identidad nacional de Ecuador¹⁷. Rescatar la arqueología de imbaburas o quillasingas y situarlos como etnias antecesoras locales precolombinas coadyuva —en especial a través del recurso de la imagen— a la eventual toma de conciencia pública de un patrimonio ancestral propio. Así, la herencia aborígen funciona como catalizador del discurso descolonizador y contrafuerte para la construcción de un nuevo estado que precisa de una historia particular.

NOTAS

¹GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Los aborígenes de Imbabura y del Carchi. Investigaciones arqueológicas sobre los antiguos pobladores de las provincias del Carchi y de Imbabura en la República del Ecuador*. Quito: Tipografía y encuadernación Salesiana, 1908. Nuevas ediciones en 2002 y 2019. Instituto Otavaleño de Antropología.

²Ibidem.

³UHLE, Max. *Estado actual de la prehistoria ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960, pág. 13.

⁴GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Federico González Suárez. Antología*. Puebla: Cajica, 1959, pág. 63.

⁵KENNEDY TROYA, Alexandra. "Artistas y científicos: Naturaleza independiente en el siglo XIX en Ecuador (Rafael Troya y Joaquín Pinto)". En: *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México D.F.: UNAM, 1994, pág. 328.

⁶MONTES SÁNCHEZ, Macarena. *¿Modernos sin modernidad? La cultura visual en Cuenca (1890-1950)*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide. 2017, pág. 220.

⁷JURADO, Fernando, GUERRA, Patricio, MALDONADO, Eduardo, ROCHA Susan, RODRÍGUEZ, Ana y CHÁVEZ, Adriana. *Joaquín Pinto, Crónica Romántica de la Nación*. Quito: Ediecuatorial, 2011, pág. 53.

⁸DÍAZ NAVARRETE, Guido (Ed.). *Calcografías del Louvre. Colección Casa de la Cultura Ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014, pág. 10.

⁹MONTES SÁNCHEZ, Macarena. *¿Modernos sin modernidad?... Op. cit.*, pág. 65.

¹⁰JURADO, Fernando, GUERRA, Patricio, MALDONADO, Eduardo, ROCHA Susan, RODRÍGUEZ, Ana y CHÁVEZ, Adriana. *Joaquín Pinto... Op. cit.*, pág. 73.

¹¹LEORO VÁZQUEZ, José Miguel. *Ibarra: ayer y hoy*. Quito: Editorial Chimborazo, 1929, pág. 73.

¹²GÁLVEZ SÁNCHEZ, Susan. "Estado de la pintura de la provincia de Imbabura desde el fin de la colonia hasta inicios del siglo XX: Caso San Antonio de Ibarra". *ReHuSo: Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales* (Portoviejo), 1 (2020), pág. 48. Disponible en: <https://revistas.utm.edu.ec/index.php/RehuSo/article/view/1684>. [Fecha de acceso: 03/05/2020].

¹³JURADO NOBOA, Fernando. *Juan León Mera Iturralde*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2006.

¹⁴MONTES SÁNCHEZ, Macarena. *Universidad de Cuenca. Catálogo de Bienes Patrimoniales*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2019, pág. 56.

¹⁵GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Federico González Suárez...* Op. cit., pág. 297.

¹⁶KENNEDY TROYA, Alexandra. *Élites y la Nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2015.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



UNA BARAJA AMERICANISTA AL SERVICIO DEL PROGRAMA NEOIMPERIAL DEL FRANQUISMO AN AMERICANIST PACK OF CARDS TO SERVICE THE NEO-IMPERIAL PROGRAM OF THE FRANQUISMO

Resumen

En 1954 la alavesa casa de naipes Heraclio Fournier puso a la venta una *Baraja histórica de Descubridores y Colonizadores de América* que llevaba ilustraciones de Ricardo Summers "Serny" y un texto bilingüe explicativo de Luis Ortiz Muñoz. La elección de esta temática para un cometido de tipo lúdico estaba justificada como elemento de propaganda en el contexto cultural del régimen franquista, que pretendía por entonces la recuperación de su antiguo relieve internacional en clave neoimperial.

Palabras clave

Americanismo, Baraja de naipes, Heraclio Fournier; Luis Ortiz Muñoz, Ricardo Summers "Serny".

Álvaro Cabezas García

IES Ponce de León, Sevilla, España.

Universidad de Sevilla. Grupo de investigación Laraña HUM-317. España.

Personal Funcionario Interino. Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. Licenciado en Historia del Arte (Universidad de Sevilla, 2007). Diploma de Estudios Avanzados (Universidad Pablo de Olavide, 2010). Máster en Instrumentos para la Valoración y Gestión del Patrimonio Artístico (UPO, 2011). Doctor por la US (2014). Acreditado como Profesor Contratado Doctor y Profesor de Universidad Privada por la ANECA (número PUP: 2019-7659).

Fecha de recepción: 07/V/2020
Fecha de revisión: 17/VII/2020
Fecha de aceptación: 30/IX/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2021

Abstract

In 1954 the Alava's house of cards Heraclio Fournier put on sale an *Baraja histórica de Descubridores y Colonizadores de América* with illustrations by Ricardo Summers "Serny" and a bilingual explanatory text by Luis Ortiz Muñoz. The choice of this theme for a playful task was justified as an element of propaganda in the cultural context of the Franco's regime, which at the time sought the recovery of its former international prominence in neo-imperial code.

Key words

Americanism, Heraclio Fournier; Luis Ortiz Muñoz, Pack of cards, Ricardo Summers "Serny".

Carlos Moreno Amador

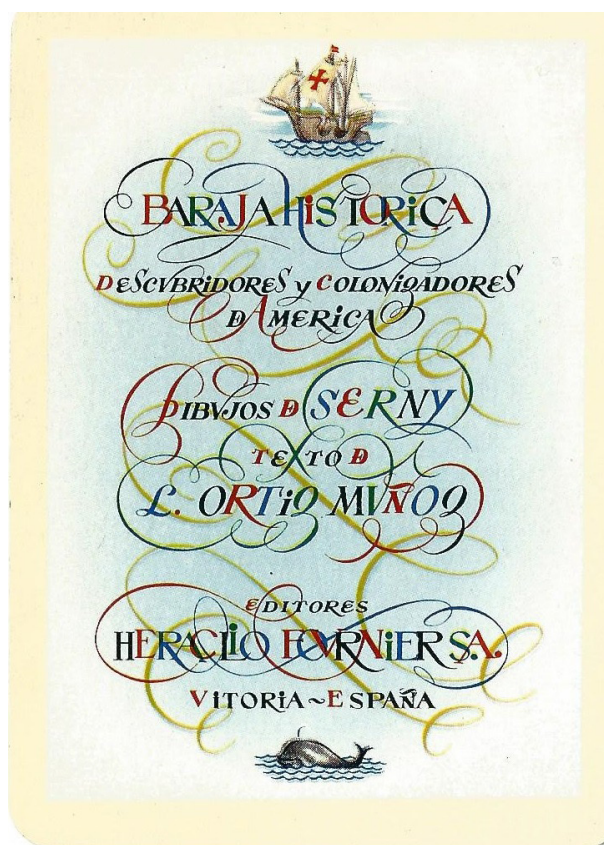
Universidad de Sevilla, Departamento de Historia de América. Facultad de Geografía e Historia. España.

Profesor del Departamento de H^a de América de la Universidad de Sevilla. Licenciado en Historia (Universidad de Sevilla, 2007). Diploma de Estudios Avanzados (Universidad de Sevilla, 2011). Licenciado en Periodismo (Universidad de Sevilla, 2015). Doctor en Historia de América (Universidad de Sevilla, 2016). Acreditado como Profesor Ayudante Doctor por la ANECA. Tesorero de la Asociación Española de Americanistas y Director de la Universidad Popular Valverde.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i19.0004>

UNA BARAJA AMERICANISTA AL SERVICIO DEL PROGRAMA NEOIMPERIAL DEL FRANQUISMO

En 1954 se puso a la venta una *Baraja histórica de Descubridores y Colonizadores de América* por parte de Heraclio Fournier, S.A. (Vitoria, España). El mazo de cartas se ofrecía protegido por un estuche rectangular dividido en dos, que incluía, además, en su interior, sendos folletos de papel biblia grapados de 80 páginas cada uno. La primera hojilla llevaba impreso el título antedicho y, con el copyright del editor, se especificaba que los dibujos de los naipes eran obra de Ricardo Summers "Serny" y el texto de Luis Ortiz Muñoz. Este último, tras una breve introducción, se extendía, a través de los diversos palos del juego, en ofrecer las biografías básicas de los personajes que identificaban, gracias a las ilustraciones, cada una de las postales. Se remataba la obra con dos diminutos pero precisos mapas del continente americano, quedando en la hoja de la izquierda el norte y el centro del mismo y en la de la derecha el sur. El otro cuadernillo era prácticamente idéntico en composición y forma al primero, pero traducido al inglés. Por su división en palos de corazones, rombos, tréboles y picas, se trataba de una baraja francesa y, en esa tradición, cada una de las figuras que aparecen retratadas expresa un determinado valor, preferentemente histórico o



39

Fig. 1. Heraclio Fournier, S.A. *Baraja histórica de Descubridores y Colonizadores de América*. Portadilla. 1954.



Fig. 2. Ricardo Summers "Serny". Baraja histórica de Descubridores y Colonizadores de América. Reverso de la portadilla. El continente americano. 1954.

heroico. La elección de los descubridores y conquistadores de América la explicaba Ortiz Muñoz en la propia introducción: la baraja se publicaba con motivo de la reciente celebración del quinto centenario del nacimiento de los Reyes Católicos, Fernando (1492) e Isabel (1491), y también del almirante Cristóbal Colón (1491).

Dicha publicación vio la luz en medio de una coyuntura interesante en la evolución del régimen franquista, toda vez que los falangistas habían ido perdiendo influencia tras la conclusión de la II Guerra Mundial en beneficio del sector católico, circunstancia que condujo a una suavización del nacionalismo autoritario y a un cambio de sentido en el concepto de hispanidad e imperialismo, que cobró paulatinamente un carácter menos agresivo, alcanzando una con-

cepción más pacífica tendente a una menor carga ideológica¹.

En ese sentido, lo primero que puede subrayarse es la intención que muestran los autores a la hora de rendir homenaje no solo al imperio español, sino a las cuatro naciones protagonistas del descubrimiento y colonización de América. Cada una de ellas está representada en uno de los palos de la baraja, apareciendo un rey y una reina de cada país en los diversos palos. En el caso de España los protagonistas son los Reyes Católicos, Fernando e Isabel; por Inglaterra figuran el rey Enrique VII Tudor, impulsor de las primeras expediciones británicas, y la reina Isabel I, bajo cuyo reinado y en su honor se establece en Norteamérica la fundación de Virginia a comienzos del siglo XVII; los repre-



Fig. 3. Ricardo Summers "Serny". Tres de picas: Fray Junípero Serra, evangelizador de California, 1769. Baraja histórica de Descubridores y Colonizadores de América. 1954.

sentantes portugueses son el rey Manuel I, El Afortunado, promotor de la culminación de los descubrimientos lusos, y su segunda esposa, la reina María, hija de los Reyes Católicos; finalmente, por Francia aparecen el rey Francisco I, impulsor de las primeras expediciones francesas, y la reina María de Médicis, esposa de Enrique IV, en cuyo reinado se organiza Canadá.

El mismo criterio de organización se mantiene con los cuatro ases de la baraja, representados por Cristóbal Colón, quien descubre América bajo la protección de Castilla pese a ser genovés; John Cabot, también de origen italiano, pero que sirve al monarca inglés; Pedro Álvarez Cabral, ilustre navegante portugués; y Giovanni Verazzano, florentino que capitanea la primera expedición francesa a las órdenes de Francisco I.



Fig. 4. Ricardo Summers "Serny". As de trébol: Cristóbal Colón, descubridor de América, 1492. Baraja histórica de Descubridores y Colonizadores de América. 1954.



Fig. 5. Ricardo Summers "Serny". Diez de picas: Martín Alonso de Sousa, fundador de Bahía (Brasil), 1531. Baraja histórica de Descubridores y Colonizadores de América. 1954.

El resto de la baraja se ordena bajo un criterio geográfico, pues cada uno de los palos representa el descubrimiento y exploración de una región del continente. Así, el palo de trébol agrupa, por orden cronológico, a los descubridores y exploradores del centro y la costa atlántica de América del Sur, hasta alcanzar el paso del océano Pacífico. Destacan personajes como Martín Alonso Pinzón, capitán de la Pinta (1492), Juan de la Cosa, autor del primer planisferio (1500), Vicente Yáñez Pinzón, descubridor del Amazonas (1500), Vasco Núñez de Balboa, descubridor del Pacífico (1513), Juan Díaz de Solís, descubridor del Río de la Plata (1516), Fernando de Magallanes, descubridor del estrecho que lleva su nombre (1520), o Juan Sebastián El Cano, quien completa la primera



Fig. 6. Ricardo Summers "Serny". Jota de corazones: Hernán Cortés, conquistador de México, 1519. Baraja histórica de Descubridores y Colonizadores de América. 1954.

vuelta al mundo (1519–1522). En el palo de diamantes nos encontramos con los aventureros ingleses y españoles que intervinieron en la exploración y colonización de Norteamérica, entre los que sobresalen personajes como Juan Ponce de León, descubridor de la Florida (1512), Alvar Núñez Cabeza de Vaca, primer explorador de Colorado y Texas (1528), Hernando de Soto, descubridor del Misisipi (1541), Henry Hudson, descubridor de la bahía que lleva su nombre (1610), o George Vancouver, explorador de la costa noroeste de América del Norte (1792). El palo de picas aglutina a los españoles y portugueses que exploraron los territorios de América del Sur, destacando figuras como la de Francisco Pizarro, conquistador del Perú (1531), Sebastián de Benalcázar, conquistador y fundador de la

ciudad de Quito (1533), Diego de Almagro, primer explorador de Chile (1535), Pedro de Valdivia, conquistador del Reino de Chile (1540), o Francisco de Orellana, explorador del Amazonas (1542). El palo de corazones reúne a algunos de los más importantes navegantes y colonizadores franceses y españoles del norte y del centro de América. Los más preeminentes son Hernán Cortés, conquistador del Imperio Azteca (1519), Pedro de Alvarado, que conquista gran parte de la América Central (1521-1527), Jacques Cartier, fundador de Nueva Francia, Canadá (1534), Gonzalo Jiménez de Quesada, conquistador del Nuevo Reino de Granada (1538), o Robert Cavelier de la Salle, descubridor de las cataratas del Niágara (1679). Por último, en el reverso de todos los naipes, incluidos los comodines —que encarnan el mapa de América—, se encuentra



Fig. 7. Ricardo Summers "Serny". Siete de corazones: Gonzalo Jiménez de Quesada, conquistador de Colombia, 1538. Baraja histórica de Descubridores y Colonizadores de América. 1954.



Fig. 8. Ricardo Summers "Serny". Reverso de cada naipe: las tres carabelas colombinas. Baraja histórica de *Descubridores y Colonizadores de América*. 1954.

grabada la mejor representación simbólica del descubrimiento, las tres carabelas colombinas: la Pinta, la Niña y la Santa María.

Un aspecto destacable es la abrumadora preferencia de protagonistas españoles en todos los palos que la componen, algo que tiene mucho que ver con la propia prerrogativa que tuvo la corona castellana en las expediciones de descubrimiento y conquista de América en los albores de la empresa americana, que le llevó a colonizar una gran parte del continente. Las figuras más relevantes de las que aparecen referenciadas en la baraja quizá sean las de los extremeños Hernán Cortés y Francisco Pizarro, absolutos protagonistas de la historiografía americanista española. En el caso del metelinense, junto a las

crónicas de Díaz del Castillo², López de Gómara³ o del propio Cortés⁴, contamos con obras clásicas como las de Pereyra⁵, Madariaga⁶, Thomas⁷ o Miralles⁸, a las que se han sumado en los últimos tiempos las de Duverger⁹ o Ramón Tamames¹⁰. La figura de Pizarro, además de por la crónica de Cieza de León¹¹, también ha sido ampliamente revisada por la historiografía clásica, siendo la de Lavallé¹² una de las obras más conocidas, secundada en la actualidad por los estudios de María del Carmen Martín¹³ o Esteban Mira¹⁴.

1. LOS PROMOTORES DE LA BARAJA Y SUS INTERESES DIVULGADORES

Resulta conveniente señalar el importante papel que desempeñaron dentro del régimen los actores implicados en la elaboración de esta interesante baraja, más allá del particular interés de alcance histórico, artístico o económico que ésta pudiese suscitar. Efectivamente, consiguieron desplegar subrepticamente —pero de la manera más popular y lúdica posible, a través de un entretenimiento doméstico—, el ideario neoimperial que mejor servía a los intereses políticos del franquismo, precisamente en el momento que más necesario le resultaba proyectar al exterior una imagen sólida, sustentada por la consecución del Concordato con la Santa Sede y la firma de los Pactos de Madrid entre Estados Unidos y España, ambos hechos acontecidos en 1953, justo un año antes de la publicación del juego de naipes.

Es necesario detenerse en la trayectoria del ideólogo Luis Ortiz Muñoz (Sevilla, 14 de marzo de 1905 – Madrid, 14 de junio de 1975), que tras cursar Filosofía y Letras en la Universidad de Granada —obteniendo la licenciatura en 1926—, se trasladó a Madrid para realizar sus estudios de periodismo en la primera escuela de esta rama que existió en España¹⁵, fundada por el ulterior sacerdote Herrera Oria y vinculada al diario católico *El debate*¹⁶. Aunque Ortiz pretendía culminar sus estudios de doctorado en

la Universidad Central —en la que se matriculó en 1927—, su trabajo como redactor-jefe de *El Correo de Andalucía* (1924-1927), y el posterior ingreso en la redacción de *El debate*, no le permitieron alcanzar este objetivo. En cambio, sí pudo disfrutar de la obtención del vínculo vitalicio con la *factio* creada por Herrera Oria como presidente de la Asociación Católica de Propagandistas y del que surgió Acción Popular —partido posteriormente integrado en la CEDA—, como consecuencia política. De modo que trabajó con denuedo desde muy joven inmerso en el vivo ambiente madrileño previo a la Guerra Civil, relacionándose con las flores de la poesía y la creación literaria de la época¹⁷. Tras la traumática experiencia bélica le llegarían los cargos de responsabilidad, en un momento de clara reconstrucción de las estructuras administrativas y también educativas de España, en el que fue crucial, para el nuevo régimen político, recurrir a profesionales de valía como Ortiz Muñoz. Así, tras el corto periodo de gestión del monárquico Sainz Rodríguez como ministro de Educación Nacional, el general Franco nombró en abril de 1939 para el cargo a Ibáñez Martín, diputado en las Cortes de la II República por parte de la CEDA, en su condición de conspicuo miembro de la Asociación Católica de Propagandistas y, por tanto, integrante del *entourage* de Herrera Oria. Ibáñez trabajaría con ahínco para posicionar al citado grupo en los estamentos que se abrían, desde ese momento, a su alcance¹⁸. Uno de sus hombres de confianza fue, desde luego, Ortiz Muñoz, a quien integró en el recién fundado Instituto Nacional de Enseñanza Media Ramiro de Maeztu y, tan solo unos meses más tarde, en agosto de 1939, en el ministerio como Secretario Técnico encargado de las publicaciones. Al año siguiente era ya director del citado centro de enseñanza y consejero nacional de Educación. A estos se sucedieron otros cometidos como los de director general de Enseñanza Media (1942-1951), director general de Enseñanza Universitaria (1942-1946), secretario general técnico del Ministerio de Educación Nacional

(1942-1951), procurador de las Cortes (1943-1951) y, por último —y quizá su mayor cometido político—, subsecretario de Educación Popular del mencionado ministerio (1946-1951), cuyo trabajo era la gestión y control de la prensa, el cine, la radio y la propaganda españolas¹⁹. Tras esta labor, y cesado de su cargo por el relevo de Ibáñez Martín, Ortiz Muñoz siguió trabajando en las labores de coordinación de la creación de la Ciudad Universitaria de Madrid y ejerciendo muchas veces como vocal y presidente de los tribunales de oposiciones a las cátedras de Latín y Griego que se celebraban en la capital y otros lugares.

Sin embargo, uno de los aspectos que más nos interesa resaltar fue su afán divulgador: redactó más de 2.000 editoriales periodísticos a lo largo de su vida, 4.000 artículos e informes y una treintena de libros. Fue miembro del Consejo Editorial del periódico *Ya* y de la Editorial Católica (1958-1972). A partir de 1951 fue ponente frecuente de los ciclos de conferencias de la Universidad Menéndez y Pelayo de Santander y de varias universidades extranjeras que le otorgaron doctorados honorarios y otros reconocimientos. Quizá su obra más difundida, dedicada a la enseñanza primaria y media, y de enorme influencia en la posguerra fue su manual *Glorias imperiales. Libro de lecturas históricas*. Como él mismo señalaba en el prólogo, era “*crucial conquistar la escuela para que España triunfe*”²⁰, queriendo establecer un cambio de tendencia pedagógica desde los maestros institucionistas, que habían prescindido de la emoción en la enseñanza de la Historia hasta entender esta como objeto de enormes repercusiones morales y patrióticas en la formación individual. Toda la obra estaba adornada con bellas ilustraciones de su habitual colaborador gráfico en el *Ya*, Antonio Cobos Soto²¹.

Además de las aportaciones teóricas y de la gestión política, Ortiz Muñoz pudo disfrutar de la organización y fomento de la celebración de

una efeméride que servía a la perfección para sus pretensiones historicistas: en los años 1947 y 1948, coincidiendo con el VII centenario de la reconquista de Sevilla por parte de Fernando III, impulsó los trabajos de restauración de la capilla real de la Catedral de Sevilla, que completó con la realización de los sepulcros de Alfonso X el Sabio (debido a Cano y Jiménez) y de Beatriz de Suabia (de Juan Luis Vasallo). Organizó, además, la procesión del *VII Centenario de la Conquista de Sevilla* el 23 de noviembre de 1948. Este hecho coincidió, también, con la efeméride de la fundación de la Marina Castellana²², un “*escaparate para mostrar las realizaciones del régimen con enorme efecto propagandístico*”²³, ya que todos los actos fueron acompañados por la acción política y la propaganda más adecuada. Sin embargo, Ortiz fracasó con la llamada “cabalgata histórica” que organizó para el 12 de octubre de 1948 con trajes de época, con la comitiva de Fernando III y con la participación de más de setecientos jóvenes de distintas provincias pertenecientes al Frente de Juventudes. El espectáculo, calificado como “*bochornoso*” y “*ridículo*”²⁴, provocó que la corporación municipal emitiera una queja formal²⁵.

Era, sin duda, la persona ideal para ofrecer el marco teórico adecuado a las ilustraciones de la baraja, realizadas por Ricardo Summers Ysern Serny (El Puerto de Santa María, 6 de mayo de 1908 – Madrid, 1995). Se trataba de un experimentado dibujante con tres décadas de experiencia a sus espaldas, consagrado con *Blanco y Negro* y su suplemento *Gente Menuda*, donde dio vida a personajes infantiles que se hicieron muy populares, como Celia o Cuchifritín²⁶. Tras la guerra, estuvo bien considerado en los círculos de poder del régimen, ocupando entre 1947 y 1952 la dirección artística de la revista para niños *Bazar* de la sección femenina de Falange y prestando sus ilustraciones a los libros de José María Pemán, uno de los más respetados escritores del régimen²⁷. El encaje con Ortiz Muñoz vino, una vez más, como consecuencia del favoritismo



Fig. 9. Ricardo Summers “Serny”. Dos de trébol: Pedro de Mendoza, fundador de Buenos Aires, 1536. Baraja histórica de Descubridores y Colonizadores de América. 1954.

45

practicado por los propagandistas: Serny había compuesto el cartel electoral de Acción Popular para las elecciones de febrero de 1936 y, a partir de los años cuarenta, realizó de manera periódica varias carteleras cinematográficas en el ramo controlado por aquel²⁸. Sin duda, con sus estilizadas figuras y con su especialización en caracterización histórica —a partir de ropajes y elementos identificativos extraídos en los más de los casos de los retratos de corte de Antonio Moro, Sánchez Coello o Pantoja de la Cruz—, Serny podía desempeñar un espléndido papel en la ilustración del juego de cartas, como había hecho antes en el diseño de trajes, muebles, decorados, lámparas; y en la pintura de cajas de cerillas, folletos, felicitaciones navideñas, calendarios, carpetas de discos, etc.²⁹. Para llevar a buen término el proyecto y compaginar de la manera más natural el ideario estético popular, pasado por el filtro de

la niñez de Serny y con la erudición historicista de recuperación imperial de Ortiz, se recurrió a la prestigiosa casa de fabricación de naipes fundada por Heraclio Fournier González (Burgos, 1849 – Vichy, 1916), en Álava y que había realizado los huecograbados de *Sevilla en fiestas* (Madrid, 1948), uno de los libros más exitosos de Ortiz Muñoz. Por tanto, recurriendo a los viejos amigos de plena confianza profesional y pretendiendo la divulgación americanista, de manera certera y precisa, la baraja de Ortiz, Serny y Fournier, además de servir de entretenimiento, actuaba como elemento didáctico al ofrecer lecciones de historia con la representación detallista de diversos personajes distintivos de la América española³⁰. El enorme éxito cosechado por la baraja favoreció su reedición en 1960, además de la publicación de otra similar con el título de *España imperial*³¹. La elección y utilización del trasfondo histórico que subyace en el juego de cartas aquí estudiado bien merece un escueto análisis.

2. EL AMERICANISMO EN CLAVE NEOIMPERIAL

La dignificación y exaltación de la imagen de España como nación imperial hunde sus raíces en las postrimerías del siglo anterior, momento en el que el nacionalismo comenzó a considerar el continente americano como una prolongación de la propia identidad nacional. Efectivamente, la conmemoración en 1892 del cuarto centenario del descubrimiento de América, en un momento marcado por una importante crisis interna y externa, con la difusión de toda una suerte de ilustraciones impresas —libros, carteles, folletos, revistas o cromos, entre otros—, significó una eficaz estrategia para la consolidación del imaginario imperial español. Las actuaciones de instituciones como la Junta del Centenario, la Academia de la Historia, los ayuntamientos o corporaciones como los Ateneos, se centraron precisamente en estimular la construcción de un ideario colectivo con la intención de poner en valor la España imperial, rescatando para ello

acontecimientos significativos de un pasado glorioso. En la búsqueda de ese objetivo, el ciclo colombino y la representación de la corona castellana como auspiciadora de la empresa descubridora y conquistadora del continente americano fue entendido como el espacio ideal para vanagloriar tiempos remotos y otorgar a los Reyes Católicos el papel de preceptores del nacimiento de la nación española, algo que quedó patente en múltiples publicaciones e ilustraciones de entonces. En esa estrategia discursiva tendente a elevar la memoria e identidad del indeleble pasado de la patria van a destacar, por su eficacia simbólica, las representaciones visuales, algo lógico considerando el imperante analfabetismo de la época³². Esta política, en palabras de Hobsbawm, conllevó “*el uso de antiguos materiales para construir tradiciones inventadas de género nuevo para propósitos nuevos*”³³, en definitiva, la construcción de un imaginario de la nación española en términos de imperio, en el que pasajes históricos y antiguas tradiciones fueron recuperadas y actualizadas con el fin de dar cobertura a la fundamentación del presente.

Décadas más tarde, la producción historiográfica de los vencedores en la guerra contribuyó de forma notable a la distorsión y loa del pasado imperial. La consolidación del franquismo se fraguó no solo gracias a una fuerte represión, sino también a partir del control, propaganda y gestión del conocimiento, entendido como sinónimo de poder. La enseñanza y la educación —a través del CSIC y la Universidad—, pasando por la literatura o el cine, fueron canales conductores de una auténtica propaganda encargada de velar por la difusión de logros y vanagloriar el recuerdo imperial. El estudio de la historia en el periodo de postguerra estuvo determinado en gran medida por la abundancia de ensayos políticos e ideológicos que ensalzaban acontecimientos —olvidando otros de manera deliberada—, con la intención de fabricar una memoria colectiva que exaltase un pasado imperial que había sido desacreditado por el liberalismo del siglo XIX³⁴.



Fig. 10. Ricardo Summers "Serny". Diez de trébol: Alonso de Ojeda, descubridor de Venezuela, 1499. Baraja histórica de Descubridores y Colonizadores de América. 1954.

El hecho americano resultaba, a todas luces, inseparable de la reflexión sobre la nación y ofrecía un enorme potencial propagandístico que no se les escapó a los ideólogos del franquismo. Según las directrices emanadas desde el régimen, era necesario defender el paralelismo entre la épica del descubrimiento, conquista y colonización de América, y el alzamiento militar de 1936, exhibido este último como una nueva gesta al servicio de la resurrección de la patria: el americanismo al servicio de un proyecto nacionalista³⁵.

El papel de la propaganda en ese sentido fue crucial para el asentamiento y consolidación del nuevo régimen, convirtiéndose en un componente fundamental de la llamada cultura de la represión y ejerciendo su influencia incluso en los ámbitos cotidianos³⁶. El aparato propagandís-

tico del régimen fue utilizado, igualmente, para luchar contra la corriente antiespañola adjetivada desde comienzos del siglo XX con la expresión "Leyenda Negra", cuyo principal objetivo era reducir y vilipendiar el prestigio e influencia del Imperio español, además de denunciar, entre otras actitudes, los desafueros cometidos durante la colonización de América³⁷.

Una de las esferas donde la propaganda centró un mayor interés fue en el ámbito de la enseñanza, esgrimida como vehículo de transmisión de los valores imperiales a través del adoctrinamiento ideológico incluido en manuales escolares y libros de texto, que fueron inundados de ideas de una gloriosa historia repleta de héroes hispanos que forjaron la esencia de la gran nación³⁸. En dichas narraciones ocupaban un puesto relevante los episodios del descubrimiento, conquista, colonización y evangelización de las Indias, interpretados desde una perspectiva epopéyica y providencial³⁹.

También la literatura estuvo al servicio de la propaganda franquista en pos de la puesta en valor de la idea de imperio desde los albores del nuevo régimen, con la aparición de diversas biografías referentes a emblemáticos personajes históricos. Un buen ejemplo lo encontramos en la "Colección La España Imperial", publicada por la Editorial Biblioteca Nueva a comienzos de la década de los cuarenta, en la que destacaron figuras tan trascendentales para comprender el pasado americanista español como Isabel de Castilla, Femando de Aragón, Francisco Pizarro o Hernán Cortés, entre otros⁴⁰.

En esa línea propagandística se enmarcó, precisamente, la edición de la citada baraja de naipes elaborada por Ortiz y Serny, dedicada al descubrimiento y colonización de América y utilizada como un instrumento más para la exaltación de un glorioso pasado imperial español que servía como sustento del vigente régimen franquista.

NOTAS

- ¹MARCILHACY, David. “La Hispanidad bajo el franquismo. El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista”. En: MICHONNEAU Stéphane y NÚÑEZ-SEIXAS, Xosé M. (Dir.). *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014, pág. 96.
- ²DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Colección Crónicas de América de Historia 16, 1984.
- ³LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *La conquista de México*. Madrid: Colección Crónicas de América de Historia 16, 1987.
- ⁴CORTÉS, Hernán. *Cartas de relación*. Madrid: Colección Crónicas de América de Historia 16, 1985.
- ⁵PEREYRA, Carlos. *Hernán Cortés*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1942.
- ⁶MADARIAGA, Salvador de. *Hernán Cortés*. Madrid: Austral, 1986.
- ⁷THOMAS, Hugh. *La Conquista de México. El encuentro de dos mundos, el choque de dos imperios*. Barcelona: Planeta, 2000.
- ⁸MIRALLES, Juan. *Hernán Cortés, inventor de México*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- ⁹DUVERGER, Christian. *Hernán Cortés. Más allá de la leyenda*. Madrid: Taurus, 2013.
- ¹⁰TAMAMES, Ramón. *Hernán Cortés, gigante de la historia*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2019.
- ¹¹CIEZA DE LEÓN, Pedro. *Descubrimiento y conquista del Perú*. Madrid: Colección Crónicas de América de Historia 16, 1986.
- ¹²LAVALLÉ, Bernard. *Francisco Pizarro, Conquistador de l'extrême*. París: Biographie Payot, 2004.
- ¹³MARTÍN RUBIO, María del Carmen. *Francisco Pizarro. El hombre desconocido*. Oviedo: Ediciones Nobel, 2014.
- ¹⁴MIRA CABALLOS, Esteban. *Francisco Pizarro. Una nueva visión de la conquista del Perú*. Barcelona: Editorial Crítica, 2018.
- ¹⁵VIGIL Y VÁZQUEZ, Manuel. *El periodismo enseñado. De la Escuela de El Debate a Ciencias de la Información*. Barcelona: Mitre, 1987, págs. 78, 106, 107 y 132.
- ¹⁶Dicho diario, perteneciente a la Editorial Católica, se editó en Madrid entre 1910 y 1936 y defendió, durante la II República, la postura del “accidentalismo” del régimen. Vid. PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. “El periodismo en el primer tercio del siglo XX”. *Arbor* (Madrid), 186 (2010), págs. 45-54.
- ¹⁷Queriendo dar una mayor estabilidad a su vida, consiguió por oposición la cátedra de enseñanza media en la especialidad de Lenguas Clásicas en 1932. Lo hizo frente a un tribunal presidido por Unamuno, cuya amistad le permitió dar algunas clases de latín en la Universidad Central por esos años, vid. SCHLEICHER, Kurt. “Semblanza de D. Luis Ortiz Muñoz. Alumnos del Ramiro de Maeztu, Promoción de 1964. 28 de julio de 2013”. En: ALUMNOS DEL RAMIRO DE MAEZTU PROMOCIÓN DE 1964 (DE 1952 A 1964). En línea: <http://ramiro53-64.blogspot.com/2013/07/semblanza-de-d-luis-ortiz-munoz.html>. [Fecha de acceso: 12/06/2019]. Sin embargo, en 1937 fue expulsado del escalafón de catedráticos de instituto por el gobierno de la República.
- ¹⁸De la misma manera, Ibáñez fue nombrado en 1939 primer presidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cargo que ocupó hasta 1967, cuando pasó a ser presidente de honor vitalicio. Ortiz fue consejero desde su fundación hasta 1970, cuando fue nombrado consejero de honor. En el ínterin fue vicedirector del Instituto de Pedagogía San José de Calasanz del citado Consejo. El ministro Ibáñez nombró a otro católico propagandista y antiguo diputado de la CEDA, Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes. Vid. FORMENTÍN IBÁÑEZ, Justo, RODRÍGUEZ FRAILE, Esther y CARRASCOSA SANTIAGO, Alfonso. *José Ibáñez Martín y la ciencia española: el Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Madrid: Asociación Católica de Propagandistas y CEU Ediciones, 2015.

¹⁹BERMEJO SÁNCHEZ, Benito. “La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945), un ministerio de propaganda en manos de Falange”. *Espacio, tiempo y forma* (Madrid). Serie V, Historia Contemporánea, 4 (1991), págs. 73-96.

²⁰ORTIZ MUÑOZ, Luis. *Glorias imperiales. Libro de lecturas históricas*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1940. 2ª edición: Madrid: Editorial Magisterio Español, 1958, tomo I, pág. 7.

²¹Poco tiempo después, Ortiz Muñoz lo consiguió incluir en la nómina de profesores del Ramiro de Maeztu. Sobre este artista, vid. GONZÁLEZ RAMALLO, Víctor José. “La Semana Santa de Sevilla en la vida y obra del dibujante Antonio Cobos Soto (1908-2001)”. En: RODA PEÑA, José (Dir.). *XVI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2015, págs. 193-226; y GONZÁLEZ RAMALLO, Víctor José. “El dibujante sanlorentino Antonio Cobos y la renovación patrimonial de la Cofradía sevillana de la Amargura a mediados del siglo XX”. En: CAMPOS, F. Javier. *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*. Madrid: Estudios Superiores de El Escorial, 2017, vol. I, págs. 1011-1026.

²²El fue secretario general de la comisión permanente del Centenario. De su pensamiento dio cuenta en ORTIZ MUÑOZ, Luis. “Discurso del Subsecretario de Educación Popular, Ilmo. Sr. D. Luis Ortiz Muñoz”. *Altamira* (Santander), 1 (1948), Ejemplar dedicado a la Conmemoración, en Santander, del VII Centenario de la Conquista de Sevilla y de la Creación de la Marina Real de Castilla, 1248-1948, págs. 113-136.

²³RUIZ SÁNCHEZ, José Leonardo. “San Fernando en el VII Centenario de la conquista de Sevilla”. *Actas de las IV Jornadas de Historia Militar*. Sevilla: Cátedra General Castaños, 1995, págs. 541-552.

²⁴Vid. RUIZ SÁNCHEZ, José Leonardo. “Sevilla: Orto y ocaso del Franquismo, 1950-1970”. En: ÁLVAREZ REY, Leandro. *La memoria del siglo XX*. Sevilla: Diario de Sevilla, 2000, pág. 385.

²⁵Una ajustada síntesis de su importancia pública y literaria fue realizada por CABEZAS GARCÍA, Álvaro. “El cofrade ejemplar de la Semana Santa de Sevilla. Luis Ortiz Muñoz y sus aportaciones a las hermandades y cofradías hispalenses”. En: RODA PEÑA, José (Ed.). *XX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2019, págs. 175-208.

²⁶SUMMERS DE AGUINAGA, Begoña. *La obra de Serny. Desde la Edad de Plata del dibujo hasta 1995*. Madrid: CSIC e Instituto de Estudios Madrileños, 2009, págs. 52-56.

²⁷Ibidem, págs. 64-81.

²⁸Ibid., págs. 119 y 121.

²⁹Ibid., págs. 211-215.

³⁰Además de las conservadas en colecciones particulares, un ejemplar de la baraja se expone (n.º inventario 43840) en el Museo Fournier de Naipes de Álava, cfr. ALFARO FOURNIER, Félix. *Los Naipes. Museo Fournier*. Vitoria: Heraclio Fournier S.A., 1982, págs. 90 y 91.

³¹SUMMERS DE AGUINAGA, Begoña. *La obra de...* Op. cit., pág. 213.

³²REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula y MUÑOZ BURBANO, Carmen Cecilia. “Ciclo Colombino e Industrial Editorial. La retórica visual al servicio del imaginario imperial (España, 1892)”. *Temas Americanistas* (Sevilla), 43 (2019), págs.28-30.

³³HOBSBAWM, Eric. “Introducción. Invención de la tradición”. En: HOBSBAWM, Eric y RANGER, Terence (Eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002, pág. 12.

³⁴NICOLÁS MARÍN, María Encarna. “Crisis y añoranza del Imperio durante el franquismo: la presión de la memoria”. *Anales de Historia Contemporánea* (Murcia), 14 (1998), págs. 34-35.

³⁵MARCILHACY, David. “La Hispanidad bajo...” Op. cit., págs. 73-79.

³⁶DELGADO IDARRETA, José Miguel. “Prensa y propaganda bajo el franquismo”. En: LUDEC Nathalie y DUBOSQUET LAIRYS, Françoise (Coords.). *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*. Burdeos: Presse, Imprimés, Lecture dans l’Aire Romane (PILAR), 2004, págs. 219-220.

³⁷PÉREZ, Joseph. *La leyenda negra*. Madrid: Editorial Gadir, 2009, pág. 9.

³⁸CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo. “La miseria de la pedagogía. Los manuales escolares como propaganda durante el franquismo”. En: DELGADO IDARRETA, José Miguel (Coord.). *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo (1936-1959)*. Logroño: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2019, págs. 53-54.

³⁹MARCILHACY, David. *La Hispanidad bajo...* Op. cit., pág. 85.

⁴⁰NERVO, Barón de. *Isabel la Católica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1941; LLAMPAYAS, José. *Fernando el Católico*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1941; BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel. *Francisco Pizarro*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1940; TORRES, Luis. *Hernán Cortés*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1942.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



ESCULTURA ITALIANA EN EL CEMENTERIO GENERAL DE LA APACHETA EN AREQUIPA ITALIAN SCULPTURE IN THE GENERAL CEMETERY OF LA APACHETA IN AREQUIPA

Resumen

Dentro del fenómeno de la circulación de la escultura italiana en Sudamérica en el siglo XIX se encuentra el flujo particularmente abundante de escultura funeraria en mármol. En el Cementerio General de La Apacheta en Arequipa, Perú, es posible distinguir una notable presencia de escultura italiana que nunca ha sido objeto de atención. En este artículo se destacan las obras italianas de mayor calidad, entre las cuales un buen número responde a la firma del italiano Renato Belfiore.

Palabras clave

Arequipa, Arte italiano en Perú, Escultura en mármol, Escultura funeraria, Renato Belfiore.

Francesco De Nicolò

Universidad de Granada, España.

Graduado *cum laude* en Patrimonio Cultural (2015) y Máster *cum laude* en Historia del Arte (2017) en la Universidad de Bari (Italia), actualmente doctorando en la Universidad de Granada. Su investigación se dirige hacia el estudio del arte del antiguo Reino de Nápoles, así como a la circulación del arte italiano en España y Latinoamérica. En sus ya numerosas publicaciones, ha estudiado el desarrollo de la escultura napolitana de madera entre los siglos XVII y XIX.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 19/VIII/2020
Fecha de revisión: 10/X/2020
Fecha de aceptación: 24/X/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2021

Abstract

Within the phenomenon of the circulation of Italian sculpture in South America in the nineteenth century falls the particularly abundant flow of marble funerary sculpture. In the General Cemetery of La Apacheta in Arequipa, Peru, we can distinguish a remarkable presence of Italian sculpture that has never been the object of attention. This article points out the highest quality Italian works, among which many respond to the signature of the Italian Renato Belfiore.

Key words

Arequipa, Funerary sculpture, Italian art in Peru, Marble sculpture, Renato Belfiore.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i19.0005>

ESCULTURA ITALIANA EN EL CEMENTERIO GENERAL DE LA APACHETA EN AREQUIPA

1. INTRODUCCIÓN

El fenómeno de la circulación del arte italiano en Sudamérica, y sobre todo de la escultura en mármol, tras la formación de los diversos estados nacionales del continente, encuentra hoy una atención siempre creciente entre los estudiosos, no sólo entre los latinoamericanos¹ que fueron los primeros en abordar el tema intuyendo la importancia del fenómeno, sino también entre los estudiosos italianos que, al hilo de Franco Sborgi², han comenzado a llevar a cabo estas investigaciones para la comprensión de modelos generales de difusión³ o para el análisis de casos específicos⁴. Dentro de este fenómeno, el intercambio de la escultura funeraria italiana, con sus modelos de representación de la muerte y del luto, constituye un ámbito de gran importancia en concomitancia con la afirmación de los cementerios como *“palcoscenico sul quale spiccano e si alternano le rappresentazioni dei nuovi valori della classe sociale produttiva”*⁵.

Queriendo circunscribir nuestra mirada a Perú, se observará que en Lima, a partir de los años noventa del siglo pasado, la atención sobre la

escultura italiana del siglo XIX ha crecido sensiblemente⁶ produciendo una revalorización del componente cultural y monumental de las obras como por ejemplo ocurrió con el Cementerio Presbítero Maestro convertido en museo⁷. No puede decirse lo mismo de las provincias peruanas donde la escultura funeraria italiana está casi totalmente inexplorada. Por esta razón, parece útil, a través de la inspección directa del territorio andino, examinar casos concretos de difusión de la escultura de mármol italiana de ámbito cementerial, como en el segundo centro de Perú, Arequipa, ciudad de vocación extractiva y manufacturera dedicada a la producción y exportación de textiles de lana de camélido, que a lo largo de su historia ha demostrado ser un importante centro receptor de obras italianas en Sudamérica.

2. CEMENTERIO GENERAL DE LA APACHETA EN AREQUIPA

Aparte de estudios de carácter local⁸, el cementerio de La Apacheta, el más grande y monumental de Arequipa, nunca ha sido el centro de atención por su aspecto puramente artístico. También este camposanto, como tantos



Fig. 1. Rinaldo Rinaldi. Ángel de la tumba del coronel Daniel Gines. Mármol. 1867. Cementerio General de La Apacheta. Arequipa. Perú. Foto del autor.

otros en los países iberoamericanos, cuenta con una notable presencia de escultura italiana que, como se ha dicho, se inserta en el muy amplio fenómeno de importación afirmado en el siglo XIX y continuado durante las primeras décadas del siglo XX.

El cementerio de La Apacheta fue inaugurado en 1833 llevando a cabo las disposiciones dadas por Simón Bolívar en 1825⁹. Comenzó a asumir sus connotaciones monumentales con la construcción de los mausoleos sobre todo a partir de la séptima década del siglo XIX¹⁰ y de las primeras esculturas funerarias entre las cuales hay que mencionar la tumba del coronel Daniel Gines (1867) dominada por la refinada escultura de mármol angélica firmada por el famoso escultor paduano Rinaldo Rinaldi (1793-1873). La obra manifiesta la adhesión al estilo neoclásico y canoviano que el escultor adquirió trabajando bajo la supervisión del mismo Antonio Canova (1757-1822) y colaborando con Adamo Tadolini (1788-1868) famoso en Perú por haber realizado para Lima la admirable estatua ecuestre en bronce de Bolívar (1859) inspirada

en el retrato a caballo de Napoleón del pintor David¹¹. En la escultura arequipeña, sin embargo, Rinaldi demuestra también la complacencia de los modelos del toscano Lorenzo Bartolini (1777-1850) sobre todo en la cabellera que parece citar la del *Cupido* (1848) en el Museu Nacional do Traje en Lisboa y la figura del mocito del grupo de la *Caridad educadora* del Palazzo Pitti en Florencia. Claramente inspirados en bustos de patricios romanos, en cambio, están los retratos de Domingo Elías y consorte (1857) que Rinaldi realiza para el sepulcro del Presbítero Maestro de Lima¹².

El Ángel que guarda la tumba, en línea con el dato general del continente¹³, es la figura más frecuente en la escultura funeraria del cementerio arequipeño¹⁴, representado a veces con expresión consternada, otras veces más afligida, a menudo en el lugar de sensuales y etéreas mujeres envueltas en suaves vestimentas típicas de la temporada simbolista. Una de las esculturas de mayor calidad, lamentablemente sin la firma del escultor, es la del Ángel adolescente agachado en su último abrazo de la urna cineraria de la tumba de Buenaventura de García Calderón (1876), que actualiza en forma romántica los mismos modelos canovianos y

54



Fig. 2. Escultor italiano anónimo. Ángel de la tumba de Buenaventura de García Calderón. 1876. Cementerio General de La Apacheta. Arequipa. Perú. Foto del autor.



Fig. 3. Escultora italiana anónima. Piedad de la tumba de la familia Velásquez. Último cuarto del siglo XIX. Cementerio General de La Apacheta. Arequipa. Perú. Foto Ismael Josué Fernández Merma.

bartolinianos. A pocos pasos de distancia está el sepulcro de Alejandro Hartley compuesto por un pedestal marmóreo sobre el cual se erige una columna a cuyos pies se encuentra un ángel, esta vez en la semejanza de una mujer adulta, que se seca las lágrimas, obra esculpida por el genovés Achille Canessa (1856-1905) que el profesor Gutiérrez Viñuales señala como “autor de más de un centenar de esculturas situadas en Staglieno (Génova)” y con “obras en Santo Domingo y Buenos Aires, como los mausoleos de la familia Alfaro Ricart y el de David Alleno”¹⁵. En la segunda mitad del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo siguiente, Génova, la Liguria y los centros de Carrara y Pietrasanta constituyeron, sin lugar a dudas, los principales puntos de producción de escultura funera-

ria en mármol destinada al mercado italiano y, sobre todo, extranjero y, al mismo tiempo, el monumental cementerio genovés de Staglieno se impuso como “una sorta di ‘laboratorio’ dell’immaginario borghese della morte” llegando a ser “una vera e propria raccolta di prototipi replicabili in altri contesti cimiteriali”¹⁶. Pero análoga sugestión cubrieron también los cementerios del Verano de Roma, de la Cartuja de Bolonia o el Monumental de Milán¹⁷.

En las cercanías de la escultura de Canessa está el entierro del coronel José Valcárcel (1878) y de su esposa Felicitas Ureta firmada por el escultor L. Barchi, por el momento no identificado totalmente, que representa a un ángel, de apariencia femenina, que disemina rosas, flor que desde la antigüedad clásica estaba asociada a los difuntos¹⁸.



Fig. 4. Escultora italiana anónima. Mausoleo de la familia Lira. Último cuarto del siglo XIX. Cementerio General de La Apacheta. Arequipa. Perú. Foto del autor.

Yendo más allá de la temática angélica¹⁹, hay que señalar el monumento fúnebre de la familia Velásquez que se compone de un alto pedestal de mármol sobre el cual toma lugar el valioso grupo estatuario de la *Piedad*, sin firma, que reelabora el modelo miguelangelesco en clave más dramática, del cual existe una réplica en el cementerio de Tegucigalpa en Honduras.

En cuanto a los mausoleos, en cambio, destaca por su singularidad el sepulcro neoejipcio de los Lira, notable familia de empresarios dedicados a la producción y al comercio del azúcar, que se compone de una pirámide de mármol de Carrara cuyo acceso está vigilado por una esfinge y una mujer en trajes faraónicos que señala el nombre de la familia esculpido en el arquitrabe del portal. La composición reproduce, como imitación servil, el mausoleo piramidal de la familia Bruni (1876) en el Cementerio Monumental de Milán diseñado por el arquitecto Angelo Colla (1827-1892) y con esculturas de Giulio Monteverde (1837-1917)²⁰, célebre por ser el inventor del Ángel de la Tumba Oneto (1882) de Staglieno. La circunstancia nos lleva a suponer que la ausencia de la firma de los ejecutantes en el mausoleo de los Lira pueda ocultar la realización en uno de los laboratorios de Carrara y Pietrasanta especializados en la realización de copias de modelos conocidos que, como subrayaba Sborgi²¹, no siempre tenían la autorización de los artistas y caían, por lo tanto, en el verdadero plagio. Además, una práctica consolidada era la de encargar copias de obras famosas a través de catálogos de empresas italianas que circulaban profusamente en América²².

Con el paso al siglo XX, en los mausoleos y esculturas del cementerio de La Apacheta empieza a aparecer con frecuencia la firma "R. BELFIORE & C^A." que testimonia la prolífica actividad del italiano Renato Belfiore (1897-?), nacido en Pietrasanta en la cuenca de las canteras de mármol de Carrara, quien se trasladó a Arequipa en 1923 y constituyó una verdadera empresa



Fig. 5. Renato Belfiore. San Pedro Nolasco del sepulcro de la Orden Mercedaria. Segundo cuarto del siglo XX. Cementerio General de La Apacheta. Arequipa. Perú. Foto del autor.

familiar dedicada a la escultura y a la actividad extractiva en la cual participaron los parientes Cesare y Angelo Belfiore. Esta empresa, durante la Segunda Guerra Mundial, dada la imposibilidad de importar mármoles carrareses²³ a causa del embargo impuesto a Italia, fue una de las que comenzaron a experimentar el empleo de las variedades de mármol peruano, recibiendo una buena acogida del mercado local y suramericano²⁴. Hemos encontrado la firma de Renato Belfiore sobre las esculturas de los sepulcros de las Órdenes Mercedaria y Dominica que representan respectivamente al fundador *San Pedro Nolasco* encapuchado en su cogulla conventual y el alado *San Vicente Ferrer* que indica el cielo; mientras la escultura de una extática

mujer-ángel aparece en sepulcro de la familia Paz y Basurco. Entre los mausoleos realizados por Belfiore se señalará, por último, el de la familia Muñoz Najar Velarde que evoca las tipologías arquitectónicas ampliamente difundidas en los camposantos italianos.

3. CONCLUSIONES

La visita al Cementerio General de La Apacheta de Arequipa demuestra que, aunque en cantidades considerablemente menores, incluso los centros alejados de la capital se vieron involucrados en el prolífico fenómeno de la importación de la escultura funeraria italiana en mármol, que constituía un elemento indiscutible de *status symbol*, totalmente conforme a las voluntades de las familias acomodadas, de la burguesía y de los poderes públicos que aspiraban a conservar en las necrópolis el mismo prestigio que tenían en sus propias ciudades²⁵. El camposanto arequipeño demuestra, además, que la difusión de la escultura italiana no fue necesariamente vinculada o incentivada por las comisiones de

las comunidades de inmigrantes italianos que habían hecho fortuna en Sudamérica. En el cementerio de La Apacheta, en efecto, a diferencia de otros cementerios como el Presbítero Maestro de Lima o el Baquíjano del Callao, no se ha encontrado ninguna tumba monumental o adornada con esculturas de mármol que lleven nombres relacionados a inmigrantes italianos. En Arequipa, sin embargo, la actividad de los artistas italianos en el siglo XIX, como ilustraremos en un próximo ensayo, fue particularmente animada y las élites locales peruanas pudieron entrar en contacto con el *buon gusto* italiano en las muchas obras y escuelas privadas administradas por artistas italianos existentes en la Ciudad Blanca. Pero más allá de esta particularidad, es posible constatar en el Cementerio de Arequipa, como se ha señalado generalmente en otros lugares, que a partir de la segunda década del siglo XX, los elementos escultóricos comienzan a disminuir cediendo el paso al aspecto arquitectónico de las tumbas²⁶, en el surco del proceso de “desdolorización” de las expresiones funerarias que llega hasta nuestros días²⁷.

NOTAS

¹Se pueden ver en particular los trabajos de Rodrigo Gutiérrez Viñuales que ha estudiado ampliamente la escultura monumental en Latinoamérica: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Presencia de Italia en la pintura y la escultura de los países sudamericanos durante el siglo XIX”. *Ricerche di Storia dell’arte* (Roma), 63 (1997), págs. 35-46; GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (Coords.). *La Pintura y la Escultura en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1997; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Carrara nell’America Latina. Industria e creazione scultorea”. En: BERRESFORD, Sandra (Coord.). *Carrara e il Mercato della Scultura 1870-1930*. Milán: Federico Motta Editore, 2007, págs. 254-259; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Italia y la estatuaria pública en Iberoamérica. Algunos apuntes”. En: SARTOR, Mario (Coord.). *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*. Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura, 2011, págs. 221-243.

²Véase, por ejemplo, SBORGI, Franco. “Alcune note sulla diffusione della scultura italiana tra fine Ottocento e inizi Novecento”. En: MOZZONI, Loretta y SANTINI, Stefano (Coords.). *L’architettura dell’eclettismo: la diffusione e l’emigrazione di artisti italiani nel Nuovo Mondo*. Nápoles: Liguori, 1999, págs. 159-202; SBORGI, Franco. “Difusión de la escultura italiana en Iberoamérica”. En: GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (Coords.). *Historia del arte Iberoamericano*. Barcelona: Lunwerg, 2000, pág. 220; SBORGI, Franco. “Considerazioni sulla diffusione della scultura italiana in America Latina”. En: FONDAZIONE CASA AMERICA (Coord.). *Migrazioni liguri e italiane in America Latina e loro influenze culturali*. Roma: Aracne, 2005, págs. 121-134; SBORGI, Franco. “La diffusione della scultura italiana nei Paesi andinos e in Iberoamerica fra il XIX e il XX secolo”. En: *Patrimonio Cultural en los Países andinos: perspectivas a nivel regional y de cooperation*.

Encuentro entre la cultura de los Países andinos y la tradición humanista italiana. Roma: Istituto Itali-Latino Americano, 2005, págs. 233-244.

³BOCHICCHIO, Luca. *La scultura italiana in America tra '800 e '900. Studio di un modello generale di diffusione per l'America Latina* (Tesis doctoral). Génova: Università degli Studi di Genova, 2011, y BOCHICCHIO, Luca. "La diffusione della scultura italiana in America tra Ottocento e Novecento: metodologie per una definizione generale del fenomeno". *L'Uomo nero* (Milán), 10 (2013), págs. 43-63.

⁴BELTRAMI, Cristina. *La statuaria italiana dalla metà dell'Ottocento al primo ventennio del Novecento a Montevideo*. Tesis doctoral. Venecia: Università Ca' Foscari, 2002.

⁵BOCHICCHIO, Luca. "La diffusione della scultura italiana..." Op. cit., pág. 56.

⁶Véase, por ejemplo, CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso. "Escultura monumental y funeraria en Lima". En: *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, págs. 325-385; MAJLUF, Natalia. *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Lima: IEP, 1994; LEONARDINI, Nanda. *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX*. Tesis doctoral. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

⁷REPETTO MALAGA, Luis y CARABALLO PERICHI, Ciro. "Museo Presbítero Maestro. Cementerio General de Lima". *Apuntes* (Bogotá), 18 (2005), págs. 134-153.

⁸FUENTES PASTOR, Hélar André. *Historia del Cementerio General de la Apacheta*. Arequipa: Sociedad de Beneficiencia Pública de Arequipa, 2016.

⁹Ibidem, págs. 18 y 22.

¹⁰Ibid., pág. 60.

¹¹CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso. "Escultura monumental y funeraria en Lima..." Op. cit., pág. 329.

¹²Ibidem, pág. 378.

¹³GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "El patrimonio funerario en Latinoamérica. Una valoración desde la historia del arte contemporáneo". *Apuntes* (Bogotá), 18 (2005), pág. 78.

¹⁴Al mismo tiempo se notará la total ausencia de bustos-retrato de los difuntos y sólo unos pocos casos de retratos en bajorrelieve.

¹⁵GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "El patrimonio funerario en Latinoamérica..." Op. cit., pág. 76.

¹⁶LECCI, Leo. "Un modello per la scultura funeraria internazionale: il cimitero genovese di Staglieno". En: FELICORI, Mauro y SBORGI, Franco (Coords.). *Lo splendore della forma. La scultura negli spazi della memoria*. Bolonia: Luca Sossella Editore, 2012, pág. 260.

¹⁷SBORGI, Franco. "La diffusione della scultura italiana nei Paesi andini..." Op. cit., pág. 239.

¹⁸Cfr. TANGORRA, Liliana. "La rosa, l'angelo e la pietas". En: DE LUISI, Alessandro y TANGORRA, Liliana. *I giardini della memoria. Il cimitero monumentale di Bari*. Bari: Quorum Edizioni, 2016, pág. 37.

¹⁹Aunque de manufactura francesa se señalará aquí el sepulcro monumental granítico de la familia Dorich que se compone de cuatro sensuales figuras angélicas arrodilladas que aprietan los atributos alusivos a la Pasión de Cristo y al martirio (corona de espinas, cruz, clavos, palma) y, por encima de un alto pedestal de la alegoría de la Esperanza reconocible por el atributo del ancla. En todos los simulacros figura la incisión de la fundición Val d'Osne de París.

²⁰Cfr. <https://monumentale.comune.milano.it/monumenti/edicola-bruni>. [Fecha de acceso: 17/05/2020].

²¹SBORGI, Franco. "Alcune note sulla diffusione..." Op. cit., pág. 170.

²²GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "El patrimonio funerario en Latinoamérica..." Op. cit., pág. 75.

²³En este comercio de importación del mármol de Carrara en Perú fueron activos también otros escultores-comerciantes italianos como Ugo Luisi titular de una empresa de importación de mármoles italianos con depósito en San José 320-326, Lima. LEONARDINI, Nanda. "Italia en el Perú republicano, a través de su escultura". En: LECCI, Leo y VALENTI, Paolo (Coords.). *Studi di storia dell'arte in ricordo di Franco Sborgi*. Génova: Genova University Press, 2018, pág. 502.

²⁴BONFIGLIO, Giovanni. *Gli italiani nella società peruviana. Una visione storica*. Turín: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1999, pág. 256.

²⁵GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "El patrimonio funerario en Latinoamérica..." Op. cit., pág. 75.

²⁶BELTRANI, Cristina. "Il Cimitero Central e il Cimitero del Buceo: due 'giardini' di scultura italiana in Uruguay". En: FELICORI, Mauro y SBORGI, Franco (Coords.). *Lo splendore della forma...* Op. cit., pág. 184.

²⁷GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "El patrimonio funerario en Latinoamérica..." Op. cit., págs. 78-79.

MODERNIDAD EN CLAVE NOVOHISPANA: LAS CAPILLAS ABIERTAS DE CANDELA Y BARRAGÁN

MODERNITY IN A NOVOHISPANIC KEY: THE OPEN CHAPELS OF CANDELA AND BARRAGÁN

Resumen

El presente texto analiza las capillas abiertas proyectadas por Félix Candela y Luis Barragán que, a través de las formas de la arquitectura del Movimiento Moderno, reinventan una tipología arquitectónica extendida en la Nueva España. Estas obras resultan un interesante ejemplo del diálogo entre tradición y modernidad sintetizando la historia mexicana al recuperar la espacialidad ceremonial prehispánica, la evangelización tras la conquista y la modernidad arquitectónica posrevolucionaria.

Palabras clave

Arquitectura religiosa, Félix Candela, Luis Barragán, México, Movimiento Moderno.

María Diéguez Melo

Universidad de Salamanca, España.

Profesora de Historia del Arte en la Universidad de Salamanca y profesora-tutora en el Centro Asociado de la UNED en Zamora. Miembro del Instituto de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca, centra sus principales líneas de investigación en la arquitectura religiosa contemporánea, la estética neocatecumenal y la recuperación de la figuración iconográfica en el arte actual. Es autora de numerosos artículos y capítulos de libro sobre arte religioso contemporáneo en Europa e Iberoamérica.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 10/VIII/2020
Fecha de revisión: 10/XI/2020
Fecha de aceptación: 08/XII/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2021

Abstract

This paper analyzes the open chapels designed by Félix Candela and Luis Barragán which, through the forms of the architecture of the Modern Movement, reinvent an architectural typology that is widespread in New Spain. These projects are an interesting example of the dialogue between tradition and modernity, synthesizing Mexican history by recovering the pre-Hispanic ceremonial spatiality, evangelization after the conquest and post-revolutionary architectural modernity.

Key words

Félix Candela, Luis Barragán, México, Modern Movement, Religious architecture.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i19.0006>

MODERNIDAD EN CLAVE NOVOHISPANA: LAS CAPILLAS ABIERTAS DE CANDELA Y BARRAGÁN

La aparición de las primeras obras adscritas al Movimiento Moderno en México coincide con un momento histórico en el cual los actores políticos y culturales postrevolucionarios buscan modelos estéticos que identifiquen el nuevo proyecto de nación mexicana. Si el liberalismo político y la educación positivista se generalizaban, la racionalidad del Estilo Internacional ofrecía una respuesta plástica acorde al nuevo orden cultural, por lo que se extendería la corriente del funcionalismo y los principios teóricos de la Bauhaus.

El ámbito de la arquitectura religiosa no queda ajeno a estas novedades¹, como muestra, la producción de Enrique de la Mora o Fernando López Carmona. El crecimiento de las ciudades propicia la edificación de templos y capillas que no escapan a la modernidad, aunque parte de la jerarquía eclesiástica apuesta, en sus promociones arquitectónicas, por un continuismo historicista especialmente visible en el Occidente de México que destaca por su abundancia de templos neogóticos como el templo expiatorio del Santísimo Sacramento en Guadalajara (Jalisco),

diseño de Adamo Boari en 1897 finalizado por Ignacio Díaz Morales en 1972².

A pesar del avance de la modernidad, no se renuncia a tipologías novohispanas. Así podemos verlo en el proyecto de la nueva Basílica de Guadalupe (1974-76), donde el diseño global actualiza los principales espacios de la arquitectura de la evangelización, al contar con capilla abierta integrada en la fachada, atrio y capillas posas, resultando una recuperación que abstrae estas tipologías y sus significados para incorporarlos a la edificación actual³.

El presente texto referirá las capillas abiertas proyectadas por Félix Candela (Lomas de Cuernavaca, 1958) y Luis Barragán (Lomas Verdes, Edo. de México, 1964-1965 y Fraccionamiento Jardines del Bosque, Guadalajara, 1955), proyectos que reinventan la tipología novohispana a través de las formas del nuevo Estilo Internacional y la resignificación de los espacios. Se pretende una visión diacrónica que supere el análisis técnico, descubriendo estas obras como un ejemplo del diálogo entre tradición y modernidad.



Fig. 1. Fachada, portería y capilla abierta. Antiguo convento franciscano de San Andrés. C. 1548-1555. Calpan. México. Fotografía de la autora.

1. ESPACIOS RITUALES ABIERTOS EN LA HISTORIA MEXICANA

La ritualidad en espacios abiertos constituye una constante significativa en la arquitectura religiosa mexicana que abarca sus orígenes prehispánicos, la arquitectura ligada a la conquista espiritual y la modernidad. A la hora de tomar en cuenta el sistema religioso mexica y el desarrollo de sus rituales, se descubre una tradición heredada por anteriores culturas mesoamericanas. Este sistema ritual abarca todos los aspectos de la vida social y funde las fronteras entre lo religioso y lo civil mediante ceremonias realizadas en un complejo arquitectónico que se componía de plazas y basamentos piramidales. La cosmovisión mexica cristaliza de forma significativa en la arquitectura del Templo Mayor de México-Tenochtitlan y sus

adoratorios dedicados a Tlaloc y Huitzilopochtli, que culminan un proceso histórico que condujo a los mexicas de la mítica Aztlán al lago de Texcoco⁴. Junto con los basamentos piramidales, el recinto ceremonial de la capital mexica otorgaba gran importancia a los espacios abiertos, lugares desde los que *macehualtin* y *pipiltin*⁵ acompañaban un calendario ritual y un ceremonial de poder íntimamente relacionados entre sí⁶.

La evangelización tras la conquista condujo a una reelaboración simbólica que transformó la ritualidad propia del mundo mesoamericano en un vehículo de evangelización. Las órdenes religiosas entendieron rápidamente la necesidad de inculturación de la fe y asumieron los espacios abiertos como parte de lo que Ricard llamó "conquista espiritual"⁷. Con la llegada de

las órdenes mendicantes se inicia un proceso de evangelización sistemático basado en la homogeneidad emanada de la Unión Santa (1541) que aprovecha la arraigada ritualidad en espacios abiertos observada en los cultos prehispánicos para su propuesta de espacios litúrgicos⁸. Surge así un sistema de construcciones multifuncional orientado a hacer eficaz el adoctrinamiento de los naturales, donde el esquema atrio-capillas posas-capilla abierta se revela como la base de la arquitectura de evangelización⁹. Dentro de este diseño, las capillas abiertas constituían una suerte de presbiterio cubierto vinculado al atrio que funcionaría como nave, resultando lo que Artigas califica como “iglesias a cielo abierto”¹⁰, una idea que retomarán los proyectos de Félix Candela y Luis Barragán.

Aunque su diseño fue muy variado, estas estructuras muestran que las órdenes religiosas alcanzaron un conocimiento importante de las comunidades prehispánicas, no solo en lo referente a la lengua sino también en los esquemas culturales, tomando aquellos elementos de



Fig. 2. Capilla abierta. Antigo convento dominico de La Natividad. 1555-1580. Tepoztlán. México. Fotografía de la autora.



Fig. 3. Fachada y capilla abierta. Antigo convento agustino de San Agustín. C. 1560. Acolman. México. Fotografía de la autora.

la cosmovisión mesoamericana que podían ser de utilidad en la evangelización. Así, la ritualidad prehispánica en espacios abiertos se transformó en un sistema de atrio-capilla abierta muy conveniente, además, en un territorio que presentaba gran cantidad de trabajo misional y un número de religiosos limitado. Asimismo, estas arquitecturas se convirtieron en verdaderos espacios teológicos y catequéticos en los cuales la cultura indígena se adaptó a la nueva religión, aunque reelaborando y sincretizando los significados, algo especialmente visible en el culto a los santos y la religiosidad popular, como recogen los estudios de Johanna Broda¹¹.

2. CAPILLAS ABIERTAS EN LA MODERNIDAD: ENTRE EL HISTORICISMO Y LA VANGUARDIA

Las experiencias prehispánicas y coloniales llegan al siglo XX interpretadas por los procesos de Independencia y Revolución. De hecho, a la



Fig. 4. Capilla abierta. Antiguo convento franciscano de la Asunción (hoy Catedral de Nuestra Señora de la Asunción). Siglo XVI. Cuernavaca. México. Fotografía de la autora.

hora de acercarse a la modernidad, se observa en México que, más allá del papel de algunos arquitectos —no se puede negar que la arquitectura mexicana presenta un fuerte personalismo—, el debate teórico estaba ligado a la constitución de un modelo de nación vinculado con los procesos políticos derivados de la Revolución de 1910¹². En contra del estilo historicista, ecléctico y académico del Porfiriato¹³, germina una transformación que desembocaría en funcionalismo, organicismo, postmodernismo y regionalismo. Siguiendo la definición dada por José Villagrán, la etapa posrevolucionaria fue la época “nacional-anacrónica” que toma como modelo la arquitectura nacional y centra la atención en los ejemplos coloniales¹⁴. Así, podemos afirmar que la arquitectura posrevolucionaria tuvo la compleja tarea de definir el carácter de

lo mexicano e integrar en esa esencia las nuevas técnicas y materiales, siguiendo un camino marcado en 1915 por Federico Mariscal en su libro *La Patria y la arquitectura nacional*.

La búsqueda del concepto de mexicanidad o de los valores culturales propios del “alma nacional”, conduce a una propuesta artística en la cual se crea la Escuela Mexicana de Pintura bajo el gobierno de Plutarco Elías Calles, y una respuesta inmediata ante la novedad al ser México el primer país de América Latina que incorporó la arquitectura del Movimiento Moderno¹⁵. Destacable es el caso de la Ciudad de México que, por su carácter de metrópoli, ofrece grandes ejemplos de la tendencia formalista. La influencia de Le Corbusier en Juan O’Gorman, Luis Barragán o Mario Pani, definió

el rumbo de la arquitectura nacional mexicana en época contemporánea. Esta modernidad fue expresada de forma especial en la creación del conjunto de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, ubicada en la zona sur de la ciudad y Patrimonio de la Humanidad desde 2007. Se trata de una obra colectiva inaugurada en 1952, en la cual participaron los arquitectos Mario Pani, Enrique del Moral, Pedro Ramírez Vázquez y Félix Candela. Supone uno de los mejores ejemplos de articulación entre tradición y vanguardia a la hora de conjugar la disposición de espacios abiertos en torno a los cuales se organizan los edificios, tal y como sucedía en el mundo prehispánico,

enriqueciendo el proyecto con la aportación de grandes artistas plásticos como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Juan O’Gorman.

Además, la creación de nuevos núcleos de población alejados del centro de la ciudad, como las unidades habitacionales y los fraccionamientos, posibilitaron enormemente el desarrollo de diseños novedosos. Ejemplos de gran interés son el Conjunto Urbano Presidente Alemán (Mario Pani, Bernardo Quintana y Salvador Ortega, 1947-49) y el Conjunto Urbano Presidente Adolfo López Mateos o Nonoalco-Tlatelolco (Mario Pani, 1957-64)¹⁶.



Fig. 5. Pedro Ramírez Vázquez, José Luis Benlliure, Alejandro Schoenhofer, fray Gabriel Chávez de la Mora y Javier García Lascuráin. Nueva Basílica de Guadalupe, detalle de la capilla abierta. 1974-1976. Ciudad de México. Fotografía de la autora.

La arquitectura religiosa no fue ajena a estos cambios¹⁷ y desde el fin de la Revolución mexicana hasta el Concilio Vaticano II se produjo una intensa renovación del espacio litúrgico paralela a la sucedida en Europa y América Latina¹⁸. La pretendida ausencia ornamental, el carácter geométrico y la funcionalidad supusieron un giro metodológico en el proyecto del templo. Surgen así ejemplos de gran interés que abarcan desde la pervivencia historicista hasta una gran diversidad de estilos, materiales y configuraciones espaciales presentes en construcciones *ex novo* y adecuaciones litúrgicas.

Dejando a un lado la diversidad mencionada, en este texto vamos a centrar la atención en las capillas abiertas proyectadas por Félix Candela y Luis Barragán, obras que, a través de las formas del nuevo Estilo Internacional, reinventan esta tipología novohispana generalizada como respuesta específica a necesidades particulares de evangelización. De hecho, estos espacios han sido propuestos por Folgado García como ejemplo para el desarrollo de una arquitectura contemporánea que construya “nuevos lugares sagrados convirtiéndose en auténtico atrio para los gentiles”¹⁹. Sin embargo, en el México de mediados del siglo pasado la recuperación de las capillas abiertas se entendería como un *revival*²⁰. En el contexto posrevolucionario se interpretan las tendencias del *Spanish Colonial Revival* estadounidense para aplicarlo a zonas residenciales de clase pudiente, por lo que el estilo neocolonial adquirió un significado social. Esta mirada historicista, como señala Walter Benjamin al asentar la noción del “salto dialéctico”²¹, es una suerte de ruptura temporal con el pasado que permite acercarse a los estilos arquitectónicos con una óptica que incluye la crítica social²². Siguiendo esta interpretación podríamos considerar que estas formas neocoloniales sean una crítica contra la acelerada modernización que en México se había expresado a través del *art déco*.

Sin embargo, a pesar de sus raíces, las capillas abiertas de Candela y Barragán escapan de la estricta lectura neocolonial ya que los modelos teóricos y estéticos no son replicados, sino que los autores asumen claramente el lenguaje de la modernidad. Por tanto, la aplicación de la dialéctica histórica benjaminiana, según la cual la obra integra en sí misma la existencia previa y posterior a su creación misma, revelaría estas capillas abiertas modernas como el resultado de un encuentro de los arquitectos con el pasado artístico colonial, su evolución e interpretación a lo largo de la historia y la recepción contemporánea de sus funciones religiosas en una clara integración entre el progreso y el retorno. Así, al repensar en clave actual un elemento tan distintivo de la arquitectura de evangelización, estos ejemplos forman parte importante de una modernidad que en Latinoamérica se desarrolló con el propósito de construir una identidad nacional, especialmente en ciudades de nueva fundación como Brasilia o en grandes capitales que vivieron una revolución urbanística orientada a su configuración como urbe contemporánea.

3. LAS CAPILLAS ABIERTAS DE FÉLIX CANDELA Y LUIS BARRAGÁN

Las capillas abiertas proyectadas por Félix Candela (Lomas de Cuernavaca, 1958) y Luis Barragán (Lomas Verdes, Edo. de México, 1964-1965 y Fraccionamiento Jardines del Bosque en Guadalajara, 1955) son un claro ejemplo de las amplias posibilidades de diseño que ofrece este espacio religioso, reinterpretándose los recintos coloniales mediante el uso de paraboloides y planos de hormigón que confieren una sugerente poética material.

En el caso de Félix Candela Outeriño (Madrid, 1910-Durham, 1997) es necesario resaltar la incorporación de los cascarones de hormigón en su producción religiosa²³. El uso de una geometría reglada y la incorporación del paraboloide

hiperbólico, permitirán disponer de un espacio diáfano que distribuye los focos litúrgicos sin interrupciones arquitectónicas. La incorporación de los arcos parabólicos, característica fundamental en la capilla abierta de Palmira, ya había sido propuesta por Enrique de la Mora para la iglesia de la Purísima en Monterrey (México, 1929), que cubre la planta de cruz latina con una bóveda parabólica corrida que suprime la división entre muro y techo, lo cual permite una riqueza geométrica interior acentuada por el tratamiento de la luz²⁴.

Candela retoma esta cubrición en la iglesia de la Medalla Milagrosa (1953) realizada para los Padres Paúles en la Ciudad de México. En su planta rectangular pone en práctica las investigaciones con relación a las posibilidades del hormigón en cubiertas hiperbólicas, llevando este material al límite de usar solo cuatro centímetros de colado en el espesor de la techumbre. Sin embargo, a pesar de esta modernidad técnica, es innegable el recuerdo histórico y simbólico presente en el interior, ya que el sistema estructural organiza un espacio de raigambre gótica acentuada por el uso de la luz.

Las novedades estructurales vinculadas a los presupuestos del Movimiento Moderno continúan en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad de El Altillo (1955), en la que participa junto a Enrique de la Mora y Fernando López Carmona. Este ejemplo no solo destaca por las soluciones estructurales, sino que, al tratarse de la capilla del seminario de la Congregación de los Misioneros del Espíritu Santo, su planta romboidal contrapone el espacio de la comunidad y el lugar de los fieles, actuando el altar como punto de convergencia²⁵.

Este uso del paraboloides hiperbólico en edificios religiosos alcanza una expresividad escultórica en la capilla abierta diseñada para la parroquia de San Felipe de Jesús y la Ascensión del Señor ubicada en el fraccionamiento Lomas de Cuer-

navaca (Morelos), un proyecto realizado por Guillermo Rossell y Manuel Larrosa en el que Candela participa junto con su empresa Cubiertas ALA. El encargo religioso se encuentra en un nuevo desarrollo urbano que solicita la realización de un espacio religioso fresco e integrado en el paisaje de Palmira, proyecto que contaría con Raúl A. Basurto como benefactor. Surge así una obra audaz, proyectada en 1958, que destaca en el entorno gracias a su ubicación elevada y a una novedad técnica y espacial posible gracias a la apertura de la diócesis morelense a los presupuestos del Movimiento Litúrgico²⁶.

El diseño se basa en el paraboloides hiperbólico de borde libre²⁷, tomando un arco parabólico y la superficie del *hypar* para construir un espacio con 30 metros de luz y 20 metros de altura, el de mayor dimensión ejecutado hasta ese momento. Esta forma desdibuja la separación entre exterior e interior dejando parte de la nave a cielo abierto²⁸ y cerrando el presbiterio con un testero de vidrio. Este resultado final resignifica el conjunto colonial donde el fraile tenía la visión al espacio abierto permitiendo ahora la apertura de perspectivas tanto para el celebrante como para los fieles. Estos recursos, abriendo el espacio celebrativo al exterior, transforman la espacialidad litúrgica sin renunciar a un esquema de espacio-camino que concentra la atención en el presbiterio, ayudándose para ello de un leve declive del terreno que favorece la isóptica y la acústica del espacio.

La posición de la capilla abierta de Palmira en el entorno urbano permite que sus perfiles destaquen en el horizonte, sacralizando sus formas gracias a la presencia de una esbelta cruz monumental cuyos brazos están conformados por facetas triangulares. A pesar del sustancial cambio de escala, si la cruz marcaba con su presencia e iconografía el carácter religioso de la explanada atrial novohispana, la cruz de Palmira también permite reconocer el paraboloides como un recinto religioso²⁹. En ningún caso esta cruz



Fig. 6a. Félix Candela. Capilla abierta. Vista interior. 1959. Fraccionamiento Lomas de Cuernavaca. Morelos. México. Fotografía Parroquia San Felipe de Jesús.

adquiere la función de torre de campanas, pero su imponente presencia sí produce un efecto llamada que indica el camino hacia el lugar de culto.

En definitiva, estamos ante una de las grandes obras de la arquitectura mexicana contemporánea, misma que desde un lenguaje actual resignifica la espacialidad y el simbolismo de la arquitectura de la evangelización novohispana³⁰ actualizando sus formas gracias a la incorporación de materiales y técnicas propias de la modernidad arquitectónica.

En el caso de Luis Ramiro Barragán Morfín (Guadalajara, 1902-Ciudad de México, 1988), su producción está integrada en la Escuela Tapatía de Arquitectura, resultando espacios que aúnan la tradición vernácula con la esencia mediterránea en un manejo de la luz y el color que se abre a las corrientes minimalistas. En lo religioso, esta fusión de tradición y modernidad alcanzará su cenit en la capilla del convento de las Madres Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María (1953), ubicada en la zona sur de la Ciudad de México. Este espacio denota una espiritualidad que refleja los postulados litúrgicos del Vaticano II y las necesidades de la comu-

nidad religiosa al conseguir que el manejo de la luz transforme el recinto en un espacio casi místico. Este misticismo se reflejará también en obras de cariz religioso o espiritual integradas en el diseño de nuevos fraccionamientos en las zonas metropolitanas de Ciudad de México y Guadalajara, proyectos que, aunque sufrieron alteraciones, indican la preocupación de Barragán por un diseño integral que remarca los ejes urbanos.

En el caso de la capilla abierta para Lomas Verdes (Naucalpan, 1964-1973) estamos ante uno de los elementos simbólicos de un proyecto prototipo aplicable a este desarrollo y a otros barrios residenciales surgidos en la periferia capitalina. Barragán trabaja junto con Juan Sordo Madaleno en un plan maestro (1965-67) ejecutado parcialmente, que pre-



Fig. 6b. Félix Candela. Capilla abierta. Cruz. 1959. Fraccionamiento Lomas de Cuernavaca. Morelos. México. Fotografía Parroquia San Felipe de Jesús.



Fig. 7a. Luis Barragán. Capilla abierta. Vista exterior. 1955. Fraccionamiento Jardines del Bosque. Guadalajara. México. Fotografía Luis Miguel Argüelles Alcalá.

veía albergar 100.000 personas asentándose en la idea de ciudad autónoma para superar el concepto de ciudad dormitorio³¹. Publicado en la revista *Arquitectos de México* en 1967³², el plan presentaba un eje o “Corazón de la Ciudad” muy cuidado en sus aspectos funcionales, plásticos y arquitectónicos. Constituido por una sucesión de plazas y espacios peatonales, contaba con tres hitos arquitectónicos: el Edificio Símbolo (con una capilla votiva en su entorno basada en la intersección de muros), el Zigurat y la iglesia de formas cúbicas ubicada en lo alto de la colina. A pesar de su plasticidad —destacables eran sus dimensiones monumentales y las tonalidades ocre, rojo y naranja—, el conjunto no llegó a materializarse³³, perdiéndose los espacios religiosos proyectados.

Sin embargo, tenemos una pequeña obra en Jalisco que por su similitud con el proyecto de capilla votiva puede trasladarnos la idea de espacio simbólico perseguida por Barragán. Estamos hablando de una capilla abierta construida en la parte más estrecha del diseño trapezoidal del Parque de las Estrellas (Fraccionamiento Jardines del Bosque, Guadalajara, 1955). Se trata de un espacio formado por muros de hormigón en ángulo que se abrían a la vegetación. En la línea de la arquitectura emocional que tanto influyó a la Escuela Tapatía de Arquitectura³⁴, la estructura dejaba el vacío central como espacio para la meditación en comunicación de la naturaleza circundante³⁵. Estaríamos ante una reinterpretación de las capillas abiertas novohispanas en su aspecto



Fig. 7b. Luis Barragán. Capilla abierta. Vista exterior. 1955. Fraccionamiento Jardines del Bosque. Guadalajara. México. Fotografía Luis Miguel Argüelles Alcalá.



Fig. 7c. Luis Barragán. Capilla abierta. Detalle. 1955. Fraccionamiento Jardines del Bosque. Guadalajara. México. Fotografía Luis Miguel Argüelles Alcalá.

formal —al asumir las líneas del Estilo Internacional— y frente a una resignificación de sus usos, ya que no se trataría de un espacio litúrgico *per se* pero sí permite una experiencia espiritual a través del diálogo interior-exterior, el minimalismo y la plasticidad de los muros.

4. CONCLUSIÓN

Tras analizar las capillas abiertas proyectadas por Félix Candela y Luis Barragán podemos con-

cluir que estamos ante interesantes ejemplos de la arquitectura religiosa mexicana de mediados del siglo XX. Su aparición en un contexto histórico posrevolucionario que buscaba referentes culturales permite a los autores trascender las tendencias neocoloniales para avanzar en la resignificación de espacios y la asunción de las formas del Estilo Internacional. En un marco arquitectónico a la búsqueda de referentes que se debate entre el historicismo y la modernidad, presentan el indudable interés de mostrar una mirada al pasado que no desemboca en un historicismo formalista sino que resignifica tipologías del siglo XVI en el contexto de la modernidad. Se produce, en definitiva, una metamorfosis que mediante líneas contemporáneas actualiza una tradición ritual en espacios abiertos presente en la historia mexicana, resultando espacios de gran interés arquitectónico, simbólico y estético que trascienden lo puramente litúrgico en orden a una espiritualidad de la forma.

Así, al repensar en clave actual un elemento tan distintivo de la arquitectura de evangelización, las obras de Félix Candela y Luis Barragán en Palmira, Lomas Verdes y Guadalajara destacan dentro de la arquitectura religiosa contemporánea en Latinoamérica. Mediante su compromiso formal, estas obras, insertas en un proceso histórico de construcción de identidades nacionales son capaces de dotar al espacio religioso de una plasticidad escultórica que resignifica los espacios y depura las formas históricas en su propuesta de modernidad latinoamericana.

NOTAS

¹A lo largo del siglo XX, el Movimiento Moderno y la vanguardia no renunciaron a trabajar en el campo de la edificación cultural aunque no fuera un lugar predominante para el desarrollo de los nuevos modos arquitectónicos. El futurismo y el expresionismo también produjeron obras de arte sacro de especial relevancia. En este sentido, como parte de su gusto por la industrialización y la modernidad, y bebiendo del “Manifiesto de la arquitectura futurista”, se publica en 1931 el “Manifiesto del Sagrado Arte Futurista” en el cual Marinetti propone este estilo como elemento de renovación de la

arquitectura religiosa. Siguiendo esta estela destacamos los proyectos de Giuseppe Terragni que, en 1932 y 1943, realiza los diseños de dos catedrales basados en el uso del hormigón y la monumentalidad de un diseño casi de tipo industrial.

²Las obras del neogótico mexicano son abundantes en esta región, correspondiente con los estados de Nayarit, Jalisco, Colima y Michoacán. Relevantes son también el santuario guadalupano de Zamora (Michoacán, iniciado en 1898), la iglesia de San José Obrero en Arandas (Jalisco, 1902) o el templo expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús en León (Guanajuato, proyectado por el arquitecto Luis G. Olvera en 1921). Sobre el neogótico mexicano, véase: CHECA-ARTASU, Martín. “Construyendo una geografía del neogótico en México”. *Revista Esencia y Espacio* (México), 29 (2009), págs. 11-23.

³Además de los evidentes referentes novohispanos, en el proyecto de la basílica de Guadalupe, por su carácter de santuario de peregrinación, la capilla abierta responde a la necesidad de atención de un abundante flujo de fieles a los que no puede dar cabida el espacio interior. La preparación de presbiterios o altares al aire libre también es visible en la capilla de Notre Dame du Haut en Ronchamp (Le Corbusier, 1954) o en el santuario de la Virgen del Camino en León (fray Francisco Coello de Portugal O.P., 1956-58).

⁴MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. *Vida y muerte en el Templo Mayor*. México: Fondo Cultura Económica, 2014.

⁵En lengua náhuatl, se refiere a ciudadanos libres (lit. “gente del pueblo”) y nobles (lit. “los príncipes”, “los nobles”), respectivamente. Los primeros se ocupaban de las tareas agrícolas, artesanales y comerciales (*pochtecas*), mientras que los segundos ocupaban los cargos gubernamentales y religiosos.

⁶Cada uno de los 18 meses del calendario mexica contaba con una fiesta principal y ceremonias de menor importancia que conocemos gracias a los testimonios de los cronistas del siglo XVI, especialmente los elaborados por fray Bernardino de Sahagún entre 1540 y 1585 y fray Diego Durán en la segunda mitad del siglo XVI.

⁷Cfr. RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México: Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

⁸Aunque el uso generalizado de las capillas con intenciones misionales hay que atribuirlo a la evangelización en el territorio americano, en la península había antecedentes vinculados a la evangelización medieval y a un entramado urbano comercial donde balcones o tribunas a cierta altura permitían disponer de un espacio que cobijara el altar o bien sirviera de púlpito para la predicación. Ejemplo de ello son la fachada-pórtico del convento de San Francisco de Valladolid o la capilla abierta de Nuestra Señora de la Concepción o del Pópulo de la Colegiata de San Antolín en Medina del Campo, capillas que permitían asistir a los servicios religiosos los días de mercado en la plaza mayor. Destacan también las capillas en las cintas murarias como el conjunto de capillas-portal de Oliete (Teruel), obras realizadas entre los siglos XVII y XVIII.

⁹ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. “La arquitectura de la evangelización en Nueva España: concepto y valoración historiográfica”. *Hispania Sacra* (Madrid) 53, 107 (2001), págs. 367-382. En línea: <http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/239/237>. [Fecha de acceso: 04/12/2020].

¹⁰En diversas publicaciones Juan Benito Artigas, necesario referente para el estudio de la arquitectura novohispana, propone el término “iglesias a cielo abierto” en un intento de sintetizar forma y función. Véase: ARTIGAS HERNÁNDEZ, Juan Benito. *Capillas abiertas aisladas de México*. México: UNAM, 1982.

¹¹BRODA, Johanna. “La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la conquista”. *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* (Puebla), 2 (2003), págs. 14-28.

¹²ANDA ALANIS, Enrique Xavier. *La arquitectura de la Revolución mexicana: corrientes y estilos en la década de los 20*. México: UNAM, 1990.

¹³Herencia arquitectónica del gobierno de Porfirio Díaz (1876-1911) son edificios que mantienen un eclecticismo basado en referencias europeas e historicismos de toda índole. Sirvan de ejemplo el indigenismo neozteca de Manuel Amábilis, el neoclasicismo del Palacio Legislativo de Bénard, el eclecticismo del Palacio Postal de Adamo Boari o las interpretaciones del *art nouveau* en el Palacio de Bellas Artes. En el caso de la arquitectura religiosa, destacan las ya mencionadas referencias neogóticas del Occidente mexicano.

¹⁴VILLAGRÁN GARCÍA, José. "Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea (1900-1950)". *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico* (México), 10 (1963), pág. 5.

¹⁵Nos referimos aquí a la obra realizada por Juan O'Gorman en la calle Palmas 81 (1929) de la Ciudad de México, cuyas formas novedosas continuaría en las casas de Diego Rivera y Frida Kahlo (1932) construidas en el capitalino barrio de San Ángel.

¹⁶Fue también destacable la búsqueda de innovación en la periferia de la capital como muestran complejos residenciales Jardines del Pedregal (Luis Barragán y Max Cetto, proyecto de 1949) y Ciudad Satélite (Mario Pani y José Luis Cuevas, proyecto 1954-57).

¹⁷Aunque este trabajo se centra en la arquitectura católica, el deseo de introducir las nuevas técnicas y materiales en los espacios de culto también se aprecia en los demás credos existentes en la Ciudad de México, como podemos ver en el exterior decó de la sinagoga Nidje Israel (1941) o el templo de la primera iglesia bautista (1949). De gran interés también es la Sinagoga de la comunidad israelita de Guadalajara (Club Macabí), proyectada por el arquitecto Alejandro Zohn Rosenthal en 1971.

¹⁸Siguiendo esta estela renovadora, América Latina vive una revolución estilística que integra los historicismos y las novedades del Movimiento Moderno, a la par que se incorporó una vivencia religiosa fundamentada en la piedad popular que imprimió su carácter propio a los edificios, como se puede ver en las referencias indigenistas y orientales de la catedral de la Inmaculada Concepción de Managua (Ricardo Legorreta, 1990-1994), cuya sucesión de cúpulas recuerda a la capilla real de Cholula (México). Otros ejemplos de la intensa actividad latinoamericana son las catedrales de Barquisimeto (Venezuela, arq. Alfredo Jahn y Jan Berkam, 1959-69) y Brasilia (Brasil, arq. Oscar Niemeyer, 1959-70) o el monasterio benedictino de Las Condes (Chile, arq. Gabriel Guarda y Martín Correa, 1962-64).

¹⁹FOLGADO GARCÍA, Jesús. "Arquitectura para la evangelización en la América colombiana y la nueva evangelización contemporánea". *Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea* (La Coruña), 3 (2013), pág. 53. En línea: <https://revistas.udc.es/index.php/aarc/article/view/aarc.2013.3.0.5084>. [Fecha de acceso: 04/12/2020].

²⁰En el presente estudio nos centramos en el caso mexicano pero la recuperación de las formas coloniales fue un revival presente en todo el territorio americano. Sirva de ejemplo el caso brasileño, donde este movimiento neocolonial estuvo protagonizado por Lúcio Costa, quien para sus templos de São Francisco de Assis en Ouro Preto y del Bom Jesús de Matosinhos toma como referencia las iglesias de los siglos XVII y XVIII, buscando los elementos esenciales de la tradición arquitectónica brasileña, mismos que identificaba con el barroco minero de la zona interior de Minas Gerais. Sobre la arquitectura neocolonial en América véase: ABREU AMARAL, Aracy. "La invención de un pasado". En: ABREU AMARAL, Aracy (Ed.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe y Estados Unidos*. São Paulo: Memorial/Fondo de Cultura Económica, 1994, págs. 11-16.

²¹BENJAMIN, Walter. *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 2007, págs. 66-67.

²²ARGAN, Giulio Carlo (Ed.). *El pasado del presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

²³La producción religiosa de Candela va más allá de las obras aquí mencionadas. Las novedades estructurales y la integración de las artes plásticas en el espacio litúrgico continúan en la capilla de San Antonio de las Huertas en Tacuba (1956), la capilla de Santa Mónica en san Lorenzo de Xochimancas (1960), la parroquia del Señor del Campo Florido en Naucalpan (1966) y sus trabajos con Enrique de la Mora en la iglesia de San José Obrero en Monterrey (1959), la capilla de San Vicente Paúl en Coyoacán (1959) o la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe en Madrid (1963).

²⁴El uso de estos arcos parabólicos en espacios religiosos encontrará continuación en otras obras de gran interés, como la proyectada por Niemeyer en Pampulha (Brasil, 1943).

²⁵Esta solución coincide en el tiempo con la propuesta por Miguel Fisac en el Teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas. Iniciada en 1955, esta obra será una de las más representativas del autor, destacando también por la integración de las artes plásticas (Crucifijo de Pablo Serrano, vidrieras de Adolf Winterlich y relieves exteriores de Susana Polack).

²⁶El obispo Sergio Méndez Arceo, llegado a la sede morelense en 1952, supo introducir el Movimiento Litúrgico tanto en lo teológico como en lo constructivo. De hecho, la propia catedral de Cuernavaca fue intervenida por Mathias Goeritz en sus vitrales y por fray Gabriel Chávez de la Mora en su adecuación litúrgica, lo cual muestra la apertura del obispo Sergio Méndez Arceo al nuevo lenguaje estético de la modernidad.

²⁷La técnica de esta obra ha sido estudiada en profundidad en: SANZ BALDUZ, Luis Javier. "El borde libre y Félix Candela". *Revista de Obras Públicas* (Madrid), 146 (1999), págs. 17-28. En línea: http://ropdigital.ciccp.es/revista_op/detalle_articulo.php?registro=17764&anio=1999&numero_revista=3383. [Fecha de acceso: 04/12/2020]. BASTERRA OTERO, Alfonso. "Félix Candela y el borde libre. El caso de la capilla de Palmira de Cuernavaca". *Bitácora Arquitectura* (México), 5 (2001), págs. 38-47. En línea: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/33762>. [Fecha de acceso: 04/12/2020].

²⁸La idea de dejar parte de la nave a cielo abierto y la apertura al espacio circundante ha sido retomada recientemente en el proyecto del Santuario del Señor de Tula, ubicado en Jojutla de Juárez (Morelos). Diseño de Derek Dellekamp, Jachen Schleich y Camilo Restrepo, esta obra obtuvo el segundo premio en la 7ª edición del Premio Internacional de Arquitectura Sagrada que otorga la Fondazione Frate Sole.

²⁹En la arquitectura mexicana de mediados del siglo XX, las formas del paraboloide hiperbólico se utilizaron en todo tipo de edificios civiles. La similitud de forma con otras obras (Concha Acústica, Alejandro Zohn, 1957; Pabellón de Ratos Cósmicos, Félix Candela, 1951; Restaurante Los Manantiales, Félix Candela, 1957) hacía necesario clarificar la función religiosa del espacio. Este recurso también será utilizado por Candela en su iglesia de San José Obrero en San Nicolás de los Garza (Nuevo León, 1959), donde encontramos una cruz similar en dimensiones y diseño.

³⁰Aunque es la denominación de capilla abierta la que manifiesta una clara referencia a las tipologías coloniales, el recuerdo de los conjuntos conventuales también está presente en el desarrollo arquitectónico del complejo parroquial organizado en torno a un patio de tres pisos con arcos rebajados apoyados en columnas toscanas, una disposición ciertamente similar al piso alto del claustro de la catedral de Cuernavaca.

³¹Esta tendencia, orientada a liberar la creciente capital metropolitana, tuvo un especial desarrollo al norte de la cuenca del Anáhuac como muestra el desarrollo de Lomas Verdes (1954-57) y el diseño de la vecina Ciudad Satélite realizado por Mario Pani en 1954.

³²Cfr. WEGHERS, José Adolfo. "Proyecto urbanístico Lomas Verdes, México". *Arquitectos de México* (México), 27 (1967), págs. 30-43. En línea: https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD14/revistas/arquitectos_27.pdf#page=01. [Fecha de acceso: 04/12/2020]. MELA, Giulia. "Luis Barragán y Juan Sordo Madaleno: El plan maestro de Lomas Verdes". *A&P Continuidad* (Rosario), 6 (2019), págs. 48-59. En línea: <https://www.ayp.fapyd.unr.edu.ar/index.php/ayp/article/view/227/170>. [Fecha de acceso: 04/12/2020].

³³El desarrollo espacial de estos proyectos vecinos cambió sustancialmente a finales de los 60 y 70 debido principalmente a la especulación inmobiliaria, perdiendo gran parte de sus zonas verdes y su concepción original.

³⁴GRAS, Louise Noelle. *Luis Barragán: búsqueda y creatividad*. México: UNAM, 1996, págs. 135-230.

³⁵Esta interesante estructura fue seriamente modificada en los años setenta ya que se cierran los paramentos para ubicar una oficina del Registro Civil. Tras su transformación, distintos agentes culturales instaron a las autoridades a recuperar este espacio, siendo la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán la entidad más activa en la solicitud de rescate, una petición escuchada por la administración local a finales del año 2018, cuando se ha podido recuperar esta capilla abierta en un estado cercano al concebido por su autor. Gracias al director de Espacios Públicos del Ayuntamiento de Guadalajara, el arquitecto Ricardo Agraz Orozco, las labores de restauración de la capilla abierta y su contexto fueron realizadas por los arquitectos Sergio Ortiz Jiménez, Juan López Vergara Newton y Estefanía Álvarez Cruz.

ARQUITECTURA, AISLAMIENTO, TRADICIÓN Y MODERNIZACIÓN EN VENEZUELA, 1936-1956

ARCHITECTURE, ISOLATION, TRADITION AND MODERNIZATION IN VENEZUELA, 1936-1956

Resumen

En Venezuela se muestran logros en la arquitectura asistencial construida por el Estado entre 1936 y 1956. El objetivo es valorar, desde la perspectiva de la historia de la arquitectura, cómo los elementos arquitectónicos de la tradición: el patio, el corredor y la naturaleza, fueron recursos utilizados para la curación de los enfermos mentales y de tuberculosis; el resultado advierte que la arquitectura fue un instrumento utilizado para la curación de estos enfermos.

Palabras clave

Arquitectura, Hospital especial, Modernización, Venezuela.

Ana Elisa Fato Osorio

Universidad Nacional Experimental del Táchira (UNET), San Cristóbal, Venezuela.

Doctora en Arquitectura. Magíster Scientiarum en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, Arquitecta. Investigadora-Docente del Decanato de Investigación, en la categoría de titular. Participación como ponente en congresos, convenciones y simposios nacionales e internacionales vinculados con la historia de la arquitectura, del urbanismo y la conservación del patrimonio. Actividades de investigación con publicaciones de artículos divulgativos y arbitrados.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 26/III/2020
Fecha de revisión: 01/VI/2020
Fecha de aceptación: 26/VI/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2021

Abstract

In Venezuela, achievements are shown in the healthcare architecture built by the State between 1936 and 1956. The objective is to assess, from the perspective of the history of architecture, how the architectural elements of tradition: the courtyard, the corridor and nature, were resources used for the cure of mentally ill and tuberculosis patients; the result warns that architecture was an instrument used for the healing of these sufferers.

Key words

Architecture, Modernization, Special hospital, Venezuela.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i19.0007>

ARQUITECTURA, AISLAMIENTO, TRADICIÓN Y MODERNIZACIÓN EN VENEZUELA, 1936-1956

En 1936, a pocos meses de la muerte de Juan Vicente Gómez¹ se consolidó el proceso de modernización en Venezuela; el Estado invirtió recursos para la construcción de una infraestructura destinada a la atención y el cuidado de la salud mediante el aislamiento, que da cuenta del uso de algunos de los elementos arquitectónicos de la tradición como el patio, el corredor y el contacto directo con la naturaleza. Este trabajo, es producto de una investigación sobre la historia de la arquitectura asistencial, con énfasis en aquella producida para la atención de enfermedades especiales: tuberculosis y mentales. El objetivo es reconocer cómo estos elementos arquitectónicos, a partir de las terapias médicas, fueron recursos utilizados por los arquitectos para el aislamiento y la curación de esas enfermedades.

La gran ciudad o la metrópoli es el lugar donde se realizaron estas propuestas de arquitectura; fue desde 1936 cuando las ciudades se abrieron paso a una nueva dinámica, caracterizada por la multiplicidad y las fluctuaciones de la vida urbana moderna, un marcado crecimiento de la población, la intensificación de las relaciones sociales, la vida nerviosa, la economía monetaria y la homogeneización de los valores². Por lo tanto, la arquitectura para el aislamiento dio

cuenta en rigor de dos condiciones vinculantes: la primera de ellas, responder a los tratamientos para la curación de los enfermos especiales, los cuales se producen en condición de separación y exclusión del entorno; la segunda, construir una infraestructura acorde con la vida moderna, de manera tal que representara una ruptura con los lugares inhumanos del pasado.

Una de las coordenadas utilizadas en este trabajo es la heterotopía, “un lugar sin lugar”, terminología sugerida por el filósofo contemporáneo Michel Foucault, quien la definió como la construcción de un espacio ideal o “un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo el espacio real”³ en el que no sólo el enfermo debe permanecer, sino incluso es el que anhela también el hombre sano; es la búsqueda de un espacio utópico, perfecto, bien organizado en donde las actividades a realizar facilitan el compartir entre los humanos, es aquel espacio que se contrapone al desorden, la agitación y lo complicado de la vida metropolitana.

Con ello se descubre cómo con los edificios asistenciales se procuró darle pertenencia al objeto arquitectónico en el contexto nacional, al tiempo de ofrecer la posibilidad de ubicar a un integrante de la sociedad enfermo en algún

lugar identificable, pero a la vez “lugares que están fuera de todos los lugares”⁴ y cómo con esta arquitectura se reconocen parte de los procesos políticos, sociales, económicos y culturales de Venezuela; la atención de los temas de la salud se fue transformando, tanto al ritmo de la institucionalización de la práctica de la medicina como en la respuesta arquitectónica acorde con los cambios en los tratamientos médicos.

1. PROYECTO DE MODERNIZACIÓN VENEZOLANO Y SALUD

En Venezuela el proceso de modernización se inició, paulatinamente, desde el siglo XVIII y se fue reforzando con importantes intervenciones guzmancistas⁵ a finales del XIX y otros avances gomecistas a principios del siglo XX, cuando se comenzó a construir un escenario para la vida moderna: una incipiente transformación a partir de algunos avances científicos e industriales, en una economía constituida por las explotaciones agrícolas y pecuarias, nuevas formas de planificación, organizaciones urbanas y sistemas de comunicación, habitación, educación, asistencia capaces de atender y organizar a la muchedumbre que fue incorporándose desde los años veinte a la metrópoli.

Es así como el Estado formuló un ideario de programas y planes para responder a las profundas transformaciones metropolitanas. Durante los gobiernos de Eleazar López Contreras (1935-1941), Isaías Medina Angarita (1941-1945) y el denominado Junta Revolucionaria presidido por Rómulo Betancourt (1945-1947, conformado por civiles y militares), los programas emprendidos tenían como criterio común demostrar la fuerza que el Estado alcanzó a partir de las prácticas modernas de organización. Hay en todos ellos, una clara urgencia de contribuir con la capacidad productiva del país a partir de acciones específicas para cada sector.

Con la creación del Ministerio de Sanidad y Asistencia Social (MSAS) en 1936 se inició la modernización en el ámbito de la salud, independizándose de otros temas nacionales. Entre las estrategias para abordar el mejoramiento de las condiciones del país, estaba la planificación en la construcción de edificios asistenciales, con los cuales se debió cubrir todas las regiones y, así controlar la salud pública en respuesta a las exigencias de un Estado afanado en atender los problemas que detenían la capacidad productiva de la población.

Con la planificación se fue transformando el sistema tradicional de atención médica por un sistema articulado y jerarquizado de manera tal que formara una red asistencial a nivel nacional.

En el MSAS se organizó una moderna estructura institucional que, junto con los avances científicos venezolanos, dan muestra de vanguardia en el campo de la medicina. Entre 1936 y 1949 la planificación de este ministerio contempló la incorporación de planes asistenciales dedicados a cada tipo de enfermedad, y para ello, la creación de divisiones dedicadas a solventar los problemas de cada una de ellas, así fue como se creó la División de Tuberculosis (1936) y la División de Higiene Mental (1946).

Entre el personal de estas divisiones estaban los médicos con la experiencia necesaria en el diagnóstico y los tratamientos, que junto con la incorporación de arquitectos e ingenieros del Ministerio de Obras Públicas (MOP) y otros al servicio del propio MSAS, se abocaron a dar soluciones arquitectónicas para el aislamiento necesario de los pacientes.

Por lo tanto, se dio inicio a la construcción de hospitales especiales, considerados como aquellos que se destinarán únicamente para la atención de tuberculosis e insania, y los cuales se incorporaron al Plan de Construcción de Hospitales del MSAS de 1947. Entre las condicio-

nes que caracterizaron estos hospitales estaba aprovechar las condiciones climáticas, por lo tanto la selección de las zonas de montaña y costeras fue uno de los criterios que prevaleció en su ubicación; así el espacio debió estar en consonancia con la función y desencadenó en el planteamiento de proyectar un lugar ideal con lo que se pretendió construir una heterotopía, con “un espacio perfecto” donde alojar a todos aquellos individuos cuya dolencia era inapropiada para el resto de la sociedad.

Se recurrió a todos aquellos elementos que facilitarían la construcción de ese lugar ideal, en especial, aquel que distanciaba al enfermo del entorno en donde, posiblemente, contrajo la enfermedad. Entre los elementos más antiguos está el jardín, y junto con él, todo lo que facilite el contacto con la naturaleza, como el patio y el corredor; en ellos se construye una respuesta

opuesta a los efectos que produce la metrópoli caracterizada por el sociólogo Simmel y el rescate de los valores de la “vida rural y aldeana”.

Así podemos encontrar en la primera mitad del siglo XX la proyección de los sanatorios anti-tuberculosos en atención a un complejo programa de funciones nunca antes desarrolladas en este tipo de edificio. Es decir, “*El sanatorio moderno no es aquel hotel de vida pasiva, cuyo tratamiento sólo consistía en engordar a los enfermos y lograrles una curación “clínica”, en la que nunca creímos con tales sistemas*”⁶. La lucha antituberculosa se reforzó con la construcción de los sanatorios como los lugares donde se realizaría el último esfuerzo para la atención de la enfermedad.

En los edificios para atender a los dementes, se expresaron los objetivos de la institucionaliza-



Fig. 1. Vista aérea del Sanatorio Antituberculoso Simón Bolívar. Caracas. Venezuela. xFuente: Fundación Galería de Arte Nacional-FGAN. (1998). Wallis, Domínguez, Guinand. *Arquitectos pioneros de una época*. Caracas, Venezuela: FGAN, pág. 59.

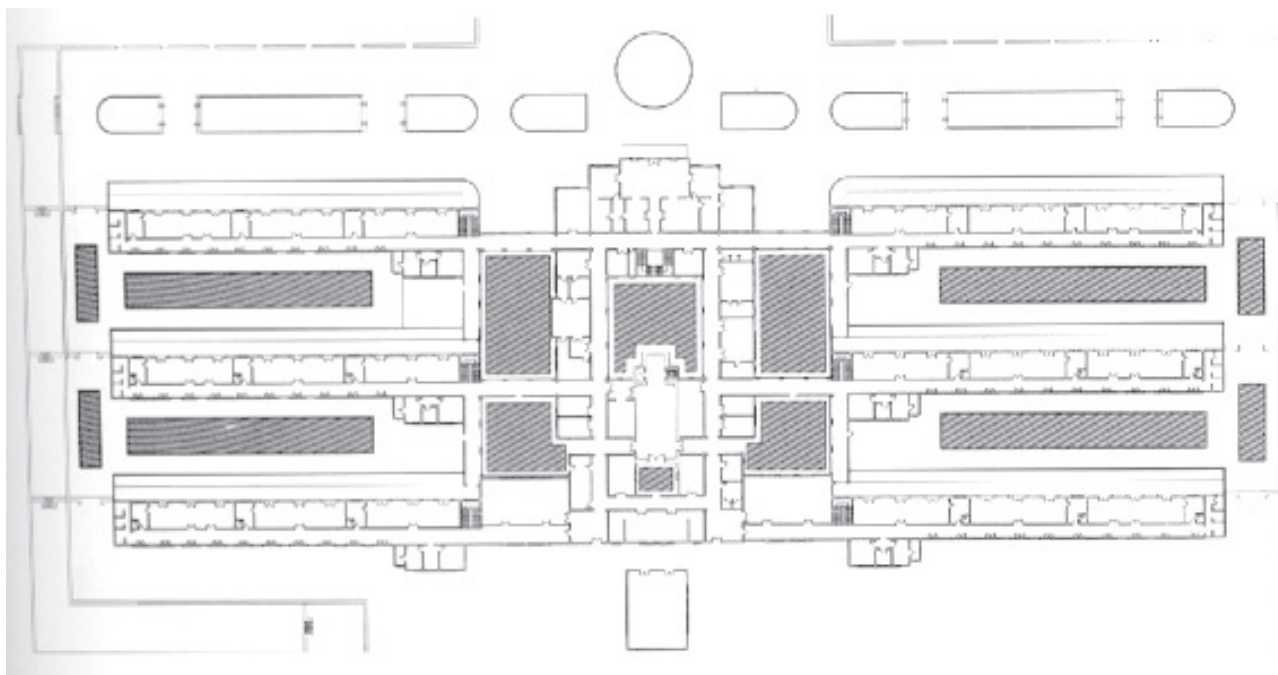


Fig. 2. Planta principal del Sanatorio Antituberculoso Simón Bolívar. Caracas. Venezuela. Fuente: Fundación Galería de Arte Nacional-FGAN. (1998). Wallis, Domínguez, Guinand. *Arquitectos pioneros de una época*. Caracas, Venezuela: FGAN, pág. 56.

ción de la asistencia psiquiátrica en el país, los cuales consideraban: luchar en la transformación de las prácticas curativas rudimentarias, antihigiénicas y carcelarias aplicadas a los enfermos mentales y, mejorar la infraestructura, la disponibilidad de camas, vestido, alimentos y personal destinado para el cuidado de los enfermos, utilizar modernos tratamientos terapéuticos y novedosos fármacos.

En los años cuarenta se recurrió a la tipología de colonia psiquiátrica, porque contaba con espacios que permitían la movilidad del paciente bajo vigilancia y sin sistemas de coerción como las cadenas y el encierro. Se utilizó *“una habitación sencilla y no muy grande donde pueda aislarse y tener cierta sensación de independencia”*. De acuerdo al tratamiento, el paciente tendría la libertad para *“realizar algún trabajo o para hacer vida social”*⁷, fueron propuestas habitaciones donde se realizaban ejercicios sencillos; pequeños talleres para trabajos de pintura, modelado, manufactura de objetos y, otros más

grandes donde se elaboraban piezas en hierro y madera. Todos estos espacios y lugares tenían como objetivo crear ambientes óptimos para los médicos y demás personal, acordes para el restablecimiento de la salud y, facilitar los sistemas de vigilancia y control.

En consecuencia, los resultados arquitectónicos fueron producto de un pacto entre arquitectos y médicos, quienes llegaron a construir un vínculo entre la función y las relaciones de la vida moderna en edificaciones asistenciales especiales. Realizaron interpretaciones de la modernidad, de la tradición, de la arquitectura y de la medicina, que se expresaron en los proyectos de la Sección de Arquitectura Sanitaria y de la División de Ingeniería Sanitaria del MSAS.

2. ARQUITECTURA, TRADICIÓN Y SALUD

Los edificios para el aislamiento en Venezuela se encuentran distribuidos en varias ciudades; en especial, fueron seleccionadas aquellas cerca-

nas a las zonas de montaña y costas, por ser uno de los criterios médicos que prevaleció para su ubicación: el aprovechamiento de las bondades naturales y el alejamiento de las complicadas condiciones de la gran ciudad.

En Caracas, la capital del país y, Valencia capital del estado Carabobo, se realizaron dos de los ensayos arquitectónicos representativos de la arquitectura para el aislamiento; forman parte del paisaje urbano de estas ciudades, integran el legado arquitectónico y guardan relación con el proceso de modernización, estos edificios son el Sanatorio Antituberculoso Simón Bolívar (1939) y la Colonia Psiquiátrica de Bárbula (1947).

En estos edificios se sustituye la imagen del viejo hospital desagradable por esquemas organizados a partir de su ubicación con relación a la gran ciudad y, con el objetivo de ayudar a la

naturaleza a vencer la enfermedad. Los espacios exteriores organizaron los conjuntos urbanos asistenciales a partir del uso de áreas libres para la jardinería, agricultura o construcción, e incluso, actividades deportivas. Las terapias modernas organizadas en hospitales convertían a los enfermos en mano de obra productiva en los servicios auxiliares como las lavanderías o en la cocina; generalmente, las áreas de trabajo eran pequeñas y controladas de acuerdo al personal disponible.

Un lugar común para estos hospitales fue el patio, en cualquiera de sus versiones: abierto y cerrado. Aquí recordamos lo que Foucault denominó como heterotopía, en tanto el patio se convierte en el “espacio utópico”, en el lugar más próximo al lugar del cual fueron excluidos y aislados los pacientes. Se usó en representación del “centro del mundo” (...) el “patio



Fig. 3. Vista de las alas laterales del Sanatorio Antituberculoso Simón Bolívar destinadas a las habitaciones. Caracas. Venezuela. Fuente: Fundación Galería de Arte Nacional-FGAN. (1998). Wallis, Domínguez, Guinand. Arquitectos pioneros de una época. Caracas, Venezuela: FGAN, pág. 59.

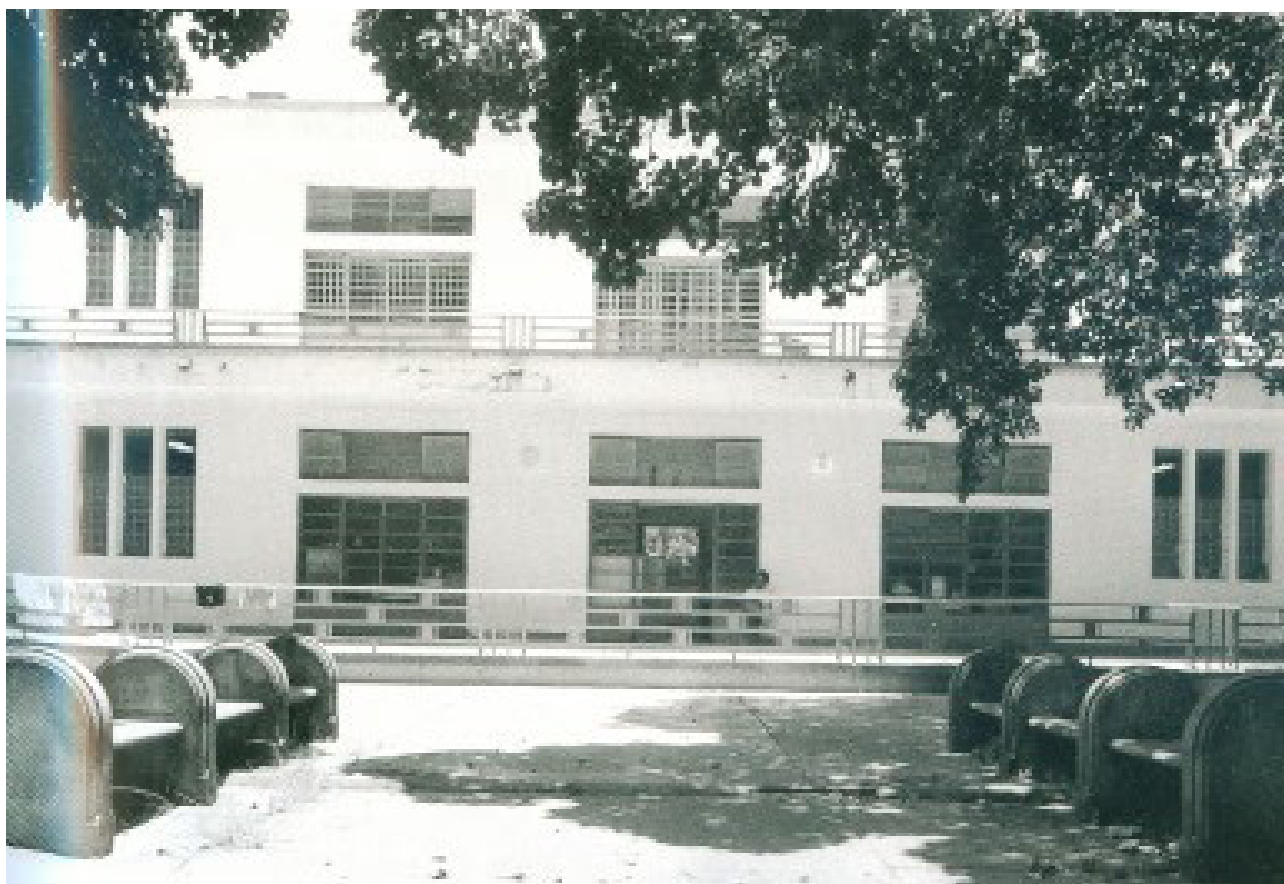


Fig. 4. Detalle de la fachada principal del pabellón de hospitalización Sanatorio Antituberculoso Simón Bolívar. Caracas. Venezuela. Fuente: Fundación Galería de Arte Nacional-FGAN. (1998). Wallis, Domínguez, Guinand. *Arquitectos pioneros de una época. Caracas, Venezuela: FGAN, pág. 57.*

central” es la plaza (...) En el patio interior se “forma”, se desfila, se realizan todos los rituales de la utopía paranoide”⁸. Este lugar permite el contacto con la naturaleza, la exposición a la intemperie y la delimitación que de él se hace con los corredores, las habitaciones y los talleres lo hacen el “centro del mundo” del enfermo.

El corredor se convirtió en la transición entre el lugar de internación y el patio. Este espacio, que tiene su origen en la *estoa* de la ciudad griega y, utilizado posteriormente, en las viejas casonas coloniales, ha sido un recurso incorporado en la arquitectura moderna por lo conveniente para realizar diversas actividades en él, por su condición de lugar construido, que protege

de la intemperie sin perder el contacto visual y directo con la naturaleza: “es una extensión lógica de la idea de un lugar abierto de reunión, capaz, al mismo tiempo, de ofrecer sombra y protección a la gente reunida (...) en esencia, un pórtico extendido”⁹. El corredor, incluso, techado y delimitado por columnas se percibe como una extensión del interior al exterior y viceversa.

Este elemento arquitectónico orientado de acuerdo a la luz del sol y la dirección de los vientos, se utilizó para atender la solicitud de los médicos de un lugar ubicado estratégicamente para la toma de sol y, posteriormente, se destinó para realizar alguna actividad como laborterapia o ejercicios físicos.

Tanto el patio como el corredor son componentes que promueven la construcción de la heterotopía, son espacios rodeados de toda la vegetación ejemplar, donde el enfermo en aislamiento podría recuperar su salud. Son espacios donde se desliza una utopía que pretende rescatar, en controlados centros asistenciales, la mítica unión entre la naturaleza y el alma de un sector de la sociedad perdido por la enfermedad. Basta recordar que el contacto con la naturaleza se aplicó como terapia desde finales del siglo XVIII, cuando el doctor Samuel Tuke¹⁰ recuperó los valores de lo primitivo en una suerte de retorno a la naturaleza como algo básicamente mágico, aplicando los tratamientos para la insania en lugares denominados cuáqueros, como un mecanismo de oposición a las prácticas arbitrarias de curación. Estos tratamientos y espacios forman parte de los hospitales especiales, construidos como una heterotopía para desconocer a un grupo de la población “contaminante” y “peligrosa”, así fue visto el tuberculoso y el demente, respectivamente.

Con esta arquitectura se debió construir una imagen particular al paciente, por el largo tiempo de internación y, al resto de la sociedad. El hospital especial debió mostrar la calidez de un “transitorio” hogar para el enfermo, así como también cumplir con la atención de la medicina institucional. Tanto los antituberculosos como las colonias psiquiátricas, *“tienen un fin concreto que su arquitectura debe reflejar, sin dejar por ello de ofrecer al enfermo los atractivos y comodidades de un medio semi-familiar”*¹¹. Además, *“deja de ser un espacio social para convertirse en un espacio económico. Ya no se trata de encerrar a los desocupados sino de reparar la fuerza de trabajo”*¹² y, por ende se incluyen, deliberadamente, lugares para ello en los esquemas arquitectónicos y urbanos modernos.

Veamos cómo se utilizaron los recursos tradicionales de la arquitectura en el Sanatorio Antitu-

berculoso Simón Bolívar y la Colonia Psiquiátrica de Bárbula.

Para atender la tuberculosis, los edificios tendrían como función: educar al enfermo, de manera que se comportara acorde con su condición de tuberculoso, aprender a toser, comer, hablar; facilitar las prácticas médicas como la quirúrgica, donde se realicen intervenciones especiales y, la orientación profesional, la cual comprende la preparación del enfermo en algún oficio que le permita incorporarse a alguna actividad económica productiva.

El Sanatorio Antituberculoso Simón Bolívar, tiene la significación de ser el pionero dentro del conjunto urbano asistencial denominado El Algodonal. Su nombre se debe a la celebración del sesquicentenario del nacimiento del Libertador, Simón Bolívar, el diseño estuvo coordinado en el MOP y, fue asignado al arquitecto Carlos Guinand Sandoz¹³, por contar con experiencia en proyectos de edificios asistenciales.

El lugar seleccionado fue un valle de cincuenta hectáreas al norte de la carretera de Antímamo, a cinco kilómetros del centro histórico de la capi-



Fig. 5. Sanatorio Antituberculoso Simón Bolívar. Caracas, Venezuela. Fotografía: Ana E. Fato O. Abril, 2010. Caracas, Venezuela.



Fig. 6. Vista de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula. Valencia. Fuente: Venezuela bajo el Nuevo Ideal Nacional. Caracas, Venezuela: Publicaciones del Servicio Informativo Venezolano. 1954, s/p.

tal venezolana, con masas de árboles de diferentes especies aprovechadas en los tratamientos, fue descrito como: *“un valle perfectamente adecuado al caso, protegido de los vientos e inmediato a la ciudad. Lo que facilita en todo caso la buena atención médica. Los terrenos que lo avecinan han sido perfectamente plantados de árboles escogidos de tal manera, que esto de por sí en el futuro contribuirá al alivio de los pacientes”*¹⁴.

El edificio se construyó en grupo de pabellones distribuidos de acuerdo a las funciones y conectados con el núcleo de servicios y entre sí a través de pasillos y patios internos. El programa para el proyecto se realizó en acuerdo con médicos especialistas, quienes sugirieron las condiciones que el antituberculoso debía mostrar: no concebirlo como un simple edificio asistencial, sino como escuela para alojar, preparar al personal y, como centro de investigación en el área.

El arquitecto Guinand *“construyó con todos los requerimientos que la técnica moderna de hospitales exige”*¹⁵, organizó el edificio en pabellones, sobre ejes y simetrías consiguiendo un efecto de continuidad entre el edificio y el exterior; independizó los servicios de los seis pabellones, tres a cada lado, de dos pisos, con capacidad para 300 enfermos, todos volcados hacia alargados patios con vistas a la naturaleza circundante.

El edificio de servicio fue concebido como distribuidor y organizador del sanatorio, marca un eje central de simetría; cuenta con cinco patios, uno central flanqueado por todos sus espacios y cuatro que fungen de separadores de los pabellones de hospitalización. Detrás del patio central se ubicó la capilla. Las tres habitaciones de cada pabellón, de 8 camas, fueron dispuestas hacia el sureste sobre largos corredores en planta baja, que mantienen continuidad hacia los jardines y balcones en la segunda planta. La estratégica

ubicación atiende la recomendación médica de la toma de sol matinal, por lo tanto, los corredores y balcones, en una versión moderna, eran elementos que facilitaban seguir los tratamientos para la tuberculosis.

El conjunto asistencial se complementó con la construcción de un pabellón para enfermeras y uno de servicios, su ubicación fue la recomendada por los especialistas: el personal durante las horas de descanso permanecería en espacios alejados del foco contagioso. Para ellos Guinand dispuso de un lugar elevado y separado unos 100 metros del último pabellón de enfermos: *“de tal manera, que el Hospital quedará para el personal solamente como sitio de trabajo y, fuera de los enfermos, no duerme allí nadie más que el médico residente. Esta disposición está en perfecto acuerdo con los principios técnicos del caso, pues contribuye a la mejor atención de los hospitalizados y a que el personal al retirarse de su ocupación tenga oportunidad de un verdadero descanso”*¹⁶.

Mientras la organización respetó “los principios técnicos del caso”, la aceptación de las formas y las técnicas nuevas se mostraron en la composi-

ción de las fachadas Art-Decó, perteneciente al Estilo Internacional; en los pabellones demostró la necesidad de satisfacer los requerimientos funcionales de un sanatorio para tuberculosos: se utilizó la celosía como protector solar y de ventilación; ventanas y puertas dispuestas de forma regular, ordenada y repetitiva hacia los patios y balcones uniformizan el exterior del conjunto asistencial. Cada pabellón es rematado en la esquina con una torre que contiene los baños de la última habitación, en la cual la superficie acristalada se amalgama con elementos verticales que componen la geometría prismática del volumen.

Para atender a los dementes, el Plan Nacional de Asistencia formulado por el MSAS a través de la División de Higiene Mental, consideró la construcción de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula, en la zona central del país, con una capacidad para 1.200 enfermos, *“el proyecto de esta obra fue ejecutado totalmente por la División de Ingeniería Sanitaria del Ministerio de Sanidad y Asistencia Social”*¹⁷.

El conjunto se emplazó en terreno adquirido por el Gobierno Nacional, conformado por el fundo



Fig. 7. Pabellón de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula. Valencia, Venezuela. Fuente: Venezuela. Ministerio de Sanidad y Asistencia Social. Memoria Gráfica, Imprenta Nacional, 1953, s/p.



Fig. 8. Pabellones de Laborterapia de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula. Valencia. Venezuela. Fuente: VENEZUELA. MINISTERIO DE SANIDAD Y ASISTENCIA SOCIAL (1957). Memoria y cuenta. Caracas, Venezuela: Imprenta Nacional. pág. 288

de “Bárbula”, del cual proviene su nombre entre las poblaciones de Naguanagua y La Entrada, cercanas a la ciudad de Valencia, en “200 hectáreas [que] gozan de inmejorables cualidades climatológicas y agrícolas”¹⁸.

El lugar estaba suficientemente alejado del centro de la ciudad, como para cumplir con la función de comunidad aislada contemplada en los planes y los tratamientos médicos para la insania, así como en un contexto agreste que facilitó la organización del predio a partir del principio de colonia. Por lo tanto, además de ser el “lugar sin lugar” para la curación, tendría la función de educar y ocupar al enfermo sin hogar o peligroso en diversas actividades; quien, a partir del control farmacológico y terapéutico, dejó de estar recluso individualmente y podría desplazarse por los diferentes espacios y lugares que la conformaban.

La mitad de la superficie del lote, en el orden de 100 hectáreas se destinó a las actividades agrícolas, en aprovechamiento de “agua abundante, buenas vías de acceso, clima aceptable”¹⁹. Entre los espacios para la siembra, las actividades deportivas y otras al aire libre, el proyecto contempló la construcción de varios

edificios utilizando la tipología de pabellones independientes, de acuerdo a los diferentes niveles de enfermedad y por sexo.

El conjunto asistencial fue ordenado en forma de triángulo isósceles, orientado hacia el norte, con lo cual se denota un primer acercamiento a la intencionalidad de jerarquizar las funciones asistenciales dentro de la colonia. La organización de los edificios en forma ascendente, ubicando en el vértice más alto la vivienda del director, reafirmó su condición de máxima autoridad dentro del centro asistencial.

Nuevamente el ordenamiento, la comunicación y el aislamiento de los edificios en el psiquiátrico de Bárbula se realizaron en una organización urbana autónoma apartada de la complicada vida de la gran ciudad, con una clara intención de rodearse de la naturaleza y, de esta forma, recuperar los valores campestres que la dinámica de la naciente metrópoli tendió a desaparecer y se asume como un factor causante de las enfermedades mentales.

La avenida periférica que configura el conjunto y las calles representaron un protagónico papel:

el novedoso trazado en forma de triángulo de la avenida bordea el complejo asistencial y el resto son calles secundarias paralelas a la base de éste, en algunos tramos se forman glorietas complementadas con elementos ornamentales de equipamiento urbano. Fue por medio de dichas calles que los edificios aislados se comunicaron entre sí, dispuestos en pabellones a lo largo de las vías como unidades funcionales independientes.

La prioridad de espacios abiertos expuestos al entorno natural directamente obedeció a las consideraciones médicas: *“Este tipo de asistencia libre permite que los enfermos reciban toda clase de tratamiento y, a la vez, no pierdan contacto con el medio familiar y social. Entran al establecimiento a las 6 de la mañana y salen a las 6 de la tarde. Tal procedimiento de atención psiquiátrica facilita notablemente, cuando puede ser empleado, la recuperación y rehabilitación de los enfermos”*²⁰.

En el lenguaje arquitectónico de los pabellones de hospitalización prevaleció el uso de elementos tradicionales, como cubiertas inclinadas que recuerdan a las viejas casonas coloniales que se complementaron con el patio como elemento ordenador. Sin embargo, otros elementos modernos se dejan ver, como superficies lisas en fachadas, aleros planos sostenidos sobre sencillas columnas que protegen los accesos, delgadas molduras bordeando las ventanas, más por atender el funcionamiento de los pabellones que por componer la fachada y, de manera especial en el pabellón de Laborterapia, el uso de bloques calados como elementos para control climático en respuesta a la consideración de la geografía.

La capilla y el teatro se encuentran frente a la avenida que representa la base del triángulo y el acceso a ellos se realiza mediante una bifurcación de calle que forma una glorieta de forma ovoide. Aquí nos interesa el teatro como elemento terapéutico utilizado desde el siglo XIX en tratamientos aplicados por Etienne Dominique Esquirol²¹,

con los cuales demostró que la actuación desconectaba al enfermo del mundo que lo excluía y encontraba la aceptación de quienes compartían el “lugar sin lugar”; se planteó como una forma de vigilar, observar y calificar la locura a través de la personificación de un sujeto extraño a él frente a la mirada del espectador. La identificación de la locura como trastorno en la manera de actuar más que una conducta irregular con relación a lo considerado como regular o normal, abrió las posibilidades de atender la enfermedad: *“fuera del espacio artificial del hospital. Entre los lugares terapéuticos que gozaban de reconocimiento estaba en primer lugar la naturaleza (...) las prescripciones de los médicos eran entonces de buena gana el viaje, el reposo, el retiro, la ruptura con el mundo artificial y vano de la ciudad (...) el otro lugar terapéutico era el teatro, naturaleza invertida: se representaba para el enfermo la comedia de su propia enfermedad”*²².

La experiencia de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula es una clara representación arquitectónica del diálogo entre la modernidad y la tradición, al tiempo que constituye uno de los ensayos modernos de asistencia médica para los enfermos mentales. En estos espacios se reconocen los avances de la medicina, de la farmacología y de los modernos tratamientos para la curación de la insania en un gran predio, rodeado de abundantes áreas verdes como recuperación de los ambientes naturales de forma primitiva (Tuke), la producción artesanal, actividades deportivas, teatrales (Esquirol) y terapéuticas para los llamados “locos” o excluidos de la sociedad. Podría reconocerse como el lugar ideal o el “lugar sin lugar” para el hombre sano o incluido.

3. CONCLUSIONES

Los resultados del cuidado de la salud en Venezuela a mediados del siglo XX son un indicador fundamental del éxito del proceso de modernización en el país y del empeño del Estado por intervenir de forma planificada sobre los



Figura 9. Teatro de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula. Valencia. Venezuela. Fuente: Venezuela bajo el Nuevo Ideal Nacional. (1954). Caracas, Venezuela: Publicaciones del Servicio Informativo Venezolano. s/p.

ámbitos de interés nacional; fueron veinte años en los cuales, de manera sostenida, los diferentes gobiernos se dedicaron a mejorar las condiciones de salud de la población y, construir un sistema asistencial especial para atender la tuberculosis y la insania.

En la medida en que los tratamientos médicos arrojaron resultados positivos, las propuestas arquitectónicas fueron evolucionando hasta ser objetos cuya característica fue la simplicidad de los elementos que los componen; los edificios para atender a los enfermos especiales, se ubicaron en ambientes propios para la curación,

de condiciones particulares en cuanto al clima y la vegetación, pero al mismo tiempo en lugares con un carácter efímero para el enfermo, la permanencia en ese “lugar sin lugar” especial estaba condicionada hasta el momento en que el tratamiento en él, hiciera efecto. En tal sentido, la alianza entre los tratamientos médicos y la arquitectura se planteó como un instrumento del Estado capaz de transmitir mensajes prácticos y civilizatorios, el paciente podrá gozar del privilegio de permanecer en ese lugar hasta alcanzar su curación y poder incorporarse a las actividades productivas de una gran ciudad en proceso de modernización.

En la arquitectura del Antituberculoso Simón Bolívar y el Psiquiátrico de Bárbula se mostró la relación entre la tradición y la innovación. Cada edificio se construyó como una heterotopía, como el lugar ideal donde se promueve el intercambio entre los pacientes con actividades controladas para su sanación, con una configuración arquitectónica que se diferencia de otros edificios, que se reconoce en el paisaje urbano, pero al que ninguno quiere pertenecer por su condición de lugar contagioso y peligroso por lo que él aloja. El patio, el corredor y el contacto directo con la naturaleza, fueron recursos arquitectónicos que permitieron el aislamiento de los enfermos, pero al mismo tiempo hicieron de un lugar ajeno para ellos, el hogar del cual fueron apartados, en donde encontraron formas de distracción y de ocupación mientras se aplicaron los tratamientos para su sanación.

86

NOTAS

¹Juan Vicente Gómez gobernó entre 1908 y 1935, tuvo como prioridad crear y mejorar el Ejército Nacional, integrar geográficamente el país a través de la construcción de carreteras y atender la instrucción pública, la salud y la vivienda.

²El sociólogo Georg Simmel afirmó en 1903 que la metrópoli gira “en torno de la intensificación del estímulo nervioso que resulta del rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones externas e internas”, los cambios en el ritmo de percibir imágenes, situaciones y relaciones, contrastan con los de la “vida rural y aldeana”.

³FOUCAULT, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Buenos Aires: Paidós, 1999, pág. 440.

⁴Ibídem, pág. 435.

⁵El gobierno de Antonio Guzmán Blanco durante dieciocho años se caracterizó por integrar a Venezuela al proceso de modernización de Europa a finales del siglo XIX. Se dividen en: el *Septenio* (1870-1877), el *Quinquenio* (1879-1884) y el *Bienio* (1886-1888).

⁶"Tuberculosis". *Revista de Sanidad y Asistencia Social* (Caracas), 5 (Octubre 1940), págs. 1092-1109.

⁷BAKER, Alex, DAVIES LLEWELYN, Peter y SIVADON, Paul. *Servicios psiquiátricos y arquitectura*. Ginebra: Organización Mundial de la Salud, 1963, pág. 11.

⁸AGUIRRE, Ángel y RODRÍGUEZ, Álvaro (Eds.). *Patios abiertos y patios cerrados. Psicología cultural de las instituciones*. Barcelona: Marcombo, 1995, pág. 21.

⁹MARTIENSSEN, Rex. *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1967, pág. 38.

¹⁰Samuel Tuke (1784-1857) nació en York, Inglaterra, le dio importancia al trabajo humano a partir de lo que denominó "tratamiento moral", publicó las formas como debían ser construidos y administrados los asilos de alienados.

¹¹BAKER, Alex, DAVIES LLEWELYN, Peter, SIVADON, Paul. *Servicios psiquiátricos...* Op. cit., pág. 45.

¹²LION, Francois. *Los equipamientos del poder. Ciudades, territorios y equipamientos colectivos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, pág. 109.

¹³Carlos Guinand Sandoz (1889-1963) fue ingeniero especializado en arquitectura de la *Koniglich Bayerische Technische Hochschule Zu München* en 1913. Su capacidad de proyección la demostró a lo largo de su trayectoria profesional en residencias multifamiliares, edificios comerciales y públicos.

¹⁴MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS. *Memoria y cuenta*. Caracas: Taller Offset, 1938, pág. 33-D.

¹⁵Ibídem.

¹⁶Ibíd.

¹⁷MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS. *Memoria y cuenta*. Caracas: Imprenta Nacional, 1948, pág. 219.

¹⁸MINISTERIO DE SANIDAD Y ASISTENCIA SOCIAL. *Memoria y cuenta*. Caracas: Imprenta Nacional, 1948, pág. 529.

¹⁹Ibídem, pág. 108.

²⁰MINISTERIO DE SANIDAD Y ASISTENCIA SOCIAL. *Memoria y cuenta*. Caracas: Imprenta Nacional, 1956, pág. 305.

²¹Jean Etienne Dominique Esquirol (1772-1840), uno de los principales estudiosos de los trastornos de la conducta en los individuos. Estudió profundamente la locura e identificó la melancolía, uno de los síntomas más antiguo en los hombres.

²²FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: S. XXI editores, 2005, pág. 386.

CRAME, CERMEÑO Y LA REFORMA DEL MORRO DE SANTIAGO DE CUBA (1766-1767)

CRAME, CERMEÑO AND THE MORRO CASTLE IN SANTIAGO DE CUBA (1766-1767)

Resumen

Este artículo revisa la intervención de los ingenieros militares Agustín Crame y Juan Martín Cermeño en los proyectos de reforma y reconstrucción del castillo de San Pedro de la Roca de Santiago de Cuba que siguieron a la ruina parcial de la fortificación tras el terremoto del 11 de junio de 1766. Mediante el análisis de documentación inédita será posible conocer los pormenores de los proyectos y así aclarar el grado de intervención de los ingenieros en el resultado final de los trabajos.

Palabras clave

Cermeño, Crame, Fortificación, Ingenieros Militares, Santiago de Cuba.

Ignacio J. López Hernández

Universidad de Almería, España.

Profesor de la Universidad de Almería y Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, es Licenciado en Historia del Arte y Máster en Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana. Ha realizado estancias de investigación en Lincoln, La Habana, Madrid y Turín. Ha publicado diferentes trabajos sobre historia de la arquitectura e ingeniería en Cuba y la América antillana entre los que se encuentra la monografía *Ingeniería e Ingenieros en Matanzas* (Athenaica, 2019).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 13/III/2020
Fecha de revisión: 09/VI/2020
Fecha de aceptación: 26/VI/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2021

Abstract

This article reviews the contribution of the military engineers Agustín Crame and Juan Martín Cermeño to the reconstruction of San Pedro de la Roca castle in Santiago de Cuba after the earthquake that devastated the city and part of the fort on June 11, 1766. Through the analysis of unpublished documents, it will be possible to know about the details of the projects and to clarify the responsibilities of these engineers in the definitive work.

Key words

Cermeño, Crame, Fortification, Military Engineers, Santiago de Cuba.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i19.0008>

CRAME, CERMEÑO Y LA REFORMA DEL MORRO DE SANTIAGO DE CUBA (1766-1767)

1. INTRODUCCIÓN¹

En 1942 Diego Angulo inauguraba, con su discurso de ingreso a la Academia de la Historia, una de las líneas de investigación y estudio más ricas de la historia del arte hispanoamericano². Su trabajo sobre Bautista Antonelli no se redujo a documentar una de las principales figuras de la ingeniería militar española, sino que contribuyó al fomento de los estudios sobre el desconocido patrimonio fortificado americano que poco más tarde encabezaron autores como Marco Dorta, Calderón Quijano o Zapatero³. Este importante legado sustenta hoy numerosas líneas de investigación que siguen indagando sobre los orígenes del sistema defensivo americano. Lejos de haberse estrechado el cerco sobre la realidad de este patrimonio, las aproximaciones multidisciplinares con las que se ha abordado han permitido diversificar sus implicaciones y valores. Así, las fortificaciones americanas han de entenderse hoy como resultado de múltiples condicionantes de carácter técnico, científico, propagandístico, táctico y, sobre todo, geoestratégico. Todo ello otorga al patrimonio fortificado valores que trascienden lo exclusivamente arquitectónico. Así, a modo

de ejemplo, se puede advertir fácilmente cómo sus tipologías evolucionan en función de la tecnología y estrategias de la guerra, de la misma forma que sus emplazamientos son resultado de problemas de índole geoestratégica y militar.

89

Esto se desprende de un estudio metódico y comparado de la documentación generada por ingenieros y gobernantes que debatieron sobre el problema de la defensa y control del territorio americano. De la misma forma, esta aproximación permite notar cómo la fortificación en América se configuró con rasgos diferentes al que tuvo la disciplina en el continente europeo⁴. Por ello mismo, no es raro observar en la documentación cómo esta realidad entraba en conflicto con el control al que se sometían los proyectos de fortificación desde la corte. Estas ocasiones brindan una oportunidad excepcional de evaluar el componente autóctono que tiene la fortificación en América a la par que ofrecen noticias de gran valor para documentar el origen particular de algunos de sus ejemplos. En este sentido, este trabajo pretende analizar este problema en el caso concreto del castillo de San Pedro de la Roca de Santiago de Cuba —conocido como el Morro— a partir de los proyectos

de reconstrucción que formularon los ingenieros militares Agustín Crame y Juan Martín Cermeño tras el terremoto que asoló la ciudad en 1766. Complementariamente, mediante el estudio de memorias y planos inéditos será posible documentar por primera vez la paternidad de una fase constructiva del castillo no suficientemente conocida y que fue la que acabó dando forma a la obra actual.

2. EL ORIGEN DEL SISTEMA DEFENSIVO SANTIAGUERO

El origen de sistema defensivo de Santiago de Cuba se remonta a la elección de su enclave fundacional en 1515, en el interior de una profunda bahía para cuya entrada era necesario salvar un estrecho canal de acceso fácilmente controlable. A pesar de ello, la fortificación de la bahía fue sorprendentemente tardía, viéndose relegada a un plano secundario por el protagonismo que fue ganando La Habana, integrada tempranamente en el circuito de la Carrera de Indias. Así, hasta el segundo cuarto del siglo XVII solo constan como únicas medidas la construcción de precarias obras de tierra y el establecimiento de puestos de vigilancia⁵. Con la llegada a la gobernación de Pedro de la Roca se promovió la fábrica de un castillo en la entrada de la bahía, para el que el ingeniero Juan Bautista Antonelli propuso un diseño en 1637 que se acabaría concluyendo dos años más tarde, consistente en un fuerte con dos baluartes en su frente de tierra y cerrados por muros que se adaptaban a la colina escarpada por el de mar⁶. Sin embargo, su carácter de vigía comprometía la capacidad de ataque sobre la misma bocana, motivo por el que hacia 1651 se construyó a los pies de la colina una batería, llamada de la Punta o del Santísimo Sacramento, con la que poder dar fuego sobre la línea de flotación de las embarcaciones⁷. Este sistema de baterías escalonadas sería perfeccionado en 1702 al construirse la plataforma intermedia de San

Juan Bautista⁸, que más tarde absorbería el nombre del Santísimo Sacramento con el que se bautizó en origen a la batería baja⁹.

Al margen del recinto del Morro, el sistema defensivo de la bahía fue objeto de un proyecto de mejora según diseño del ingeniero militar Juan de Císcara, quien construyó hacia 1669 la batería de Santa Catalina y el fuerte de la Estrella, dispuestos en el interior del canal¹⁰. Estas fortificaciones no defendían directamente la ciudad, ubicada a siete kilómetros al interior, sino que evitaban solo su ataque por su frente marítimo. Sin embargo, existían otras vías de internamiento a la ciudad, sobre todo remontando el río Aguadores, lo que fue aprovechado por el inglés Christopher Myngs para asaltarla en 1662¹¹. Así, se estimó necesaria la construcción de una ciudadela que diera servicio a la población, dando origen al castillo de San Francisco que proyectó Císcara junto al convento homónimo, en el centro de la misma trama urbana. El castillo, sin embargo, nunca resultó útil, ya fuera por su precaria construcción o, especialmente, por faltar a todas las reglas básicas de la poliorcética.

Estas fortificaciones fueron resultado de una experiencia muy concreta y limitada a los principios de la guerra del Caribe de los siglos XVI y XVII, cuyos peligros lo representaban corsarios y pequeñas escuadras navales. Esto cambiaría a partir del siglo XVIII, cuando se asiste a la paulatina profesionalización de la guerra en el Caribe, lo que dará lugar a despliegues de ejércitos y armadas nacionales nunca vistos en aquellas aguas. Como consecuencia, la fortificación de las diferentes plazas debía adaptarse a sus nuevos estatus geoestratégicos y sobre todo a tácticas y técnicas de ataque que, si bien tenían larga tradición en Europa, nunca fueron implementadas en aquel contexto. Para hacer frente a esta amenaza, sobre todo con motivo de la campaña de Vernon en 1741, el gobernador Francisco

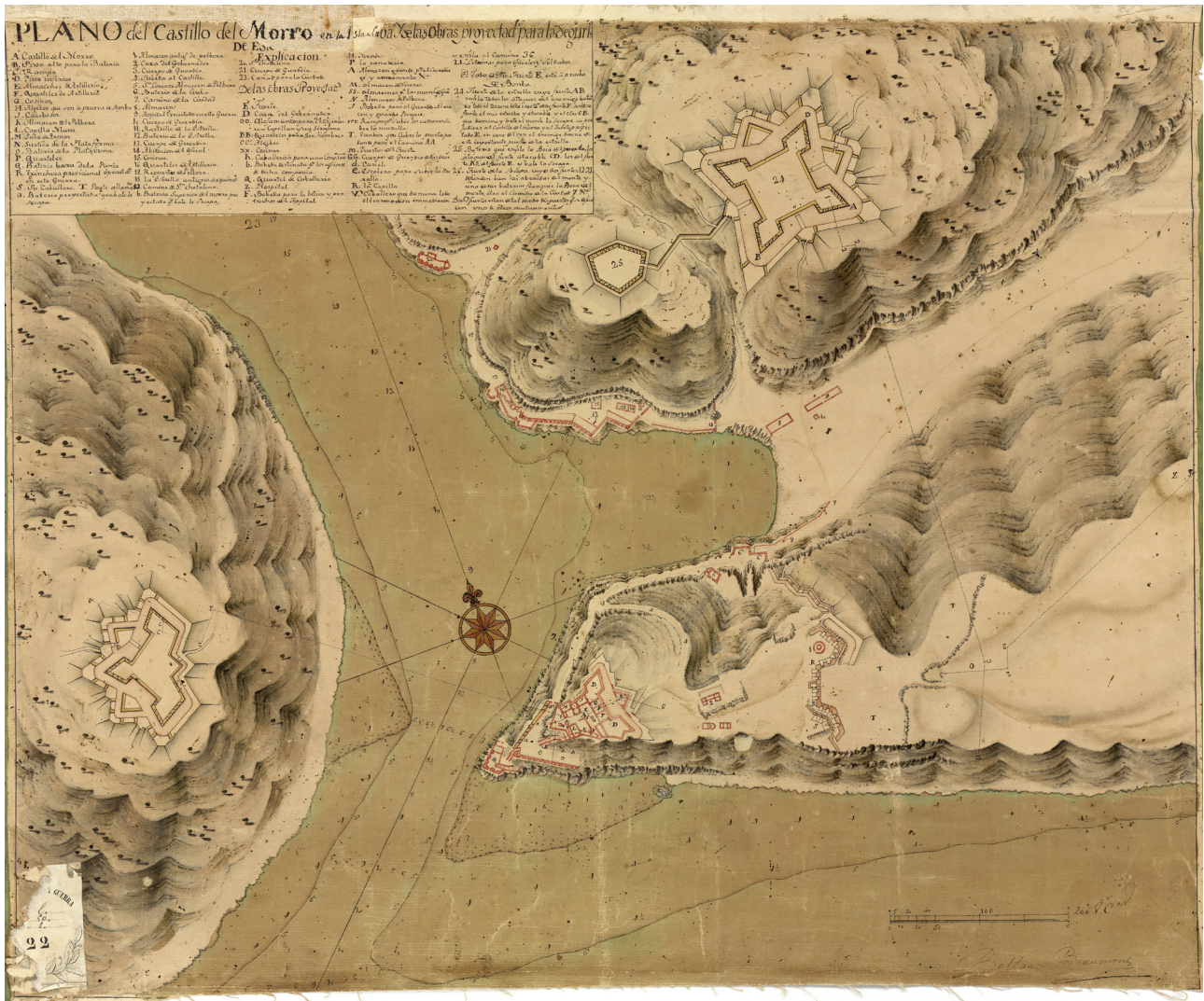


Fig. 1. Plano del Castillo del Morro en la Isla Cuba Y de las Obras proyectadas para la Seguridad, Beltrán Beaumont, 1765, CGE, Cartoteca, Ar-j-t.10-c.2-296.

Cagigal de la Vega y el ingeniero Francisco de Langle, adaptaron las fortificaciones al nuevo peligro: se amplió la plataforma del Sacramento y se construyeron bóvedas de almacenaje; se remodeló la batería de la Estrella; se construyó un campo atrincherado con obras de campaña provisionales con las que adelantaron el frente de tierra del castillo del Morro en el que se incluía un gran hornabeque con caballero; y por último se edificaron diferentes baterías y trincheras en las playas de los alrededores de Santiago para evitar una incursión terrestre del enemigo¹².

3. HACIA UN CAMBIO DE MODELO DEFENSIVO

Pocas variaciones sufrió la estrategia defensiva de Santiago durante la guerra de los Siete Años (1756-1763). Aun cuando en aquella ocasión no se llegó a poner a prueba, la experiencia en La Habana reveló importantes carencias en el sistema defensivo santiaguero. Por entonces, el ejército británico desarrolló una capacidad adaptativa mucho mayor que la demostrada 20 años antes. Asumieron plenamente que la guerra en el Caribe dependía de plazos muy ajustados, para lo que era necesario

incorporar, desde la experiencia europea, técnicas y tácticas de asedio más complejas y dinámicas¹³. Ello se tradujo en la toma de La Habana en 1762 después de un ataque con mina —el primero en Hispanoamérica— sobre las básicas defensas del siglo XVI del frente de campaña del castillo del Morro¹⁴. A ello siguió el bombardeo de la ciudad desde las desprotegidas alturas de La Cabaña que desencadenaría la capitulación final.

La respuesta a este desastre tuvo lugar de manera inmediata a la devolución de la ciudad el 6 de julio de 1763. Desde entonces se asistió a un despliegue sin precedentes para la actualización defensiva de la isla a todos los niveles, comisión que recayó en un equipo de oficiales encabezado por el capitán general conde de Ricla. El plan de fortificación implementado en La Habana bajo la coordinación del ingeniero director Silvestre Abarca da cuenta de la evolución a la que fueron sometidas las defensas de la capital, entendidas como partes constitutivas de una red de fuertes destacados con los que se proveyó del control absoluto de enclaves y puntos de dominio de cada uno de los múltiples frentes de la plaza. Con ello se incorporaron principios fundamentales de la poliorcética de la escuela francesa¹⁵, con los que ya se experimentaron sin éxito en el contexto geográfico antillano¹⁶. De ello da cuenta el diseño de las nuevas fortificaciones, plenamente evolucionadas desde los primarios modelos de los siglos XVI y XVII. En esta novedosa estrategia se advirtió cómo la defensa marítima no fue tan prioritaria como la de los diversos frentes de campaña. Paradigma de todo ello fue el castillo de San Carlos de la Cabaña, concebido como un ejercicio de academia de una prototípica “obra coronada” de Vauban con elementos del todo novedosos en Cuba en los que se incluía un complejo sistema de obras exteriores formado por tenazas, revellines con caballeros, baluarte con cortaduras a modo de bastión destacado, etc.¹⁷. Sin embargo, como aprecia Luengo, pese a la novedad que suponía para el contexto americano, este sistema ya daba muestras de su obsolescencia en territorio euro-

peo sobre todo con motivo de los nuevos planteamientos que desarrolló Montalembert, quien llegó a manifestarse sobre el caso habanero¹⁸.

Aunque a menor escala, el debate sobre la actualización defensiva de la capital también se extendió a otros puertos de la isla como Santiago de Cuba. A ello respondió el viaje de reconocimiento que ejecutó el mariscal Alejandro O’Reilly por toda la geografía insular con el que no solo tuvo oportunidad de organizar sus milicias, labor generalmente reconocida¹⁹, sino que asimismo se preocupó de las fortificaciones de los principales enclaves. Consecuencia de su visita a Santiago de Cuba fue un proyecto de fortificación que formuló en compañía del ingeniero Beltrán Beaumont y que recibió aprobación real para su ejecución el 30 de agosto de 1764²⁰. El nuevo plan de fortificación se componía de tres pequeños fuertes en las alturas de la Socapa —frente al castillo del Morro— y de la Estrella —sobre la batería homónima—²¹, siguiendo principios similares a los que guiaban los proyectos de La Habana. Además, para proteger el frente de tierra del Morro, se proyectaba el adelantamiento del perímetro del castillo en más de cien metros con una nueva muralla abaluartada a modo de primera línea de defensa²².

Sin embargo, nada de lo decretado fue finalmente siquiera comenzado cuando el terremoto del 11 de junio de 1766 asoló la ciudad dañando sus fortificaciones. Entonces, con O’Reilly fuera de la isla, la iniciativa de la nueva fortificación de Santiago pasó al prestigioso ingeniero Agustín Crame²³, si bien en el contexto de la necesaria reconstrucción de las fortificaciones afectadas.

4. LOS PROYECTOS DE CRAME: ENTRE LA RECONSTRUCCIÓN, LA AMPLIACIÓN Y EL ABANDONO

La relación que hace Crame de los destrozos ocasionados por el terremoto describe una ciu-

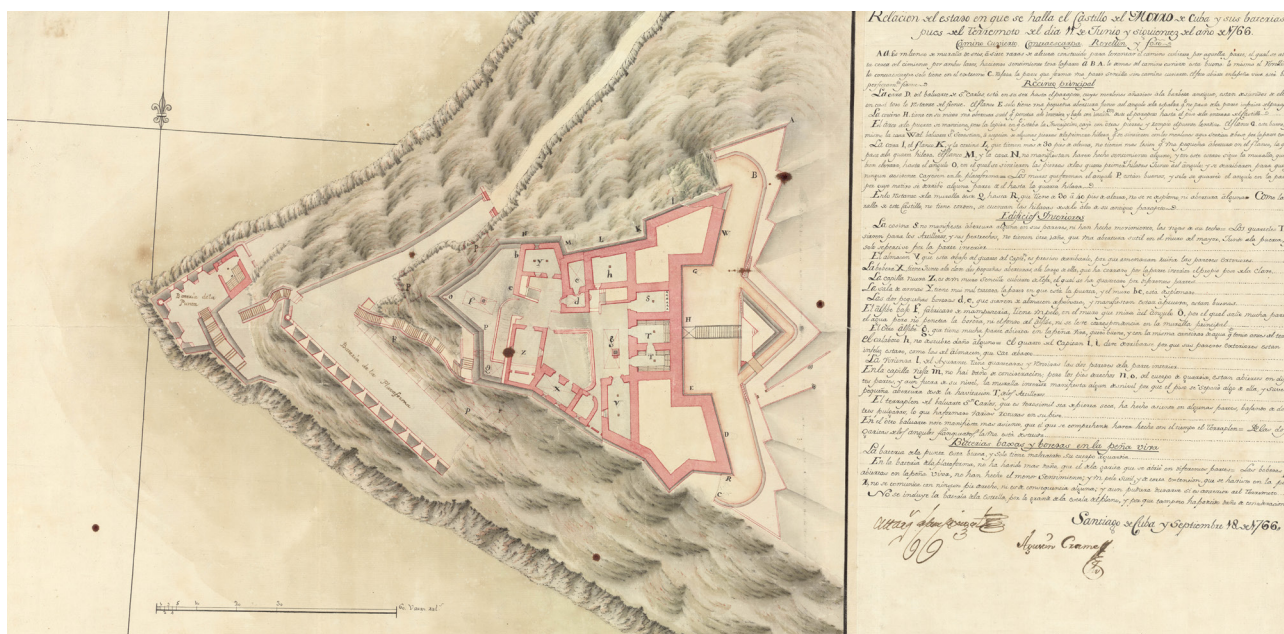


Fig. 2. Relación del estado en que se halla el Castillo del Morro de Cuba y sus baterías despues del terremoto del día 11 de Junio y siguientes del año de 1766, Agustín Crame, 18 de septiembre de 1766, CGE, Cartoteca, Ar.j-t.10-c.2-305.

dad completamente arruinada²⁴. Pese a ello, y de forma contraria a lo repetido generalmente por la historiografía²⁵, las fortificaciones no presentaron excesivos desperfectos, limitados estos a garitas y alojamientos superiores cuyas techumbres simples —no construidas a prueba de bomba— cedieron con el sismo. De esta forma, no resultaron excesivamente dañadas sus baterías y plataformas exteriores ni aljibes, de lo que da detallada cuenta Crame en un plano fechado el 18 de septiembre de 1766²⁶. En este punto, su primer proyecto pasó simplemente por la reconstrucción de los alojamientos arruinados con bóvedas a prueba de bomba, de cuyas obras debía quedar encargado el ingeniero Juan Cotilla²⁷.

No obstante, la simple reconstrucción del castillo devolvía una obra que seguía siendo muy limitada en recursos defensivos. Además, el proyecto ignoraba las mejoras que O'Reilly y el ingeniero Beltrán Beaumont presentaron en el plan de defensa aprobado por el rey. Sin embargo, Crame consideró innecesarias y excesivamente

costosas todas sus obras, apuntando además que sus diseños se fundamentaban en graves errores en el reconocimiento del terreno²⁸.

Así, como medida intermedia, Crame formuló otro proyecto en octubre de 1766 con el que, a su juicio, se cubrían todas las necesidades defensivas tanto del castillo como de la entrada a la bahía²⁹. La idea se limitaría a intervenir en el Morro mediante la ampliación de baterías y dependencias interiores. De esta forma, Crame propuso reordenar las tres crujías que delimitaban la planta triangular de la plaza de armas situada en la parte superior del castillo. Por un lado, en la crujía que cubría la cortina de acceso, Crame proyectó cuatro alojamientos abovedados entre los baluartes de San Sebastián y San Carlos³⁰. Por su parte, la crujía norte fue la que menos daños sufrió en el terremoto, pues era donde se ubicaba el almacén de pólvora, cubierto con la única bóveda a prueba de bomba del castillo. De este modo, solo sería necesario construir una estancia abovedada sobre la antigua sala de armas. Por último, la crujía sur sería

la más alterada, eliminándose la disposición de los antiguos almacenes por otros que redoblaban su capacidad a costa de la plaza de armas. De manera similar, el espacio de la antigua capilla sería ampliado para acoger las dependencias del gobernador.

El interés de estas reformas no estribaba tanto en la nueva distribución como en la posibilidad de habilitar plataformas sobre las dependencias. Sus bóvedas a prueba de bomba y el ensanche de sus muros permitiría sostener el peso de tres nuevas baterías que darían fuego sobre el canal de acceso a la bahía: una sobre los antiguos almacenes de pólvora, a nivel y comunicada con la gola del baluarte de San Sebastián; otra, escalonada con respecto a la

anterior, sobre la nueva sala de armas; y finalmente una de mayor extensión ocupando las bóvedas de toda la crujía sur. Por último, y apoyando al fuego de estas nuevas baterías, se construiría un parapeto en el límite de la llamada plataforma del aljibe, en el extremo occidental del fuerte superior.

Por su parte, para minimizar la amenaza que representaba la altura de la Socapa, no sería necesario levantar sobre ella un fuerte, sino que bastaría con la construcción de dos espaldones en la plataforma intermedia del Sacramento para cubrir un poco probable fuego desde aquella ubicación, distante más de 600 metros³¹. De forma similar, no creyó conveniente construir los dos fuertes propuestos por

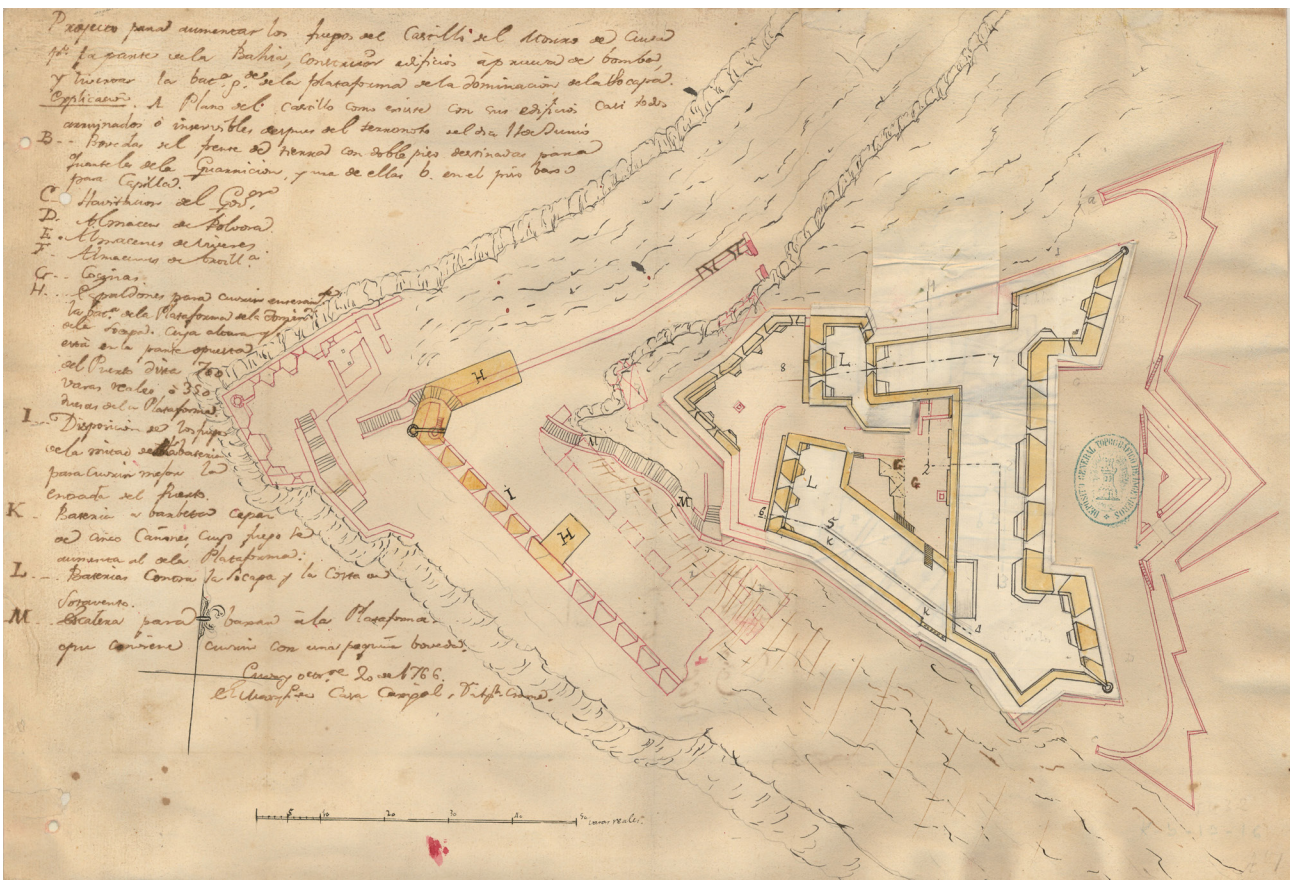


Fig. 3. Proyecto para aumentar los fuegos del Castillo del Morro de Cuba por la parte de la Bahía, construir edificios a prueba de bomba, Agustín Crame, 20 de octubre de 1766, AGMM, Cartoteca, CUB-145/10.



Fig. 4. Proyecto para aumentar los fuegos del Castillo del Morro de Cuba..., Agustín Crame, 20 de octubre de 1766, AGI, MP-Santo Domingo, 343.

O'Reilly en el monte de la Estrella, pues, también a otros 600 metros del Morro, bastaría con las nuevas baterías proyectadas en el castillo para flanquear la batería marítima construida por Langle en 1741³².

Por último, Crame también desechó la obra aprobada por el rey en el frente de campaña, proponiendo como alternativa mucho más económica la ampliación del foso en el que sería eliminado el antiguo revellín para dejar espacio a un gran hornabeque que protegería no solo la cortina de acceso al castillo, sino sus dos baluartes³³. De esta manera, el frente se adelantaba más de 60 metros —límite del nuevo camino cubierto—, ensanchándose en más de 120 —distancia entre los vértices de cada semibaluarte del hornabeque—. Como plazo, Crame fijaba en dos años la conclusión de la obra, no excediendo de 70.000 pesos su presupuesto, si

bien de él se excluía el gasto de 25 albañiles, 25 canteros y la mano de obra esclava —alrededor de 300 personas—³⁴.

El carácter conservador con el que Crame se enfrentaba a estas obras contrasta con la envergadura del proyecto aún vigente aprobado por el rey. De hecho, su misma propuesta de renovación del frente de campaña la consideró opcional, creyendo suficientes las nuevas baterías interiores del castillo. Su actitud igualmente difería de la demostrada por él mismo en el ambicioso plan de defensa de La Habana en el que tomó partido. La explicación a esta aparente contradicción se halla en un cambio de paradigma estratégico y defensivo en el Caribe, que el mismo ingeniero revela —o deja intuir— en la carta que remitió al capitán general Bucareli con una propuesta radical:

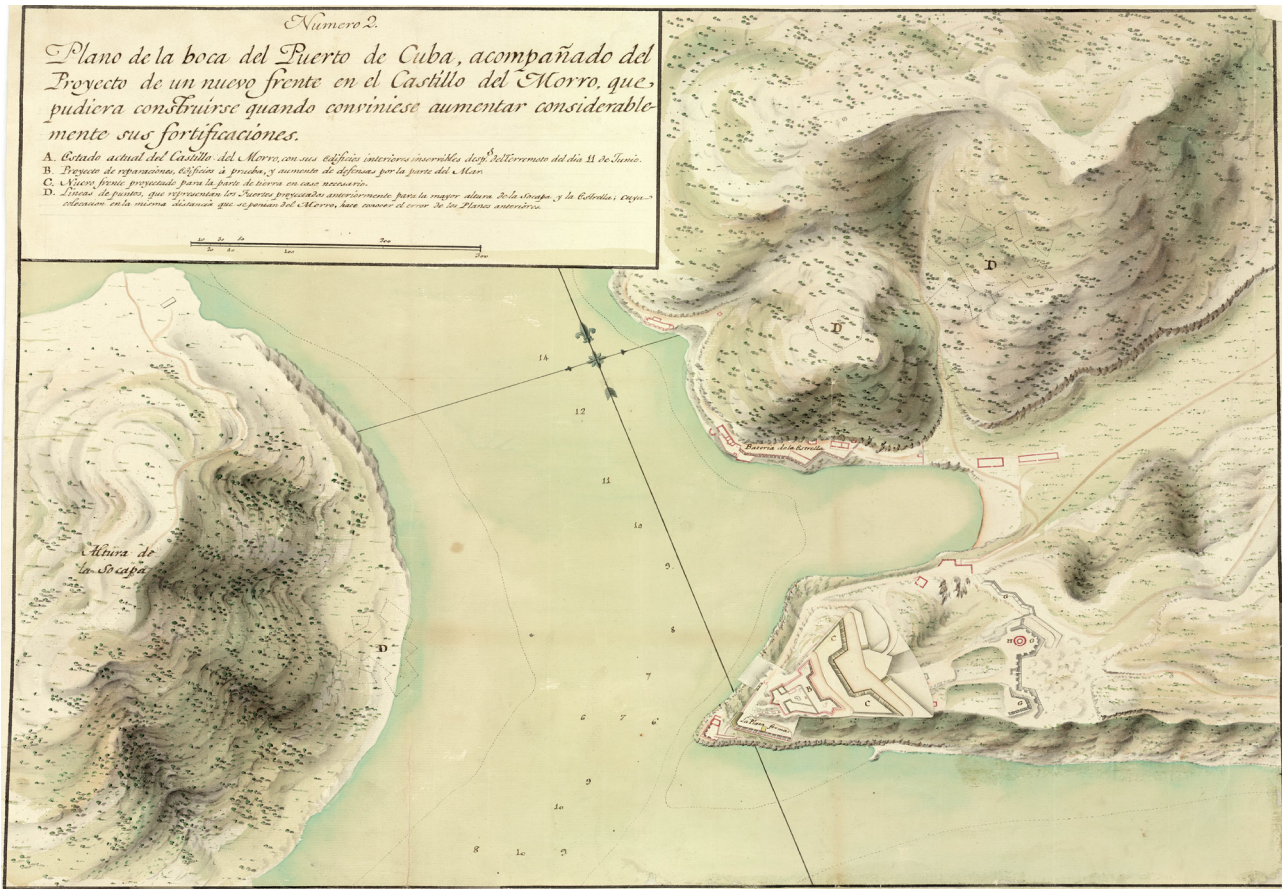


Fig. 5. Plano de la boca del Puerto de Cuba, acompañado del Proyecto de un nuevo frente en el Castillo del Morro, Agustín Crame 20 de octubre de 1766, CGE, Cartoteca, Ar.j-t.10-c.2-310.

“He manifestado a V.S. que, aunque proyecto las fortificaciones [...] no soy de parecer que eso se execute y [...] quisiera que se añadiese la disposición a bolarlo quando ya no huviesse recurso para defenderlo [...] El peligro de que se establezcan los enemigos en Cuya no crece porque no se aumenten fortalezas: estas podrian retardarles la conquista, pero tambien les darian la facilidad de conservarlas”³⁵.

De esta forma, y por su misma centralización administrativa, la integridad de la isla ya no dependía de la salvaguarda de todas sus jurisdicciones. En esta consideración subyace, además, un cambio en el valor geoestratégico de las costas del oriente cubano. Así, mientras el control de la navegación por el Canal de los Vientos motivó años antes ataques como los de Vernon

o Knowles en Santiago³⁶, la nueva configuración geoestratégica y comercial del Caribe del último tercio de siglo las despojó del interés británico. Esto explica por tanto que Santiago no hubiera estado entre los objetivos de la campaña de 1762. Por tal motivo, y a juicio de Crame, Santiago no merecía el derroche que supondría la construcción de las nuevas fortificaciones, pues aún la ciudad *“fuesse rica y se viesse mui poblada y mui floreciente su comercio, nunca quedaria cubierta con todas las fortalezas proyectadas”³⁷.*

5. LAS ENMIENDAS DE JUAN MARTÍN CERMEÑO

El proyecto de Crame, acompañado de sus últimas consideraciones, fue enviado a la corte para

su evaluación el 29 de enero de 1767. Allí fue examinado por Juan Martín Cermeño, elevado recientemente al cargo máximo de comandante general e inspector general de fortificaciones del Reino³⁸. Cermeño desechó pronto la idea de abandonar la ciudad y destruir sus fortificaciones, “*pues aunque haya otros comodios en la Ysla para reparar su Armadas [en referencia a Guantánamo], difiere mucho el tener este puesto fortificado y una poblacion, no obstante que se considere pobre*”³⁹. En cambio, sí estimó oportuna la idea de concentrar los esfuerzos en la reforma del Morro y evitar así la multiplicación de frentes atacables a los que abocaba el proyecto anterior de O’Reilly. Esta idea, sin embargo, se fundaba sobre todo en principios logísticos, dada la escasa guarnición de la plaza, y no así en un modelo ideal de fortificación.

En cuanto a la necesaria reforma del Morro, Cermeño consideró apropiadas las modifica-

ciones hechas por Crame para aumentar su potencia de fuego. Igualmente, creyó suficiente la construcción de espaldones ante el improbable peligro que suponía el establecimiento de baterías de campaña enemigas en la Socapa. En cambio, criticó la configuración dada al nuevo frente de tierra en forma de hornabeque, pues su cortina central quedaba desprotegida por los semibaluartes inmediatos y así excesivamente expuesta al fuego enemigo. En su lugar, Cermeño propuso la reforma de las obras exteriores siguiendo principios y elementos herederos de la fortificación de Vauban. De todo ello dio cuenta en una serie de planos, entre los que se encuentran los mismos que remitió Crame a la corte a los que se les añadieron papeles volantes destinados a especificar la nueva configuración de las obras exteriores, dando el resto del proyecto anterior por válido. El nuevo frente se debía componer de un nuevo revellín delante de la cortina de acceso al castillo, flanqueado

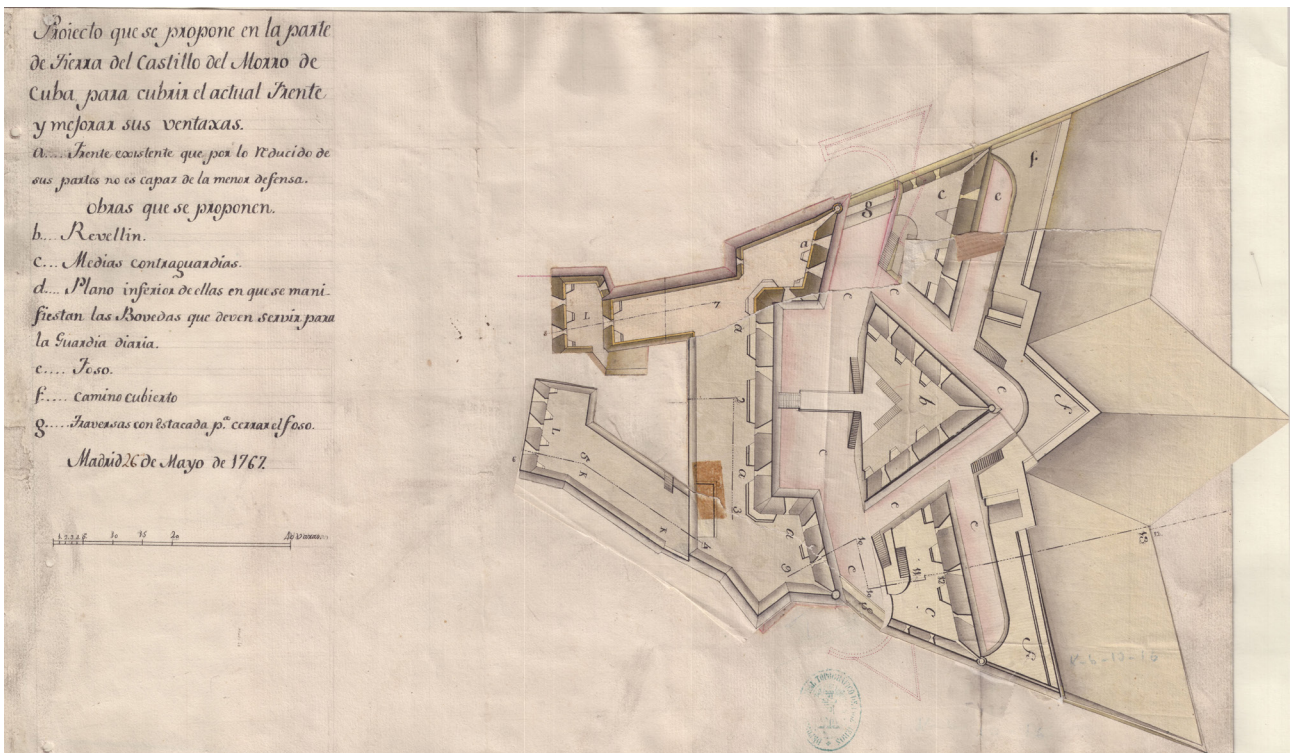


Fig. 6. Proyecto que se propone en la parte de Tierra del Castillo de Morro de Cuba para cubrir el actual frente y mejorar sus ventaxas, Juan Martín Cermeño, 10 de mayo de 1767, AGMM, Cartoteca, CUB-145/09.

por dos medias contraguadías. De esta forma, las caras del revellín permanecerían en primera instancia protegidas por la de las contraguadías, obligando al enemigo a apoderarse de ellas antes de atacar el primero⁴⁰. Con estas obras, a construir sobre bóvedas a prueba de bomba, se pretendía asimismo conseguir la necesaria ampliación del acuartelamiento en 500 hombres más.

No obstante, Cermeño seguía siendo consciente de la exposición del castillo por toda su campaña, existiendo puntos muertos desde donde el enemigo podría establecer trincheras y baterías. Para evitarlo, revalidó la utilidad del hornabeque de campaña de 1741 aprobado por el antiguo gobernador Francisco Cagigal de la Vega, con quien el ingeniero se entrevistó para conocer algunos pormenores del enclave⁴¹. Con el previo visto bueno de Alejandro O'Reilly, a quien Arriaga pidió opinión por su experiencia sobre el terreno, el proyecto fue aprobado mediante Real Orden de 22 de marzo de 1768⁴².

6. CONCLUSIONES: NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE LA AUTORÍA DE LAS OBRAS

El proyecto final fue trasladado por Bucareli a Crame el 22 de junio a fin de que formulara un presupuesto, que quedó fijado en 400.000 pesos⁴³. De esta comunicación se desprende un claro desacuerdo por parte de Crame, quien, sin abandonar la subordinación y respeto debidos, no dejaba de cuestionarse la validez de un proyecto trazado a miles de kilómetros y sin el debido conocimiento del enclave:

"[...] no puedo dexar de manifestar a Vuestra Excelencia que en las razones de Dn Juan Martin Zermeño para hazer las nuevas fortificaciones en el Puerto de Cuba, no encuentro la fuerza necesaria para convencerme; cuyo defecto, aunque pudiera atribuirse a que no están fundadas en el conocimiento exacto de lo que es esta Ysla y el terreno, me inclino a creer que consistirá en mi corta capacidad"⁴⁴.

Esta sería la última participación de Crame en el proyecto, de cuya ejecución quedarían encargados los sucesivos gobernadores e ingenieros de la ciudad. No obstante, habría de pasar dos años hasta que se promovieron finalmente las obras por impulso del gobernador Esteban de Olóriz y el ingeniero Francisco Suárez Calderín⁴⁵. A partir de aquí se han recogido noticias dispersas sobre la reconstrucción del castillo, de cuyo proceso varios autores han concluido que fue resultado en exclusiva de la aplicación del proyecto formado por Juan Martín Cermeño⁴⁶. Sin embargo, las noticias ofrecidas en este trabajo permiten cuestionar tal planteamiento o cuanto menos ofrecer varios matices. Si bien el proyecto aprobado por la Real Orden de 1768 fue el presentado por Cermeño, ya se ha comprobado como su intervención se limitó a las obras exteriores del castillo, dejando intacta la nueva configuración dada por Crame al castillo en su proyecto de 1766. Bajo estas premisas se han registrado varios estados e informes de obras periódicos entre 1771 y 1777 a cargo de los ingenieros Antonio de Leiva, Antonio Fernández Trevejo y Ventura Buceta en los que se da cuenta de cómo las obras siguieron las líneas generales del proyecto de Crame⁴⁷. Solo se plantearon leves modificaciones como las propuestas por Leiva el 30 de agosto de 1772 para la elevación de la altura de la contraescarpa. Más allá de estas "cortas diferencias", el plano formado por Leiva muestra las cuatro bóvedas diseñadas por Crame en la entrada del castillo, a las que añadió la característica escalera doble de acceso a la plaza de armas que conocemos hoy⁴⁸.

Asimismo, la correspondencia de lo ejecutado con el plan maestro de Crame queda demostrada por varios planos fechados en el primer cuarto del siglo XIX⁴⁹. De esta forma se mantuvo la distribución de habitaciones y bóvedas a prueba de bomba, así como las nuevas baterías proyectadas sobre ellas. Por el contrario, el corto presupuesto disponible impidió la construcción de las nuevas obras exteriores ideadas

por Cermeño y que constituían su única aportación. Desde esta premisa, se puede identificar por primera vez en la figura de Agustín Crame el principal responsable del proyecto de reforma del Morro concluido en 1777. Aunque en el transcurso de casi dos siglos y medio, el castillo ha sido objeto de numerosas interven-

ciones, como las dirigidas por Francisco Prat Puig desde 1962⁵⁰, siempre se fundamentaron sobre la distribución y cuerpos proyectados en 1766. Así, resulta paradójico que la imagen actual del castillo se deba en gran parte al mismo ingeniero que por encima de todo recomendó su destrucción.

NOTAS

¹El presente artículo se integra dentro de los resultados del proyecto de investigación “Arquitecturas del Poder en el Caribe y el Sudeste Asiático. 1729-1764” (PGC2018-099323-B-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

²ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Bautista Antonelli. Las fortificaciones americanas del siglo XVI*. Madrid: Hauser y Menet, 1952. Sus resultados se fundamentaban en otro trabajo previo capital para la historia del arte hispanoamericano. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, 7 vols. Sevilla: Universidad-Laboratorio de Arte, 1933-1939.

³MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias: puerto y plaza fuerte*. Cartagena de Indias: Alfonso Amadó, 1960; CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. *Las Fortificaciones españolas en América y Filipinas*. Madrid: Mapfre, 1996; ZAPATERO, Juan Manuel. *La fortificación abaluartada en América*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de la Cultura Puertorriqueña, 1978.

⁴ZAPATERO, Juan Manuel. *Historia del Castillo San Lorenzo el Real de Chagre*. Madrid: Ministerio de Defensa, Servicio Histórico Militar, 1985, pág. 145; ZAPATERO, Juan Manuel. *La Guerra del Caribe en el siglo XVIII*. Madrid: Servicio Histórico Militar y Museo del Ejército, 1990, págs. 97-120.

⁵CASTILLO MELÉNDEZ, Francisco. *La defensa de la isla de Cuba en la segunda mitad del siglo XVII*. Sevilla: Diputación Provincial, 1986, págs. 363-364.

⁶LÓPEZ RODRÍGUEZ, Omar. *El Castillo del Morro: San Pedro de la Roca de Santiago de Cuba. Una pieza excepcional del Caribe Fortificado*. Santiago de Cuba: Asociación Amigos del Castillo de Montjuic, Ministerio de Defensa de España y Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba, 2017, pág. 32; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Omar. *El Castillo del Morro de Santiago de Cuba*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente, 1997; BLANES MARTÍN, Tamara. “Historia y singularidad de una fortaleza, el Morro de Santiago de Cuba”. *Arquitectura Cuba* (La Habana), 377 (1998), págs. 32-36; GUTIÉRREZ, Ramón. *Fortificaciones en Iberoamérica*. Madrid: El Viso, 2005, pág. 141. BLANES MARTÍN, Tamara. *Fortificaciones del Caribe*. La Habana y Madrid: Editorial Letras Cubanas, 2001, págs. 65-75; PADRÓN REYES, Lilyam. “Santiago de Cuba: del ‘abandono’ al perfeccionamiento en su sistema defensivo, siglos XVII- XVIII”. *Iberoamérica Social* (Sevilla) 2, n.º especial (2018), págs. 51-52.

⁷*Descripción chronográfica del puerto y baya de Santiago de Cuba*, 1651. Archivo General de Indias (AGI), MP-Santo Domingo, 51.

⁸CASTILLO MELÉNDEZ, Francisco. *La defensa...* Op. cit., págs. 384-385.

⁹*Explicacion del Plano Ydrográfico...*, Antonio de Arredondo, 1740. Centro Geográfico del Ejército (CGE), Ar.j-t.10-c.2-298.

¹⁰LÓPEZ RODRÍGUEZ, Omar. *El Castillo del Morro: San Pedro...* Op. cit., págs. 37-40.

¹¹CHARLES HARDING, Firth. “The capture of Santiago, in Cuba, by Captain Myngs, 1662”. *The English Historical Review* (Oxford), XIV, 55 (1899), págs. 536-540.

¹²LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. “La defensa de Santiago de Cuba al ataque de Vernon de 1741: Principios de fortificación para la Guerra en el Caribe”. *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 76, 1 (2019), págs. 177-207.

- ¹³LUENGO, Pedro y LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. "Fortificaciones francesas en el Caribe frente a los ataques de la Guerra de los Siete Años". *Aldaba* (Melilla), 43 (2018), págs. 275-278.
- ¹⁴SYRETT, David. *The siege and capture of Havana, 1762*. Londres: Navy Records Society, 1970, págs. XXXI-XXXII.
- ¹⁵LEPAGE, Jean-Denis G.G. *Vauban and the French Military Under Louis XIV: An Illustrated History of Fortifications and Strategies*. Londres y Jefferson: McFarland & Co Inc, 2009, págs. 71-72.
- ¹⁶LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. "Fundar para defender: fortificación y geoestrategia en Saint-Domingue entre 1665 y 1748". *Gladius* (Madrid), 39, 1 (2019), págs. 147-168.
- ¹⁷CRUZ FREIRE, Pedro. *Silvestre Abarca. Un ingeniero militar al servicio de la monarquía hispana*. Sevilla: Athenaica, págs. 210-242.
- ¹⁸LUENGO, Pedro. "Military Engineering in Eighteenth-Century Havana and Manila: The Experience of the Seven Years War". *War in History* (Great Easton), 24, 1 (2017), págs. 17-23.
- ¹⁹TORRES RAMÍREZ, Bibiano. *Alejandro O'Reilly en las Indias*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos (CSIC), 1969, págs. 17-19. Este trabajo parte de otro anterior del mismo autor: TORRES RAMÍREZ, Bibiano. "Alejandro O'Reilly en Cuba". *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 24 (1967), págs. 1-32.
- ²⁰El marqués de Casa Cagigal a Bucareli, Santiago de Cuba, 7 de mayo de 1766, AGI, Cuba, 1051, Carta 9.
- ²¹*Plano del Castillo del Morro en la Isla Cuba Y de las Obras proyectadas para la Seguridad*. Beltrán Beaumont. 1765, CGE, Cartoteca, Ar.j-t.10-c.2-296.
- ²²Una aproximación a esta obra la ofrece el ingeniero Ventura Buceta en un plano ejecutado hacia 1775: *Plano que manifiesta el frente de tierra del castillo del Morro, de la plaza de Santiago de Cuba*, Ventura Buceta, h. 1775, Archivo General Militar de Madrid (AGMM), Cartoteca, CUB-91/02.
- ²³Para conocer más acerca de este ingeniero puede consultarse a ARCOS MARTÍNEZ, Nelly. "Territorio y fortificación del Caribe: Agustín Crame, visitador de plazas 1777-1779". *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* (Barcelona), XXI, 1152 (2016). Acceso web: <http://www.ub.es/geocrit/b3w-1152.pdf>. [Fecha de consulta: 10/06/2020]; ZAMORANO, Carlos. "Agustín Crame y sus planes de defensa". En: VV.AA. *Proyección en América de los Ingenieros Militares. Siglo XVIII*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2016, págs. 313-329.
- ²⁴Crame a Bucareli, 18 de septiembre de 1766. AGI. Cuba, 1070, fols. 7r-11v.
- ²⁵ZALDÍVAR MORALES, Elsy Yamina. *La arquitectura de las construcciones militares históricas de Santiago de Cuba: recuperación, restauración y gestión patrimonial*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alcalá, 2016, pág. 162; PADRÓN REYES, Lilyam. "Santiago de Cuba: del 'abandono'..." Op. cit., págs. 54-55.
- ²⁶*Proyecto que se propone en la parte de Tierra del Castillo del Morro de Cuba*, Agustín Crame, 18 de septiembre de 1766. AGMM. Cartoteca, CUB-145/11.
- ²⁷Crame a Bucareli, 18 de septiembre de 1766. AGI, Cuba, 1070, fols. 7r-11v.; *Relación del estado en que se halla el Castillo del Morro de Cuba*, Agustín Crame, 18 de septiembre de 1766. CGE, Cartoteca, Ar.j-t.10-c.2-305.
- ²⁸Crame a Bucareli, 23 de enero de 1767. AGI. Cuba, 1070, fols. 12r-19v.
- ²⁹*Proyecto para aumentar los fuegos del Castillo del Morro de Cuba*, Agustín Crame, 20 de octubre de 1766. AGMM, Cartoteca, CUB-145/10.
- ³⁰Los baluartes del castillo se construyeron llenos y por tanto su gola no pudo abovedarse para crear nuevos alojamientos, lo que constituía uno de los principales problemas de capacidad del castillo.

- ³¹*Proyecto para aumentar los fuegos del Castillo del Morro de Cuva*, Agustín Crame, 20 de octubre de 1766, AGI. MP-Santo Domingo, 343.
- ³²Crame a Bucareli, 23 de enero de 1767. AGI. Cuba, 1070, fols. 12r-19v.
- ³³*Plano de la boca del Puerto de Cuba*, Agustín Crame, 20 de octubre de 1766. CGE, Cartoteca, Ar.j-t.10-c.2-310.
- ³⁴Crame a Bucareli, 23 de enero de 1767. AGI. Cuba, 1070, fols. 12r-19v.
- ³⁵Ibidem.
- ³⁶PÉREZ DE LA RIVA, Juan. "Inglaterra y Cuba en la primera mitad del siglo XVIII; expedición de Vernon contra Santiago de Cuba en 1741". *Revista Bimestre Cubana* (La Habana), 36 (1935), págs. 50-66; PARES, Richard. *War and trade in the West Indies, 1739-1763*. Oxford: John Johnson, 1936, pág. 92.
- ³⁷Crame a Bucareli, 23 de enero de 1767. AGI. Cuba, 1070, fols. 17r-19v.
- ³⁸CAPEL, Horacio; SÁNCHEZ, Joan-Eugeni y MONCADA, Omar. *De Palas a Minerva: la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1988, pág. 67.
- ³⁹Informe de Juan Martín Cermeño sobre la fortificación de Santiago de Cuba, 26 de mayo de 1767, AGI. Cuba, 1113.
- ⁴⁰*Proyecto que se propone en la parte de Tierra del Castillo de Morro de Cuba*, Juan Martín Cermeño, 10 de mayo de 1767. AGMM, Cartoteca, CUB-145/09.
- ⁴¹Informe de Juan Martín Cermeño sobre la fortificación de Santiago de Cuba, 26 de mayo de 1767, AGI. Cuba, 1113.
- ⁴²Real Orden de 22 de marzo de 1768. AGI. Cuba, 1113.
- ⁴³Bucareli a Crame, 22 de junio de 1768. AGI. Cuba, 1070, fols. 85r-85v.
- ⁴⁴Crame a Bucareli, 27 de julio de 1768. AGI. Cuba, 1070, carta 15.
- ⁴⁵CRUZ FREIRE, Pedro. "El gobernador Esteban de Olóriz y el proyecto de reforma para el Castillo del Morro de Santiago de Cuba (1767-1771)". *Revista de la CECEL* (Madrid), 13 (2013), págs. 139-150.
- ⁴⁶ZALDÍVAR MORALES, Elsy Yamina. *La arquitectura de las construcciones...* Op. cit., pág. 165 y 211; CARRILLO DE ALBORNOZ Y GALBEÑO, Juan. "Los Ingenieros militares Juan y Pedro Cermeño". En: LIZAUZ Y DE UTRILLA, Antonio de (Coord.). *La Ilustración en Cataluña: La obra de los Ingenieros Militares*. Barcelona: Ministerio de Defensa, 2013, págs. 179-181; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Omar. *El Castillo del Morro: San Pedro...* Op. cit., pág. 65; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Omar. *El Castillo del Morro de Santiago...* Op. cit., pág. 13.
- ⁴⁷Correspondencia del gobernador de Santiago con el capitán general Marqués de la Torre, Relaciones de los estados de obras entre 1771 y 1777. AGI. Cuba 1141, 1142, 1143 y 1144.
- ⁴⁸*Planta, Perfiles y Vistas de las Quatro Bobedas que se han construido en el Castillo de San Pedro de la Roca*, Antonio Leiva, 30 de agosto de 1772. AGMM. Cartoteca, CUB-95/07.
- ⁴⁹*Plano del Castillo del Morro de Cuba según existe al presente*, Francisco Plazaola, 1824. AGMM. Cartoteca, CUB-123/16; *Perfiles referentes al Castillo del Morro de Cuba según existe al presente*, Juan Pio de la Cruz, 1809 (copia de Francisco Plazaola de 1824). AGMM. Cartoteca, CUB-103/10.
- ⁵⁰WEISS, Joaquín. *La arquitectura colonial cubana*. La Habana y Sevilla: Letras Cubanas, Junta de Andalucía y AEI, 2002, pág. 171.

DE LA LITERATURA A LA ARQUITECTURA. FANTASÍA ESPAÑOLA DE LARRETA EN BUENOS AIRES FROM LITERATURE TO ARCHITECTURE. LARRETA'S SPANISH FANTASY IN BUENOS AIRES

Resumen

Nos proponemos desarrollar en este artículo una serie de acontecimientos en la vida del escritor argentino Enrique Larreta (1873-1961) que condujeron al actual Museo de Arte Español de Buenos Aires.

Comenzando con sus primeros viajes a España, la escritura de su novela "La gloria de Don Ramiro", la creación de su colección de arte español inspirada en la temática de la novela, la adaptación de su casa como marco de la colección y finalmente su apertura al público como Museo luego de su muerte.

Palabras clave

Argentina, Arquitectura, Enrique Larreta, Hispanismo, Literatura.

Fernando Luis Martínez Nespral

Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Fernando Luis Martínez Nespral es arquitecto y Especialista en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo por la Universidad de Buenos Aires y Doctor en Historia por la Universidad Torcuato Di Tella.

Es profesor Titular de Historia de la Arquitectura e Investigador Principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, ambos en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.

Su trabajo se dedica a las relaciones España-Argentina en el campo de la arquitectura.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 28/IV/2020
Fecha de revisión: 05/V/2020
Fecha de aceptación: 10/V/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2021

Abstract

Our goal is to develop in this article a series of events in the life of the Argentine writer Enrique Larreta (1873-1961) that generated the current Museum of Spanish Art in Buenos Aires.

Starting with his first trips to Spain, the writing of his novel "La gloria de Don Ramiro", the creation of his collection of Spanish art inspired by the theme of the novel, the works in his house to build a framework for the collection and finally its opening to the public as a Museum after his death.

Key words

Argentina, Architecture, Enrique Larreta, Hispanism, Literature.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i19.0009>

DE LA LITERATURA A LA ARQUITECTURA. FANTASÍA ESPAÑOLA DE LARRETA EN BUENOS AIRES

1. PRESENTACIÓN DEL PERSONAJE

Enrique Larreta, o mejor dicho Enrique Rodríguez Larreta nació en Buenos Aires el 4 de marzo de 1873¹, descendiente de una familia uruguaya de clase alta que se exiló en Argentina por motivos políticos.

Tal vez la primera fantasía en esta historia sea su voluntad de suprimir su primer apellido, Rodríguez, y usar solamente el segundo, Larreta, esto lo diferenció del resto de su familia, como su sobrino bisnieto Horacio Rodríguez Larreta, actual Jefe de Gobierno de Buenos Aires.

Ya en su educación en el Colegio Nacional de Buenos Aires se notó un temprano interés por la historia y la literatura. Siendo aún joven, en 1896, escribió su primera novela titulada “Artemis” con obvias reminiscencias clásicas.

Incluso durante algunos años de su juventud fue profesor de Historia Medieval y Moderna, si bien más tarde continuaría su formación como abogado, hecho usual entre las personas de clase alta de su tiempo, aunque, como también era



*Fig. 1. Fotografía de Enrique Larreta en 1914.
Collection Bibliothèque nationale de France Gallica
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enrique_Rodr%C3%ADguez_Larreta_\(1914\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enrique_Rodr%C3%ADguez_Larreta_(1914).jpg)*

habitual entre las elites, prácticamente jamás ejerció la profesión.

El 15 de noviembre de 1900, Larreta se casó con Josefina Anchorena (1876-1960), una joven que pertenecía al mismo círculo social que nuestro autor, pero proveniente de una familia mucho más rica.

Para poder tomar una idea de la magnitud de la fortuna de su familia política, tengamos en cuenta que el Palacio Anchorena es hoy sede de la Cancillería Argentina y las propiedades de la familia a comienzos del siglo XX superaban los veinte millones de pesos de entonces, (unos 100.000.000 de Euros hoy)².

Luego de su matrimonio, los Larreta hicieron un viaje de bodas por Europa en el que recorrieron distintos países, particularmente España, y una vez allí, el joven Enrique se sintió fuertemente atraído por la ciudad de Ávila, urbe que conservaba buena parte de su pasado romano y medieval y que, años más tarde, se vería reflejada en su obra más famosa, “La gloria de Don Ramiro”³, aparecida en 1908.

El matrimonio volvería a Europa en repetidas oportunidades, e incluso residieron permanentemente allí entre 1910 y 1916 mientras Enrique fue embajador argentino en París.

Luego de su retorno a la Argentina, los Larreta se instalarán en la casa del barrio de Belgrano donde el escritor residió hasta su muerte en 1961, poco más tarde, el estado adquiere su casa y la familia dona parte de la colección de arte que en ella se albergaba con lo que se crea el Museo de Arte Español de Buenos Aires “Enrique Larreta” que permanece abierto hasta el presente.

La intención de las páginas que vendrán a continuación es desentrañar una historia de pasos

sucesivos en la vida de Larreta que, como una suerte de cajas chinas, se encadenaron desde aquel viaje de bodas hasta la creación del Museo.

2. LARRETA Y ESPAÑA, UN PROBLEMA ARGENTINO

Enrique Larreta perteneció a una generación que fue testigo presencial de una profunda transformación demográfica y social de la Argentina. La población conforme al primer censo nacional de 1869, dos años antes de su nacimiento, apenas superaba los dos millones de habitantes y a su muerte, en 1960 los argentinos eran unos veinte millones.

Esta decuplicación de los habitantes se basó en buena medida en la llegada de una gran cantidad de inmigrantes extranjeros. Se estima que, entre los años de mayor intensidad, entre 1880 y 1930, llegaron al país unos seis millones de personas de los cuales cuatro millones se establecieron en Argentina de manera permanente.

Las clases altas criollas, descendientes de los antiguos colonizadores españoles, habían impulsado desde el gobierno republicano la apertura a la inmigración para poblar y desarrollar las grandes extensiones de tierra que habían obtenido recientemente gracias a la “expansión” de las fronteras y el genocidio de indígenas.

Pero la transformación fue tan grande y tan rápida, que muy tempranamente varios de estos miembros de las clases altas comenzaron a ver con desprecio y preocupación a este “alud” de inmigrantes, que eran por definición extranjeros, pobres y diferentes a los criollos en lenguas, costumbres y tradiciones.

Así lo expresa Margarita Gutman: “*Los grupos dirigentes encontraron, de pronto, que la inmigración no constituía el factor de progreso imaginado por los hombres de la generación*

de 1880, sino que era portadora de una nueva barbarie”⁴.

La forma de mostrar quienes estaban allí desde antes fue, para muchos representantes de estas elites criollas, reflotar su pasado español como signo de una estirpe que los unía a la tierra desde los antiguos tiempos de la conquista y colonización española.

Paradójicamente, ese pasado español era el mismo que las generaciones de criollos anteriores a la inmigración habían querido olvidar luego de la independencia, pues lo entendían como signo de atraso y símbolo de la opresión colonial. Por poner solo un ejemplo, Domingo Faustino Sarmiento, destacado político e intelectual argentino del siglo XIX había afirmado en sus viajes por la Península:

*“He venido a España con el santo propósito de levantarla el proceso verbal, para fundar una acusación, que, como fiscal reconocido ya, tengo de hacerla ante el tribunal de la opinión en América...”*⁵.

Por otra parte, poner como ejemplo al imperio español, asociado a la religión católica y a las antiguas tradiciones europeas, oficiaba como un “antídoto” frente a los efectos no deseados de la modernización tecnológica, el cosmopolitismo y la creciente influencia de los Estados Unidos de Norteamérica en el continente.

Autores contemporáneos a Larreta como Juan Manuel Gálvez y Ricardo Rojas fueron claros exponentes de esta corriente “hispanista” y reflejan un ideario compartido por muchos intelectuales de su generación, incluido el propio Don Enrique.

Así lo expresaba Gálvez:

“...somos latinos, pero antes españoles, pero antes aún americanos y antes que todo argentinos para que sacando de nuestra conciencia

*colectiva, de nuestra historia, de nuestra estirpe y de nuestro ambiente argentino, lo americano, lo español y lo latino que hay en nosotros, podamos, fundido todo en una fragua común, ofrecer al mundo una civilización original y propia... El nacionalismo combate todas las causas de des-nacionalización”*⁶.

Esta corriente tuvo también su eco en la arquitectura donde su principal representante fue Martín Noel, amigo y arquitecto de Larreta que en su momento expresó:

*“Observamos además: que si bien nuestra República no obedece en manera integral a la cultura hispanoamericana, contados años de cosmopolitismo no pueden —en manera alguna— destruir los gérmenes de aquella civilización madre. Estas nuevas y felices migraciones vienen lógicamente a superponer su importante influencia al sentido indestructible de lo americano que se incorporó al ritmo universal merced a la conquista, viviendo luego por espacio de tres siglos bajo la custodia de España”*⁷.

Planteamos estas observaciones antes de abocarnos al viaje y la novela de Larreta pues entendemos que sus intereses en la antigua historia hispana están basados en causas y problemas contemporáneos y argentinos.

Al fin y al cabo, como dijera Croce, *“Toda historia es historia del presente”*, por lo tanto, debemos interpretar su interés en visitar la tierra de sus ancestros y su fascinación por España en general y por Ávila en particular como hechos motivados en causas previas e independientes del viaje.

En otras palabras, Larreta “descubrirá” en España algo que ya quería, o incluso necesitaba, encontrar mucho antes de viajar.

3. LA GLORIA DE DON RAMIRO, LA NOVELA DE LARRETA

Aprovechamos el doble sentido de la frase con la que titulamos esta sección porque entendemos que “La gloria...” no es solamente una novela

cuyo autor es Enrique Larreta, sino que varias de sus causas, y muchas de sus consecuencias, ponen al autor en el centro de su propia obra.

Poco después de escribirla, y hasta el final de sus días, Larreta decidió habitar él mismo en un escenario construido a imagen y semejanza del de la novela y pregonar personalmente en su presente los valores que atribuyó al período histórico en que se desarrolla la ficción.

Como hemos mencionado anteriormente, con motivo de su viaje de bodas, el matrimonio Larreta recorrió diversos países de Europa entre 1901 y 1903, en una larga estancia durante la cual nació incluso el primero de sus hijos.

Durante ese viaje, y por los motivos que hemos expresado en la sección precedente, el autor se sintió especialmente admirado por España y particularmente por la ciudad de Ávila cuyo conjunto monumental conserva las murallas romanas y numerosas edificaciones románicas y góticas, además de una serie de monumentos de alta sensibilidad para un católico como la casa natal de Santa Teresa y numerosos edificios de la orden que fundara.

Esta fascinación lo llevo a recolectar información, fotografías, documentos y también algunos objetos de arte que compró, munido con los cuales, a partir de su retorno a la Argentina se abocaría a escribir la que luego será recordada como su obra más famosa.

Años más tarde, en 1907, Larreta vuelve a España con la novela aún inconclusa y es allí donde la termina y publica en 1908.

La novela muy rápidamente adquirió gran notoriedad, fue muy elogiada por varios de los autores más destacados de su tiempo como Rubén Darío que llegó a expresar que *"...es la obra en prosa que en América más se ha acercado a la perfección literaria..."*⁷⁸.

La obra se desarrolla en el siglo de oro español y narra la historia de Don Ramiro, personaje de ficción cuya vida transcurre en tiempos de otros célebres personajes verdaderos que también la novela menciona como el rey Felipe II, la ya mencionada Santa Teresa de Ávila y artistas como El Greco o Cervantes.

El marco de la historia reside en el cruce entre la componente islámica de la cultura ibérica y su cristianización luego de la "reconquista", toda la historia gira en torno a la presencia de "dos Españas" en la España del Siglo de Oro.

El propio Ramiro es hijo de padre "moro" y madre cristiana lo cual pone al mismo protagonista en esa condición mestiza, con presencia de ambas culturas que define al período.

Y en el mismo desarrollo de su vida, se repite la historia, pues a la hora del amor, se debate entre Beatriz, una joven cristiana y Aixa, una mora seductora que representan la propia dualidad de su condición y la que la obra asigna a la España de su tiempo.

Finalmente, Ramiro aquejado por múltiples problemas ligados a su relación con los musulmanes (su padre y su amante) y sin un futuro posible en la Península, abandona España con destino a América y aquí logrará seguir adelante a través de una tercera mujer, pero esta vez no en una relación amorosa sino en un breve encuentro que devino en un contacto espiritual, pues la mujer es quien luego será Santa Rosa de Lima, a través de cuyas oraciones Ramiro encuentra finalmente paz y su "gloria".

La idea de la obra queda clara, es en la cristianización del continente americano a través de la conquista que España "redime" la "impureza" que le genera su pasado musulmán.

América Latina es la solución y la apuesta de futuro para llevar adelante los ideales hispanos

frente a una España consumida en su pasado. Un mensaje que dista mucho de las ideas vigentes en el siglo XVI, pero, por el contrario, resulta absolutamente contemporáneo a los intereses hispanistas de Larreta y su generación post 1898 (nuevamente podemos recordar aquí a Croce).

Pero más allá de esto, hasta en lo formal la novela, más allá de su afán de recuperar el pasado, es contemporánea a su tiempo. La gloria de Don Ramiro no puede ser entendida fuera del contexto de la novela histórica y la maurofilia literaria francesas y el Modernismo, corriente literaria contemporánea cuyo principal exponente es Rubén Darío, gran apologista de la novela de Larreta.

4. UNA COLECCIÓN DE ARTE ESPAÑOL FORJADA EN PARÍS

Como ya hemos mencionado la novela tuvo un éxito muy notorio en su momento, dos años después de su primera edición ya se publicó una traducción francesa (a la que seguirían varias en otros idiomas) y muchos respetados escritores e intelectuales de su tiempo la elogiaron vivamente.

Basado en este suceso, el gobierno argentino decidió enviar a Don Enrique como embajador en Francia durante el período presidencial de 1910-16 (Presidencia de Roque Sáenz Peña, completado luego de su fallecimiento



107

Fig. 2. Fotografía del interior del Museo Larreta con parte de su mobiliario hispano morisco. Autor: Roberto Fiadone - Own work, CC BY-SA 4.0. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Museo_de_Arte_Espa%C3%B1ol_Enrique_Larreta_02.jpg



Fig. 3: Residencia ubicada en el n°49 rue de la Faisanderie (Paris, 16e). Autor: Celette - Own work, CC BY-SA 4.0. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Repr%C3%A9sentation_commerciale_de_la_F%C3%A9d%C3%A9ration_de_Russie_en_France.jpg

en 1914 por el vicepresidente Victorino de la Plaza).

Seguramente también influyó en su designación el hecho de que Larreta fuera yerno de la mujer más rica de Argentina y miembro de un selecto círculo de poder altamente endogámico en el que no sólo todos se conocían, sino que muchos incluso eran familiares.

En cualquier caso, a raíz de ello, Larreta vivió seis años en París con dos fuentes de presupuesto muy generosas, la del estado argentino, por ese entonces en ascenso y con intenciones de mostrar la prosperidad de esta joven nación

en “la Meca” de la cultura europea de su tiempo y, fundamentalmente, su propia fortuna personal, basada en la enorme riqueza de su familia política.

Se puede afirmar que Don Enrique estuvo en el momento justo y en el lugar apropiado para el óptimo disfrute de un millonario de su tiempo y, sobre todo, para forjar una soberbia colección de arte.

Rápidamente se convirtió en un excelente cliente de los principales anticuarios parisinos del momento que representaban lo más selecto del mercado global de antigüedades

de su tiempo, justamente por la fortuna de sus potenciales clientes.

Por esos tiempos, diversos agentes e intermediarios, recorrían los entonces pobres y deprimidos poblados españoles comprando a depauperados señores locales, abades y párrocos antigüedades que más tarde serían vendidas a millonarios de todo el mundo en diversos sitios, pero fundamentalmente en el mercado parisino.

Es en este circuito que Don Enrique forjó una colección de arte español concebida a partir de su novela, con las piezas que hubieran podido encontrarse en cualquiera de los escenarios españoles del siglo XVI en los cuales esta se desarrolla.

Así su colección contiene numerosos objetos hispanoárabes o moriscos como el padre moro de Don Ramiro y la seductora Aixa, otros del primer Renacimiento español que podrían representar a su madre cristiana o a Beatriz.

También numerosas obras de arte religioso que pudieron haber pertenecido a los personajes de este tipo que pueblan la novela como Santa Teresa de Ávila e incluso y finalmente, algunos de arte virreinal americano que recuerdan el final peruano de “La gloria”.

Larreta estableció su residencia en un palacete de la Rue de la Faisanderie Nro 49, una zona aún hoy poblada de embajadas, próxima a los jardines de Trocadero, la avenida Foch y el Arco del Triunfo. La casa existe aún y hoy es sede de la delegación comercial de la Federación Rusa en Francia.

Entre los diversos salones de la entonces embajada argentina, se destacaba el denominado “Salón español” donde Larreta exhibía parte de la colección de arte y mobiliario que compró durante su estancia parisina y que ocupó ciento cincuenta baúles en su viaje de retorno a Sudamérica⁹.

El período en el cual Don Enrique fue embajador en París coincidió con la última presidencia del régimen oligárquico pseudo democrático que gobernaba Argentina desde mediados del siglo XIX.

Fue justamente el presidente Sáenz Peña quien propuso en 1914 la ley de voto universal, secreto y obligatorio que aún nos rige y que, al posibilitar verdaderas elecciones democráticas, marcó un fin de ciclo en la política argentina.

La asunción al poder de Hipólito Yrigoyen en 1916 supuso el final de la labor de Larreta como embajador y su regreso a Buenos Aires con toda su colección de arte español que, según su expresa intención funcionaría como una “exposición del valor de la madre patria” en Argentina.

Así lo expresaba Larreta en un artículo aparecido en el periódico La Prensa a poco de su llegada:

“En mis viajes por España he coleccionado cuidadosamente con todo amor y paciencia enorme cantidad de obras de arte antiguo y nato de la raza, que será algo así como una exposición del valor de la madre patria tan calumniada, y casi diré tan desconocida. Puedo decir con orgullo que he reunido un tesoro que para mí, al menos es inapreciable”¹⁰.

109

5. LA CASA LARRETA, UN RELICARIO PARA LA COLECCIÓN, UNA ESCENOGRAFÍA DE “LA GLORIA”

Poco después de su llegada, el matrimonio Larreta, que había vivido mucho más tiempo fuera del país que en Argentina desde su matrimonio en 1900, decide instalarse en una casa¹¹ de fines del siglo XIX, ubicada en el entonces lejano pueblo de Belgrano, originalmente destinada a veraneo y que años antes había sido adquirida por la madre de Josefina.

La obra original había sido construida en la segunda mitad del siglo XIX por el arquitecto Ernesto Bunge

(1839-1902) y en la composición de su planta se trataba de una típica casa criolla de origen colonial español con un patio central rodeado de galerías hacia las cuales abrían las habitaciones.

Por el contrario, los aspectos ornamentales de la casa, como balaustradas, molduras y columnas, remitían a referentes renacentistas clásicos o “italianizantes”.

Esta combinación de plantas con patio de origen español y ornamentación de reminiscencias italianas caracterizó la arquitectura argentina de mediados del siglo XIX y existen numerosos ejemplos aún hoy conservados como el Palacio

San José en Concepción del Uruguay, residencia del célebre caudillo entrerriano y luego presidente de Argentina, Justo José de Urquiza.

Los planos presentados oficialmente al municipio para la reforma tienen la firma del arquitecto Carlos Schindler, pero podríamos afirmar que la verdadera autoría intelectual es del propio Larreta, quien se ocupó de consultar a varios profesionales que hicieron aportes puntuales a una concepción general que emanaba claramente del propietario.

Prueba de ello es la incorporación en la casa de elementos específicos que aparecen en la



Fig. 4. Galería que conecta los salones principales de la casa Larreta con el jardín. Autor: Roberto Fiadone - Own work, CC BY-SA 3.0. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Museo_de_Arte_Espa%C3%B1ol_Enrique_Larreta_escalera_jard%C3%ADn_andaluz_2.jpg

novela como la ventana con poyos de piedra que Larreta ubica junto a la entrada y que es un espacio clave en la vida de Don Ramiro:

“En el grueso de las paredes, cada ventana formaba un hueco profundo, con sendos poyos de piedra. Ramiro se sentaba de costumbre sobre uno de ellos y pasaba largas horas mirando hacia fuera, con el codo apoyado en el alféizar”¹².

Uno de sus principales asesores fue el ya mencionado arquitecto Martín Noel, pero intervinieron varios otros, europeos y argentinos en diversas sugerencias y soluciones puntuales.

La obra tuvo lugar entre 1916, año de la llegada de Larreta a Buenos Aires y 1918, año en el que la familia se instala en la casa.

Podemos ubicar las intervenciones en dos grandes áreas: por una parte, una intensa modificación en lo ornamental que sustituyó los originales elementos italianizantes por otros de carácter colonial o español alternados eclécticamente.

Así la portada de la casa se hizo a imitación de la de una vieja casona del Buenos Aires colonial conocida como “Casa de la virreina vieja” mientras que la gran galería que conecta los salones con el jardín tiene abiertas referencias a la arquitectura hispanoárabe y numerosos elementos decorativos interiores aluden a la arquitectura del renacimiento español.

Pero paralelamente a la reforma ornamental, en la organización de la planta se produjo también una profunda transformación, su principal reforma consistió en techar el patio que pasó así a convertirse en un gran salón de recepción típico de las residencias academicistas de la época.

Ya no existía un patio como núcleo de la composición como en las tradicionales casas españolas, sino un gigantesco salón cubierto que recibía a los invitados mostrando la imponencia de la casa desde el cual se distribuía a los salones de la

zona pública (salón, salas, gran comedor, escritorio, capilla).

De esta manera, la misma intervención que le daba a la casa un carácter español en lo ornamental, le quitaba lo auténticamente español, el patio, elemento clave de la casa original que ahora se sustituía por un gran salón como el de todas las casas eclécticas de su tiempo como por ejemplo el Palacio Errázuriz, hoy Museo Nacional de Arte Decorativo.

Esta dualidad nos parece singularmente importante, pues una vez más trae a colación a la ya mencionada frase de Croce, podríamos decir parafraseándolo sin duda que la casa de Larreta es sobre todo “una casa de su tiempo”, concebida para ser habitada en la misma forma en que las élites de entonces usaban sus mansiones, tanto en París, Londres o Buenos Aires.

Desde esta concepción “lo español”, se limita a elementos ornamentales que en nada contradicen una idea central de composición moderna y global para entonces.

Por otra parte, al ser combinadas en la misma obra formas decorativas coloniales americanas, hispanoárabes medievales e hispano-renacentistas, se genera una imagen de eclecticismo y pintoresquismo también mucho más propia de principios del siglo XX que de las diversas épocas históricas a las que se pretende recordar.

Tal vez la única reforma que aportó a la casa un carácter genuinamente español que no estaba presente en la construcción original, fue el zaguán con “acodamiento”, una forma de disponer el acceso con un quiebre a noventa grados para otorgar privacidad, típica de la arquitectura española del período hispanoárabe.

Ya fuera de la casa, el magnífico jardín, también fue diseñado con referencias hispanoárabes,



Fig. 5. Jardín de la casa Larreta. Autor: Roberto Fiadone - Own work, CC BY-SA 4.0. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=57064415>

pero muy teñidas con la visión romántica que del legado andalusí tuvieron los viajeros europeos del siglo XIX.

Podríamos decir que más que un jardín hispanoárabe, se trata de un jardín inspirado en la fantástica recreación que de estos hicieron los viajeros del Grand Tour como Richard Ford y tantos otros observando ruinas de jardines islámicos muy alterados a lo largo de la historia.

Cabe señalar que, fuera del área protocolar, todos los ambientes privados de la casa estaban decorados al “estilo francés” propio de la época, incluso con varios muebles modernos para su

tiempo traídos de la residencia parisina de Rue de la Faisanderie.

Una excepción en este sentido sería el baño árabe, aunque la tradición ecléctica de elegir el estilo árabe para las salas de baño, también lo vincula a las modas de su tiempo, más allá de los intereses “hispanistas” del propietario.

La casa, o más bien los salones de recibo de la misma, se convirtieron así en un exhibidor o “relicario” donde conservar y mostrar la colección a la vez que en una escenografía concebida a la medida de los escenarios de “La gloria de Don Ramiro”.

Mientras la familia llevaba en los ambientes privados una vida absolutamente contemporánea a las modas de su tiempo, el antiguo patio, convertido en gran salón recibidor y los salones adyacentes, constituían un espacio de ficción donde se representaba a la vez en el teatro de la vida cotidiana la novela de Don Ramiro, y la de Don Enrique.

6. EL MUSEO LARRETA O LA DEMOCRATIZACIÓN DE UN MITO

Como hemos señalado, y por la propia intención de su propietario, la casa fue un museo de arte español desde sus inicios, destinado en su origen al disfrute de sus habitantes y amigos que la visitaban en privado, pero, luego de la muerte de Larreta en 1961, sobrevendrán los pasos que la convertirán en el museo público que aún hoy es.

La antigua casona que en un inicio estaba en una zona lejana de veraneo, había sobrevivido

a una profunda transformación y crecimiento de la ciudad de Buenos Aires y era como un gigantesco dinosaurio que ocupaba una hectárea en medio de torres y altos edificios residenciales resultando desde todo punto de vista inviable como vivienda particular.

De esta forma, y siguiendo con la tradición por la cual las familias ricas vendieron sus palacetes al estado a partir de la crisis de 1930, los herederos de Larreta venden la casa al gobierno de la ciudad de Buenos Aires.

Recordemos por mencionar solo un ejemplo muy próximo, que la casa de su suegra fue vendida para desempeñarse como sede de la cancillería, mientras que otras mansiones similares fueron destinadas a distintos edificios de gobierno, embajadas y museos.

Simultáneamente a la venta, lo herederos donaron buena parte de los objetos que integraban



Fig. 6. Vista actual del Museo Larreta y su entorno desde la Avenida Juramento. Autor: FulviusBsAS,- Own work, CC BY-SA 4.0, <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:AvJuramento4.jpg>

la colección de arte español de Larreta ubicados en la casa y, reuniendo ambos elementos, casa y colección, el gobierno decidió crear allí el museo de arte español de Buenos Aires que fue llamado “Enrique Larreta” en homenaje al propietario original de la casa y formador de la colección.

Así como en todas las instancias anteriores: la ideología del personaje, la novela, la formación de la colección y la construcción de la casa, el traspaso de la misma al estado y su conversión en museo se explican siguiendo a Croce como un fenómeno propio de su tiempo, la de Larreta fue sólo una más de las mansiones de la “Belle Époque” que, siendo ya imposibles de sostener, pasaron a manos del gobierno.

Se convirtió así en una “casa museo” donde casi la totalidad de los salones protocolares de “estilo español” (salas, comedor, capilla, escritorio) permanecen en exhibición con su función y mobiliario original, mientras que en las partes privadas de estilos contemporáneos a la época de su construcción se alojaron fundamentalmente la biblioteca y oficinas del museo.

Hasta el presente la configuración del museo es muy similar, se ha realizado una reforma y restauración inaugurada en 2017 que actualizó algunas

secciones como los sanitarios y las salas de exposiciones temporarias, ubicadas en los antiguos dormitorios de la casa, permaneciendo mayormente los salones con el mobiliario original.

La falta de presupuesto en una Argentina empobrecida, y la falta de una política consistente o un interés real en los distintos gobiernos de turno, han impedido que la colección original se incremente con obras de otros períodos del arte español, o de la rica y extensa relación España-Argentina que a nuestro criterio debiera ser el tema central del museo concebido desde el presente.

Se ha producido así la perpetuación y democratización de un mito, la fantasía imaginada por Larreta a partir de su fortuna y sus intereses hispanistas de principios del siglo XX sigue anacrónicamente viva en un mundo ya totalmente diferente, sólo ha cambiado, como principal signo de los tiempos actuales, el hecho de que su acceso sea público.

Hoy, a poco más de un siglo de su creación, “La gloria de Don Ramiro” como novela ya es una obra en buena medida olvidada, pero han quedado los jardines, la casa y su colección que, aunque fantasiosos, son como un oasis para el disfrute en la Buenos Aires contemporánea y constituyen el legado y por qué no la gloria de Don Enrique.

NOTAS

¹Partiendo de un dato tan básico como la fecha exacta de su nacimiento, que erradamente figura como si hubiera sucedido en 1875 en la mayor parte de la bibliografía, este trabajo se ha basado fundamentalmente en lo referente a la información biográfica de Enrique Larreta en una excelente investigación reciente realizada por Patricia Nobilia en su tesis doctoral, a la que nos referiremos en reiteradas oportunidades. NOBILIA, Patricia. *Enrique Larreta y su colección de Arte Español: Gusto y distinción de un coleccionista ilustrado en Buenos Aires*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2018. En línea: https://repositoriosdigitales.mincyt.gov.ar/vufind/Record/Filo_9f01aaacd1544847b719403102315966. [Fecha de acceso 27/04/2020].

²HORA, Roy. “Los Anchorena: patrones de inversión, fortuna y negocios (1760-1950)”. *América Latina en la historia económica* (México), 19 (2012), págs. 37-66.

³LARRETA, Enrique. *La gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1970 [1908].

⁴GUTMAN, Margarita. “Martín Noel y el neocolonial en Argentina: Inventando una tradición”. En: GUTIÉRREZ, Ramón, GUTMAN, Margarita y PÉREZ ESCOLANO, Víctor (Coords.). *El Arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1995, págs. 41-57.

⁵SARMIENTO, Domingo. “Viajes en Europa, África i América”. *Viajes por Europa, África y América 1845-1847 y diario de Gastos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993 [1851], pág. 128.

⁶GÁLVEZ, Manuel. *El Diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2001 [1910], pág. 201.

⁷NOEL, Martín. *España vista otra vez*. Madrid: España, 1929, pág. 13.

⁸NOBILIA, Patricia. *Enrique Larreta...* Op. cit.

⁹Ibídem, pág. 116.

¹⁰Ibíd., pág. 160.

¹¹Cabe señalar que el matrimonio Larreta tuvo otras casas que podrían relacionarse con el presente texto, especialmente el casco de su estancia “Acelain”, en Tandil, Provincia de Buenos Aires, pero hemos decidido concentrarnos en la casa de Belgrano, por ser la residencia principal y más emblemática de la familia y la que luego se convirtió en Museo.

¹²LARRETA, Enrique. *La gloria de Don Ramiro...* Op. Cit., pág. 10.

RETOS DE LOS MUSEOS DE PUEBLA TRAS LOS TEMBLORES DE 1999 Y 2017

CHALLENGES IN THE MUSEUMS OF PUEBLA AFTER THE EARTHQUAKES OF 1999 AND 2017

Resumen

1999 y 2017 han marcado dos fechas referenciales en la historia de los museos poblanos por las alteraciones recibidas tras el impacto de terremotos acontecidos en esos años. Analizaremos en este texto el caso de dos museos damnificados para reflexionar acerca de la necesidad de crear, ante circunstancias similares, planes de contingencia inmediata que homogenicen nuestro modo de actuar y que nos impulsen de manera acertada a salvaguardar tanto la integridad estructural de nuestros museos, como la estabilidad necesaria de sus contenidos.

Palabras clave

1999-2017, Museo, Patrimonio, Puebla, Temblor.

Isabel Fraile Martín

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura, es profesora-investigadora en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Autora de los libros *Las pinturas del Ochovo. Los tesoros de la Catedral de Puebla (2011)*; *Puebla Arte, Tradición y Patrimonio (2017)*, de diversos artículos sobre pintura novohispana, artistas del siglo XIX y museología en México. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de CONACYT.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 24/IX/2019
Fecha de revisión: 04/VII/2020
Fecha de aceptación: 10/IX/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2021

Abstract

1999 and 2017 have marked two reference dates in the history of Puebla museums for the alterations received after the impact of earthquakes that occurred in those years. In this text, we will analyze the case of two damaged museums to reflect on the need to create, in similar circumstances, immediate contingency plans that homogenize our way of acting and that promptly promote us to safeguard both the structural integrity of our museums, as the necessary stability of its contents.

Key words

1999-2017, Earthquake, Heritage, Museum, Puebla.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i19.0010>

RETOS DE LOS MUSEOS DE PUEBLA TRAS LOS TEMBLORES DE 1999 Y 2017

1. INTRODUCCIÓN

La riqueza arquitectónica de la ciudad de Puebla, asentada sobre su minuciosa traza novohispana, da origen a una amplia diversidad de monumentos históricos y casas señoriales que se han transformado y readaptado con el tiempo, reinventándose con una nueva vida de acuerdo a diferentes usos, según las necesidades de cada época. En ese contexto nos encontramos varios edificios convertidos hoy en museos en el centro de la ciudad, albergando en su interior colecciones de diversa naturaleza que se han adaptado a estas estructuras del mejor modo posible. En la mayor parte de estos recintos son además reseñables los valores estéticos de sus fachadas, a menudo estandartes representativos de la arquitectura civil poblana del siglo XVIII, con un frontal elaborado a base de ladrillo rojo y talavera, que las ha convertido a muchas de ellas en ejemplares únicos de la identidad arquitectónica de Puebla. Pese a los evidentes esfuerzos por mantener la integridad de estas estructuras, como la ciudad se encuentra ubicada en una zona de actividad sísmica considerable, resulta

inevitable que estos edificios estén expuestos a los daños provocados por los movimientos telúricos, por lo que se han visto afectados de manera significativa.

En el siguiente texto expondremos el estudio de caso de dos museos afectados particularmente en los dos terremotos que han ocasionado mayores daños en Puebla en los últimos años. El primero de ellos es el Museo Casa de los Muñecos que se vio perjudicado por el sismo de 1999 y cuyos daños le obligaron al desalojo del inmueble y a la intervención del edificio. El segundo espacio nos remite al Museo Casa de Alfeñique, debilitado seriamente cuando casi dos décadas después, el diecinueve de septiembre de 2017, hubo un nuevo temblor que lo obligó a ser desocupado cerrándose al público por un prolongado tiempo. Una mirada a ambos escenarios, nos dará una clara idea de cómo se han ido interviniendo estos espacios tan emblemáticos en el trazado urbano por el uso de su atractivo lenguaje estético y, particularmente, por la aportación que suponen en el mapa museístico de la ciudad.

117

2. PUEBLA DE LOS ÁNGELES: 30 AÑOS PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD Y DOS SISMOS

En diciembre de 2017 se cumplieron los treinta años del nombramiento de “Puebla Ciudad Patrimonio de la Humanidad”, adornando durante semanas a la ciudad con diversos festejos que, entre otras cuestiones, hicieron reflexionar a la comunidad sobre el amplio desarrollo del municipio a lo largo de este periodo. El crecimiento natural hacia la periferia urbana, obedeciendo a las necesidades lógicas de una población que va aumentando a pasos agigantados ha implicado, por otra parte, el auge de nuevas estructuras culturales que incrementan el interés por los aspectos artísticos de la ciudad¹, un logro que ha ido de la mano con los cuidados y esfuerzos realizados para el mantenimiento y la correcta conservación que se destina a los edificios del centro histórico. Es precisamente en este emplazamiento donde se encuentra el principal conjunto de museos de la ciudad, la mayor parte de ellos alojando sus colecciones en inmuebles característicos de la arquitectura tanto civil como religiosa del Virreinato y que han aprendido a reajustarse a las necesidades propias de un museo desde sus diferentes gestiones, ya sean atendidas por gobiernos municipales o estatales, en el caso de los museos públicos; por las directrices eclesiásticas, en el caso de los espacios expositivos dependientes de la Iglesia; o por las entidades universitarias, para aquellos otros museos que obedecen a organismos de educación superior².

Si bien la readaptación de espacios es una práctica muy común en el ámbito museístico a nivel internacional, lo cierto es que la realidad latinoamericana la pone en práctica con matizaciones muy específicas, dándole la importancia al edificio seleccionado para convertirlo en museo tanto por sus cualidades histórico-estéticas como por su buena ubicación, por encima de otros aspectos a tener en cuenta. De hecho, es frecuente que no se ejerzan propuestas de

renovación total de estos espacios, a favor de una tendencia que busque la readaptación respetando lo máximo posible la morfología original del edificio. Con estas premisas es que encontramos la mayor parte de los museos del centro histórico poblano, aunque entre ellos también existen otros casos de arquitecturas más modernas hacia el interior de los espacios históricos. Ese es el claro ejemplo del Museo Amparo, ubicado en las calles cercanas al zócalo, cuya fachada se mantiene sin grandes alteraciones estando completamente integrada en su entorno, mientras que en su interior despliega una arquitectura moderna que apuesta por el uso del cristal como uno de los elementos significativos de su nuevo lenguaje, resultado de su última gran renovación arquitectónica con la que transformó su espacio museológico³.

Tanto el Museo Amparo como el resto de museos del centro de Puebla nos remite a una serie de recintos culturales asentados en los edificios históricos que pesaron a favor de la selección de Puebla como ciudad Patrimonio de la Humanidad y que, sin embargo, se han visto dañados a causa de diferentes movimientos de tierra. Como anunciábamos al inicio, han sido particularmente agresivos dos terremotos dentro del marco cronológico en el que nos ubicamos, pues ambos sucesos se han dado después de esta designación de Puebla Patrimonio de la Humanidad por parte de la UNESCO. El primero de los sismos al que nos referimos se produjo el 15 de junio de 1999, justo dos años después del nombramiento. Este temblor tuvo su epicentro en el municipio de Tehuacán, al sur del estado de Puebla y afectó a un amplio conjunto de inmuebles en más de doscientos municipios del estado⁴. El informe más completo lo ofrece CENAPRED, que realizó la visita a 44 templos e hizo un minucioso levantamiento de los daños⁵. Se trató de un temblor devastador para la capital estatal donde se vieron especialmente afectados varios edificios importantes para el patrimonio ciudadano como fue el caso del templo de la Compañía de Jesús,

la Catedral, El Palacio Municipal y El Carolino, todos ellos iconos emblemáticos ubicados en el corazón de la ciudad. En cuanto a las afectaciones dentro del patrimonio museístico, hubo en ese temblor deterioros considerables en dos escenarios distintos. El Museo José Luis Bello y González, dependiente de la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla y el Museo de la Casa de los Muñecos, perteneciente a la universidad pública más importante del Estado de Puebla, la BUAP, al que nos referiremos con atención más adelante⁶.

El segundo momento que debemos tomar en cuenta por su alto índice de afectación sobre el patrimonio artístico poblano se produce en septiembre de 2017, un mes en el que se suceden dos sismos de diferente impacto. El primero de ellos se origina en Chiapas la noche del 7 de septiembre, con una magnitud de 8,2 Mw, que si bien no fue especialmente perjudicial para el Estado de Puebla, sí fue determinante para que el siguiente temblor, que llegaría doce días después con una magnitud de 7.1 grados y cuyo epicentro se produjo al sur del Estado de Puebla, fuera mucho más agresivo tanto en los municipios como en la capital del estado, afectando notablemente la integridad de muchos de sus bienes arquitectónicos. Fuentes oficiales aseguran que, entre los dos temblores, fueron alterados alrededor de mil quinientos inmuebles de carácter histórico-artístico en todo el estado⁷, distribuidos en diversas zonas del territorio. Tan sólo en la trama metropolitana de Puebla, se consideraron focos rojos en un total de noventa y siete inmuebles históricos según señala el propio Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)⁸. Se alcanza la treintena de edificaciones damnificadas en el municipio de Atlixco y el mayor impacto lo recibe la región de la Mixteca, que sin duda fue la más dañada en todos los aspectos. El centro histórico poblano tuvo entonces deterioros en algunas de las iglesias más reconocidas para el patrimonio local como fue el caso de la de San Francisco o la del

Carmen, aunque también fueron especialmente quebrantados otros edificios de carácter civil con valor histórico reseñable.

En cuanto al ámbito museístico se refiere, de los veinte museos que están a cargo de la Dirección de Museos del Estado, diez sufrieron desperfectos de diversa índole, manteniéndose cerrados al público durante unas semanas para ser atendidos. Ese fue el caso de la Galería Tesoros de la Catedral de Puebla, la Cocina del Ex Convento de Santa Rosa, el Museo de la Revolución Mexicana, el Museo José Luis Bello y González, así como los Museos del Ejército y Fuerza Aérea Mexicana. Igualmente recibieron impactos diversos todos los museos situados en el Complejo Cultural La Constanza donde está la Casa de la Música de Viena, la Casa de la Música Mexicana, el Museo del Títere y el Museo Infantil. Fue también afectado otro de los espacios más importantes en la historia del patrimonio local como es el caso de la Biblioteca Palafoxiana, ahora convertida en museo, que tuvo serias afectaciones en las cubiertas superiores aunque, por otra parte, fue el primero de los monumentos debilitados en abrir sus puertas al público.

Pero el temblor de 2017 sí dejó importantes y severos daños en otros tres museos que también pertenecen a la red de administración estatal. Ese fue el caso del Museo Taller Erasto Cortés, que sufrió alteraciones importantes en la sala principal, una de sus seis áreas expositivas, así como en su biblioteca. También se cuantificaron daños relevantes en el San Pedro Museo de Arte, alojado en el magnífico hospital de traza novohispana del mismo nombre, donde se colapsó un tramo de una de sus bóvedas de cañón. Sin embargo, el más damnificado de todos será el Museo Casa de Alfeñique, al que nos referiremos después con mayor atención y que es, junto a los últimos dos mencionados, los tres recintos museísticos de la ciudad que tardaron más tiempo en abrir sus puertas tras el fatídico temblor.

3. LA CASA DE LOS MUÑECOS Y EL TEMBLOR DE 1999

Cuando en 1983 la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla se desempeña bajo la Rectoría de Alfonso Vélez Pliego, obtiene la céntrica Casa de los Muñecos y aumenta con esta transacción su política de adquisiciones de bienes inmuebles del centro urbano. Este tipo de inversiones era en ese tiempo una práctica cada año más común dentro de la política universitaria y sería la base del interés institucional por el mantenimiento histórico del municipio, una serie de acciones con las que la universidad se ha posicionado como un importante y necesario agente en custodiar el patrimonio, gracias a sus más de cuarenta inmuebles en el centro histórico⁹. De este modo, gobierno y universidad se convierten en el binomio perfecto para mantener en buena medida y en el mejor estado posible el patrimonio arquitectónico poblano.

La reconocida casona, uno de los ejemplares más significativos de la arquitectura virreinal del siglo XVIII, tanto por la singularidad de su fachada como por la nobleza de sus espacios distribuidos a lo largo de sus tres pisos, ha desarrollado diferentes usos a lo largo de su historia, habiéndose utilizado desde vivienda doméstica hasta hotel, pasando por ser un cine y sede de comercio con tiendas de objetos diversos durante algún tiempo. Cuando en 1983 se incorpora a la BUAP, se readaptará nuevamente el edificio para convertirse en el centro principal de sus colecciones, proyectando las bases de lo que sería el gran proyecto cultural de la institución: el Museo de la Casa de los Muñecos. El espacio exhibe los principales tesoros universitarios que proceden históricamente de dos grandes colecciones, la del antiguo Gabinete del Colegio del Estado, cuyos instrumentos y artilugios se exhiben a día de hoy en la primera planta; y la magnífica colección artística, conformada por la herencia de los colegios jesuitas y la antigua Academia de Bellas Artes de Pue-

bla, cuyas piezas actualmente se disponen en la parte superior del edificio¹⁰.

Era necesario que para alcanzar este propósito el edificio se modificara en ciertos aspectos que lograran una sana transición del sentido de su espacio, principalmente habilitado para vivienda, a las nuevas necesidades requeridas para su uso como museo. Algunas partes del proceso de intervención del inmueble que se tuvo que llevar a cabo en los años 80 para convertirlo en museo no han trascendido abiertamente, aunque se conoce que lo que hoy vemos nada más ingresar al recinto, donde encontramos un amplio patio de entrada, fue el resultado de la eliminación del entresuelo que existía en esa zona¹¹. A ese momento también pertenece la recuperación de la escalera original que está dispuesta a un lado del patio y que había sido tapiada en periodos anteriores. El Arquitecto Ambrosio Guzmán, a cargo de todo este proceso, realizó un trabajo encomiable dándole toda la dignidad posible a un espacio que dejaría de ser vivienda de usos múltiples para convertirse de nueva cuenta en museo¹². Finalmente, éste y otros detalles fueron resueltos de forma favorable para que el museo universitario abriera sus puertas al público el 10 de diciembre de 1987.

La notoriedad del conjunto y el crecimiento natural de la ciudad hacia una vida cultural más amplia que demandaba una mayor oferta de espacios museísticos hizo que el Museo de la Casa de los Muñecos tuviera un crecimiento lógico y paulatino con el paso de los años. De hecho su funcionamiento resultó exitoso desde su apertura hasta que se vio afectado por el sismo de 1999, el responsable del cierre del inmueble, por primera vez en su historia, prologándose por siete años. Según los informes técnicos proporcionados por los investigadores sobre el sismo de Tehuacán del 15 de junio de 1999, los daños ocasionados en este edificio consistieron principalmente en el agrietamiento severo de algunos muros en el interior. Para los



Fig. 1. Fachada del Museo casa de lo Muñecos. 1999. Puebla. México. (CENAPRED). Detalle frontal del daño ocasionado en la Fachada del Museo Casa de los Muñecos de la BUAP, después del temblor del 15 de junio de 1999. La imagen muestra su muro compartido con el edificio de la Fundación Jenkins, hoy Capilla del Arte de la UDLAP.

expertos estas grietas seguían la traza de los antiguos arcos que estaban en el edificio y que habían sido eliminados en etapas anteriores; en su lugar se habían dispuesto una serie de muros de mampostería que articularían los nuevos espacios requeridos para el museo¹³. En cuanto a la parte exterior del edificio el temblor ocasionó afectaciones principalmente por el golpeo constante con la construcción colindante, un edificio con estructura de hierro, creado en 1910 y actualmente propiedad de la Fundación Mary Street Jenkins, de cuyo contacto se derivaron desprendimientos de los acabados en el lateral del museo, además de un ligero deslinde

entre ambas construcciones, tal y como podemos apreciar en la imagen que anexamos en este artículo.

Aunque no parecieran muy graves los desperfectos del recinto, pues únicamente se registra el deterioro de una de las piezas de su colección¹⁴, el museo se mantuvo cerrado demasiado tiempo por lo que el acervo universitario tuvo que cambiar de sede. Al principio trasladó su colección y también sus oficinas al antiguo Hospital de San Pedro, que en esos años era el emplazamiento del llamado Museo Poblano de Arte Virreinal (Mupavi). En este edificio cercano al museo universitario y de generosas proporciones se reubicaron tanto las obras como las labores administrativas del Museo de la Casa de los Muñecos. Durante ese tiempo, con una buena parte de las piezas que estaban en acogida se llevaron a cabo algunas exposiciones interesantes dentro del Mupavi. Durante el largo proceso de rehabilitación de la Casa de los Muñecos y debido al cierre definitivo del Mupavi a finales del 2001, la colección del museo que aún no podía regresar a su morada habitual, se traslada a otra dependencia universitaria, la Casa de las Bóvedas, y allí se mantuvo hasta la reapertura del Museo de los Muñecos, en octubre de 2006.

La restauración del inmueble estuvo a cargo de del Arquitecto Ambrosio Guzmán Álvarez, el mismo responsable de realizar las adecuaciones de la casa al museo, por lo que desde la década de los '80 estaba perfectamente familiarizado con este espacio. De hecho, con motivo del 30 aniversario del museo, el Arquitecto Guzmán formó parte de una publicación en la que daba a conocer el proceso de intervención arquitectónica del edificio. En estas reflexiones Guzmán menciona que tras el temblor de 1999 su labor en el inmueble prácticamente se limitó a ciertas reformas de reestructuración en algunos espacios pues, según él mismo considera, en realidad no sufrió daños notables que lo pusieran en peligro¹⁵. En paralelo al proceso de intervención del

espacio en esos siete años, se llevaron a cabo algunos trabajos académicos que puntualizaron cómo podría regresar el museo a su misión original. A este respecto, fueron relevantes algunas miradas que de manera particular se centraron en las labores de reajuste del museo, como fue el caso de varias Tesis de Grado que propusieron escenarios de acción específicos¹⁶ a través de los cuales se podían interpretar parte de los cambios que se dieron en el museo como consecuencia de la intervención realizada tras el temblor de 1999 y que el visitante encontraría materializados tras la reapertura del recinto en otoño de 2006.

Entre las novedades derivadas de la intervención está el desarrollo de nuevos departamentos que abrieron la misión del museo hacia otros objetivos más apremiantes en su funcionamiento y que ofrecieron, a la postre, una visión diferente del espacio. Uno de ellos fue el taller de restauración, muy necesario para un recinto de esta naturaleza e inexistente hasta entonces. Con este departamento se inicia una campaña de limpieza y rescate de obras de entre los siglos XVI y XVIII que habían permanecido fuera del circuito expositivo durante años por su mal estado de conservación. Entre las novedades se abre en el patio principal del museo un restaurante de alta cocina mexicana contemporánea, no exento de polémica en un inicio al estar cercana su cocina a una zona de conservación de obras. También en este patio se desarrolla una pequeña tienda donde se surten artículos vinculados al museo. Entre las incorporaciones más atractivas que se llevaron a cabo está el auditorio Manuel Toussaint, con capacidad para 66 personas, también dispuesto en la planta baja, en los espacios que anteriormente estaban destinados a las oficinas administrativas. Estos departamentos de personal tuvieron que desplazarse al primer nivel, por lo que paralelamente todas estas iniciativas causaron cambios en el discurso museográfico anterior que se vio alterado ante estos ajustes.

En cuanto a la propuesta de las zonas expositivas, el museo reaparece con más salas destinadas para su colección permanente, albergada en los pisos superiores, y dos atractivos espacios para las exposiciones temporales en el primer nivel, junto al acceso al museo. El arquitecto Guzmán, por lo tanto, no sólo atendió los problemas integrales del edificio como causa de las obras necesarias tras el temblor de 1999, sino que desarrolló nuevos conceptos en ciertos espacios del inmueble que dieron oportunidad de generar, como resultado, un edificio bastante renovado aún con las limitaciones que el edificio histórico de por sí ofrece.

Toda esta batería de reformas y la prolongación temporal de siete largos años de cese de actividades en el museo ocasionaron, por otra parte, una fortaleza en la estructura que evitó daños en los temblores posteriores, como el leve movimiento de tierra de marzo de 2012 y, sobre todo, el de septiembre de 2017 que, sin embargo, sí fue especialmente perjudicial para otros inmuebles patrimoniales del estado.

4. LA CASA DE ALFEÑIQUE Y EL TEMBLOR DE 2017

Ese fue el caso del Museo Casa de Alfeñique, otro edificio singular que articula la belleza del patrimonio histórico local. La importancia de este lugar trasciende en el ámbito cultural poblano pues ha sido considerado como el primer museo abierto en la ciudad, iniciando sus actividades un cinco de mayo de 1926. Desde ese momento hasta hoy, el museo ha sido objeto de diversos procesos de reestructuración del espacio así como de transformación en sus elementos ornamentales, generando toda una serie de modificaciones que han ocasionado el conjunto estético del edificio en los términos que lo visualizamos en la actualidad. De hecho, poco tiempo antes del temblor, en diciembre de 2016, había recibido su última campaña de restauración¹⁷.



Fig. 2. Trabajadores del Museo Casa de Alfeñique en labores de evacuación. 2017. Puebla. México. (PueblaDos22). Patricia Vázquez, Directora del Museo, junto a diversos trabajadores, en las labores de evacuación de las obras de arte del museo horas después del temblor.

El conjunto de la Casa de Alfeñique es el reflejo de una refinada casona del siglo XVIII que mantiene una fachada con los estándares constructivos habituales en las residencias nobles de la época, a base de ladrillo y talavera, mientras que en el interior cuenta con numerosas salas que recuperan el esplendor de las viviendas de antaño, incluyendo una capilla privada de carácter familiar que es uno de los grandes encantos del museo. Aunque esta casona es contemporánea a la anterior que nos hemos referido, la Casa de los Muñecos, conviene señalar que mientras que en aquélla se hizo desde el inicio una clara transformación de la casa a museo, para la Casa de Alfeñique ha sido fundamental dejar en ella en la medida de los posibles la esencia de la vivienda original, respetando y conservando en su interior gran parte de los encantos propios de la morada de finales del Virreinato, de ahí que sea tan interesante que contemplemos su espectacular capilla, pues era parte importante de la vivienda y no todas las casas de la época que la tuvieron aún la conservan¹⁸. En cuanto a su extensa colección conviene destacar que se conforma por un acervo ecléctico de piezas de diversas épocas, materiales y singularidades, que reúne desde objetos propios de la vida cotidiana, hasta otros de culto de la vida religiosa, pasando por carruajes, delicados utensilios de talavera poblana, códices prehispánicos, crista-

les exquisitos y piezas importadas que logran una gran aceptación entre quienes visitan el museo¹⁹.

El edificio que alberga esta colección, la característica casona de finales del Virreinato, cuando recibe el impacto de un terremoto de tipo intraplaca²⁰, como fue el de septiembre de 2017, acusa una serie de daños estructurales que generalmente son más cuantiosos que con otro tipo de movimientos de tierra, llegándole a ocasionar un deterioro importante debido al golpeteo reiterado y agresivo con otros edificios. Ese fue el caso de lo ocurrido en 2017 con el Museo Casa de Alfeñique que, al hacer esquina sobre la calle 4 Oriente y la 6 Norte, recibió un fuerte impacto del edificio con el que colinda en el lado de la 4 Oriente, lo que provocó un serio desprendimiento en parte de sus muros. La dirección del museo, que estaba laborando en el momento del temblor, se movilizó con rapidez para revisar la estructura del edificio y atender sus fallas del modo más eficaz posible. En palabras de su Directora, Patricia Vázquez, el primer paso fue tomar fotografías de todo el museo para compartirlas de inmediato con la Dirección del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y que se tomara conciencia inmediata de los daños²¹. Acto seguido evacuaron el inmueble generando una campaña urgente de preparación de las obras de arte para sacarlas del museo y vaciarlo a la brevedad. La intervención en el inmueble se hizo de manera coordinada prestando especial atención al segundo nivel, donde se exhiben las principales habitaciones de la vivienda, que al presentar una mayor cantidad de mobiliario y piezas artísticas de gran peso, debía ser evacuado con urgencia ante el temor de desplome del suelo y que esto ocasionara peores daños en la integridad del edificio.

Como consecuencia del preocupante desprendimiento de uno de sus muros, se agilizaron las gestiones para conseguir toneladas de acero que apuntalaran el edificio desde el exterior y



Fig. 3. Fachada del Museo Casa de Alfeñique después del sismo. 2017. Puebla, México. (Isabel Fraile). Apuntalamiento del Museo Casa de Alfeñique con andamios y acero días después de temblor.

evitaran el desplome del mismo. En menos de una semana ya se habían tomado dos acciones importantes: por un lado el aseguramiento estructural del museo mediante el apuntalamiento y, por otro, la evacuación de las obras de arte que, de hecho, fueron trasladadas a otros dos recintos de la red de museos del gobierno de Estado de Puebla. Concretamente se repartieron los bienes entre el San Pedro Museo de Arte y el Museo Internacional del Barroco, dejando únicamente en el interior de la Casa de Alfeñique los dos carruajes decimonónicos de la colección, debidamente embalados para evitar daños colaterales. Aunque la rápida actuación de sacar las obras del edificio tuvo sus críticas en los medios de comunicación, fue una medida determinante para que días más tarde en los que hubo intensas lluvias, se mitigaran mayores deterioros que sin duda habrían afectado aún más al patrimonio del museo, dada la filtración de agua que no paraba de ingresar al recinto por las grietas ocasionadas en los muros.

Ante catástrofes de esta naturaleza, si bien los gobiernos cuentan con ciertos programas económicos que ayudan en lo posible a que las ciudades se recuperen, los llamados en México Apoyos Parciales Inmediatos (APIN)²², es una realidad que éstos tardaron en llegar más de lo deseado. Para el caso del Museo Casa de Alfeñique los recursos iban a destinarse de inmediato a solventar los daños más visibles en el exterior del edificio, donde se habían perjudicado sus afamadas filigranas de yesería, principalmente las de la esquina superior del inmueble. En este lugar se encuentra recargado el peso de las dos toneladas del característico pináculo que remata la casa y que descansa sobre el pequeño tejado voladizo; ambos elementos, pináculo y tejado voladizo, son ornamentos que sobresalen de los muros y estos elementos siempre resultan más vulnerables. Deben también atenderse algunos deterioros sensibles del patrimonio mueble interior, pues se dieron afectaciones en la sala de recepciones, donde se lastimaron cuatro piezas: una pintura al óleo que se desplomó del muro, la silla sobre la que cayó, un reloj esquinado y un candelabro de cristal. En la zona de despacho

124



Fig. 4. Detalle de los desperfectos en el pináculo de la fachada. 2017. Puebla, México. (PueblaDos22.). Daños registrados en la esquina del inmueble y que afectan los elementos ornamentales del exterior.

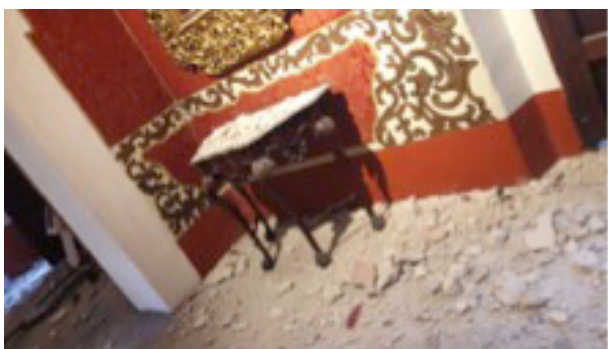


Fig. 5. Interior del Museo Casa de Alfeñique. 2017. INAH. Dirección de Estudios Históricos. Ciudad de México (imagen cedida por Patricia Vázquez). Detalle del interior del museo donde se aprecian escombros sobre el pavimento y algunas de las piezas de la colección.

se dañaron tres sillas y una tablet; hubo caída de escombros en la zona del antecomedor y se rompieron algunas obras de barro que estaban en la exhibición de la cocina tradicional de la casa, entre las que se vieron perjudicadas cinco piezas de talavera antigua.

Dada la dimensión de los daños la Casa de Alfeñique resulta, sin lugar a dudas, el museo más afectado de la ciudad con este temblor. A favor podemos considerar la rápida y muy positiva actuación por parte de la comunidad cercana, que no dudó en apoyar de inmediato al desalojo material del inmueble. La red que se estableció entre los directivos del museo, la administración que lo gestiona y los numerosos vecinos y voluntarios que llegaron al lugar, logró contra todo pronóstico inicial una pronta estabilidad en el conjunto. Finalmente, la experiencia de cómo se llevaron a cabo todas estas acciones fue relatada, a detalle, en el Seminario de Patrimonio Cultural que se organizó en la Ciudad de México dos meses más tarde del suceso, bajo la pertinente temática '*Los Sismos y las enseñanzas que nos dejaron*'. En este encuentro se estableció un necesario debate acerca de la visión integral de esta problemática y la necesidad de estandarizar pautas de comportamiento²³, lo cual era especialmente apreciable cuando la Directora del

Alfeñique compartía su propia experiencia con el auditorio dejando claro, por otra parte, que la acción inmediata fue la que permitió estabilizar el museo desde las primeras horas.

Pese a ello, el Museo Casa de Alfeñique se mantuvo cerrado al público durante catorce largos meses, justo el tiempo que tardó el gobierno en recibir la ayuda económica necesaria y emprender todas las labores de recuperación del espacio arquitectónico. Paralelamente también se aprovechó este tiempo para revisar el guión museográfico que fue nuevamente actualizado por parte de varios especialistas poblanos. La reinauguración del edificio se llevó a cabo en noviembre de 2018, tras una inversión de treinta y cuatro millones de pesos que fueron gestionados entre la Gerencia del Centro Histórico y la Dirección de la Oficina de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura de la UNESCO²⁴, mediante el Fondo de Respuesta Rápida de la Convención para la Protección de Patrimonio Cultural y Natural de la UNESCO.

125

5. CONSIDERACIONES FINALES

Las ciudades con importantes centros históricos reconocidos en el panorama artístico internacional, si bien acostumbran a utilizar inmuebles antiguos para fines museísticos lo cierto es que, en muchos de los casos esos recintos presentan, además de singularidades concretas, ciertos focos rojos cuando advertimos que su ubicación se da en un contexto territorial inmerso en una zona de sismos frecuentes. En el caso de México y particularmente en Puebla, al centro geográfico del país y próxima a placas tectónicas, cuenta con esa circunstancia adicional que afecta irremediamente a su núcleo histórico y los edificios que habitan en él. En el caso de Puebla muchos de estos edificios se han destinado a museos con el paso del tiempo, generando un voluminoso conjunto de recintos con esta finalidad que acaparan gran parte de la morfología arquitectónica del centro de la ciudad.

Sin embargo, pese a la dureza de los temblores en México y a las incidencias que éstos han provocado en el patrimonio artístico nacional, el país sigue en la búsqueda de acciones contundentes más allá de reflexiones diversas, que clarifiquen soluciones específicas, eficientes y viables con las que se pueda reaccionar ante contingencias de esta naturaleza. Tampoco se han definido con concluyente precisión medidas a tener en cuenta para la conservación del patrimonio museístico afectado, tanto de sus edificios como de su contenido, así como el quehacer profesional de quienes trabajan en estos espacios y cómo reaccionar debidamente antes los momentos de incertidumbre que se viven tras un temblor. Las distintas autoridades a cargo de custodiar el patrimonio deben fomentar la generación de manuales de procedimiento que marquen una ruta crítica a la que apegarse para que los profesionales en el ramo, cuando tuvieran contingencias semejantes, hallen una manera de hacer, específica y bien definida, que asegurara el correcto modo de actuar tras este tipo de fenómenos. Un manual que sirva de base uniforme para todos nuestros museos ante catástrofes similares, independientemente de qué instituciones los gestionan y si las administraciones de éstas son públicas o privadas, pero que en cualquiera de los casos, ante sucesos de esta naturaleza, procedieran de un mismo modo.

En otros países, a pesar de no darse movimientos telúricos tan frecuentemente, sí han determinado acciones específicas para futuras posibles ocasiones en las que se repitan estos eventos. Así ocurrió en la localidad murciana de Lorca, al sur de España, afectada con una magnitud de 5,1 en el temblor de mayo de 2011, que sirvió como base para realizar unas Jornadas sobre '*Patrimonio en Riesgo. Museos y Seísmos*', celebradas en diciembre de ese mismo año, cuyas memorias fueron publicadas por el Ministerio dos años después. En el caso mexicano, si bien se han desarrollado mesas de discusión tras estos sucesos y ocasionalmente

se han publicado algunos artículos, no han circulado con la difusión necesaria para generar el consenso común que se busca²⁵.

Los ejemplos de acción específicos, la práctica real a la que nuestros propios colegas se enfrentan en cada uno de estos casos, es un material valiosísimo que, si se registra y se comparte, pero sobre todo, se publica y se difunde, resulta de vital importancia, pudiendo hacer la diferencia en ocasiones futuras. Sería necesario desarrollar un protocolo de acción en nuestras ciudades, liderado desde la propia Secretaría de Cultura Federal, apuntalado por las comisiones estatales o generado incluso desde los propios núcleos académicos, desde donde se haga hincapié en el *modus operandi* a seguir por nuestros museos en caso de sismo. Tal vez una medida de esta naturaleza habría valido para que los fenómenos analizados en este texto referidos a Puebla, a través de los dos temblores señalados que se dieron con dieciocho años de diferencia y cuyos impactos han sido aplicados a dos museos de gestiones distintas, uno universitario y otro estatal, hubieran podido alivianar parte de los daños. En ambos casos, aunque se tomaron acciones de rehabilitación de las estructuras y mantenimiento del patrimonio mueble, no respondieron a ningún patrón de acción específico y concreto, resultado de un *manual de buenas prácticas*, sino que ambos escenarios resolvieron la problemática concreta del mejor modo posible, sin reglas de acción premeditadas. El conocimiento y la aplicación de un protocolo de acción específico serviría, además, entre otras muchas cosas, para sensibilizar al personal que labora al interior de estos recintos. El sentirse preparados para afrontar una crisis de este tipo, es más que probable que arroje resultados distintos en el proceder de cada individuo, lo que aunado a una adecuación del edificio y un refuerzo en la protección de sus colecciones, pero sobre todo el saber actuar de sus trabajadores de modo adecuado ante la catástrofe es, sin duda, la mejor forma

en la que se pueden preparar los museos ante los terremotos²⁶.

De igual manera, la preparación del resto de la comunidad hacia esta otra realidad es un hecho necesario. Es decir, si bien en septiembre de 2017 Puebla salió a la calle y ya lo había hecho años atrás con el temblor del 99, cuando algunos vecinos ayudaron en lo posible a movilizar las obras de los museos y ponerlas a resguardo, también lo es que no estamos totalmente preparados como sociedad en cuánto a saber cómo reaccionar y cómo proceder al rescate y la protección de nuestro patrimonio de manera inmediata, eficiente y segura, ante una situación de sismo. Si a ello lográramos agregar la difusión y la publicación únicamente de información fidedigna, propiciada por los propios agentes de las diversas administraciones a cargo y no dejamos paso a la literatura fácil que a menudo inunda los medios, sería más clara también nuestra visión de los hechos y, como consumidores del aparato cultural que nos rodea, tendríamos una apreciación realista acerca del estado de los inmuebles y las afectaciones directas de nuestro patrimonio²⁷.

Definitivamente, México dio una lección al mundo en cuanto a solidaridad y suma de esfuerzos comunes para lograr paliar los daños sobre todo en el último sismo, de nuevo un

diecinueve de septiembre, una fecha doblemente sensible para la memoria colectiva del país que, en lo que a términos museísticos se refiere y pese a las buenas acciones logradas, aún tiene sendas bien importantes que explorar. Los responsables de museos, finalmente son los perfectos custodios de un patrimonio que nos afecta y nos pertenece a todos, por ello tienen la compleja misión de actuar con agilidad ante una catástrofe de esta naturaleza. Una circunstancia que normalmente viene seguida de una crisis colectiva en la que ellos, los trabajadores del museo, son responsables en gran medida de no perder el hilo conductor que nos identifica como humanos. Los museos, como bien lo señalaba Peter Marris, actúan como centros que nos transmiten la continuidad a la que nos remite el encuentro con nuestro patrimonio²⁸, por eso son lugares tan importantes para la comunidad, de ahí que su perdurabilidad en el tiempo sea una preocupación generalizada, también ante circunstancias adversas.

De ese encuentro tan necesario con nuestro pasado y con nuestras raíces se extraen las fuerzas que consideramos cruciales en este punto, pues son estos elementos los que suponen un aliento de esperanza para los entusiastas del museo y, a la vez, sirven como una guía de orientación para quienes responden por él.

127

NOTAS

¹Tan sólo en el sexenio de Rafael Moreno Valle (2011-2017) se abrieron hasta un total de diez museos de diferente tipo entre Puebla ciudad y la zona conurbada, además del levantamiento de otros muchos establecimientos culturales en diversos municipios del estado. Sin duda, la apertura de estos espacios fue una clara estrategia que estaba encaminada a convertir a la ciudad en un destacado destino turístico con importantes atractivos en el sector cultural. De entre todas las polémicas que ocasionó su llamada 'política de turistar con la cultura', la más llamativa ha estado siempre relacionada con la creación de su gran obra, el Museo Internacional del Barroco, ubicado en la periferia urbana, coincidiendo con la zona de mayor crecimiento económico de Puebla.

²Cabe destacar el notable papel de Puebla a nivel nacional en materia de museos universitarios, al estar únicamente superada por Ciudad de México. La amplia oferta educativa en el estado ha generado, en paralelo, un interesante enfoque de vida cultural que trata de apuntalar una agenda artística a través de varios museos que, aún buscando entre sus públicos un primer contacto con los propios estudiantes, no dejan de lado al resto de visitantes y ofrece, a la postre, interesantes

alternativas expositivas. Destacan entre ellos: los cinco museos de la BUAP, el de la UPAEP, la Capilla del Arte de la UDLAP, el Museo del TEC o la Galería de la IBERO/Puebla.

³El Museo Amparo tuvo una reciente intervención arquitectónica con la que se transformó el modelo desarrollado en los años 80 por Pedro Ramírez Vázquez, quien había diseñado el espacio para la inauguración del museo en 1991. A partir de 2010 el equipo de TEN Arquitectos bajo la atenta lupa de Enrique Norten, desarrolla la gran renovación del museo completamente adaptado a sus nuevas necesidades y usando un lenguaje tanto en sus espacios como en sus materiales, absolutamente moderno. Para mayor información véase la página web del museo: <https://museoamparo.com>.

⁴Véase al respecto: MURILLO JIMÉNEZ, Carlos Guillermo. *Análisis de las causas que dieron origen a los daños estructurales en las edificaciones del Estado de Puebla, provocados por el sismo del 15 de junio de 1999*. Tesis de Licenciatura para obtener el grado en Ingeniería Civil, Puebla: Universidad de las Américas Puebla, 2004, págs. 41 y ss.

⁵MÁXIMO, Patricia., RAMOS, Rogelio, SOTO, Ricardo, SÁMANO, Brayan, TETLATMALZIN, Diana., GALINDO, Víctor, ÁVILA, Máximo, y YÁÑEZ, G. "Evaluación de los daños ocasionados por sismos en el Patrimonio Cultural del Estado de Puebla, México". *Revista Criterios* (Nariño), 26-2 (2019), pág. 212.

⁶En aquel entonces para enfrentar la contingencia se crearon diferentes brigadas y un fideicomiso que supuso un trabajo conjunto entre los gobiernos federal, estatal y municipal, junto al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), los decanatos de las parroquias y la iniciativa privada, todos ellos sumando propuestas en el marco regulador de la propia UNESCO, quien sostuvo el apoyo constante para el rescate del patrimonio. Las acciones emprendidas por este amplio colectivo constituyeron una primera experiencia en cuanto a la coordinación de esfuerzos para la atención a los daños y aunque se trataba de un complejo y largo proceso, éste fue un punto de partida fundamental para el rescate y la recuperación del patrimonio edificado damnificado por el temblor de 1999.

⁷Agradezco la amabilidad de Iván Sandozequi Cornejo, Director de Museos del Gobierno del Estado en la administración de Tony Gali Fayad, por compartirme algunos datos referentes a este tema en la entrevista concedida el 1 de febrero de 2018.

⁸MÉNDEZ, Patricia. *Sismo dañó 465 inmuebles del patrimonio histórico: INAH*. En línea: <http://www.e-consulta.com/nota/2018-01-09/ciudad/sismo-dano-465-inmuebles-del-patrimonio-historico-inah>. [Fecha de acceso: 02/02/2018].

⁹VÉLEZ PLIEGO, Francisco. "Arquitectura del Patrimonio de la Humanidad". En: *Conferencia sobre Puebla, 30 años Patrimonio de la Humanidad*. Puebla: Palacio Municipal de Puebla, México, 2017.

¹⁰FRAILE MARTÍN, Isabel. *Puebla: Arte, tradición y patrimonio*. Madrid: Infante Editores y Editorial Edaf, 2017, págs. 52-55.

¹¹BÜHLER, Dirk. *Puebla. Patrimonio de arquitectura civil del virreinato*. Múnich: Deutsches Museum, 2001, págs.192-194.

¹²GUZMÁN ÁLVAREZ, Ambrosio. "Política de preservación, ampliación y difusión del patrimonio". En: HERNÁNDEZ Y MARTÍNEZ, María Elsa (Coord.). *Museo Universitario Casa de los Muñecos, 30 años de historia*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017, pág. 61.

¹³ALCOCER, Sergio. *Informes técnicos. El sismo de Tehuacán del 15 de junio de 1999*. CENAPRED. Ciudad de México. En línea: <http://www.cenapred.gob.mx/es/Publicaciones/archivos/178INFORMETCNICOELSMODETEHUACNDEL15DEJULIODE1999.PDF>. [Fecha de acceso: 30/12/2017].

¹⁴HERNÁNDEZ Y MARTÍNEZ, María Elsa. "Consolidación del Museo Universitario Casa de los Muñecos de 1993 a 2017". En: HERNÁNDEZ Y MARTÍNEZ, María Elsa (Coord.). *Museo Universitario...* Op. cit., pág. 78.

¹⁵GUZMÁN ÁLVAREZ, Ambrosio. "Política de preservación..." Op. cit., págs. 51-72.

¹⁶RODRIGUEZ OCEGUERA, Cristóbal. *Museo Universitario Casa de los Muñecos. Comunicación y Marketing*. Puebla: BUAP, 2017; CHÁVEZ CARRETERO, E. Isabel Rosario. *Proyecto museográfico para la reapertura del Nuevo Museo Universitario de la BUAP*. Tesis defendidas para obtener el grado de Maestría en Estética y Arte. Puebla: Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, 2007.

¹⁷Durante su mensaje inaugural del Museo Casa de Alfeñique tras la restauración recibida, el entonces gobernador del Estado de Puebla, Rafael Moreno Valle, subrayó que la rehabilitación integral del mencionado recinto tuvo una inversión de 15.3 millones de pesos e incluyó trabajos de obra civil y museografía que lo mostraban completamente renovado. Véase al respecto: “Inaugura Moreno Valle rehabilitación del Museo Regional Casa de Alfeñique”. *Quinceminutos.mx La revista digital de Puebla*, 13 de diciembre de 2016. En línea: <https://www.quinceminutos.mx/post/2016/12/13/inaugura-moreno-valle-rehabilitaci-c3-b3n-del-museo-regional-casa-de-afe-c3-b1ique>. [Fecha de acceso: 28/05/2020].

¹⁸Para mayores informes acerca de la historia completa de la casa véase: CASTRO MORALES Efraín y MAULEÓN RODRÍGUEZ, Gustavo. *Museo Casa de Alfeñique*. Puebla: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 2010.

¹⁹FRAILE MARTÍN, Isabel. *Puebla: Arte...* Op. cit., págs. 41-46.

²⁰HOUGH, Susan, SEEBER, Leonardo y ARMBRUSTER, John. “Intraplate Triggered Earthquakes: Observations and Interpretation”. *Bulletin of the Seismological Society of America*. En línea: <https://pdfs.semanticscholar.org/364b/68a7685b6ee222d31eea33f4a98416ae9a6c.pdf>. [Fecha de acceso: 01/12/2017].

²¹VÁZQUEZ, Patricia. *Seminario. Patrimonio cultural, antropología, historia y legislación*. México: CNAN-INAH. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=xnu0tjgcakA>. [Fecha de acceso: 23/01/2018].

²²Entre las acciones más inmediatas emprendidas por las autoridades gubernamentales destaca la creación de Centros de Mando en el Estado, cuya ejecución constituyó un paso importante en la aplicación de la Fase 1 del Plan Nacional ante los Sismos, a fin de acceder a los recursos del Fondo de Desastres Naturales (FONDEN) que para entonces constituía un monto de 1,706,703,183.00 pesos. Este fondo fue distribuido en tres etapas de intervención y 30 meses de trabajo. Con base en lo señalado en: CORDERO ARCE, Teresa (Coord.). *Inventario de arte religioso 2017. Daños por los sismos de septiembre en los templos de la Arquidiócesis de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura y Turismo, 2018, págs. 61-65.

²³El oportuno evento se celebró bajo el título: *Seminario Patrimonio Cultural. Antropología, historia, legislación. Ciclo de mesas de análisis. Los sismos: las enseñanzas que nos dejaron. Visión integral de la problemática*, bajo la dirección de la Mtra. Liliana Giorguli Chávez, en conjunto con la CNCPC-INAH y la Dirección de Estudios Históricos, con sede en la Ciudad México, el 13 de noviembre de 2017. Un interesante ejercicio que esperamos pueda publicarse para una mayor difusión del contenido.

²⁴“El Gobernador del Estado de Puebla Tony Gali asiste a reapertura de la Casa de Alfeñique, afectada por el 19 – S.” *NG Noticias. Puebla*. En línea: <https://ngnoticias.com/gali-asiste-a-reapertura-de-la-casa-de-alfenique-afectada-por-el-19-s/>. [Fecha de acceso: 23/07/2019].

²⁵A nivel local se llevó a cabo en la ciudad de Puebla el: ‘Coloquio de Contingencia. Los daños del terremoto’, los días 13 y 14 de marzo de 2018 bajo la coordinación del Museo Amparo en colaboración con el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. El Encuentro reunió a investigadores y profesionales del ámbito museístico, patrimonial y arquitectónico en la problematización del daño inmueble sin precedentes causado por los sismos del 7 y 19 de septiembre de 2017. Para mayores informes al respecto, véase: <https://museoamparo.com/noticias/detalle/261/coloquio-de-contingencia-los-danos-del-terremoto>. [Fecha de acceso: 05/07/2019].

²⁶ERTURK, Nevra. *Preparación ante terremotos de los museos de Estambul*. World Library and Information Congress: 69th IFLA General Conference and Council Satellite meeting 31 July-1 August 2003. En línea: <http://archive.ifla.org/IV/ifla69/papers/600s-Erturk.pdf>. [Fecha de acceso: 03/01/2018].

²⁷Una herramienta útil podría constituir la plataforma tecnológica denominada “Plataforma CDMX” implementada a nivel nacional a raíz de las catástrofes del pasado septiembre de 2017, en la cual ya se registra e integra la información de las personas, viviendas, inmuebles y espacios públicos afectados por el sismo. A través de ella se coordina el despliegue de programas de atención y apoyo. Para mayores detalles, véase: <https://www.plataforma.cdmx.gob.mx/>. [Fecha de acceso: 05/10/2019].

²⁸MENEGAZZI, Cristina. “Gestión de riesgos en museos ante desastres naturales”. En: *Jornadas de Patrimonio en Riesgo. Museos y Seísmos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pág. 11.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Entrevistas

MANUEL VALDÉS FERNÁNDEZ. UNA MENTE CURIOSA Y UNA VIDA APASIONADA CON LAS ARTES

María Victoria Herráez Ortega



132

MANUEL VALDÉS FERNÁNDEZ. UNA MENTE CURIOSA Y UNA VIDA APASIONADA CON LAS ARTES

Manuel Valdés Fernández (MVF)¹
María Victoria Herráez Ortega (MHO)²

Manolo Valdés es un referente en la Universidad de León, en la que sigue trabajando como catedrático emérito después de haber cumplido los 76 años y haber terminado su relación contractual con la institución. Su despacho ha estado siempre con la puerta abierta invitando a todos los compañeros a sentarse al otro lado de la mesa para departir sobre la Historia del Arte, el patrimonio o cualquier otra cuestión de índole cultural o de actualidad. Hoy nos sentamos para hacer un breve recorrido por su vida en relación con aquello que la ha llenado en gran medida.

MHO: Tu infancia y adolescencia transcurrieron en un pueblo minero asturiano y decidiste ir a estudiar a Madrid: ¿Cómo fue el salto a la capital de España en los años 60 del siglo XX?

MVF: Hasta ese momento, el momento del salto, todo había transcurrido con un cierto orden; una infancia y una adolescencia casi felices en La Felguera, un pueblo industrial y minero en el valle del Nalón, en la Asturias profunda. No había instituto, pero sí un colegio de dominicas para chicas y, para los chicos, una academia partiría de que la letra con mucha sangre entra

muchísimo mejor y un colegio muy modesto cuyos estudios eran reconocidos en el Instituto de Oviedo. Y un dato curioso: la industria y la minería lo dominaban todo, incluso el carácter de los estudios, hasta el punto de que para los chicos no existía un bachillerato de letras; estábamos abocados al bachillerato de ciencias.

El salto a la Universidad de Madrid, o a cualquier otra universidad española, visto desde 1964 por un muchacho de pueblo que quisiese estudiar una carrera, era un destino previsible e inevitable. Visto ahora desde el siglo XXI, un paso gigantesco y lleno de literatura. Si querías estudiar una carrera, no había una alternativa viable; dejabas tu casa, tu familia y salías lleno de incertidumbre y de expectativas hacia una ciudad prodigiosa como era Madrid para un chico de provincias. Lo que nadie te había advertido es que en el instante que te incorporabas a la universidad, te despedías de tu familia y de tus amigos, y ya nada volvería a ser ese paraíso mental edénico que dejabas atrás. Era, para un universitario en ciernes, un paso gigantesco porque, partíamos de un colegio de pueblo y aterrizábamos en un campus en el que profesaban alguno de los autores de los libros que habías

estudiado para llegar allí, como los manuales de Alvarado, de Valbuena Prat, de Romeu de Armas³, etcétera.

Pero creo que fui afortunado, porque mi viaje tuvo una estación intermedia que fue el Instituto Ramiro de Maeztu, al que llegué para hacer el curso de preuniversitario que me habilitaría para estudiar medicina en la Universidad de Madrid; a fin de cuentas, esa había sido la razón de mi viaje.

MHO: Si el destino previsto era la licenciatura en Medicina, ¿cuándo se despertó en ti la vocación por la Historia del Arte y quiénes fueron tus maestros en la nueva andadura?

MVF: Con la incorporación a la Universidad de Madrid —aún no era de derecho Complutense—, los acontecimientos se precipitaron de tal manera que me empujaron a hacer una serie de regates casi inexplicables a mis planes universitarios. No me matriculé en medicina, por supuesto, porque nunca tuve esa vocación hacia la que en principio me había inclinado, quizá siguiendo los pasos de mi padre, un buen médico de pueblo que comió el error de sacar de su biblioteca el tratado de Anatomía Humana de Testut-Latarjet⁴ y pasármelo a modo de amena lectura para el verano. Eso fue determinante para matricularme en Filosofía y Letras con la intención de hacer historia de la literatura. Una parte importante del segundo regate ocurrió en el primer curso en donde me encontré con el profesor Azcárate⁵ maestro que me deslumbró, no sólo por su docencia en las aulas, sino también porque provocaba el enfrentamiento con el Arte en directo, en el Museo del Prado, ante la catedral de Ávila o ante el palacio de Cogolludo, actividades de las yo no tenía experiencias previas. Fue mi primer encuentro serio con la Historia del Arte. Hasta ese momento se había reducido a las breves páginas que, como complemento, aparecían en un libro de Historia. Esa insuficiente formación previa en la historiografía de la materia hacia la que me encaminaba,

que sí había adquirido en el ámbito de la literatura gracias a mi tío Pedro Fernández-Jordán⁶, me tocó cubrirla con un gran esfuerzo durante la elaboración de la Memoria de licenciatura y de la Tesis doctoral⁷.

Cuando finalizábamos los “comunes”, un acontecimiento administrativo iba a provocar el tercero de los regates a mi carrera. Durante el curso 1967-68, la Universidad de Madrid encargó al decano de la entonces Facultad de Filosofía y Letras, José María Azcárate, la puesta en marcha de la especialidad de Historia del Arte; en esa empresa contó con el apoyo de Diego Angulo, Xavier de Salas, Jesús Caamaño, Áurea de la Morena, Teresa Pérez Higuera, Alfonso Pérez Sánchez, Víctor Nieto y Fernando Olaguer⁸, entre otros muchos. Y sí, me apunté. No había tenido eso que algunos llaman vocación previa, fue un encuentro imprevisto y afortunado; pero lo que sí tenía era unas ganas enormes de enfrascarme en la Historia del Arte. Fueron mis maestros todos los citados. Y fue, además, un privilegio encontrarse en las aulas y en los pasillos de la facultad con Camón Aznar, Martín Almagro, Presedo Velo, Montero Díaz, Rafael Lapesa⁹ y un larguísimo etcétera. Pero mi maestro fue don José María Azcárate Ristori, profesor riguroso, capaz de abrir todo un mundo de posibilidades a un aprendiz de historiador y, al mismo tiempo, comunicar entusiasmo al desplegar cualquier capítulo de la Historia del Arte.

En relación con esta pregunta y con los maestros que marcaron los inicios de mi trayectoria académica debo recordar a don Eloy Benito Ruano¹⁰, catedrático de Historia medieval de la Universidad de Oviedo en aquel momento; “el caballero castellano que llegó tarde al *Entierro del conde de Orgaz*” fue el que orientó mi mirada hacia la investigación.

MHO: Entonces, ¿viviste la experiencia de formar parte de la primera promoción de Historia del Arte que salió de la universidad española?

MVF: Sí, en efecto, formé parte de la primera promoción de Historia del Arte que se licenció en 1970, en la que tuve condiscípulos excepcionales que, lamentablemente, ya nos han dejado como Virginia Tovar, Ángel González, Francisco Calvo Serraller y Blanca Piquero¹¹. Afortunadamente, otros compañeros de aquella primera promoción, como Carmen Muñoz, María Luisa Martín y Jesús Urrea, aún están muy activos¹². Yo destacaría como característico de aquel momento el esplendor de los principios, el brillo de los primeros tiempos que se reflejaba fundamentalmente en la avidez con que recibíamos la edición de autores foráneos y la fluidez en el intercambio de la información; por ejemplo, la perplejidad que provocó en alguno de nosotros las traducciones de la crítica del gusto y los estudios, a veces inescrutables, sobre la imagen poética de Galvano della Volpe, o verosímil filmico de György Lukács (1967); otros autores tuvieron una influencia más inmediata en nuestra formación, como el vuelo fugaz de la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser, que cayó en nuestras manos hacia 1968 a pesar de haber visto su primera edición en 1951, los estudios de arquitectura contemporánea de Gillo Dorfles, los poderes de la imagen de René Huyghe (1968) y la escenografía de un cuadro, de Jean Louis Schefer¹³, aparecida en Francia en 1969. Es cierto que el entusiasmo inicial que sentimos por alguno de estos libros fue languideciendo con el tiempo.

Durante los primeros años setenta aún no se había producido la dispersión de condiscípulos, lo que nos permitió debatir sobre tres libros, publicados en España en 1972, de singular interés para todos nosotros: los estudios de iconología de Erwin Panofsky, la sociología del arte de Pierre Francastel y el viaje desde el arte objetal hasta el arte conceptual de Simón Marchán. Del primero, a medida que fui madurando en nuestra materia, descubrí el texto extraordinario que escribió Enrique Lafuente Ferrari a modo de introducción¹⁴.

MHO: ¿Cómo definirías tu relación con la Historia del Arte a lo largo de más de cinco décadas?

MVF: Como hombre de vocación tardía, la he vivido primero con el entusiasmo del descubrimiento y después, con el convencimiento de que al estudiar una obra de arte estamos tratando en directo con la historia sin mixtificaciones. Una obra de arte es el fragmento de un complejo proceso cultural que ha viajado en el tiempo y que debemos desentrañar ¿Con qué? Pues, como señalaba Lafuente Ferrari, con los instrumentos epistemológicos que la academia nos ha proporcionado; por un lado, el ejercicio intelectual de todo científico: la observación de los hechos y el análisis de sus conexiones, y por otro, lo que es distintivo del historiador del arte: el estudio cuidadoso de la obra de arte para buscar la caracterización de una personalidad creadora que ha sintetizado un tiempo y una cultura sobre un lienzo, un bronce o sobre un proyecto arquitectónico.

No niego que me causó un cierto desasosiego cuando, en su discurso de aceptación del premio Príncipe de Asturias, Paul Auster afirmó: “el arte es inútil”, algo que ya habían afirmado un Oscar Wilde rendido a la belleza, Louis Althusser y Hannah Arendt, hasta creadores contemporáneos como Jaume Plensa y Miquel Barceló¹⁵. Menos mal que los alemanes Walter Benjamin y Hans-Georg Gadamer restablecieron un cierto grado de comodidad en el estudioso instando a identificar arte y verdad en el mismo sentido de las ciencias¹⁶. Me parece que se habían apoyado en Aristóteles cuando afirmaban que el arte es el único modo de comprender la esencia secreta de las cosas. Bajo esta perspectiva, el horizonte metodológico del historiador de arte se abre ilimitadamente.

MHO: Cuéntanos cómo iniciaste tu carrera profesional en León y a qué se debió la salida de Madrid.



Fig. 1. Manuel Valdés con sus alumnos en Medina Azahara, 2006, mayo.

MVF: Llegué a León en octubre de 1972, recién fundado el Colegio Universitario, adscrito a la Universidad de Oviedo y administrado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, para poner los cimientos de lo que después sería un departamento universitario. Un proyecto muy interesante que compartí con la profesora Etelvina Fernández¹⁷, pero un proyecto que conllevaba la separación del Departamento de *Historia del Arte medieval, árabe y cristiano* de la Universidad de Madrid y desaprovechar la orientación directa de mi carrera universitaria al alejarme de mi maestro, el profesor Azcárate. El problema quedaba suavizado con una cláusula difuminada en el contrato con el Colegio Universitario que lo reducía a cuatro años, al final de los cuales podría regresar, si procedía, al departamento madrileño; pero la cláusula nunca fue activada. Un cuarto regate me deparó mi vida

académica; la Universidad de León, creada en 1979, me abrió sus puertas sin reserva alguna. Hasta ese momento, la profesora Etelvina Fernández y yo habíamos creado desde cero un departamento universitario con especial atención a la biblioteca y al archivo de imágenes de nuestra materia; pues bien, establecimos una estructura que respondió con eficacia a la locura de los distintos planes de estudio que fueron perpetrados desde el “calendario juliano” hasta nuestros días.

MHO: ¿Qué aspectos de la Historia del Arte te han interesado y te siguen interesando más?

MVF: Los tiempos de incertidumbre. Esos resquicios perturbadores en los que las artes se desprenden de lo viejo para renovarse con el entusiasmo de los citados principios. Esos siglos

IX y X en donde lo romano reverdece para esbozar las primeras pinceladas del arte medieval, la relectura de la crisis “1200”, los vericuetos de las artes en tiempo de los Trastámara, el “largo siglo XVI” —que tomo prestado de Fernando Marías¹⁸— y la explosión de las vanguardias históricas despiertan con entusiasmo mi interés. Esos tiempos de desconcierto me resultan más excitantes que las compartimentaciones tradicionales, más allá de la simple división de antiguo, medieval, moderno o contemporáneo. Por ejemplo, estoy expectante ante la inevitable explosión que se producirá en las artes plásticas cuando colapse el bucle que domina el arte contemporáneo. Tengo la impresión de que el viaje conceptual que se inicia con Marcel Duchamp y continua con Allan Kaprow, Joseph Beuys, Michelangelo Pistoletto y vuelta a empezar, puede producir, por reiterativo, un estampido en cualquier momento¹⁹.

Enlazando con la pregunta que me has hecho, pienso que el arte fluye indiferente a adjetivaciones que, en el fondo, son un mero accidente didáctico; en la mayoría de las ocasiones, el docente y el investigador se autolimitan casi sin darse cuenta y no se dejan arrastrar por la mirada que es una experiencia intelectual, en la misma medida en la que nos comunicamos también intelectualmente, y fuente de conocimiento. Tengo la sensación de que al historiador el arte le sale al encuentro, que recibe un torbellino de sensaciones y que, apoyado en la erudición y la intuición, lo explica con rigor científico. Un monocultivo minifundista esteriliza. Admiramos el virtuosismo de los intérpretes de los conciertos para piano para una sola mano, a lo Paul Wittgenstein, pero, en realidad, los que escuchamos con fruición son los compuestos e interpretados para dos manos²⁰. No creo en el exhaustivo cultivo de un solo aspecto de un capítulo de la Historia del Arte; el gran instrumento que tenemos es la propia Historia del Arte y precisamente, en el análisis de su evolución, una singular fuente de información.

MHO: Una parte importante de tu producción científica se ha enfocado hacia el arte mudéjar; sin embargo, son muchos los aspectos y las épocas históricas cuyas creaciones han atraído tu interés, especialmente, además del mundo medieval, el contemporáneo, en el que también has hecho importantes aportaciones.

MVF: Antes de que las cañas se volvieran lanzas, leí el libro de Américo Castro *España en su historia*, un libro de alto contenido poético, imaginativo en las metáforas y de brillante prosa en el que se definía el carácter de España como fundamentado en la historia de los acontecimientos a partir del 711, prendado don Américo del romanticismo oriental que derivaba de Al-Andalus y de Sefarad. Después vendría *España un enigma histórico* de Claudio Sánchez-Albornoz, firmemente asentado en el método de investigación histórica²¹.

El libro de Américo Castro dirigió mi interés hacia ese mundo formal en el que se mezclaban estructuras cristianas y formas andalusíes y comencé a mirar hacia el denominado mudéjar madrileño, un territorio del arzobispado de Toledo en el que, durante los siglos XIII y XIV, confluyeron modelos de la albañilería románica de la meseta norte, por ejemplo, “El Morabito” de Talamanca del Jarama o la iglesia de San Pedro Apóstol de Camarma de Esteruelas, y modelos de las iglesias mudéjares toledanas, entre las que podríamos citar San Nicolás de Madrid o San Luis obispo de Valdilecha. Es curioso que una arquitectura popular, modesta, silenciosa, reiterativa y, paradójicamente, elegida por cientos de comunidades rurales por su funcionalidad, que se extiende desde las tierras del viejo Reino de León hasta Extremadura y desde Braganza hasta la aragonesa iglesia de San Pedro de Zuera, sugiera extraordinarios textos históricos sobre las comunidades que poblaron tan amplio territorio. Aunque luego he dirigido la mirada hacia otros aspectos de la Historia del Arte, los problemas derivados del arte mudéjar

han estado siempre sobre mi mesa; en este sentido debo recordar al profesor Gonzalo Borrás que supo acoger con generosidad los intereses de todos los que nos dedicamos a este capítulo del arte español a través de las convocatorias periódicas del Centro de Estudios Mudéjares del Instituto de Estudios Turolenses²².

En la década de los sesenta era muy difícil evadirse de la seducción del arte contemporáneo. Fue la época dorada de las galerías de arte que habían recogido el éxito de la pintura española en algunos foros internacionales y los críticos de arte fueron los encargados de explicar al gran público las transformaciones artísticas de las postvanguardias históricas; esperábamos con avidez los escritos de José María Moreno Galván, Juan Eduardo Cirlot y Julián Gállego con su “Crónica de París” que aparecía en la revista *Goya*²³. Y nos sorprendió descubrir que el importantísimo papel de dar a conocer la renovadora pintura y escultura informalistas españolas fue interpretado por Luis González Robles, un funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores. González Robles conocía los movimientos estéticos contemporáneos y tomó la iniciativa, desde el interior del estado franquista, de presentar durante el último lustro de los años cincuenta la obra de Álvaro Delgado y de Luis Feito en la Bienal de Alejandría, de llevar a São Paulo el “Propósito Experimental” de Jorge Oteiza y la brillante presentación en la Bienal de Venecia de Antoni Tàpies, Eduardo Chillida y del grupo de “El Paso”²⁴.

Fue el gran momento del informalismo y de una nueva figuración que se extendió por los estudios de toda España y, en buena lógica, también por León que no escapó a la fiesta de las artes contemporáneas. Artistas que habían quedado ocultos por el franquismo emergieron; Vela Zanetti regresó del exilio real, Sáenz de la Calzada del autoexilio, Andrés Vitoria rompió su silencio y una discreta Castora Francisco, “Castorina”, comenzó a brillar casi involuntariamente²⁵.

Por su parte, Alejandro Vargas y Manuel Jular presentaron en 1961 una exposición rompedora y Luis Zurdo viajó a Alemania dispuesto a renovar el arte de las vidrieras²⁶. Y todo ese movimiento crecía mientras que a poco más de dos leguas de la ciudad de León irrumpía el nuevo Santuario de la Virgen del Camino, en donde Francisco Coello de Portugal caminaba por la senda de Le Corbusier, y Subirachs y Ráfols Casamada introducían factores dramáticos al informalismo²⁷. Sí, siempre me interesaron las artes contemporáneas.

MHO: Una de las actividades que más gratas te han resultado siempre en relación con tu dedicación a la Historia del Arte ha sido la docente. Todas las promociones de alumnos recuerdan el entusiasmo y la sabiduría que vertías en cada clase y te han mostrado su admiración en diversas ocasiones. Después de una larga vida enseñando en las aulas, ¿cómo vives esta nueva etapa de profesor emérito?

MVF: Cuando llegó la edad reglamentaria de jubilación recibí tres regalos. El primero de mi departamento, los profesores me propusieron dictar la última lección, una costumbre que lamentablemente va diluyéndose en las universidades masificadas, significa un adiós activo que de nuevo congrega ante ti los rostros de tus antiguos alumnos, modificados ya por el tiempo, y la frescura de los nuevos. Esa “alegre compañía” que acude a tu despedida mitiga cualquier tipo de tristeza. El segundo de la Universidad de León al concederme la condición de profesor emérito; la condición de emérito, permite el ejercicio de tu actividad de manera menos intensa; te libra de la feroz burocracia que impide a los profesores el necesario sosiego en el estudio y la paciencia en la investigación en pro de solucionar zarandajas tales como competencias, habilidades, fortalezas y debilidades, tasas de éxito, cronogramas, transversales genéricas, resultados de aprendizaje, estadillos, muchos estadillos, y reuniones tan

interminables como innecesarias. Aquello tan prioritario de hacer ciencia y enseñar ciencia ha quedado totalmente relegado. Que un profesor estudie o investigue no parece despertar mucho interés entre los burócratas. El tercer regalo me lo hizo el Comité Español de Historia del Arte (CEHA). Durante las sesiones del XXIII Congreso Español de Historia del Arte que se celebrará en Salamanca, el CEHA me honrará con un homenaje como profesor e investigador. Es muy difícil expresar las sensaciones que me produjo el anuncio que me hizo el presidente del citado Comité, Rafael López Guzmán²⁸; una gran alegría desde luego; después, preocupación y cierta inseguridad porque al repasar mi biografía dudo de mis merecimientos, especialmente si los comparo con los de los maestros que me han precedido en ese honor. Ayuda el juicio del estoico Crisipo cuando afirmaba que un verso mediocre no afecta a la totalidad de un bello poema²⁹. Un “verso” no importa, el CEHA sí: fomenta y difunde la investigación con eficacia a través de los Congresos bianuales y cortos simposios entre congresos, premia a jóvenes investigadores, colabora con institutos de investigación europeos, recuerda a nuestros maestros con la publicación de sus biografías y, en el otoño de nuestra actividad, nos premia.

MHO: Siempre has defendido que los historiadores del Arte no pueden limitar su conocimiento a un determinado periodo histórico ni su campo de acción a un despacho, sino que deben implicarse con la sociedad y su patrimonio; al menos, así lo has hecho tu participando en la Comisión Provincial de Patrimonio, como académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e interviniendo en distintos foros cuando lo has creído necesario. ¿Cómo ves el papel del historiador del Arte en este momento?

MVF: El Estado crea instrumentos intelectuales, títulos académicos como alguna de las especialidades que se agrupan bajo el evocador rótulo

de Filosofía y Letras, que son demandadas por la sociedad, que cumplen una función pública en la conservación del patrimonio histórico y que, sin embargo, están absolutamente relegadas. Da la impresión de que los gobiernos no creen del todo en los resultados de sus decisiones y, por eso, algunas de sus creaciones legislativas, como los estudios de Historia del Arte, no tienen ningún efecto en muchos de los organismos del propio Estado. Las comisiones provinciales, por ejemplo, tienen arquitecto y arqueólogo territorial y ningún historiador de Arte, porque en el organigrama de las consejerías dedicadas a la defensa del patrimonio no han creado la figura del historiador del Arte territorial. La impresión es que el poder político no necesita consejo y sí obediencia. Las Comisiones de Monumentos fueron desde fines del siglo XIX la primera línea de defensa del patrimonio, creadoras de museos, asesoras en cuestiones documentales, históricas y artísticas y en todas ellas fueron operativas; los académicos correspondientes eran independientes, quizá por eso las Comisiones de Monumentos fueron perdiendo vigencia hasta su desvanecimiento por inanidad. El poder político acude a los investigadores para resguardarse de los tiempos de cólera; después, pasada la crisis, la sociedad civil deja de ser el clavo ardiendo al que agarrarse y no tiene papel que interpretar.

MHO: Por último ¿puedes señalar algún movimiento o evento cultural que haya dejado una huella especial en tu espíritu amante de las artes?

MVF: Voy a referirme únicamente a dos eventos que siempre recuerdo con emoción: El primero, en orden cronológico, es la participación en el equipo del doctor Presedo Velo³⁰ en las jornadas del descubrimiento de “La Dama de Baza”, la primera escultura ibérica aparecida en el marco de una rigurosa excavación acompañada de un rico ajuar, arqueológicamente hablando. El segundo son los “Encuentros de Arte” celebrados en Pamplona

a principios de julio de 1972, promovidos por el constructor Juan Huarte y dirigidos por Luis de Pablo y José Luis Alexanco³¹. Fue una experiencia sorprendente, luminosa del arte contemporáneo en España y, lamentablemente, casi desconocida, que tuvo lugar en el declinar del franquismo y fue reflejo de los años setenta en tanto que un tiempo de gran efervescencia política y cultural.

Pero de lo que más orgulloso me siento es de haber colaborado en la creación de la Universidad de León organizando la docencia e investigación en nuestra materia. Miro hacia atrás y veo un camino pavimentado por los trabajos sobre Historia del Arte realizados por los licenciados a los que de alguna manera ayudé a formarse.

NOTAS

¹Manuel Valdés Fernández (MVF) (Ribadesella, 1944): Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de León y académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante, RABASF). En la actualidad, profesor emérito de la misma Universidad.

²María Victoria Herráez Ortega (MHO) (León, 1958): Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de León y Presidenta honorífica del Comité Español de Historia del Arte (CEHA).

³Salustio Alvarado Fernández (La Coruña, 1897-Madrid, 1981): Profesor de Ciencias naturales y catedrático de Fisiología animal de la Universidad de Madrid. Su manual de *Ciencias naturales para el bachillerato elemental* fue familiar para los estudiantes de los años “sesenta”. Ángel Valbuena Prat (Barcelona, 1900-Madrid, 1977): Catedrático de Historia de la literatura de la Universidad de Madrid y autor del manual *Historia de la literatura española*, 3 vols. Barcelona: Gustavo Gili, 1953. Antonio Rumeu de Armas (Santa Cruz de Tenerife, 1912-Madrid, 2006): Catedrático de Historia Moderna de España en la Universidad de Madrid y miembro de la Real Academia de Historia, de la que fue director en dos ocasiones. Escribió *Historia de España contemporánea*, un manual para bachillerato.

⁴Jean Leo Testut, (Saint-Avit-Sénieur, 1849-Burdeos, 1925): Profesor de Anatomía de la Facultad de Medicina de Lyon, miembro de la Academia Francesa de Medicina y presidente de la Asociación Mundial de Anatomistas. Testut y su discípulo André Latarjet (Dijon, 1877-Lyon, 1947) escribieron *Traité d’anatomie humaine*, 4 vols. París: Librería Gustave Doin, 1921), libro que aprendieron de memoria los estudiantes de medicina del siglo XX.

⁵José María Azcárate Ristori (Vigo, 1919-Madrid, 2001): Catedrático de Historia del Arte de las universidades de Santiago de Compostela (1949), Valladolid (1956) y Madrid (1963). Fue miembro de la RABASF y fundador de los estudios de Historia del Arte como rama independiente en la licenciatura de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid durante el curso 1968-1969. Premio Nacional de Literatura, 1961.

⁶Pedro Fernández-Jordán Fernández (Pola de Siero, 1934-Llanes, 2010): Catedrático de Literatura.

⁷Memoria de licenciatura: *Iglesias mudéjares de la provincia de Madrid* (1971). Tesis Doctoral: *Arquitectura medieval en ladrillo en la vertiente del Duero* (1978). Ambas fueron dirigidas por el profesor don José María Azcárate Ristori y defendidas en la Universidad Complutense.

⁸Diego Angulo Íñiguez (Valverde del Camino, 1901-Sevilla, 1986): Catedrático de Teoría de la Literatura y de las Bellas Artes de la Universidad de Granada (1927-1936) y de Historia del Arte de la Universidad de Madrid (1936-1972), fue miembro de la RABASF y director del Museo del Prado entre 1968 y 1971. Francisco Xavier de Salas Bosch (Barcelona, 1907-Madrid, 1982): Catedrático de Historia del Arte de las Universidades de Murcia, Barcelona y Madrid, fue director del Instituto de España en Londres (1946-1962), miembro de la RABASF y agregado cultural de la Embajada Española en Londres. Jesús Caamaño Martínez (Noya, 1919-Madrid, 2015): Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca (1973-1988) y Complutense de Madrid (1988-2000) y académico correspondiente de la RABASF. Áurea de la Morena Bartolomé (Colmenar Viejo, 1936): Catedrática de Historia del Arte de la Universidad Complutense y académica

correspondiente de la RABASF. Teresa Pérez Higuera (Valladolid, 1942): Catedrática de Historia del Arte de la Universidad Complutense. Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Cartagena, 1935-Madrid, 2010): Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Fue director del Museo del Prado entre 1983 y 1991, miembro de la Real Academia de la Historia y académico electo de la RABASF. Fernando Olaguer-Feliu Alonso (Madrid, 1943): Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense.

⁹José Camón Aznar (Zaragoza, 1898-Madrid, 1979): Catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes en la Universidad de Salamanca y de Zaragoza (1939) y de Historia del Arte en la Universidad Central de Madrid (1942). Fue miembro de la RABASF y Premio Nacional de Literatura en 1956. Martín Almagro Basch (Tramacastilla, 1911-Madrid, 1984): Catedrático de Historia Antigua Universal y de España de las Universidades de Santiago de Compostela (1939) y Barcelona (1943) y catedrático de Prehistoria de la Universidad de Madrid (1954). Fue director del Museo Arqueológico Nacional entre 1968 y 1981. Francisco Presedo Velo (San Esteban de Cos, 1923-Sevilla, 2000): Catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Sevilla hasta su jubilación en 1988 y profesor emérito hasta su fallecimiento. En 1971, dirigía la excavación en la que fue descubierta la Dama de Baza, escultura excepcional del arte ibérico. Fue académico correspondiente de la Real Academia de la Historia. Santiago Montero Díaz (Mugardos, 1911-Madrid, 1985): Catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Murcia (1936), y de Historia Antigua y Medieval de la Universidad Central de Madrid (1940). En 1965 apoyó las movilizaciones de estudiantes, en las que también participaron Mariano Aguilar Navarro, José Luis López Aranguren, Enrique Tierno Galván y Agustín García Calvo, por lo que fue inhabilitado durante dos años. Rafael Lapesa Melgar (Valencia, 1908-Madrid, 2001): Catedrático de Historia de la Lengua Española de la Universidad de Madrid (1947). Fue miembro de la Real Academia Española en 1954 y electo en 1982 de la Real Academia de la Historia. Compartió con Mario Vargas Llosa el Premio Príncipe de Asturias de 1986.

¹⁰Eloy Benito Ruano (Olías del Rey, 1921-Oviedo, 2014): Catedrático de Historia General de España de la Universidad de Oviedo, maestro de medievalistas y Secretario Perpetuo Honorario de la Real Academia de la Historia; fue definido por el profesor Alarcos como “el caballero que llegó tarde al entierro del conde Orgaz”. Emilio Alarcos Llorach (Salamanca, 1922-Oviedo, 1998): Catedrático de Gramática Histórica de la Lengua Española de la Universidad de Oviedo y miembro de la Real Academia Española, inició en la universidad española los estudios de Teoría del Lenguaje bajo la óptica metodológica del estructuralismo.

¹¹Virginia Tovar Martín (Bérchules, 1929-Galapagar, 2013): Profesora de Historia del Arte moderno en la Universidad Autónoma de Madrid y Catedrática de la Universidad Complutense. Ángel González García (Burgos, 1948 - Madrid, 2014): Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense (Madrid). Premio Nacional de Ensayo 2001. Francisco Calvo Serraller (Madrid, 1948-2018): Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Fue director del Museo del Prado, miembro de la RABASF y Gran Cruz de Alfonso X el Sabio a título póstumo. María de los Ángeles Blanca Piquero López (Madrid, 1948-2019): Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense (Madrid).

¹²María del Carmen Muñoz Párraga (Madrid, 1947) y María Luisa Martín Ansón (Belchite, 1948): Profesoras Titulares de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Jesús Urrea Fernández (Valladolid, 1946): Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Fue adjunto al director del Museo del Prado, director del Museo Nacional de Escultura y presidente de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (Valladolid).

¹³Galvano Della Volpe (Imola, 1895-Roma, 1968): Profesor de Historia de la Filosofía de la Universidad de Messina. Buscó establecer una teoría estética basada en un riguroso materialismo que, para la formación de un juicio estético, partía del estudio de la estructura social en la que surge la obra, frente al pensamiento de Benedetto Croce que lo fundamenta en la emoción, en los sentidos y en la intuición (VOLPE, Galvano della. *Crítica del gusto*, trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Seix Barral, 1966, y *Lo verosímil filmico*. Madrid: Ciencia Nueva, 1967). György Lukács (Budapest, 1885-1971): Erudito y crítico literario marxista que relaciona la vivencia artística con la realidad, el lenguaje, el trabajo y la religión (LUKÁSC. György. *Estética*, 4 vols. Barcelona: ed. Grijalbo, 1966-1967). Arnold Hauser (Temesvár, 1892-Budapest, 1978): Historiador del Arte, peregrino en una Europa en guerra, construyó una Historia de las artes a partir del análisis del contexto histórico, social y económico en el que surgen, en línea con el pensamiento de György Lukács (HAUSER, Arnold. *Historia social de la Literatura y el Arte*, 3 vols. Madrid: Guadarrama, 1968). Gillo Dorfles (Trieste, 1910-Milán, 2018): Profesor de Estética en las universidades de Milán y Trieste, autor de *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor, 1965. René Huyghe (Arras, 1906-París, 1997): Conservador del Museo del Louvre, fue autor de *Los poderes de la imagen*. Barcelona: Labor, 1968, y editor de *El Arte y el Hombre*. Barcelona: Planeta, 1966, obra de consulta de muchos estudiantes de Historia del Arte durante las últimas décadas del siglo XX. Jean Louis Schefer (París, 1938): Semiólogo, discípulo de Roland Barthes, es autor de *Escenografía de un cuadro*.

Barcelona: Seix Barral, 1970, en el que, mediante un método riguroso y objetivo, disecciona “Una partida de ajedrez”, cuadro de Paris Bordone (1500-1571), pintor italiano en la corte de Francisco I de Francia.

¹⁴Erwin Panofsky (Hannover, 1892-Princeton, 1968): Discípulo de Aby Warburg y estudioso de los procesos culturales que soportan los programas iconográficos, fue autor, entre otros muchos textos, de *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1972, obra que cuenta con un prefacio de Enrique Lafuente Ferrari, “Introducción a Panofsky (Iconología e Historia del arte)”, pp. IX a XL. Pierre Francastel (París, 1900-1970): Director de los estudios de sociología en École Hautes Études en Sciences Sociales, es autor de *Études de sociologie de l’art*. París: Denoël, 1970. Simón Marchan Fiz (Zamora, 1941): Catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la UNED (Madrid) y académico de la RABASF, es autor de *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972.

¹⁵Paul Auster (Newark, USA, 1947): Escritor estadounidense, Caballero de la Orden de las Artes y Letras de Francia (1992) y Premio Príncipe de Asturias de las Letras (2006). Oscar Wilde (Dublin, 1854-París, 1900): Concedor del mundo clásico, defendió en sus novelas y teatro la supremacía del arte. Una selección de sus textos sobre arte se puede consultar en Oscar Wilde, *Sobre el arte y el artista*. Barcelona: Elba, 2020. Louis Althusser (Bir Mourad Raïs, Argelia, 1918-París, 1990): Profesor de Filosofía de la Escuela Normal Superior de Francia. Su concepción estructuralista de la filosofía se puede estudiar en su *Iniciación a la filosofía para los no filósofos*. Madrid: Siglo XXI, 2016. Hannah Arendt (Hannover, 1906-New York, 1975): Filósofa alemana, “judía y paria”, especialista en teoría política; fue discípula de Martin Heidegger, Edmundo Husserl y Karl Jaspers y se estableció en Estados Unidos en 1941. Alguno de sus libros, como *Los orígenes del totalitarismo*, *La condición humana*, o *Eichmann en Jerusalem*, subtítulo “Informe sobre la banalidad del mal”, la convirtieron en una de las más influyentes pensadoras del siglo XX. Jaume Plensa Suñé (Barcelona, 1955): Escultor que aplica las posibilidades que le ofrecen las nuevas tecnologías. Premio Nacional de Artes Gráficas, 2013. Miquel Barceló Artigues (Felanich, 1957): Pintor neoexpresionista familiarizado con el Art brut.

¹⁶Walter Benjamin (Berlín, 1892-Portbou, 1940): Filósofo alemán de origen asquenazi cuya ideología era afín a la escuela de Frankfurt; fue el autor del ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989). Hans-Georg Gadamer (Marburgo, 1900-Heidelberg, 2002): Profesor de Filosofía en la Universidad de Heidelberg, es autor de *Verdad y método*, editado en 1960, en el que buscó los orígenes del conocimiento humano.

¹⁷Etelvina Fernández González (Mieres, 1945): Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de León especializada en las artes de los siglos IX a XII.

¹⁸Fernando Marías Franco (Madrid, 1949): Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, miembro de la Real Academia de la Historia y autor, entre otros libros, de *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.

¹⁹Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887-Neuilly-sur-Seine, 1968): Artista iconoclasta que, con alguna de sus obras, rompedoras en su momento, inspiró los reiterados happenings, performances e instalaciones que dominan las artes contemporáneas desde 1990. Allan Kaprow (Atlantic City, 1927-Encinitas, 2006): Artista que buscó la integración del arte y vida a través de los happenings. Joseph Beuys (Krefeld, 1921-Düsseldorf, 1986): Realizó sus actividades cerca del movimiento *Fluxus* que, a su vez, se inspiraba en experiencias dadaístas y en los happenings de Kaprow. Michelangelo Pistoletto (Biella, 1933): Artista italiano teórico del arte povera.

²⁰Paul Wittgenstein (Viena, 1887-1961): Pianista austriaco, hermano de Ludwig Wittgenstein. Perdió el brazo derecho durante la Primera Guerra Mundial y distintos compositores, como Ravel, Britten, Prokófiev o Richard Strauss le dedicaron obras para ser interpretadas con el brazo izquierdo.

²¹Américo Castro Quesada (Cantagalo, 1885-Lloret de Mar, 1972): Filólogo español que profesó en distintas universidades de Estados Unidos (Princeton y San Diego). Claudio Sánchez Albornoz (Madrid, 1893-Ávila, 1984): Medievalista español, catedrático de Historia de España en las universidades de Barcelona, Valencia, Valladolid y, finalmente, Madrid. Ministro de Estado en dos Gobiernos de la República Española y embajador en Lisboa en 1936. Exilado en Argentina, fue profesor en las universidades de Mendoza y Buenos Aires. Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades en 1984.

²²Gonzalo Máximo Borrás Gualis (Valdealgofa, 1940-Zaragoza, 2019): Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y fundador de la revista *Artigrama*, fue maestro de los investigadores que trabajaron sobre el epifenómeno

mudéjar en el arte medieval español. Como profesor formó parte de una generación de intelectuales que, en la segunda mitad del siglo XX, entendía que cultura y libertad eran conceptos inseparables. Gran parte de esta actividad la ejerció desde el Centro de Estudios Mudéjares del Instituto de Estudios Turolenses, creado en 1948 por iniciativa de la Diputación de Teruel.

²³José María Moreno Galván (La Puebla de Cazalla, 1923-Madrid, 1981): Prestigioso crítico de arte cuyas esperadas crónicas aparecían en la revista *Triunfo* (1946-1982). Juan Eduardo Cirlot Laporta (Barcelona, 1916-1973): Poeta y crítico de arte vinculado a la renovación estética española de los años cincuenta protagonizada, entre otros grupos, por *Dau al Set*. Julián Gállego Serrano (Zaragoza, 1919-Madrid, 2006): Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense y académico de mérito en la RABASF. En su "Crónica de París", que aparecía en la revista *Goya*, dio cuenta de las exposiciones que tenían lugar en las galerías públicas y privadas.

²⁴Luis González Robles (Sanlúcar la Mayor, 1916-Madrid, 2003): Funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores y, más tarde, director del Museo Español de Arte Contemporáneo, llevó el arte de vanguardia español a las bienales de Alejandría (1957), São Paulo (1957 y 1959) y Venecia (1958). Álvaro Delgado Ramos (Madrid, 1922-2016): Pintor expresionista y académico de la RABASF. Luis Feito López (Madrid, 1929): Pintor informalista y académico de la RABASF. Jorge de Oteiza Embil (Orío, 1908-San Sebastián, 2003): Escultor y teórico de arte, renovó su arte tras reflexionar sobre formas populares a la luz del neoplasticismo y el constructivismo. Antoni Tàpies Puig (Barcelona, 1923-2012): Pintor informalista vinculado al *Dau al Set*, halló sus formas expresivas a partir de materiales heterodoxos y un uso controlado del color. Eduardo Chillida Juantegui (San Sebastián, 1924-2002): Escultor que creó nuevas formas, no imitativas, a partir de una reflexión sobre los propios materiales (hierro, piedra u hormigón). Fue premio Príncipe de Asturias en 1987. "El Paso": Grupo de artistas formado por Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Millares, Manuel Rivera, Antonio Suárez, Antonio Saura y Pablo Serrano, que normalizaron un arte de vanguardia en Madrid entre 1957 y 1960.

²⁵José Vela Zanetti (Milagros, 1913-Burgos, 1999): Pintor y muralista autor de *La ruta de la libertad* (ONU, 1953), conocido como "El mural de los Derechos Humanos". Luis Sáenz de la Calzada (León, 1912-1994): Pintor surrealista español y médico dentista; fue miembro del grupo de teatro universitario "La Barraca", dirigido por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte. Andrés Vitoria Fernández (Torre del Bierzo, 1918-Bembibre, 2007): Pintor informalista que buscaba sus versos en el interior de la materia. Castora Fe Francisco Diego, "Castorina" (Astorga, 1928-2019): Escultora que definió un nuevo y paradójico concepto de lo simple y lo colosal.

²⁶Alejandro Vargas Aedo (León, 1929). Pintor informalista formado en París. Manuel Jular Santamarta (León, 1939-2017). Pintor informalista y digital. Luis García Zurdo (León, 1932-2020): Pintor y vidriero expresionista abstracto formado en la Escuela de Bellas de San Fernando y en Munich con el maestro alemán Josep Oberberger (1905-1994), fue el último maestro vidriero de la Catedral de León.

²⁷Francisco de Paula Coello de Portugal y Acuña (Jaén, 1926-Madrid, 2013): Arquitecto dominico que proyectó la Basílica Menor y Real Santuario de la Virgen del Camino (León). Le Corbusier, seudónimo de Charles-Edouard Jeanneret-Gris (La Chaux-de-Fonds, 1887-Roquebrune-Cap-Martin, 1965): Uno de los creadores del Movimiento Moderno en Arquitectura cuyo proyecto "*Estructura dominó*" (1914) fue básico para el racionalismo. A partir de las proporciones del hombre ideó el *Modulor*, como base para la armonía. Josep María Subirachs Sitjar (Barcelona, 1927-2014): Escultor que realizó en 1961 la Virgen y el Apostolado de la fachada del Santuario de la Virgen del Camino (León). Albert Ràfols-Casamada (Barcelona, 1923-2009): Pintor informalista autor de las vidrieras del Santuario de la Virgen del Camino (León).

²⁸Rafael López Guzmán (Huelma, 1958): Presidente del CEHA desde el año 2016, Catedrático en la Universidad de Granada, en donde dirige el Departamento de Historia del Arte, y Director de la revista Quiroga.

²⁹Crisipo de Solos. Filósofo estoico griego de fines del siglo III a.C.

³⁰El egiptólogo Francisco Presedo Velo (1823-2000) fue catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Sevilla entre 1969 y 1988, año de su jubilación.

³¹Juan Huarte Beaumont (Pamplona, 1925-Madrid, 2018): Empresario y mecenas que financió los Encuentros de Pamplona, 1972, uno de los acontecimientos artísticos más importantes de la España de los "setenta". Luis de Pablo Costales (Bilbao, 1930): Compositor español que codirigió, junto a Luis Alexanco, los *Encuentros de Pamplona*, 1972. José Luis Alexanco (Madrid, 1942): Artista que buscó cualidades expresivas en las formas en movimiento.

MARIA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA:
“MI OBRA ES, ANTE TODO, LOS ESTUDIANTES
QUE HE FORMADO”

La Habana, 30 de agosto de 2020

Michael González Sánchez



MARIA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA: “MI OBRA ES, ANTE TODO, LOS ESTUDIANTES QUE HE FORMADO”

María Victoria Zardoya Loureda¹ (MVZL)
Michael González Sánchez (MGS)

MGS: Arquitecta, profesora, investigadora, funcionaria académica, dentro de esa integralidad que la ha definido como profesional hace más de tres décadas, ¿con cuál de ellas se siente más identificada?

MVZL: Lo que más disfruto es dar clases. Me gustan las relaciones con los estudiantes y, a su vez, me complace mucho el trabajo de investigación. Quizás lo que menos me atrae es ser funcionaria académica, pero me ha tocado hacerlo más de una vez.

MGS: ¿Qué influyó en su vida personal e intelectual para que decidiera dedicarse con tanta entrega al campo de la historia de la arquitectura y el urbanismo?

MVZL: Mientras estudiaba, nunca pensé que sería profesora. Sin embargo, a los cinco años de graduada, en 1989, fui a la Facultad de Arquitectura en la que estudié a indagar si había plazas. Durante ese lapsus tuve una corta experiencia como proyectista, interrumpida en dos ocasiones por licencias de maternidad; no obstante, me fue muy útil antes de enfrentarme a la docencia.

Te confieso que cuando valoré la posibilidad de entrar a trabajar en la CUJAE², lo hice buscando acercarme a mi casa y, sobre todo, procurando un horario de trabajo más flexible, por mis hijos pequeños. Decirme por la docencia me tomó tiempo, pero me fue mucho más fácil decidir después a qué área dedicarme. Dentro del currículo de la especialidad, historia de la arquitectura y del urbanismo era el campo en que más cómoda me sentía. Mis compañeros de estudios preuniversitarios se sorprendieron cuando seleccioné Arquitectura. Leía mucho y tenía una marcada vocación hacia el campo de las letras, por lo que me suponían en Derecho, Periodismo o Historia del Arte. Sin embargo, también me gustaban el dibujo y las matemáticas y me decidí por Arquitectura. Cuarenta años después, si bien me doy cuenta de que hice una selección ingenua, me alegra haber escogido esa carrera. De igual forma considero hoy que, aunque me movieron motivaciones pragmáticas, haber resuelto dedicarme a la docencia en los temas de historia de la arquitectura y del urbanismo, fue lo mejor que pude hacer. Es un trabajo que me apasiona y en el que me siento realizada. A la larga mi inclinación humanística encontró su lugar.



Fig. 1 En el Aula Magna de la universidad de la Habana junto a Roberto Segre, Maria Elena Martín y Eliana Carenas, 2007.

De modo que soy una arquitecta que hace muchos años no proyecta. Mi obra no son edificaciones, mi obra es, ante todo, los estudiantes que he formado.

MGS: Dentro del gremio universitario e institucional afín a la Arquitectura y el Urbanismo en Cuba, ¿quiénes pueden ser considerados como sus maestros y mentores, a quiénes recuerda con marcadas influencias en la formación y evolución de su carrera?

MVZL: Debo comenzar mencionando a Roberto Segre³. Fue mi profesor en pregrado, y después mi jefe y tutor durante los tres primeros años

como docente, hasta que en 1993 fue a residir a Río de Janeiro. No obstante, nos mantuvimos siempre en contacto y en dos ocasiones me invitó a trabajar en conjunto, algo que me llenó de gran satisfacción. Tuvimos una publicación en coautoría en 2009, un texto sobre las principales calles de La Habana⁴ y más tarde, en 2012, participamos en un libro que compiló y prologó Carlos Sambricio⁵ sobre la vivienda social en América Latina entre 1930 y 1960, donde se analizó cómo fue abordado el tema en nueve capitales. Nosotros estuvimos a cargo de lo ocurrido en La Habana, Segre desde el punto de vista del urbanismo y yo desde el ángulo propiamente arquitectónico.⁶

Trabajar con Segre fue una escuela en todo sentido. Cuando comencé, era mi modelo a imitar para lograr la atención del auditorio y motivar a los estudiantes. Fue un maestro de la oratoria que levantaba el interés de quien lo escuchaba en clases. Por supuesto, con el tiempo fui conformando mi propio estilo, pero esos tres años bajo su tutela marcaron mi camino.

Algo muy importante que aprendí de Segre, es que por mucha experiencia que se tenga, hay que dedicarle tiempo a la preparación de las clases. Siendo la máxima autoridad en su campo en Cuba, nunca lo vi improvisar. Iba al aula con su cajita, con más de cien diapositivas para cada conferencia, meticulosamente ordenadas y colocadas en la posición correcta, con un guion muy bien preparado. Ese es un precepto que les trasmito a los docentes jóvenes con los que trabajo. No te voy a negar que alguna vez, excepcionalmente, he impartido una conferencia sin la preparación que hubiera deseado, pero mi norma, por respeto al estudiante y a mí misma, es dedicarle tiempo a la organización de cada clase, aunque sea de un tema que haya impartido muchas veces. Siempre hay un punto de vista nuevo, un dato o una imagen que no conocía, o un plano histórico que no tenía, de modo que voy enriqueciendo y actualizando los contenidos.

Otra enseñanza de Segre fue la importancia de publicar. Recuerdo que cuando comencé me dijo: "María Victoria, para estar en esta disciplina hay que escribir, hay que publicar. (Por cierto, siempre me dijo María Victoria y no Mariví, como me llaman casi todos). Entonces quedé aterrada preguntándome sobre qué podría yo escribir algo de interés para ser publicado.

Eliana Cárdenas⁷ y Ángela Rojas⁸, igualmente discípulas de Segre, también influyeron en mi formación. Fueron mis profesoras en pregrado, pasé a ser su colega de trabajo en la disciplina Teoría, Crítica e Historia de la Arquitectura y el

Urbanismo (TCHAU), pero, además, amigas en el ámbito personal. El prematuro fallecimiento de Eliana en 2010 fue una pérdida muy lamentable, que me obligó a crecerme y asumir la dirección de la cátedra, dentro de mi Facultad. A ellos se suma el enriquecedor trabajo en conjunto con otras colegas de mucha experiencia que colaboraron con la docencia de la disciplina en diferentes etapas, Isabel Rigol⁹, María Elena Martín Zequeira¹⁰ y Gina Rey Rodríguez¹¹.

Pero en mi formación docente también influyó la tradición familiar. Provengo de una familia de pedagogos, mis abuelos paternos y mis padres fueron profesores. Somos tres hermanos, uno médico, otro filósofo y yo arquitecta, ninguno pedagogo de profesión, pero todos somos profesores.

MGS: Cuando comentaba de su pasión por la investigación de la arquitectura y el urbanismo, pensaba entonces acerca de cuáles pueden ser considerados sus primeros pasos en estos campos, ¿qué le motivó inicialmente a enfocarse en la labor investigativa y cuáles fueron las primeras temáticas en que incursionó?

MVZL: En el campo de las investigaciones le debo mucho a Alicia García Santana¹², mi tutora de doctorado. Con Alicia aprendí la importancia de las fuentes primarias y cómo se van haciendo y rehaciendo hipótesis en el curso de una investigación histórica, pero, sobre todo, me hizo descubrir la satisfacción que se siente con los hallazgos en un archivo. Alicia no vive en La Habana y las circunstancias nacionales de aquellos años (inscribí el tema en 1993 y defendí la tesis en 1998¹³), dificultaron la posibilidad de encuentros con la regularidad que hubiéramos deseado. Todavía conservo cartas manuscritas o mecanografiadas que me envió por correo postal o a través de algún conocido, dándome instrucciones de cómo ir encauzando mi trabajo. Fueron certeras orientaciones que siempre le agradeceré.

Defendí en 1998 frente al Tribunal "de los ingenieros". Sabes que en Cuba los tribunales de doctorado son nacionales, por áreas del conocimiento y todavía no se había creado un tribunal específico para Arquitectura y Urbanismo. Nuestro campo estaba englobado entonces dentro del Tribunal de Construcciones, junto con los ingenieros civiles y los de hidráulica; de modo que, aunque no fui la primera en presentar una tesis sobre historia de la arquitectura, hacerlo en ese escenario, me representó todo un reto. Sin embargo, tuve la gran satisfacción de que mi trabajo obtuvo el Premio a la Mejor tesis defendida en ese año en Cuba en la rama de las Ciencias Técnicas, que incluía a todos los tribunales de ese perfil.

Mis primeros resultados investigativos estuvieron relacionados con los resultados del doctorado. Entonces la arquitectura ecléctica estaba muy subvalorada. Todavía se sentían las huellas de la aguerrida actitud de los precursores del Movimiento Moderno para demostrar la necesidad de una nueva arquitectura, y de un nuevo tipo de ciudad a través de mortíferas críticas a la arquitectura precedente junto a planes con propuestas de grandes demoliciones, y nuevos desarrollos urbanos basados en los preceptos de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM). Por su parte la historiografía arquitectónica apenas se preocupaba por lo construido en las primeras décadas del siglo XX, dejando un vacío entre el legado del periodo colonial y los inicios de la arquitectura moderna que en Cuba apareció tímidamente en los años 30; de modo que se obviaba una producción muy abarcadora por su cantidad y valiosa por su calidad. Y aunque ya empezaba a tomar fuerza la intención de recuperar el patrimonio, la atención recaía, sobre todo, en lo más antiguo.

El "Coloquio Nacional sobre Eclecticismo y Tradición Popular", celebrado en la ciudad de Las Tunas en 1986, bajo el auspicio del Centro Nacional de Restauración, Conservación y

Museología (CENCREM) constituyó un punto de inflexión en la comprensión del valor de la arquitectura ecléctica, no solo la de los grandes edificios públicos, sino también la arquitectura "menor" constituida por viviendas, que conforma la mayor parte de los centros históricos de todas las ciudades cubanas. Los debates de ese evento y algunos artículos que de ellos se derivaron me sirvieron de punto de partida para decidir el tema que abordé en mi tesis, el estudio histórico tipológico de las viviendas eclécticas en las calzadas de La Habana. Comencé a publicar sobre cuestiones relacionados con las primeras décadas del siglo XX, en particular, con la arquitectura ecléctica.

Creo que no soy un modelo que deba ser imitado en cuanto a las investigaciones. Algo no ha variado: estudio La Habana y su arquitectura, pero diferentes circunstancias, unas más planificadas y otras totalmente fortuitas, me han ido moviendo de un tema a otro, con idas y regresos cronológicos dentro de los siglos XIX y XX. He ido "haciendo camino al andar".

Tras concluir el doctorado, fueron sumándose intereses diversos, promovidos unos por proyectos de investigación formalmente establecidos y otros por razones fortuitas. Por citar algunos, trabajar como compiladora, junto a Eliana Cárdenas y Ángela Rojas, en una publicación para celebrar en el 2000 los 100 años de enseñanza de la arquitectura en Cuba, me llevó a estudiar los inicios de ese quehacer e indagar sobre aquellos primeros profesores y graduados¹⁴. En 2003 me invitaron a realizar la investigación histórica para una exposición relacionada con el impacto que han tenido en La Habana las regulaciones urbanas¹⁵, según fue creciendo, y empecé a trabajar el tema en general para la ciudad y más tarde en específico para El Vedado. Asimismo, cuando se creó en 2002 el grupo de trabajo para documentación y conservación de la arquitectura y el urbanismo del Movimiento Moderno, es decir, el capítulo



Fig. 2. Colegio universitario San Geronimo de La Habana discusión tesis de DEA junto a Rafael López, 2010.

cubano de DOCOMOMO, formé parte de su ejecutivo nacional, como Vocal hasta 2010, fui Vicepresidente de 2010 a 2011 y Presidente de 2011 a 2013, lo que me obligó a adentrarme en los estudios sobre la arquitectura moderna. A la vez, a partir de 2012 coordiné la organización de un Diplomado sobre protección del patrimonio industrial en colaboración con la Universidad de Padua, lo que implicó profundizar en el tema. Y así te pudiera ir añadiendo causas y razones de cada uno de giros temáticos de mi trayectoria, la que, no obstante, ha estado siempre vinculada con La Habana.

MGS: En su amplia obra investigativa y académica ha estado presente hace muchos años su relación con universidades españolas. Además

ha escrito varios artículos sobre la influencia española en la arquitectura y el urbanismo habanero y cubano. ¿Cómo surgieron esos vínculos y en qué proyectos universitarios importantes ha participado?

MVZL: Los vínculos académicos con universidades españolas también han sido el resultado, en unos casos, de relaciones formales a través de convenios interinstitucionales, y, en otros de lazos fortuitos de los que se han derivado trabajos conjuntos. Yendo en orden cronológico, debo comenzar mencionando la colaboración, desde la década de los 90, con los profesores Xavier Eixaguire¹⁶ y Carles Crosas¹⁷, del Departamento de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Barcelona, vincu-

lados con estudios sobre el desarrollo histórico del barrio de El Vedado.

En 2001 conocí en una visita que hicieron a La Habana a tres profesores de la Escuela Técnica Superior de Edificaciones de la Universidad Politécnica de Madrid. El abuelo de uno de ellos había sido dueño de uno de los talleres donde se producían elementos prefabricados para la ornamentación de la arquitectura ecléctica en la década de los años veinte en La Habana. Comenzamos a indagar en el tema, de lo que resultó una ponencia conjunta que presentamos en evento celebrado en el CENCREM¹⁸, un artículo en la revista OPUS HABANA¹⁹ y otras colaboraciones de diferente alcance.

Fue esa la chispa que me motivó a adentrarme en el impacto en el ámbito arquitectónico y urbano de la fuerte inmigración española que tuvimos durante las tres primeras décadas del siglo XX, pues, aunque en 1898 habíamos dejado de ser una posesión española, las sucesivas oleadas de inmigrantes mantuvieron una fuerte presencia hispana en Cuba. Es preciso tomar en consideración que esos inmigrantes anduvieron caminando por las ciudades cubanas hasta los años 70 u 80. No solo acapararon buena parte del comercio a pequeña y mediana escala, muchos de ellos fueron profesores de los diferentes niveles de enseñanza, médicos, abogados, arquitectos o ingenieros, entre otras profesiones y oficios, y tuvieron también una repercusión importante en el ámbito rural, sobre todo, en las zonas centrales de Cuba.

He tenido relaciones con otras universidades españolas a través de las publicaciones, pero de mucha mayor trascendencia han sido los vínculos establecidos a partir del 2008 con la Universidad de Granada por mediación del programa de Doctorado Conservación y Gestión del Patrimonio, coordinado por esa institución y mi universidad, auspiciado por la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado (AUIP).

Este programa tuvo un claustro mixto, con profesores españoles y cubanos bajo la dirección de Rafael López Guzmán y María Elena Díez por la Universidad de Granada, con quienes trabajé muy a gusto como coordinadora por la parte cubana.

Fue una exitosa experiencia, cuya primera etapa concluyó en 2011 con la defensa del Diploma de Estudios de Avanzada (DEA), de 25 estudiantes de los 30 matriculados, 22 cubanos y ocho de otros países latinoamericanos. Y en una segunda etapa logró graduar a 13 estudiantes, entre ellos tú. Pero más allá de cifras y estadísticas, el doctorado constituyó una excelente oportunidad para la calificación de profesionales de mundos diversos, vinculados con la conservación del patrimonio. Por tal razón, fue mayoritaria entre los alumnos cubanos la presencia de trabajadores de la Oficina del Historiador de la Ciudad y también de profesores de diferentes universidades del país.

De esta experiencia partieron otras en las que volvimos a unirnos miembros de ese claustro. A partir de 2013, formé parte de un proyecto de investigación liderado por el profesor Alfredo Morales de la Universidad de Sevilla "Arquitecturas dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764-1898)" con López Guzmán de la Universidad de Granada, y Miguel Ángel Castillo Oreja por la Universidad Complutense de Madrid, junto a docentes jóvenes de las cuatro universidades involucradas, quienes desarrollaron sus tesis de doctorado en ese campo. Los resultados parciales fueron presentados en cuatro Seminarios, dos en La Habana y dos en Sevilla y varios textos que resumen las aportaciones del proyecto, concluido en 2016.

El nexa más reciente con una universidad española lo tuve en 2018 a partir de una estancia en la Universidad Politécnica de Madrid (UPM) de enero a marzo, gracias a la Red ELARCH (ERASMUS MUNDUS) que me permitió realizar acti-

vidades académicas de diferente carácter, entre las que debo mencionar que impartí cuatro conferencias en el Máster Universitario en Conservación del Patrimonio Arquitectónico que dirige el profesor Javier García-Gutiérrez Mosteiro²⁰, de la Facultad de Arquitectura, y otras tres en la Escuela Técnica Superior de Edificaciones, también de la UPM, donde además participé como miembro del Tribunal para la defensa de la tesis de doctoral del profesor José Luis Javier Pérez Martín²¹. Más allá de las actividades formales, esa estancia fue una enriquecedora vivencia que me permitió tener un contacto de primera mano con el patrimonio arquitectónico de varias ciudades españolas.

MGS: ¿Qué importancia le atribuye a los conocimientos sobre la historia de la arquitectura y el urbanismo en el currículo formativo de los arquitectos cubanos en la actualidad?

Esos temas son cruciales para consolidar la necesaria cultura arquitectónica que debe tener un arquitecto y han estado incluidos en la carrera desde que surgió en Cuba en 1900. Sin embargo, no siempre ha sido bien entendido el importante rol que desempeñan. Mientras reinó la arquitectura ecléctica no hubo dudas de su utilidad. El Movimiento Moderno, aunque rechazó los historicismos, extrajo muchas lecciones válidas de la arquitectura precedente reinterpretadas en códigos contemporáneos y en general, no negó la importancia de los estudios históricos, pero llegaron tiempos en que, al priorizar lo tecnológico, la historia de la arquitectura se vio como algo superfluo y desvinculado de la práctica.

Afortunadamente desde finales de los años 80 se ha revalorizado su importancia, en gran medida, junto con la comprensión de la necesidad de la rehabilitación del patrimonio construido. Se ha tomado conciencia de que el conocimiento de la historia de la arquitectura y el urbanismo en general, y en particular del lugar y del edificio en

que se trabaja, constituyen un punto de partida indispensable cuando se acometen remodelaciones y ampliaciones a edificios existentes.

Hay anécdotas muy ilustrativas. Hace unos años un estudiante de tercer año se me acercó apenado para comentarme que se había dado cuenta de que un arreglo que habían hecho sus padres para "modernizar" su casa poco antes de empezar a estudiar Arquitectura, en realidad había sido muy perjudicial. Por otro lado, me resulta muy satisfactorio constatar cómo, en muchas ocasiones, estudiantes que ingresan en nuestra Facultad convencidos de que los edificios "viejos y despintados" deberían demolerse, van mudando su postura y se convierten en aguerridos defensores de su preservación.

Esa comprensión, por supuesto, es el resultado de muchos factores, que incluyen desde los éxitos que se han ido obteniendo en las labores de conservación del patrimonio a escala nacional, hasta la integración curricular entre las diversas ramas que confluyen en la formación de los estudiantes. Y en esto último los conocimientos sobre la historia de la arquitectura y el urbanismo desempeñan un importante papel.

MGS: Su vida profesional lleva una amplia carga de trabajo que incluye impartir docencia en la CUJAE, realizar investigaciones que serán futuros e interesantes libros y artículos, y participar anualmente en varios eventos nacionales e internacionales, uno se llega a preguntar, profesora ¿cómo encuentra tiempo y modo para su superación profesional?

MVZL: Cuando hace 13 años realicé el examen práctico para la Licencia de conducción y el oficial que me evaluó me informó que había aprobado, me dije: "Última vez que me examino". En realidad, me refería a exámenes formales, a los que, de hecho, no he vuelto a someterme. Pero un profesor es examinado todos los días por sus estudiantes. De modo que, como ya te dije,

la docencia impone la necesidad de estudio y actualización constante. No hay juez más severo que los alumnos.

Ser tutora (o Directora de tesis, como se le dice en muchos países) ha sido otra escuela. Al dirigir una tesis, tanto de pregrado, como de Maestría, y sobre todo de Doctorado, guiamos al estudiante, lo encauzamos, les señalamos sus insuficiencias y les indicamos vías para corregirlas, pero aprendemos con lo que vamos revisando. Aprendí mucho sobre los tranvías de La Habana²² con tus búsquedas de archivo cuando dirigí tu tesis de doctorado y, por ejemplo, me estoy enterando de muchas cosas con dos doctorados que dirijo en estos momentos, uno sobre la arquitectura de madera de las primeras décadas del XX en La Habana y otro sobre la vivienda social entre 1959 y 1964, también en La Habana. Algo similar sucede con los arbitrajes de artículos de revistas especializadas o de ponencias que me ha tocado evaluar como miembro del Comité Académico de algún evento. Al revisar esos materiales, se recibe mucha información, y en más de una ocasión, para refutar algo, me he visto obligada a indagar en detalle sobre el tema en cuestión.

Pero quizás la vía de mayor actualización que he tenido en los últimos años ha sido formar parte del Tribunal Nacional de Grados Científicos de Arquitectura y Urbanismo, desde que se creó en 2004. Entonces fui su miembro más joven. Y al hablarte de este tribunal debo mencionarte a dos arquitectos a los que les debo mucho, Mario González Sedeño²³ y Mario Coyula²⁴, lamentablemente fallecidos en 2009 y 2014 respectivamente. No fueron mis profesores de pregrado, pero sí fueron mis maestros en ese ámbito. Mario González fue el primer presidente del Tribunal de Arquitectura y Urbanismo y cuando murió, le sucedió Mario Coyula, momento en que comencé a desempeñarme como secretaria de ese tribunal, de modo que desde 2009 he tenido que ver directa o indirectamente con

todas las defensas de Doctorado que se han realizado en Cuba en ese campo. Mario González y Mario Coyula me lo habían advertido, no hay mayor actualización que el estudio concienzudo y crítico de todas esas tesis.

Para los temas de la conservación del patrimonio he tenido una escuela específica, la Comisión Nacional de Monumentos, a la que pertenezco desde hace casi una década. Al principio apenas hablaba en sus reuniones bimensuales. Trataba de ser una esponja captando las múltiples enseñanzas que se derivan de sus debates, dadas las complejidades de ese campo en la práctica nacional. En realidad, todavía hablo poco, hay mucho que aprender. Ser miembro del Comité cubano del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, (ICOMOS) y del Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial de Cuba (TICCIH- Cuba), también ha constituido y vía de aprendizaje constante.

MGS: Ha recibido a su largo de su carrera distinciones y honores que le avalan y le hacen merecido reconocimiento a su obra de calidad consagrada a difundir el patrimonio, la historia de la arquitectura y la cultura cubana en general, ¿qué logros o premios atesora con mayor cariño?

MVZL: Tuve la gran satisfacción de que en la Feria del libro de 2019 se lanzara *Los cines de La Habana*²⁵, que se presentó también, en una especie de segundo lanzamiento, en el marco del 41 Festival de Cine Latinoamericano, celebrado en La Habana en diciembre de ese año. Ese libro fue un empeño, que por avatares diversos parecía que no iba a conseguirse, pero se logró. Resume una investigación de más de diez años, junto con mi colega Marisol Marrero Oliva²⁶, que fue teniendo salidas parciales a través de artículos y ponencias y que sirvió en varias ocasiones para apoyar la toma de decisiones con vistas a la rehabilitación o re funcionalización de algunas de las salas cinematográficas habaneras.

A la satisfacción de que haya visto la luz el libro se han sumado reconocimientos gremiales como el Premio en la categoría de Publicaciones de Arquitectura en XII Salón Nacional de Arquitectura de la Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de la Construcción, (UNAIACC), y Mención en la categoría de Teoría y Crítica en la Bienal de Arquitectura del Caribe y otros dos en el ámbito investigativo, el Premio provincial de Innovación del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente (CITMA) y hace muy poco el Premio de la Academia de Ciencias de Cuba, todos correspondiente al 2019, aunque los resultados de los dos últimos se conocieron en este 2020.

Pero hay un reconocimiento de mucha menor trascendencia, que valoro tanto o más que los anteriores. Me place mucho haber recibido en 14 oportunidades el Premio Tiza de Oro, galar-

dón que en mi universidad otorgan los estudiantes al profesor que más distinguen, en cada Facultad, en cada curso escolar.

MGS: Para el final, después de dialogar sobre su formación y su paso seguro por la docencia y la investigación del patrimonio arquitectónico en nuestro país, una última pregunta de cara al porvenir, ¿qué esperar de Mariví, cuáles son sus planes futuros?

MVZL: Creo que puedo resumir la respuesta a esa pregunta diciéndote que tengo dos carpetas enormes que se nombran "para posibles artículos", una digital y otra llena de papeles. Hay mucho por investigar y documentar sobre el patrimonio arquitectónico cubano. Pretendo seguir en ello, pero, sobre todo, quisiera seguir contribuyendo a que otros lo hagan.

NOTAS

¹Arquitecta, Doctora en Ciencias Técnicas, Profesora Titular y responsable de la disciplina de Teoría, Crítica e Historia de la Arquitectura y el Urbanismo y responsable de la línea de investigación Conservación y estudios del patrimonio de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Tecnológica de La Habana José Antonio Echeverría, CUJAE. Secretaria del Tribunal Nacional Permanente de Grados Científicos para Arquitectura y Urbanismo. Miembro de la Comisión Nacional de Monumentos, de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y Miembro del Comité Cubano de ICOMOS. Profesora del Programa Curricular de Doctorado en Arquitectura y de las Maestrías Vivienda Social, Maestría en Ordenamiento Territorial y Urbano y Maestría en Ciencias de la Conservación del patrimonio. Ha centrado sus investigaciones en el desarrollo urbano y arquitectónico de La Habana durante los siglos XIX y XX.

²Ciudad Universitaria José Antonio Echeverría, CUJAE, siglas que identifican a la universidad donde se estudia Arquitectura en la región occidental de Cuba, en la que estudian los alumnos de las provincias La Habana, Pinar del Río, Matanzas, Artemisa y Mayabeque y del municipio especial Isla de la Juventud. Nació como Facultad de Tecnología de la Universidad de La Habana y en 1976 pasó a ser el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría, que desde 2016 se nombra Universidad Tecnológica de La Habana José Antonio Echeverría.

³Arquitecto. Dr. en Ciencias del Arte por la Universidad de La Habana y en Planificación Urbana y Regional por la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ). Profesor de historia de la arquitectura y del urbanismo en la Universidad de Buenos Aires, (1957-1962), en la Facultad de Arquitectura de la CUJAE, La Habana (1963-1993), y la UFRJ (1994-2013). Recibió el Título Honorífico de Doctor Honoris Causa por la CUJAE en julio de 2007. Falleció en 2013.

⁴"La Habana, Cuba", en *Ganar la calle. Compartir sin dividir*, Ediciones Infinito/IVM/SCA, Buenos Aires, 2009, 159 págs.. ISBN 978-987-9393-63-5, pág. 122-131, publicado también en portugués: "Havana" en *Conquistar a Rua. Compartilhar sem dividir* (Andrés Borthagaray Org.), Romano Guerra Editora, São Paulo, 2010, ISBN: 978-85-88585-30-0, pp: 122-133.

⁵Catedrático de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo en la ETS Arquitectura de Madrid. Doctor por la Universidad Complutense y por la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París.

⁶*Ciudad y vivienda en América Latina, 1930-1960*, Carlos Sambricio (editor), Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2012, ISBN: 978-84-616-0053-3.

⁷Arquitecta, Dra. en Ciencias Técnicas, Profesora Titular de la disciplina Teoría, Crítica e Historia de la Arquitectura y el Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de la CUJAE. Investigadora, historiadora y ensayista. Directora de la revista *Arquitectura y Urbanismo* de 1980 a 2010. Premio de la Federación Panamericana de Arquitectos en Investigación y Teoría en 2000. Falleció en 2010.

⁸Arquitecta, Dra. en Ciencias Técnicas, Profesora Titular de la disciplina Teoría, Crítica e Historia de la Arquitectura y el Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de la CUJAE. Miembro del Ejecutivo internacional de ICOMOS de 2002 a 2011. Miembro de honor de ICOMOS, 2015. Presidenta de ICOMOS Cuba de 2002 a 2007.

⁹Arquitecta, Dra. en Ciencias Técnicas, Profesora Titular de la disciplina Teoría, Crítica e Historia de la Arquitectura y el Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de la CUJAE. Directora fundadora del CENCREM. Presidenta de ICOMOS Cuba. Premio Nacional de Patrimonio Cultural que otorga el Consejo Nacional de Patrimonio por la obra de toda la vida en 2016. Fundadora y Miembro de la Academia Internacional de ICOMOS desde 2009. Miembro de honor de ICOMOS, 2017.

¹⁰Arquitecta, Dra. en Ciencias Técnicas, Profesora Titular de la disciplina Teoría, Crítica e Historia de la Arquitectura y el Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de la CUJAE. Miembro de ICOMOS Cuba. Fue una de las fundadoras de la Dirección de Arquitectura y Urbanismo de La Habana. Falleció en 2019.

¹¹Arquitecta. Dra. en Ciencias Técnicas, Profesora Titular de la disciplina de Diseño de la Facultad de Arquitectura de la CUJAE. Directora fundadora del Grupo para el desarrollo integral de la capital, (GDIC). Obtuvo Premio Hábitat y el Premio "Vida y obra de arquitectura en 2015, otorgado por la Unión de Arquitectos e Ingenieros de la Construcción de Cuba (UNAICC).

¹²Licenciada en Letras, Doctora en Ciencias de Arte, Investigadora Titular, historiadora y ensayista. Premio Nacional de Patrimonio Cultural que otorga el Consejo Nacional de Patrimonio por la obra de toda la vida (2019).

¹³Título de Tesis de doctorado: "Estudio histórico tipológico de las viviendas eclécticas en las calzadas de La Habana".

¹⁴Publicación *Un siglo de enseñanza de la arquitectura en Cuba*, Imprenta ISPJAE, La Habana, 2002. ISBN: 959-261-041-X. Compiladoras y redacción general Eliana Cárdenas, Ángela Rojas y María Victoria Zardoya.

¹⁵Exposición "Evolución Histórica de las Regulaciones y su trascendencia en la ciudad". Exposición permanente de la Maqueta de la Ciudad, La Habana, inaugurada en mayo de 2004. Investigación histórica María Victoria Zardoya.

¹⁶Arquitecto, Doctor en Urbanismo y profesor de Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, (ETSAB) Universidad Politécnica de Cataluña.

¹⁷Arquitecto, Doctor en Urbanismo y profesor de Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, (ETSAB) Universidad Politécnica de Cataluña.

¹⁸"Ornamento por encargo" ponencia presentada en el V Congreso Internacional Patrimonio Cultural y Conservación, CENCREM, La Habana, abril 2001, en coautoría con Guillermo de Ignacio Vicens, profesor de la Escuela Técnica Superior de Edificaciones de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM).

¹⁹"Ornamentos por encargo". *Opus Habana* (La Habana), V, 3 (2001), págs. 44-52.

²⁰Arquitecto, Doctor y Catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid y director del Máster Universitario en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico de esa escuela.

²¹Tesis de doctorado de José Luis Javier Pérez Martín, "Pervivencia de la ley del tesoro artístico de 1933, durante el período Franquista a través de los Arquitectos de zona", Directores Antonio Rodríguez Sánchez y Silvia Arbaiza Blanco Soler, leída el 23 de marzo de 2018.

²²Tesis de doctorado de Michael González Sánchez, “Los rieles de La Habana: tranvía eléctrico y urbanismo 1901-1952”, Directores Dr. Rafael López Guzmán y Dra. María Victoria Zardoya Loureda, leída en la Universidad de Granada el 24 de febrero de 2016.

²³Arquitecto, Doctor en Ciencias, Profesor Titular de la disciplina Diseño y Profesor de Mérito de la Facultad de Arquitectura de la CUJAE. Especialista en planificación urbana. Uno de los fundadores del Grupo para el desarrollo integral de la capital, (GDIC) y director del boletín de esa institución *Cartas de La Habana*. Falleció en 2009.

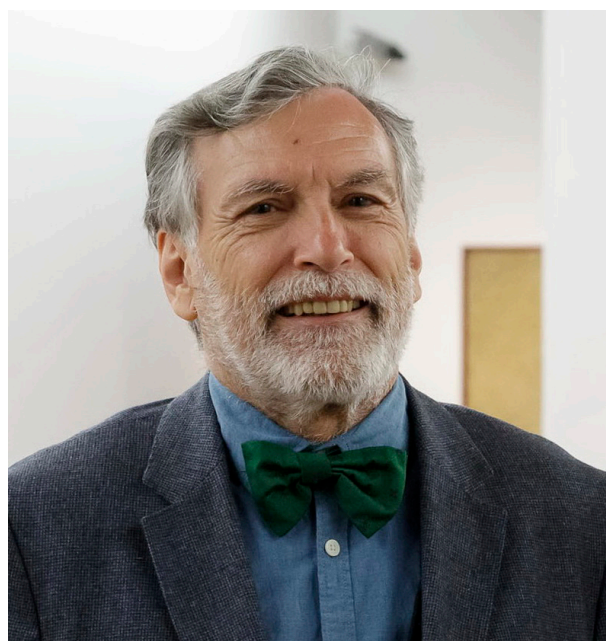
²⁴Arquitecto, Dr. en Ciencias Técnicas, Profesor Titular de la disciplina de Diseño y Profesor de Mérito de la Facultad de Arquitectura de la CUJAE. Director de Arquitectura y Urbanismo de La Habana (1973-76, 1980-87). Teórico y crítico de la arquitectura y el urbanismo. Académico de Mérito de la Academia de Ciencias de Cuba (2011). Recibió el Título Honorífico de Doctor Honoris Causa por la CUJAE en julio de 2012 y el Premio Nacional de Patrimonio Cultural que otorga el Consejo Nacional de Patrimonio por la obra de toda la vida en 2013. Falleció en 2014.

²⁵*Los cines de La Habana*, La Habana: Ediciones Boloña, 2018, ISBN 978-959-294-149-6.

²⁶Ingeniera Civil, Máster en Conservación y explotación de edificaciones. Especialista superior de Proyectos de la empresa Restaura de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana (OHCH). Proyectista general de la rehabilitación del Capitolio Nacional.

FERNANDO MARÍAS Y LA CURIOSIDAD

Begoña Alonso Ruiz



FERNANDO MARÍAS Y LA CURIOSIDAD

Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria) (BAR)
Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid) (FM)

Estas páginas son el resultado de la entrevista que mantuve por *Teams* el pasado 18 de enero de 2021 con Fernando Marías (1949), mi director de tesina y tesis doctoral. Su figura es alargada, nos ha dado cobijo y sombra a muchos en una de sus facetas quizá menos conocida, la de maestro. Es una de las figuras más sobresalientes de la reciente Historia del Arte de nuestro país, la que ha marcado la renovación de la disciplina. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Central de Madrid en 1971 con Premio Extraordinario, becario del Instituto Diego Velázquez del CSIC, doctor en Historia del arte en 1978, profesor en la Universidad Autónoma de Madrid desde 1976 y catedrático en la misma universidad desde 1993. En las siguientes páginas se revelan sus comienzos, sus intereses y objetivos, su carrera investigadora y su papel como docente, todo ello bañado por su eterna curiosidad.

BAR: Procedes de una familia de humanistas. ¿Cómo llegaste a la Historia del Arte?

FM: En medio de una gran indecisión. Yo había tenido en el Colegio Estudio como profesora a María Elena Gómez-Moreno¹ que era una pre-

sencia importante y muy entusiasta, y luego a través de mi familia había tenido mucha relación con Fernando Chueca² y con Enrique Lafuente³ con quienes trataba e incluso hacía algún viaje o excursión. Pero siempre estuve dudando entre hacer Historia, Historia Moderna e Historia del Arte y en principio durante dos años, después de los comunes, hice las dos especialidades. Cuando llegué a quinto curso vi que aprobaba las asignaturas de Historia, pero no aprendía nada porque no tenía tiempo y entonces dejé Historia Moderna y me centré en Historia del Arte, pero siempre estuve un poco dudoso entre ambas y supongo que esa es una de las razones por las cuales hago un cierto tipo de Historia del Arte que no es la misma que la de muchos de nuestros colegas.

BAR: Has hablado del colegio, ¿Qué recuerdos tienes del Colegio Estudio⁴?

FM: Además de María Elena yo tuve de profesores en el Colegio Estudio a Jimena Menéndez-Pidal⁵ y a muy buenos profesores de matemáticas y ciencias. María Elena nos llevaba al Museo del Prado, tenía mucho entusiasmo, algo muy contagioso y eso era muy de agradecer. Luego en el

primer año de carrera tuve de profesor a Alfonso Emilio Pérez Sánchez⁶ que con su dinámico salto a la tarima estaba lleno de entusiasmo juvenil. Ese fue el año que pasó a ser adjunto y fue también una presencia importante en los años de comunes para orientarme hacia la Historia del Arte. También me impresionó Santiago Montero Díaz, catedrático de Historia Antigua, que fue una persona que me hizo pensar que la Historia, no solamente la antigua sino toda, merecía dedicarle el tiempo de estudio en la carrera. En la universidad esas dos fueron las presencias más importantes en comunes y en los siguientes años tuve a todos los “santones” de entonces, que dejaban bastante que desear, con alguna excepción.

BAR: ¿Cómo vieron en tu casa tu dedicación a la Historia?

FM: Sin ningún problema. En mi casa nos dejaban hacer lo que queríamos y cualquiera de mis hermanos o yo mismo lo que decidimos a misa fue. Mi padre torcía el gesto porque lo que le hubiese gustado es que estudiásemos Filosofía Pura pero jamás fue más allá de poner un gesto melancólico y decir que dónde iban a ir todos los libros de su biblioteca, pero evidentemente no intentaron torcernos no sé si la vocación o los deseos de estudio. Tampoco lo hizo mi madre, una persona licenciada, que escribía y tenía sus preocupaciones intelectuales, o sea, un ambiente un poco *apestante*...

BAR: Licenciado en 1971 con Premio Extraordinario, pasas al Instituto Diego Velázquez del CSIC, doctorado en 1978 y empiezas a dar clase en la Universidad Autónoma.

FM: Ingreso en la UAM en el año 1976 dando clases de ayudante. Antes había tenido la experiencia de estar de becario en Roma, que fue muy importante para mí. Decidí, después de terminar la carrera, que todavía no sabía muy bien con qué se negociaba esta disciplina y por las cosas que había leído me interesaban

Giulio Carlo Argan⁷ y Nikolaus Pevsner⁸, con el cual tenía una relación epistolar después de haber leído su libro sobre la arquitectura europea, relación mantenida durante años hasta su muerte. Me interesaban estos dos perfiles, pero era más apetecible irse a Italia que a Londres donde Pevsner además enseñaba en un colegio de señoritas, así que me fui a Roma y estuve en la Academia Española y una temporada larga en la ciudad, algo apetecible desde todos los puntos de vista. Descubrí unas bibliotecas que no eran las del Consejo —con sus armarios cerrados con llave— o las de la facultad, descubrí una ciudad, descubrí las ruinas, todo fue una experiencia académica y vital muy importante. La enseñanza de los cursos de Argan fue también muy reveladora, nada que ver con el tipo de enseñanza recibida en la Complutense. Aquí era muy escolástica, muy de Bachillerato, con profesores como Angulo⁹ o Azcárate¹⁰ que pretendían tomarte la lección, sin dar bibliografía a excepción de su manual.

BAR: La enseñanza en España entonces se regía por el positivismo, el formalismo.

FM: Totalmente. Pasabas de las introducciones que daba Pérez Sánchez inspiradas en el libro de Arnold Hauser¹¹, a un formalismo rampante. Azcárate hablaba un poco más de iconografía; también fue diferente algún curso de oyente que hice con Caamaño¹², que era también un personaje interesante desde un punto de vista metodológico, pero lo demás era muy muy formalista. La formación con la que salías era muy limitada y había que completarla con lecturas, lo que yo he llamado “los maestros de papel”: Panofsky¹³, Wittkower¹⁴, Pevsner, Argan que ofrecían una metodología completamente distinta.

BAR: ¿Cómo encajó en tu carrera tu tesina con Azcárate?

FM: Por razones familiares y de proximidad yo pensé hacer la tesina sobre el renacimiento

en Soria y Pérez Sánchez me dijo que al ser de arquitectura mejor la hiciera con Azcárate. Azcárate no me prestó demasiada atención y debió ver la tesina el día anterior a su lectura. Yo después me fui a Italia. Azcárate me sugirió entonces que, ya que estudiaba la arquitectura y la teoría, estudiara la de Toledo donde se publicó el libro de Sagredo¹⁵, y la traducción de Serlio¹⁶; pero después pensé que no había forma de vincularme con Azcárate ni con su departamento ni con el tipo de cosas que hacía hacer a la gente que estaba en él y volví a hablar con Pérez Sánchez que aceptó dirigirla¹⁷. La relación con Pérez Sánchez fue buena; te dejaba hacer y corregía alguna cosa cuando pensaba que era susceptible de corrección, pero te dejaba trabajar haciendo las lecturas que querías y el ritmo que te marcabas tú mismo.

BAR: De estos años es tu amistad con Agustín Bustamante¹⁸.

FM: Agustín era del curso siguiente; lo veía por las clases y coincidíamos en algunos cursos monográficos. Cuando yo entro de becario en el Consejo es cuando realmente empiezo a tratarlo. En un momento dado Alianza me ofreció —a instancias de Pevsner— hacer la versión española del *Diccionario de Arquitectura* de Pevsner, Honour y Fleming¹⁹, y me quedé aterrado y entonces pensé en Agustín que sabía del tema y tenía una visión algo distinta a la mía. Me pareció que podíamos hacer una cosa a cuatro manos y así “diluir responsabilidades”. Fue entonces cuando comenzamos a trabajar juntos hasta finales de los años ochenta en que él decidió seguir otras pautas.



Fig. 1. 1979, Chambord, con el Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, con Agustín Bustamante.

BAR: Empezasteis escribiendo sobre el Arte de la Edad Moderna. ¿Por qué la Edad Moderna y no te decantaste por Contemporáneo que es lo que hoy más interesa a los alumnos?

FM: Entonces no tanto. Realmente el Arte Contemporáneo casi ni se estudiaba. En el curso que yo hice de Contemporáneo, Xavier de Salas²⁰ hablaba del siglo XIX y Aida Anguiano²¹ hablaba un poquito de finales del siglo XIX y allí se acababa todo. Casi el arte se acababa en Goya. Las cosas que tenías de bibliografía española se acababan también el siglo XIX: el libro de Gaya Nuño del *Ars Hispaniae*²². A mí sobre todo me interesaban los problemas relativos al manejo

y variaciones de unos códigos supuestamente muy fijados y entonces me parecía que lo que entonces llamábamos el mundo del manierismo y se presentaba como central, además después de venir de Italia, me abocaban a ese tema. Por su parte a Agustín le interesaba porque su abuelo Esteban García Chico²³ se había dedicado fundamentalmente al mundo del arte moderno en Castilla y yo creo que entre Martín González²⁴ y su abuelo le dijeron que lo que faltaba era el estudio de la arquitectura del siglo XVI y Herrera, y se metió en esa línea. Así que estábamos trabajando con bibliografías del mismo período y teníamos la posibilidad de intercambiar ideas e informaciones.



Fig. 2. 1996 en Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, con Jean Guillaume, Felipe Pereda, Cristiano Tessari y Alfonso R. G. de Ceballos

BAR: Siempre me ha llamado la atención la dedicatoria de tu tesis a tu madre ¿Qué papel jugó ella?

FM: Mi madre —Dolores Franco— tenía unos parientes en Toledo e íbamos también con bastante frecuencia visitar a unas sobrinas del pintor Arredondo. Le gustaba mucho viajar y lo conocía todo muy bien porque además había estado temporadas de joven. Hasta cierto punto fue una presencia muy importante. Como yo dije en esa dedicatoria, yo había visto muchas cosas a través de los comentarios de mi madre y las facilidades que conseguía. Ella se iba a buscar a las demandaderas de los conventos para solicitar que nos abrieran las puertas; mucho más tarde “utilizaríamos” al Padre Ceballos para hablar con los canónigos y sacristanes y conseguir permisos para fotografiar.

BAR: En esta época de la tesis empezaste a trabajar creándote casi un método propio. En España en ese momento el trabajo de Historia de la Arquitectura no era tan sistemático en el sentido de atender a múltiples aspectos formales, sociales, económicos, teóricos, de patronazgo, etc., sino basado en las fuentes documentales y el estudio formal.

FM: Se pasaba de lo que podía ser un documentalismo puro y duro —que sigue—, a lo que podía ser un desinterés absoluto por los datos. Leyendo sobre lo que se sabía sobre arquitectura de Toledo, me di cuenta de que no se sabía casi nada y que había que entrar en los archivos y manejar todo ese tipo de información, que a mí me dio para rellenar dos volúmenes de la tesis, que nunca se publicaron; los historiadores no leían a los documentalistas locales ni éstos a aquéllos. Por otro lado, yo intentaba, con mayor o menor fortuna, ponerme en la piel de los arquitectos: ver cómo habían aprendido un lenguaje diferente y utilizar los tratados no como una fuente exclusivamente de datos. Los tratados publicados aquí y los que podían leer

los arquitectos y a los que accedías a través de los ejemplares que se conservaban en la Biblioteca Nacional o a través de colecciones de facsímiles inglesas, porque aún no existía la colección de Cervera Vera²⁵. Ese era un poco el tipo de método que yo intentaba introducir y que después de terminada la tesis intenté ampliar a través de la utilización de otro tipo de fuentes que eran esencialmente los pleitos de fábricas y las anotaciones de los lectores de los libros de arquitectura, unos materiales que hasta la fecha no se había ocupado nadie de ellos. De estas fuentes salieron tesinas como la de Natividad Sánchez Esteban sobre San Martín de Valdeiglesias, basada en un pleito del Archivo Histórico Nacional que me pareció muy interesante y fue publicado como libro²⁶.

BAR: También de esa época es el estudio de los comentarios de El Greco a Vitruvio.

FM: El hecho fortuito fue que en esa campaña que yo empiezo a hacer con la idea de ver todos los ejemplares de tratados, por si llevan comentarios —todavía tengo una carpeta verde llena de anotaciones de todas las bibliotecas habidas y por haber—, me encuentro un Vitruvio comentado en italiano y en griego. No quería sólo hacer una transcripción e involucré también a Agustín; nos metíamos en un pantano, pues en 1978 no era fácil lanzarse a un trabajo de este tipo desde España, pudiendo sólo algún verano ir a la Hertziana de Roma. Eso también da un giro, que en un principio fue parcialmente fortuito, a mi carrera. Nos convertimos en especialistas en pintura un poco sin quererlo, pero otro tipo de especialistas en pintura.

En relación con todo esto, otro momento importante es en relación a la colección de Paco Calvo²⁷ de Taurus, una colección con un título horrible de “Los Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte” que a mí me cruje, por su obsolescencia wölffliniana. El proyecto procedía de Antonio Bonet Correa²⁸ y pasó a Calvo Serraller; la idea era



Fig. 3. Varios libros de Fernando Mariás.

que se hiciera un volumen por cada momento histórico con un único autor, de nuestra generación, frente a lo que se había hecho en la serie de Alhambra, donde la pintura, la arquitectura y la escultura de cada período estaban escritas por autores diferentes dando como resultado libros “esquizofrénicos”²⁹. Luego tampoco se consiguió, más allá de lo que hizo Olaguer³⁰ que ya procedía del proyecto de Antonio Bonet, y el único que llegó a buen puerto fue *El largo siglo XVI* porque los demás se quedaron por el camino³¹. No se querían arriesgar a hablar de arquitectura los que escribían de pintura y viceversa. Durante tres años me dediqué *full time* a leer todo lo que había entonces —menos mal que no es lo que hay ahora— y meterme a hablar de escultura y de pintura desde un punto de vista que era distinto,

pero que incluso conllevaba entrar en problemas de atribuciones porque, desde los planteamientos distintos de análisis formal había cosas que crujían, y no te podías creer todo lo que te habían contado sobre las autorías de muchas obras. Yo aprendí mucho y di un giro importante en mi carrera, así —bromeo— pude convertirme en un historiador de la arquitectura que hacía mala historia del arte y un historiador del arte que hacía mala historia de la arquitectura.

BAR: Recuerdo que me comentaste que estabas ocupado con la reedición de *El largo siglo XVI*.

FM: Sí. Benito Navarrete³² y Delfín Rodríguez³³ lo plantearon. Pero yo no quiero publicarlo tal

y como estaba la edición de 1989; cada verano me digo “Voy a darle un empujón” y, por ejemplo, este verano he estado trabajando bastante, leyendo un montón de cosas, aunque fuera desde la playa, pues eso ya lo facilita internet. Estoy a la espera de tener un par de meses y darle el último empujón e intentar sacarlo puesto al día, pues no podemos prescindir de los cambios que se producen en la historiografía cada quince años y ya han pasado más de treinta. Las cosas que sabíamos (que sabía yo o que sabían los demás) y las que nos han aportado desde esa fecha hace que tengas que cambiar bastantes cosas; y tú mismo has cambiado, para colmo. Pero estoy en ello; lo que intento es centrarme y no atender a cosas que me piden y poder acabarlo.

BAR: ¿Qué futuro tiene hoy la Historia de la Arquitectura cuando lo que se lleva es la memoria, el género, el imaginario, las Humanidades Digitales, etc.?

FM: A fines de 2018 organizamos un seminario de homenaje a Howard Burns³⁴ entre el CISA de Vicenza, la facultad y la Real Academia de la Historia. Y entonces hablamos de una historia antropológica de la arquitectura. Creo que tal idea se ha perdido muchas veces; no sé si por filtros postmodernos que han matado al autor, o por exceso de documentalismo o por exceso de crítica de arquitecto que le interesan los problemas de carácter compositivo y formal, más que lingüísticos, pues se ha olvidado que detrás de los edificios hay unos arquitectos, hay unos clientes que piden unas cosas que requieren unas asociaciones de ideas a través de unas formas que no son jamás inocentes. Recordemos que las fuentes no son inocentes, que los modelos no son inocentes, que funcionan en términos de diálogo con los clientes y con la sociedad urbana donde se insertan esos edificios. Funciona en ese sentido el imaginario. Uno de los artículos que menos gente ha leído, y en el que yo me entretuve más, fue el del imaginario arquitectónico en la época de los Reyes

Católicos, para una exposición en Granada³⁵. Acababa de ver la película *Troya* de Wolfgang Petersen e hice un ejercicio de lo que podían imaginar los arquitectos de 1500 con respecto a fuentes que aparecían en los textos documentales de la época, como el palacio de Príamo, el mundo egipcio, etc. Tenían unos manuscritos ilustrados con imágenes sobre la guerra de Troya que configuraban lo que sería la imaginación —la cultura visual— de esos arquitectos y de esos clientes.

Respecto al Género, creo que hace ya tiempo que la historia de la arquitectura empezó a darse cuenta de que las mujeres tenían mucha más participación en la toma de decisiones arquitectónicas tal y como sucede actualmente; una cosa es haberlo olvidado y otra el que no hubiera existido.

Yo creo que el plantear la arquitectura en unos términos que son los de unas gentes que quieren los edificios para unas funciones y para transmitir una serie de ideas y de conocimientos —ya sean de hombres o de mujeres—, sería una práctica que podría tener futuro, pues no se ha hecho verdaderamente todavía; lección de Manfredo Tafuri³⁶ o de Burns. Evidentemente la historia de la arquitectura está de capa caída, y habría que mejorarla dándole quizá ese sesgo, de humanizarla más y no hablar exclusivamente de cal y canto o de estereotomía de la piedra; mezclándola con los intereses de los clientes y los intereses culturales de los artistas. Debemos recordar que eran gente culta, al menos los que yo he tratado, como Juan de Herrera, Monegro, Vergara, o Alonso de Covarrubias, pues formaban parte de lo que hoy llamaríamos la inteligencia cultural de la época.

BAR: ¿Qué crees que nos pueden aportar las Humanidades Digitales?

FM: Pues me temo no sé muy bien qué es eso de las Humanidades Digitales. Nuria Rodríguez

Ortega³⁷ me tendría que dar unas lecciones sobre esto. Quiero decir que la digitalización de tantas cosas es un instrumento maravilloso para tener acceso a una cantidad de información que antes no podíamos pensar en ello, aunque aún falte muchísimo. Yo ahora estaba intentando localizar una foto de la edición de la *Ingeniosa comparación de lo antiguo y lo presente* de Cristóbal de Villalón, de la que sólo hay un ejemplar en Londres y no digitalizado. Pero evidentemente, lo que tienes a tu disposición de libros, artículos, imágenes, es infinito. Ahora tienes el problema de no tener la información limitada como antes, sino que tienes que filtrar y pulir. Desde ese punto de vista es interesante. Otros instrumentos para el análisis lingüístico de los documentos, también pueden ser muy interesantes, pues la arquitectura y el arte se completa con lo que se decía sobre ellas y eso —como su historia y su teoría— son palabras.

Ahora tendría que hacer algo sobre la memoria de los cuadros de El Escorial que he atribuido a Velázquez, sobre lo cual yo trabajé en torno a 1999 para el centenario de Velázquez. Eso era antes de la aparición de la esfera Google y, por lo tanto, no tenías un instrumento como el CORDE (Corpus Diacrónico en Español) de la Real Academia Española, en el cual tienes un diccionario histórico de la terminología y su uso³⁸. Tenías algunos trabajos de Nuria sobre Pacheco de los primeros años del siglo XXI, pero ahora tienes toda la literatura española metida en el diccionario por lo que puedes tener un control de la terminología, y por tanto de los conceptos, que antes no podías ni soñar si no era dedicándole dos años a ese trabajo de búsqueda previa. Desde ese punto de vista me parece magnífico y una oportunidad. Si lo planteas desde otro punto de vista en relación a ediciones *on line*, por ejemplo, de inventarios, también es poner al servicio de las personas materiales muy interesantes que no sería necesario editar en papel. O toda la documentación de un artista, sobre El Greco, por ejemplo, que trabajo con algunos

colegas; no tendría sentido en una publicación, sino hacer una plataforma de consulta en *la web*. Y siempre con la propia imagen de esos documentos, no solamente con un texto transcrito que, por bien transcrito que esté, todos tenemos nuestro librito y leeremos las cosas de diferente manera. Pero al mismo tiempo la grafía de un texto y su maqueta, por ejemplo, te está dando una información que habitualmente no se ha puesto al servicio del historiador. No olvidemos que todo tiene imagen... incluso las imágenes mentales de nuestro cerebro.

BAR: No solo has trabajado sobre Historia de la arquitectura, tus publicaciones (más de 400), tratan todos los lenguajes artísticos: escultura y pintura, siendo uno de los mayores expertos mundiales en figuras como El Greco o Diego Velázquez. Tus líneas de investigación son amplísimas, abriendo vías en el estudio de las corografías urbanas de la Edad Moderna, sobre la imagen religiosa en la España de los Austrias, sobre la literatura artística (la edición crítica de tratados como el de Diego de Sagredo y Fray Juan Andrés Ricci o las ideas artísticas de El Greco, por ejemplo). ¿Sobre qué materia te ha gustado más escribir?

FM.: Pues no lo sé. Yo tengo curiosidad por casi todo y me gusta casi todo. A mí me gusta la interrelación, la cultura, no solamente la arquitectura y el arte como unos productos que están ahí, sino que están creados desde unos contextos culturales desde los que deben ser analizados para entenderlos en su propio tiempo y no solo en el nuestro. Eso es con lo que yo más disfruto; encontrar que las personas que pintan lo hacen para unas personas que tienen ciertas ideas, que los mismos artistas tienen sus ideas que tienen que compaginar y llegar a acuerdos y a transacciones para hacer un producto definitivo, pero que tiene una dimensión no solamente estética o formal sino también de orden cultural e ideológico. Incluso la arquitectura, no digamos la escultura y la pintura, tienen una

carga informativa que, a lo mejor en España, al haberse abandonado los estudios iconológicos en sentido profundo, se ha olvidado, y que creo que son fundamentales para entender lo que representaban en su época esas construcciones figurativas o esas *imágenes* que son lo que llamamos actualmente *arte*.

Eso es en lo que yo puedo estar más interesado. Me gusta mucho cambiar, tener varias cosas al mismo tiempo, descansar de unas en otras, pero siempre con un sesgo análogo.

En la corografía me metió Richard Kagan³⁹, y creo que es un tema que no podría dar mucho más de sí —más allá de la erudición— pues creo que también hay unas limitaciones que vas descubriendo en las propias imágenes. Las ilustraciones españolas de Wyngaerde tenían mucho interés puesto que eran las primeras y daban una cantidad de información inmensa, pero luego las corografías son muy repetitivas y añaden poco. He intentado trabajar sobre el plano de Madrid de Pedro Texeira y del plano mal llamado de De Witt, y creo que planteando informaciones de otro tipo tienen interés todavía, aunque creo que más limitado que una ficción figurativa o un retrato incluso. El retrato, aunque sea en parte una construcción, tiene menos interés que lo que pueda ser algo inventivo, en el cual hay que construir cosas que no están delante de los ojos.

BAR: Quien te conoce sabe que te encanta el cine y que eres un gran cinéfilo. ¿Por qué no has escrito más de cine?

FM: Porque no, porque ya no doy abasto. Entre mi padre y mi hermano Miguel pues ya está. Tengo otras cosas sobre las que escribir. Creo que el cine es el gran arte del siglo XX. Lo siento por las vanguardias, lo siento por el arte contemporáneo. Hay que tenerlo en cuenta, pero aquí seguimos estudiándolo en el mundo universitario al margen del resto de las activi-

dades artísticas, como también ocurre con la fotografía; seguimos con los compartimentos estancos y las capillitas de la especialización. A mí eso me irrita enormemente, porque sería como si se explicara en la universidad algo que sería lógico en un museo, en el cual tiene que haber un gabinete de restauración especializado en cada tipo de soporte, pero que creo que no se debieran sacar de un contexto que es el de las artes y la contemporaneidad. Dado que tampoco me he dedicado al siglo XX pues lo he dejado al margen. Intento que forme parte de nuestra cultura visual, pues considero que el cine es fundamental en la formación de un historiador del arte, en cuanto te enseña a mirar y a ver y a plantear visiones que te hacen ver de forma distinta incluso el arte del pasado. Tú ves un western con John Wayne y los caballos levantando polvo al moverse y acabas viendo que Velázquez lo introduce en el ámbito de la pintura. Don Elías Tormo, que iba a caballo porque en esa época no había casi coches, lo vería tan corriente, sin apreciar el componente visual, que le pasó desapercibido. Gracias al cine, hoy lo podemos ver también en la pintura.

BAR: Has escrito junto a compañeros como Bustamante, Kagan, Bérchez⁴⁰, María Cruz de Carlos⁴¹, Pereda⁴², ahora Riello⁴³, ¿Qué te aportan estas colaboraciones?

FM: De entrada, es mucho más entretenido. Quizá porque yo haya vivido de niño en un ambiente en el que éramos cuatro varones, y sobre todo con mi hermano Javier tuve mucha relación, y pensabas todo el tiempo en voz alta intercambiando ideas y opiniones de una forma constante, creo que dos cabezas piensan —y miran y ven— mejor que una. Dos cabezas te sacan de errores que pensando solo podrías desnucarte; dialogar y establecer una comunicación con otras personas y no estar en tu torre de marfil voluntariamente autoconfinado es esencial para tu salud no solo mental sino intelectual. Si estamos en esta profesión es para comunicar

lo que podemos ver y dialogar con unos interlocutores. En este sentido, yo he encontrado personas con las que podías trabajar. En algunos casos te ayudaban y en otros tú eras el que involucrabas a alguien que estaba empezando, lo cual podía ser bueno para su aprendizaje y su *curriculum*. Yo creo que es un buen ejercicio y que es una forma de ampliar en algunos casos la docencia por otros medios, los del trabajo compartido, lo cual no quita que gente joven te haga aprender mucho al tener otras lecturas y otras ideas. Te hace vivir y ponerte más al día de lo que estarías si siguieras trabajando de una forma aislada. Este es el caso de Felipe Pereda, alumno mío de doctorado, al que yo agradecí en mi discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia su maestría, al lado de gentes que tenían muchos más años que yo y que él.

BAR: Esta forma de entender la docencia y el magisterio tiene que ver con la siguiente pregunta que es el tema de los manuales universitarios. Tú y muchos otros miembros de tu generación habéis dedicado tiempo y esfuerzos a poner a disposición de los alumnos y de un público interesado una serie de materiales resultado de vuestro trabajo como docentes. Pero esta tarea no ha sido importante para las generaciones posteriores a la tuya; parece que nos hemos olvidado de esta labor, exceptuando los profesores de la UNED que están en cierto sentido obligados a hacerlo. La elaboración de los manuales ha desaparecido de nuestros *curricula*. ¿A qué lo achacas? ¿Estábais más comprometidos?

FM: Yo creo que sí. Desde un punto de vista político estábamos más implicados en un cambio de la sociedad y en tener una relación distinta con los alumnos que, en algunos casos, hacía que se llegara —como decía Sebastián⁴⁴— a “chicuelear” en exceso, pero también nos hacía tener conciencia de que hacer unos manuales útiles para los alumnos o para gente interesada en leer de Historia del Arte, fuera general o espa-

ñol. Hubo iniciativas distintas: Bozal por un lado con monografías de artistas, Juan Antonio Ramírez y Alianza⁴⁵, Isidro Bango y yo por otro lado y Sílex⁴⁶. Tratábamos de cubrir los huecos de lo que no existía, porque existía el “to biblion” — como llamábamos al “Angulo” —, con quien mantuve una buena relación no exenta de crítica o estima, creo que recíproca, o los cuadros sistemáticos de Azcárate o los tres volúmenes de Martín González, que ya nos parecían anticuados en los años sesenta, y teníamos la impresión de que había que renovarlos. No sé cuánto se ha renovado a la postre, pues no he leído todos y cada uno de los manuales que se han hecho, pero bueno, creo que, por un lado, están hechos y por otro, terminan quedándose anquilosados. Nosotros no tenemos un horizonte de obsolescencia inmediato como las ciencias, pero cada 15 años habría que cambiar muchas cosas de cualquier libro. Yo soy de las personas que leo un artículo y entro en el documento de Word de lo que yo he escrito sobre ello y pongo una nota a pie de página o

166



Fig. 4. 2002, jugando con espejos deformantes con Joaquín Bérchez y Consuelo Luca de Tena en el Museo de las Ciencias de Valencia.

cambio una frase porque me parece que toda la labor que se hace es una labor que tiene que ser “infiel” consigo misma, que se está haciendo continuamente. Igual nunca se publica, pero yo lo tengo puesto al día. En ese sentido creo que los manuales están anquilosados y no hemos llegado a lo que se lleva internacionalmente que son los *readings* por los que no parece que estén interesados las editoriales españolas, y que son más metodológicos que factuales. Con *Otras Meninas* intenté hacer un *reading*, del que se ha hecho una segunda edición en español y en polaco⁴⁷, lo cual es sorprendente; pero bueno creo que las editoriales sólo quieren entrar en *readings* muy concretos —casi más por asignaturas que por temas o problemas y menos por su *how to do*—, y además tienen problemas de derechos de autor, de traducciones, que dificultan mucho lo que sería una producción internacional de unos materiales que podrían ser útiles a los alumnos.

BAR: He leído que decías que “La Historia del Arte ha sido en general muy complaciente con el mercado, y desideologizada”.

FM: Evidentemente, la Historia del Arte es complaciente con el mercado. El encontrar un “inédito” maravilloso autógrafo... La mayoría de los historiadores del arte de este país se muere por publicar un artículo en *Ars Magazine* sin plantearse otras alternativas o si la obra es buena o mala, o de un seguidor o del taller. Eso es autocomplacencia inconsciente de que lo que estás haciendo es trabajar para el mercado. Por ejemplo, toda la historiografía de los inventarios es complaciente con el mercado, porque lo que interesa es tener una procedencia más o menos asegurada de las piezas que interesan a las grandes casas de subastas. Aunque no quiera decir que también pueden ser utilizadas con diversos fines académicos.

La Historia del Arte también es desideologizada. Cuando insertas un ambiente cultural y no solamente analizas una obra de arte como un objeto

visual, sino como un objeto comunicativo, evidentemente entras dentro de lo que sería la política de la cultura de cualquier momento. Y eso aquí no se ha querido ni ver. Llevo unos años trabajando sobre judeo-conversos y sobre heterodoxias en nuestro arte, que era un campo prácticamente inédito porque la religiosidad de muchos de nuestros colegas —siempre respetabilísima— impone casi siempre unas orejeras muy importantes frente a cualquier cosa que pudiera ser una disensión o una “variedad” de aproximaciones religiosas, y por lo tanto en los usos de las imágenes de carácter religioso, que no se ha querido ver. Este es otro problema de esa desideologización, que puede ser exclusivamente política (o por el contrario una archi-ideologización como filtro), o social o de la política cultural que representa el hecho religioso.

BAR: ¿La Historia del Arte debe ser más militante políticamente? ¿O debe centrarse en el llamado “activismo académico”, en producir transformaciones reales?

FM: Yo creo que eso no es activismo académico. Tú dices por ejemplo que los alumnos lo que quieren hacer es arte contemporáneo porque quieren estar presentes en el mundo actual. Creo que, haciendo historia, aunque sea del pasado, haces historia contemporánea, porque no lo haces desde planteamientos vasarianos o palominescos. Lo que haces, si eres consciente del momento en el que estás, es historia contemporánea del mundo del pasado. Por lo tanto, igual estás planteando cuestiones que no son anacrónicas —aunque pueda parecerlo— sino que a lo mejor la historia más reciente ha ocultado esos problemas que pueden parecer de identidad, de género, de diferentes sectas religiosas (por llamarlo de alguna manera), que también estaban en el pasado y que hemos decidido liquidarlas con una visión del arte “distan-ciada” —en el mejor de los casos esteticista— en la cual no tenían sentido las funciones que estaban encomendadas a la imagen o a la arquitect-

tura en el tiempo pasado. Desde ese punto de vista creo que también hay desideologización o inconsciencia.

En algún momento antes del confinamiento yo tenía que haber dado en la Autónoma una conferencia dentro de las actividades para despedir a los alumnos egresados y la comencé a preparar abriendo un *power-point* y poniendo un título y algunas imágenes —que es lo que suelo hacer—. Se llamaba “Historia del Arte: una disciplina inconsciente”, casi un homenaje a la *coy science*, la ciencia tímida, de Donald Preziosi⁴⁸, porque creo que somos muy inconscientes respecto a nuestra disciplina, respecto a lo que se ha hecho y a lo que se debería hacer; somos autocomplacientes respecto a nuestro propio pasado y seguimos de una manera inercial sin darnos cuenta del momento en el que estamos y a quién estamos sirviendo.

BAR: ¿Qué opinas de los planes de estudio actuales en relación a la Historia del Arte? ¿Qué les falta?

FM: Yo he tenido muy buena relación con Juan Antonio Ramírez⁴⁹, pero fui absolutamente contrario a las movidas del “Sí a la historia del arte, Arte-Arte-Arte, Vayamos a encerrarnos en el Reina Sofía” en defensa del arte sólo. No hay una sola historia del arte sino muchas y no todas igualmente buenas antes u hoy. El arte a solas es el que nos ha llevado a una hipertrofia del contemporaneísmo, y a no entender nada... exagero. Desde mi punto de vista si no contextualizas dentro de unas coordenadas históricas, sociales o religiosas no entiendes nada, o entiendes desde el puro juego formal presencialista, al final anacrónico, subjetivista y a la postre narcisista. Creo que al plan de estudios habría que darle “una larga cambiada” y volver a la Historia y la Historia del Arte. No hay más, me temo. El arte por el arte creo que es algo periclitado desde hace un montón de tiempo, desde Aby Warburg, por decir alguien hoy icó-

nico y sacralizado⁵⁰. Pues desde ese momento se cargó a Alois Riegl y a otros tantos ilustrados y kantianos, y Panofsky y toda la corriente del Warburg en las mismas, y los *Annales* franceses⁵¹ aplicados al mundo del arte igual, y el estructuralismo, el postestructuralismo igual y la cultura visual igual. Quedarnos con una visión presencialista del arte es un desastre; si no nos convertiremos en sucedáneos de unas facultades de Bellas Artes en las cuales se nos ha convertido en parte, cuando se nos vincula con ese ambiente en lugar de con el ambiente de la Historia. Parece que pretendemos ser unos especialistas en arte más que unos especialistas que estudian los fenómenos históricos de la producción de imágenes y obras de arte. Cuando nos “califican” en el Ministerio de turno como profesorado, estamos rodeados de los profesores de Bellas Artes y en el aula estamos rodeados de algunos alumnos hiperactivos que son artistas frustrados y que lo que quieren es hacer una tesis sobre sí mismos y sus pequeñas aportaciones. Eso es la destrucción de la Historia del Arte para convertirnos en una especie de servidumbre del poco interés por la Historia del Arte que existe en las facultades de Bellas Artes en el conjunto del país.

BAR: Comparando aquellos jóvenes historia-dores de tu generación y contigo mismo como estudiante, y tras tus más de 40 años de docencia universitaria y tus últimos alumnos, ¿Qué echas de menos?

FM: Yo me saco de la ecuación pues también tenía compañeros y compañeras que no demostraban ningún interés ni curiosidad, y estaban casi para pasar bellamente el tiempo (aunque las diapositivas fueran en blanco y negro), pero, en general, creo que había mayor curiosidad, que es algo que da la impresión de que se ha perdido casi por completo. Solo se tiene curiosidad por el pequeño mundo que nos rodea, y eso es fatal porque va a producir aplicaciones anacrónicas a un trabajo de historia de

unos productos culturales del pasado, que es en lo que todo se convierte de inmediato. De la curiosidad vendría el leer o ver unas cosas, el que mandarás unos trabajos y los hicieran con gusto. Leer, nadie lee (y las universidades lo tasan). Ver nadie ve. En mis clases hasta el confinamiento estaba tratando de hacer puentes con los alumnos con los cuales tienes ya una distancia de edad importante. Hacía referencias al cine, pero nadie ve cine, referencias a series de televisión (como *Juego de tronos*), no ven series de televisión o no vemos las mismas, referencias al mundo formal de la publicidad que es muy rico, no ven publicidad (ni siquiera a Charlize Theron entre Versalles y los Inválidos en *J'adore*), etc. No he llegado a la cultura de los videojuegos por lo que no puedo poner ejemplos de ello, pero me da la impresión de que sería lo único que configura la cultura visual de muchos de nuestros alumnos o lo que sale en los *media* más *ad hoc*; Spielberg puso el dedo en la llaga en su *Ready player one*, del 2017, pero nadie la había visto. Da la impresión de que esos y los mensajes *twitter* es lo único que tiene para ellos interés. Eso trae unas consecuencias gravísimas en relación a las Humanidades en general, que tenderán a desaparecer, unido a que a los organismos públicos o a la política no les parece demasiado importante salvaguardar en la docencia esto de las Humanidades. Los niños tienen una curiosidad grande entre los 8 y los 16 años, pero parece que esta se queda en un marasmo y pierden todo el interés en edades más avanzadas.

BAR: ¿Qué lecturas recomendarías hoy a un joven estudiante de Historia del Arte?

FM: Cuando yo volví de Harvard en el año 90 pensé que no se podía seguir con los métodos docentes en los cuales nos habíamos formado. Pasé a dar dos días de clase, siempre desde la primera palabra con una imagen en la pantalla, y un día dedicado a seminario. Lo cual es trabajar con forceps porque nadie quiere hablar,

nadie quiere pasar la vergüenza de salir a contar algo. Desde esa fecha de 1990 puse unas lecturas obligatorias para cada semana a lo largo del curso, artículos o capítulos de libro que han dejado o debieran dejar huella; si se busca en internet seguro que aparecen todos los *syllabus* que yo sigo poniendo y cuyo comentario ahora pido que me entreguen a mano. Refunfuñan, se cansan y dicen que son muy difíciles. Es decir, ahora no se lee, menos con gusto o admiración; de la misma forma que el analfabetismo visual —yo lo llamo con James Elkins⁵² *visual illiteracy* para suavizarlo— sigue vigente, ahora se añade otro problema.

Desde el confinamiento decidí no hacer el acto de parcial narcisismo de contar una clase *on line* sin la presencia de los alumnos. Desde mi experiencia, cuando el Franquismo cerró la universidad fue cuando yo estudié y aprendí más porque te ibas a la Biblioteca Nacional y leías lo que te daba la gana. Pues con esa idea equivocada me dediqué a enviar a los alumnos durante este confinamiento unos bonitos *power-points* en *pdf* de cada tema, con unas imágenes y enlaces a una bibliografía que podía verse *on line* y una serie de preguntas para que intentaran fijarse en algunos detalles y temas. Fue un desastre total; excepto un par de alumnos, todo el mundo pasó olímpicamente. Pero es que tampoco leen novela; los exámenes son tipo telegrama en muchos casos y no creo que sea porque hayan leído a Azorín. El lenguaje y el pensamiento es de una absoluta simplicidad; no han creado memoria a través de una “cultura visual” de la ortografía a partir de la lectura “con los ojos”, por lo que no ha quedado huella en su cerebro del empleo de las tildes o las “be” y las “uves”. Yo no me sé todas las reglas de ortografía, le pregunto a mi mujer pues ella se sabe todavía todas las normas y las explica concienzudamente. Quiero decir, que si dudas aun así tienes una cultura visual, frente a la de los alumnos que estas cuestiones les dan igual. Otro problema es el uso de las abreviaturas, como si

se tratase de escribanos medievales, todo es el lenguaje del teléfono. ¡Como te descuides acabaremos viendo emoticonos en los exámenes!

BAR: Tus trabajos te han convertido en un referente a nivel nacional, te trajeron una gran proyección internacional y te han permitido dar conferencias y cursos en todos los continentes, sobre todo en Italia y el mundo americano. Has sido colaborador de la Fundación Getty, Fernando Zóbel de Ayala Visiting profesor en la Universidad de Harvard y Samuel H. Kress Fellow del CASVA (Center for Advanced Study in the Visual Arts de la National Gallery of Art), miembro del CIS Jacopo Barozzi da Vignola de Roma, y Vicepresidente del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio de Vicenza y editor de la revista editada por esa institución (Annali di architettura). En nuestro país eres académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo y de la de Belas-Artes de Portugal y Chevalier de la orden de las Arts et des Lettres de la République Française, miembro del Consejo de la Fundación Duques de Soria, del Patronato del Museo Casa-Museo del Greco en Toledo, y desde 2012 miembro de la Real Academia de la Historia. Has sido director de tu departamento, ¿Qué te hubiera gustado ser que no hayas conseguido?

FM: No sé. Yo estuve durante 24 horas como director del Museo del Prado *in pectore*; cuando cesaron a Fernando Checa⁵³, me ofrecieron durante 24 horas el cargo y yo pregunté si era exclusivamente un cambio de persona o un cambio de política y me dijeron que de persona, a lo que respondí que entonces no me interesaba puesto que yo tenía otras ideas al respecto. Después, me he alegrado mucho, porque no hubiera hecho todas las cosas que he hecho; probablemente me hubiera tenido que convertir en un Miguel Zugaza⁵⁴, que por otro lado es una persona excelente y ha sido un magnífico director, pero con un perfil completamente dis-

tinto al mío y que ha hecho cosas muy diferentes a las que yo he podido hacer en estos años pasados no siendo director del Prado. Bueno, tampoco era una cosa que me atrajera demasiado. Como me dijo entonces un amigo, debía de haber respondido con un taconazo y un “A tus órdenes, ministra”, pero yo no lo dije, sino todo lo contrario. Las instituciones no te hacen más importante o mejor.

No tengo una preocupación por estas cuestiones de orolepes. A mí me ha gustado ser miembro de la Academia de la Historia, no tanto por pasar de “Ilustrísimo” a “Excelentísimo”, sino porque las reuniones que se tienen los viernes son interesantes. No es que vayas allí, al “casinillo” como dice mi mujer, y te dan un whisky, sino porque te dan unas conferencias internas para los miembros o hablan de las lecturas que han hecho, y te abren mundos de la Historia como una amplia disciplina que no es solo la Historia del Arte. Digamos que no es tanto por llevar un pin de la Academia, sino porque intelectualmente te enriquece y alimenta y si encima tu labor puede servir de algo a los colegas académicos, pues mejor que mejor. Y trabajar para las instituciones públicas, a través de informes, también se trabaja, no todo es diversión.

BAR: ¿Qué te queda por escribir?

FM: Me falta tiempo. Tengo un disco duro lleno de cosas por hacer. Cosas que en algunos casos vienen desde los tiempos de la tesis, sobre las que yo he escrito, pero me faltaba documentación que he ido completando, como de partes del archivo de la catedral de Toledo que estaban vedadas. Otras son conferencias o clases de cursos de doctorados que no me he puesto a escribir en forma de artículo, sobre Berruguete o Velázquez. Son montones de cosas porque yo sigo con una enorme curiosidad. Por ejemplo, tengo un libro de “El Greco en dual” sobre la relación del Greco con sus clientes que está hecho como al 70 % y hay que darle un empu-



Fig. 5. 2006, XVI CEHA en Las Palmas, con el portátil, con José Manuel Cruz Valdovinos, Cristóbal Belda, Vicente Plasencia, Juan Antonio Ramírez, Carlos Reyero y Miguel Ángel Castillo.

jón. He tenido también una invitación para hacer otro libro sobre El Greco para la editorial Reaktion Books pero lo estoy pensando pues voy a tener que buscar dinero para la traducción. Sigo teniendo en el tintero y en el disco duro del ordenador muchas cosas que no he terminado y se me han quedado en el viejo tintero. Por ejemplo, tendría que terminar un artículo sobre Fernando Gallego y la bóveda de la Universidad de Salamanca que intentaré llevar al Congreso del CEHA de Salamanca de este año de 2021 y que empecé en 2008.

Intento implicar a gente para que trabaje en estos temas y pasarles las carpetas con información, pero tampoco tengo tantos alumnos,

porque siempre se ha pensado que yo era un profesor saturniano que me comía a los niños crudos y los hacía trabajar. Creo que he tenido buena relación con los alumnos; algunos de cuando en cuando escriben, aunque sean muy parcos. Me dicen que han estado en Italia y que se acordaron de algo que dije. Pienso que yo les he hecho trabajar y les he atendido bastante. Con los doctorandos y postdoctorandos suelo comer todas las semanas para recibir el alimento y el entusiasmo que tienen los alumnos que quieren trabajar. Siempre hay algo de afinidades selectivas entre el alumno y el profesor; yo siempre agradezco que haya alguien que quiera hacer algo conmigo e intento ponerme a su servicio, porque es para lo que estamos.

BAR: ¿De qué te sientes más orgulloso en esta larga carrera?

FM: No lo sé. Todos pensamos por qué seremos recordados. Joaquín Bérchez que es mi amigo y colega, siempre me decía “Tú serás el del largo siglo XVI” y le respondía “Tú serás el de la arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII”. Me gustaría no sólo ser recordado por algo que escribí cuando tenía cuarenta años, sino también por algo que igual he escrito hace dos días, pero sobre todo por haber transformado unas cuantas cosas en la Historia del Arte español. Hace unos años estuve invitado en Toronto y Ethan Matt Kavalier⁵⁵ me hizo una presentación subrayando no mis libros o artículos, sino las dos o tres ideas que había sacado leyéndome, por ejemplo, la de la contemporaneidad de lo diferente o la recepción activa que no pasiva de un renacimiento a la italiana. Ahora añadiría el tema de la producción *dual*, la íntima interrelación entre cliente “co-creador” y artista, u otra —casi dedicada a ti— que es la falta de inocencia de las fuentes ya sean arquitectónicas o formales, todo aquello que se reutiliza, de lo que alguien se apropia —ya sea un cliente o un artista— y lo presenta en términos de diálogo con los espectadores. Eso también forma parte de esa producción dual. Y por ahí, van los tiros de lo que yo podría estar más satisfecho.

He intentado limpiar algo de hojarasca nuestra historia del arte español; quizá haya sacado algunos temas nuevos como el de los artistas conversos, la heterodoxia en el arte español... son pequeñas aportaciones que quizá alguien siga con mayor fortuna y que en algunos casos se deben a consideraciones que yo no saco de mí mismo como un gusano de seda, sino que deben mucho, por ejemplo, a las de Felipe Pereda (él más hacia la ortodoxia y yo hacia la heterodoxia). Uno de los elementos fundamentales de la Historia del arte es también la relación dialéctica o dialógica con tus propios colegas, con los cuales tienes una buena relación. A mí

no me duelen prendas en pedir ayuda a otros colegas y entiendo que esto es pertenecer a lo que en el pasado se llamaba “la República de las Letras”, porque estamos todos en una república y no en torres de marfil. Me satisface mucho el intercambio que he tenido con muchos colegas o alumnos. En el caso de Felipe Pereda, no le dirigí la tesis y sin embargo he tenido mucha más relación con él que su director de tesis y el intercambio que hemos tenido durante muchos años y seguimos teniendo es algo importante. El que haya habido, por ejemplo, un grupo de personas mayores que yo o más jóvenes, que hayan contribuido en el libro homenaje que han publicado Riello, Pereda y Mari Cruz de Carlos⁵⁶, sin un *call for papers* para los que quieran hacer *curriculum* —y lo siento por los que han quedado sin poder hacerme un trabajo de homenaje aun queriéndolo—, pues es otra cosa que me ha conmovido.

Yo a todo el mundo le trato como a un colega; hay gente que me dice que doy unas conferencias de un nivel muy alto y yo digo que prefiero elevar el nivel, porque siempre habrá gente que aprenda algo y no puedes contar lo que ya sabe la gente. Pero es que además creo que la gente lo agradece, aunque no sé si también los alumnos. Creo que la gente agradece que no los tomes por idiotas y que trates de hacer también una cosa entretenida, que es algo igualmente importante en la comunicación; ya lo decía el dicho latino *delectando docere*. A mí una de las cosas que me ha gustado más es recibir una carta de una médica que me agradecía mi trabajo tras haber leído el libro de Velázquez, porque le hablaba de algo más que la pincelada. Desde Plinio, escribimos porque nos gusta hablar de los cuadros y a lo mejor a mí me gustan otras cosas de los cuadros.

BAR: Buena forma de acabar.

FM: No sé si tendré que dar clase el año que viene en un master, sobre Historia de la arquitect-

tura, porque ya nadie de nuestro departamento quiere hablar de historia de la arquitectura. Desde que Ceballos⁵⁷ se jubiló o Juan Antonio Ramírez —que hablaba de arquitectura contemporánea tras Ángel Urrutia⁵⁸— y Agustín Bustamante desaparecieron..., la Historia de la arquitectura se ha ido abandonando, y en la UAM, que tenía un prestigio enorme en este sentido, prácticamente ha desaparecido. Yo en los últimos años que daba clase de arquitectura de la Edad Moderna, descubrí que no se habla de arquitectura contemporánea. Y eso es algo que a mí me pone de los nervios, porque cualquier historiador que está en este mundo está en un ecosistema en el que los objetos artificiales más importantes son los edificios contemporáneos, frente quizá al 20% de edificios del siglo XIX o el 10% de la Edad Moderna, pero el resto es contemporáneo. Casi todo lo que tenemos en el paisaje artificial es del siglo XX y XXI. Entonces me quedo sorprendido de que la arquitectura contemporánea no se trate, y por ello dediqué una semana a hablar de arquitectura contemporánea, intentando vincularme con cosas que suponía que los alumnos podían haber visto. Empecé con la serie “La Casa de Papel” esperando que la hubieran visto y que supieran que lo que se veía no era la Casa de la

Moneda sino el CSIC y me dediqué a hablar de Miguel Fisac, de Le Corbusier, de Louis Kahn o de Frank Lloyd-Wright, o de Frank Gehry y de Rafael Moneo con la idea de indicarles que hay arquitectos vivos más allá del Renacimiento o del Barroco y que ellos debieran mirar por la calle, pues estos también establecieron diálogos con la arquitectura del pasado. Una práctica fue ir por la Gran Vía madrileña y mirar los órdenes de los edificios, pero nadie va. Yo pongo buenas intenciones, pero soy consciente de que el Infierno está pavimentado de esas buenas intenciones y que alguna porción de ese pavimento infernal son intenciones mías. Mi padre decía aquello de “Por mí que no quede”, y el dicho paterno lo mantengo. Yo ya soy mayor —aunque algunos me tachen de adolescente— y cada vez me encuentro más rodeado de terrícolas, siendo yo un marciano, por no decirlo al revés.

Pero como querría ser optimista, añadiré otra baldosa. Creo que solo nos salvaremos enseñando verdaderamente a mirar y a hacer, y exigiendo a nuestros alumnos —aquí viene una carcajada, si no sabemos hacerlos conscientes— no solo que escuchen, sino que hagan, que trabajemos juntos en los talleres de la historiografía del arte.

NOTAS

¹María Elena Gómez-Moreno (1907-1998) era hija del historiador del arte Manuel Gómez-Moreno, licenciada en la Universidad Central en Ciencias Históricas y profesora de instituto hasta su jubilación. Vinculada con el grupo Misiones de arte, la Junta de Salvamento del Tesoro Artístico o la Junta de Ampliación de Estudios; fue Directora del Museo Romántico de Madrid y miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

²Fernando Chueca Goitia (1911-2004), arquitecto e historiador de la arquitectura, catedrático de Historia del arte en la ETSA y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

³Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985), Historiador del arte, Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁴Colegio vinculado a la Institución Libre de Enseñanza.

⁵Hija de Ramón Menéndez-Pidal y cofundadora del Colegio Estudio.

⁶Alfonso Emilio Pérez Sánchez (1935-2010). Historiador del Arte y director del Museo del Prado entre 1983 y 1991.

⁷Giulio Carlo Argan (1909-1992). Historiador del arte italiano con una amplísima bibliografía entre la que destacan sus análisis sobre la arquitectura italiana de la Edad Moderna.

⁸Nikolaus Pevsner (1902-1993). De origen alemán, teórico de la arquitectura que desarrolló su carrera tras el nazismo en Gran Bretaña, destacando su interpretación del Movimiento Moderno.

⁹Diego Angulo Íñiguez (1901-1986), catedrático de Historia del Arte, fue director de la revista *Archivo Español de Arte*, del Instituto Diego Velázquez del CSIC y del Museo del Prado, así como miembro de la Academia.

¹⁰José María Azcárate Ristori (1911-2001). Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Santiago de Compostela y después de la Complutense de Madrid.

¹¹Arnold Hauser (1892-1978)- Historiador del arte autor de *Historia Social de la Literatura y el arte*.

¹²Jesus María Caamaño Martínez (1929-2015). Catedrático de Historia del arte Medieval, docente en las universidades de Santiago de Compostela, Valladolid, Salamanca y la Complutense de Madrid.

¹³Erwin Panofsky (1892-1968), Historiador del arte especialista en el método iconológico y de una gran profundidad en los formal. Marías leía desde la primavera de 1971 su *Meaning in the visual Arts*, y de sus *Estudios de iconología* hizo su primera reseña en 1973.

¹⁴Rudolf Wittkower (1901-1971). Su metodología es muy influyente por haber recibido influencias del método iconológico, el formalista o la historia social para desarrollar uno complejo y abierto que abarca la visión de la obra artística desde muy distintas vertientes. Fue básico su *La arquitectura en la edad del Humanismo*, que Marías leía desde 1971.

¹⁵Diego de Sagredo: *Las Medidas del Romano*. Toledo: Diego López, 1564.

174

¹⁶Sebastiano Serlio: *Tercero y Quarto Libro de Architectura*. Traducido por Francisco de Villalpando y publicado en Toledo en 1552.

¹⁷La tesis doctoral se publicó como *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. 4 vols., Toledo-Madrid, IPIET-CSIC, 1983-86.

¹⁸Agustín Bustamante García (1950-2017). Catedrático de Historia del arte de la Universidad Autónoma de Madrid, especialista en arte y arquitectura de la Edad Moderna.

¹⁹Nikolaus Pevsner, John Fleming y Hugh Honour: *Diccionario de Arquitectura*. Madrid: Alianza, 1984.

²⁰Xavier de Salas Bosch (1907-1982). Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Director del Museo del Prado entre 1970 y 1978.

²¹Ida Anguiano de Miguel, por entonces asistente de Xavier de Salas, fallecida en 2017.

²²Jose Antonio Gaya Nuño: *Arte del siglo XIX. Ars Hispaniae. Historia Universal del arte hispánico*. Tomo XIX. Madrid: editorial Plus Ultra, 1966.

²³Esteban García Chico (1892-1969). Historiador del arte vallisoletano.

²⁴Juan José Martín González (1923-2009). Historiador del arte, catedrático de la Universidad de Valladolid.

²⁵El arquitecto Luis Cervera Vera (1914-1998) dirigió una colección sobre tratadistas de arquitectura en la editorial Albatros, que llamó Juan de Herrera. En ella se publicaron entre otros publicó *Arte y Uso de la Arquitectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás.

²⁶Natividad Sánchez Esteban, publicó su tesina como *La parroquia de San Martín de Valdeiglesias. Mecenazgo, economía y debate arquitectónico en el primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Ayuntamiento de San Martín de Valdeiglesias, 2000.

²⁷Francisco Calvo Serraller (1948-2018). Catedrático de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid.

²⁸Antonio Bonet Correa (1925-2020), catedrático de Historia del arte, maestro de maestros y presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

²⁹En referencia a la colección *Historia del Arte Hispánico* de la editorial Alhambra en 7 tomos.

³⁰Fernando de Olaguer-Feliú Alonso. Catedrático de Historia del Arte Medieval en la Universidad Complutense de Madrid.

³¹*El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.

³²Benito Navarrete Prieto, Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Alcalá de Henares.

³³Delfín Rodríguez Ruiz, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid.

³⁴Howard Burns (1939), Profesor emérito de Historia de la Arquitectura de la Scuola Normale de Pisa, y antes del Cortauld, de Harvard y Venecia, con especial dedicación al estudio de Andrea Palladio.

³⁵“Las fábricas de la reina Católica y los entresijos del imaginario arquitectónico de su tiempo”. En Alberto Bartolomé Arraiza (Ed.): *Los Reyes Católicos y Granada*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp.213-226.

³⁶Manfredo Tafuri (1935-1994), arquitecto e historiador de la arquitectura italiana.

³⁷Nuria Rodríguez Ortega. Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

³⁸<http://corpus.rae.es/cordenet.html>

³⁹Richard L. Kagan es un historiador modernista americano, profesor en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore.

⁴⁰Joaquín Bérchez (1950), catedrático de la Universidad de Valencia que ha revolucionado, con su fotografía en sí misma y en su interrelación con los textos, la historia de la arquitectura. Actualmente jubilado.

⁴¹María Cruz de Carlos Varona, profesora de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid.

⁴²Felipe Pereda Espeso, Historiador del arte español, profesor en la Universidad de Harvard.

⁴³José Riello, Historiador del arte, profesor en la Universidad Autónoma de Madrid.

⁴⁴Santiago Sebastián (1931-1995). Historiador del arte, que ocupó diversas cátedras en Mallorca, Córdoba, Barcelona, Cali (Colombia) o Valencia.

⁴⁵Colección Historia del Arte coordinada por Juan Antonio Ramírez en la Editorial Alianza en los años noventa del siglo XX. Consta de cuatro tomos sobre arte antiguo, medieval, moderno y contemporáneo.

⁴⁶*Introducción al arte español*, eds. Isidro G. Bango Torviso y Fernando Marías, Sílex, Madrid, 1990-2003, luego, 2003, en un solo volumen como *Introducción al arte español. Manual del Arte español*.

⁴⁷Fernando Marías (Coord.): *Otras Meninas*. Madrid: Siruela, 1995 y 20072.

⁴⁸Donald Preziosi (1941), profesor Emérito de Historia del Arte en la Universidad de los Ángeles. Es autor de *The Art of Art History: A critical Anthology*, de 1998.

⁴⁹Juan Antonio Ramírez Domínguez (1948-2009). Catedrático de Arte Contemporáneo en la Universidad de Málaga y Autónoma de Madrid.

⁵⁰Aby Warburg (1866-1929). Historiador del arte alemán, especializado en los estudios iconológicos, fundador del Instituto Warburg que actualmente tiene su sede en Londres.

⁵¹La Escuela de *Annales* francesa es una corriente historiográfica que estudia los procesos históricos desde una perspectiva no exclusivamente política sino económica, social e ideológica y toma como nombre el de la revista fundada en los años 30 del siglo XX.

⁵²James Elkins (1955), historiador y crítico de arte estadounidense, perteneciente a la Universidad de Chicago.

⁵³Fernando Checa Cremades (1952). Catedrático de Historia del arte Moderno de la Universidad Complutense de Madrid, Director del Museo del Prado entre 1996 y 2001.

⁵⁴Miguel Zugaza Miranda (1964) fue director del Museo del Prado desde 2002 hasta 2016 y desde esa fecha es director del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

⁵⁵Ethan Matt Kavalier, Profesor de Historia del arte de la Universidad de Toronto, autor de la obra *Renaissance Gothic: Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470-1540*. Yale University Press, 2012.

⁵⁶*La mirada extravagante. Arte, Ciencia y Religión en la Edad Moderna. Homenaje a Fernando Marías*. Madrid: Marcial Pons, 2020.

⁵⁷Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1931). Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid, Académico de Bellas Artes de San Fernando.

⁵⁸Ángel Urrutia Núñez fue profesor de Historia del arte en la Universidad Autónoma de Madrid.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Reseñas

Ramírez Sánchez, Manuel y Rodríguez-Martín, Francisco (Eds.), *Cementerios Patrimoniales y turismo: una visión multidisciplinar*, Madrid, Síntesis, 2020, 401 págs., 96 ilustraciones en blanco y negro. ISBN 978-84-1357-016-7.



Veintisiete contribuciones se aúnan en este libro editado por los profesores Ramírez-Sánchez y Rodríguez-Marín, quienes además firman sendos estudios. El equipo investigador que ha colaborado en este compendio proviene principalmente del mundo universitario español e hispanoamericano. El carácter multidisciplinar de su planteamiento es uno de sus grandes atractivos, junto con una gran riqueza de enfoques sobre los valores patrimoniales de la cultura funeraria, desde campos como la Historia, la Geografía, la Arquitectura, la Antropología, la Gestión Cultural, el Arte o el Urbanismo.

180

Sus interesantes aportaciones no se limitan a retratar cementerios. Trazan con agilidad un viaje en el tiempo y el espacio a través del universo cultural en que están inmersos los camposantos. Desde la conquista de América hasta la actualidad, de Montevideo a Estocolmo, desde Canarias a Sicilia. Durante ese periplo entre descripciones, análisis y razonamientos también se intercalan sensaciones, como el tacto frío de la piedra fúnebre o el hedor pestilente de iglesias y capillas, e incluso emociones, contenidas en mensajes dedicados a los difuntos. De todo ello surge la reflexión sobre cómo en nuestros días se plantea socialmente la muerte y su contexto cultural.

El volumen suma 22 capítulos estructurados en tres partes. La primera parte, titulada *Historia y arte en los cementerios*, agrupa nueve capítulos analizados desde el punto de vista de su

materialidad artística, arquitectónica e histórica. Son diseccionados los camposantos del norte de España, Málaga, Montevideo, Valencia, Cádiz, Valparaíso y de las Islas Canarias examinando la simbología de sus monumentos mortuorios a lo largo de distintas épocas. También se expone la forma de entender la muerte desde la perspectiva religiosa, y se narran las vicisitudes de los cadáveres de quienes profesaban un credo heterodoxo “disidente” que impedía enterrarlos en los camposantos.

La segunda parte del libro, *Cementerios y Sociedad* (capítulos 10 a 17), se inicia con una incursión en el patrimonio inmaterial en torno a las costumbres y prácticas relacionadas con la muerte en Canarias, junto con un análisis de los campos fúnebres, sus características y distribución espacial.

La investigación en torno a los cementerios vive en la actualidad un periodo de auge, según asevera la investigación dedicada a los talleres de lápidas de Málaga, que recoge las técnicas de ese tipo de trabajos. El capítulo siguiente, que relata los inicios y desarrollo de la industria minera en Huelva, narra la evolución tanto de la cultura británica en Andalucía como de sus cementerios.

Los estudios que analizan los cementerios de Latinoamérica inciden en la gran diversidad cultural de un territorio tan amplio, donde destacan algunas necrópolis como resultado de un proceso histórico que abarca más de cinco mil años, que combina los modos funerarios precolombinos, las características regionales, y las costumbres europeas.

La originalidad de los dos artículos que cierran el segundo bloque demuestra la variedad de pers-

pectivas del libro. Uno, analiza las “escrituras mínimas”, compuestas por dedicatorias o misivas en espacios de escritura reducidos y perecederos. Otro, recoge reflexiones sobre fotografía y muerte explicando las diferencias entre tipos de retratos post mortem o de difuntos.

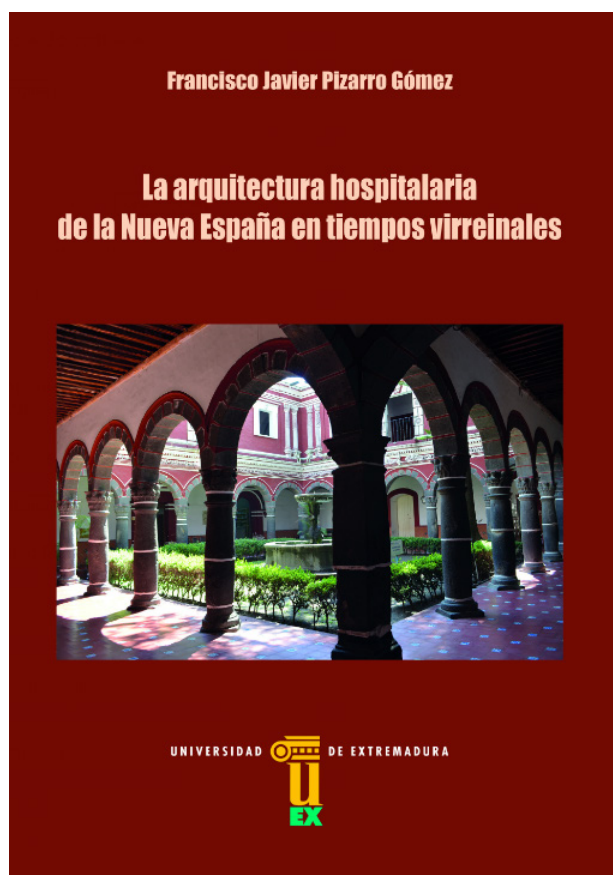
La tercera parte del libro, *Cementerios y turismo*, reúne diversas experiencias de gestión turística en camposantos europeos y se analizan los cementerios de la ciudad de Melilla como ejemplo de multiculturalidad en el norte del continente africano. Un capítulo dedicado a los cementerios como atractivo turístico y a su visibilidad en el ciberespacio, recorre la historia de este tipo de iniciativas y compara la utilidad promocional que aportan algunas herramientas de internet.

Uno de los artículos finales se lamenta de la escasa consideración patrimonial de los cementerios y reclama que diferentes profesionales se coordinen para su análisis y estudio. En este sentido esta obra constituye un paso decisivo. Otro de sus atractivos es el esfuerzo de síntesis logrado. La riqueza que aporta la obra analizada requeriría meses o años de estudio y consulta individualizada.

Acaso el rasgo distintivo que agrupa tan diversos escritos es el logrado contraste de enfoques, que cautiva al lector. La interdisciplinariedad desde la que se aborda la obra logra también ese efecto, en el que la sorpresa que espera a cada paso se convierte en una característica común, lo que da una cohesión especial al conjunto de la obra.

Ana María Doreste Buerles
Investigadora independiente.

Pizarro Gómez, Francisco Javier. *La arquitectura hospitalaria de la Nueva España en tiempo virreinales*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2020, 258 págs. ISBN: 978-84-9127-065-2.



La dificultad de acercarse a la arquitectura virreinal novohispana de forma genérica, dada su compleja realidad cultural e histórica, hace que publicaciones como la del Dr. D. Francisco Javier Pizarro Gómez, Catedrático en Arte Iberoamericano de la Universidad de Extremadura, supongan un gran aporte para la historia de arte iberoamericano en general y la arquitectura novohispana en particular. En esta ocasión hace un alto en el camino para reflexionar sobre las fundaciones, los modelos arquitectónicos, las relaciones histórico-artísticas y la política sanitario-asistencial de los hospitales novohispanos que se imbricaron en este brillante episodio constructivo.

182

Esta importante empresa fundacional y arquitectónica desarrollada en el virreinato de Nueva España por entidades y personalidades del terreno de la política, la religión y la sociedad civil para garantizar la salud y la vida de españoles y naturales, fue una labor caritativa, reflejo de una actitud basada en la piedad cristiana, que nace en paralelo a la ingente labor evangelizadora, dando como resultado una actividad constructiva de carácter extraordinario.

La reciente edición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, aporta una visión nueva y diferente de este tipo de inmuebles desde la disciplina de la Historia del Arte. Hasta la fecha, los hospitales novohispanos apenas habían sido tratados en trabajos pun-

tuales de forma genérica, se había realizado algún artículo de un edificio concreto o de un arquitecto, pero no se había realizado un estudio monográfico de la calidad, minuciosidad y rigor científico como el que reseñamos, solo realizable por investigadores con los conocimientos del Dr. Pizarro Gómez, que ofrece una visión general del fenómeno de la arquitectura hospitalaria novohispana de tiempos virreinales. A pesar de las dificultades que entraña, por los escasos testimonios que se conservan de aquel fenómeno, por su dispersión y las grandes diferencias formales que existen entre ellos, el resultado ha dado lugar a un trabajo inédito en las áreas de conocimiento de la Historia del Arte y de la Historia del Patrimonio, que sin duda va a convertirse a partir de ahora en una obra de referencia.

Desde los trabajos de Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España* (1956) que se centran fundamentalmente en aspectos históricos y funcionales de los hospitales, quedando sin abordar los constructivos, estilísticos, artísticos..., o los de la enciclopédica obra de Fidel Aguirre Medrano, *Historia de los Hospitales Coloniales de Hispanoamérica* (1992), que analizaban estos inmuebles de la misma manera, no se había realizado un trabajo monográfico que incluyera todos estos aspectos en una sola obra. Para ello, como comenta el autor, ha sido esencial el apoyo de las fuentes documentales conservadas en los archivos, especialmente en el General de Indias de Sevilla y en el General de la Nación de México, así como la visita a todos los hospitales y restos de los mismos que se conservan a lo largo y ancho del territorio mexicano, lo que dice mucho del rigor científico del autor de esta obra, aunque, lamentablemente, apenas se conservan restos de 56 fundaciones hospitalarias en diferente estado de conservación, de los cientos de edificios que se fundaron entre los siglos XVI y XVIII. No se trata, sin embargo, de una historia pormenorizada de cada uno de los hospitales virreinales de Nueva España, ni de

una catalogación de los mismos o de los restos que de ellos se conservan, sino de un análisis del fenómeno constructivo hospitalario en el virreinato novohispano con el fin de poder disponer de una visión conjunta de esta manifestación, tan importante para la historia y la cultura de la Nueva España y, por tanto, de Iberoamérica.

El libro se divide en ocho capítulos, donde se analizan en primer lugar las fuentes doctrinales, jurídicas y normativas que regulaban la fundación hospitalaria, teniendo en cuenta especialmente la confluencia de tres campos de análisis: la legislación indiana, la doctrina cristiana y el pensamiento de Tomás Moro. La relación entre el hospital y la ciudad serán analizados en segundo lugar, debido a los efectos que los cambios de mentalidad han venido produciendo en la historia de la sociedad occidental, buscando siempre los principios de ornato e higiene públicos, que cambiarán según las épocas y que irán alejando poco a poco los hospitales de los centros urbanos.

El fenómeno fundacional y la evolución constructiva de los siglos XVI al XIX, la tipología hospitalaria novohispana o los maestros y arquitectos que intervienen de una y otra forma en el proceso edificatorio, serán analizados en el siguiente capítulo de forma extensa y detallada, agrupando las fundaciones por su naturaleza con el fin de disponer de una visión conjunta del papel de cada institución en el fenómeno hospitalario novohispano, extrayendo con ello conclusiones sobre las características de los hospitales o su permanencia en el tiempo.

En cuanto a su tipología, el libro aporta numerosas novedades que permiten clasificar los diferentes modelos arquitectónicos de los hospitales novohispanos, un aspecto inédito e incompleto hasta la fecha, que muestra una vez más el trasplante y la adaptación de los modelos europeos a un medio físico, social y cultural diferente y diverso. El autor sistematiza las fundacio-

nes hospitalarias en cinco tipologías: modelos conventuales, cruciformes, palacios urbanos, mixtos o las huataperas y los pueblos-hospital de Vasco de Quiroga, ofreciendo una visión más clara de estos edificios en el conjunto de la arquitectura sanitario asistencial novohispana. Termina este capítulo con una relación nominal de arquitectos, maestros o alarifes que intervinieron de una u otra forma en la fábrica de los hospitales virreinales. Destaca, entre otros, al arquitecto Miguel Custodio Durán, cuya presencia se constata en los hospitales de Jesús, San Juan de Dios y Real de Naturales de la ciudad de México; Pedro de Arrieta, que trabaja en el Hospital de Jesús de México; José Joaquín García de Torres, que trabaja como maestro mayor de este último hospital a la muerte de Arrieta y será el arquitecto de la iglesia del Hospital de San Juan de Dios de la ciudad de México; Lorenzo Rodríguez también aparece relacionado con los hospitales de la ciudad de México, y arquitectos tan importantes como Claudio de Arciniegas o Rodrigo Díaz de Aguilera, entre otros muchos.

Además de lo expuesto, el estudio pormenorizado de la morfología hospitalaria es uno de los capítulos de mayor desarrollo de la obra, analizándose cada elemento de la construcción (capillas e iglesias hospitalarias, patios y claustros, salas de enfermería, cementerios y jardines botánicos u otras dependencias) a partir de la referencia de algunos ejemplos significativos de cada uno de aquellos.

Conocer el arte que vestía los espacios hospitalarios también proporciona información de interés sobre la imagen de aquellos inmuebles y sobre

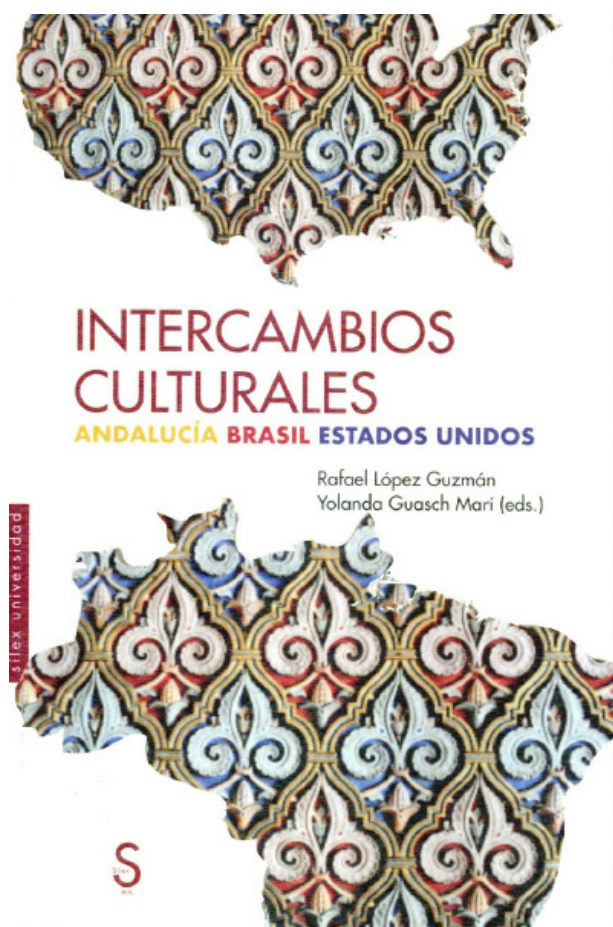
su valor como conjunto patrimonial, aunque el autor comenta que la pérdida de gran parte de este patrimonio mueble, su descontextualización y las escasas referencias que la documentación arroja al respecto, solo permiten tener una visión general, salvo excepciones, en edificios concretos. Este es el caso del hospital de San Juan de Dios de Atlixco, cuyos muros del patio se decoraron en el siglo XVIII con una interesante serie de lienzos dedicados a la vida del santo granadino y hoy forman parte de la colección pictórica que se exhibe en la pinacoteca que se aloja en una de las salas del antiguo hospital, o el Hospital de Nuestra Señora de Belén de Puebla, cuya capilla disponía de un gran retablo mayor que ocupaba la totalidad del muro, compuesto por varios lienzos, con un programa iconográfico dedicado a la Natividad. Sin embargo, todo este ajuar artístico, como el de muchas iglesias hospitalarias, no se encuentra en su emplazamiento originario, habiendo desaparecido o cambiado de ubicación.

Se cierra el libro con una extensa relación de fuentes documentales y bibliográficas sobre los temas relacionados con la obra, directa o indirectamente, de los que el autor se ha servido para la elaboración de este trabajo.

En definitiva, se trata de una monografía completa, contrastada y documentada que, sin duda, servirá a partir de ahora como referencia para el estudio del patrimonio y arte de la arquitectura hospitalaria novohispana.

Yolanda Fernández Muñoz
Universidad de Extremadura, España.

López Guzmán, Rafael y Guasch Mari, Yolanda (Eds.). *Intercambios culturales. Andalucía Brasil Estados Unidos*. Madrid: Silex Ediciones, 2020, 438 págs., 118 ilus. color y 30 ilus. b/n, ISBN: 978-84-18388-04-0.



Editado por Rafael López Guzmán y Yolanda Guasch, muestran las investigaciones expuestas en el *Coloquio Internacional: Andalucía, Estados Unidos, Brasil. Relaciones Culturales*, las cuales marcan registros que se trasladan de uno a otro lado del Atlántico.

Rafael López Guzmán, nos advierte de la importancia que tienen estos territorios periféricos para comprender la compleja trama de relaciones que podemos encontrar desde el siglo XVI hasta principios del XX, demostrando el interés que tiene el imaginario colectivo brasileño y estadounidense en Andalucía.

185

No hay investigación sin historiografía y parte de esta importante labor es la efectuada por Gloria Espinosa Spínola, al revelarnos personajes norteamericanos interesados en la cultura hispánica como Thomas Jefferson, Washington Irving o George Kubler, y otros de igual trascendencia como William Prescott y el coleccionista Archer M. Huntington.

José Miguel Morales Folguera, retrata el mecenazgo que tuvo Andalucía en Luisiana y Florida por medio de dos personajes, Bernardo de Gálvez nacido en Málaga y gobernador de Luisiana y la Florida Occidental, y el segundo es el acaudalado Andrés Almonaster y Roxas, sevillano y mecenas en la transformación artística y urbana de Nueva Orleans.

Los textos de Michael A. Brown y de Adrián Contreras-Guerrero, se enmarcan en la misma tendencia, donde el primero analiza la procedencia de pinturas andaluzas de exponentes

como Murillo, Zurbarán y Valdés Leal ubicadas en el Museo de Arte de San Diego; mientras que el segundo se concentra en las esculturas de escuela sevillana fechadas entre los siglos XVI y XVIII, destacando una gran presencia dentro de importantes museos estadounidenses, con cierta preferencia por la Roldana.

El coleccionismo, tema fundamental dentro de la historia del Arte, es el que indica, en ocasiones, el interés general del momento en ciertos artistas representativos de una sociedad o de un movimiento cultural como el andaluz, así lo denota Lola Caparrós Masegosa. De la misma manera, el tema es abordado por Luis J. Gordo Peláez y Ana Ruíz Gutiérrez para las colecciones ubicadas en los museos universitarios integrados en la Association of Academic Museums and Galleries de Estados Unidos, que resguardan obra de artistas de la talla de Murillo o Cano, que otorgan visibilidad a la cultura andaluza.

La idea de lo que era España, en general, y Andalucía, en particular, a finales del siglo XIX y principios del XX se construyó, además de por las obras exportadas, por los artistas que viajaron y registraron aspectos cotidianos, los cuales ayudaron a crear en el imaginario colectivo de Estados Unidos la imagen romántica del español, incrementando ese interés por Andalucía; todo ello es analizado por Miguel Ángel Sorroche Cuerva y, por su lado, Cristina Domenech Romero.

Richard L. Kagan, estudia el impacto cultural que tuvo Washington Irving en el desencadenamiento de viajeros estadounidenses en el siglo XIX, dispuestos a descubrir lo místico de Andalucía y en especial la Alhambra. Así también Marianna Shreve Simpson con el caso del pintor Edwin Lord Weeks y, por otra parte María José Martínez Ruíz, dedica su investigación a las obras salientes de Andalucía por medio del mercado de arte a principios de siglo XX, tomando como referencia a W. R. Hearst.

La trascendencia de la fotografía para incrementar esa visión orientalista de Andalucía en la sociedad

estadounidense, es analizada cuantitativamente por Elena Montejo Palacios. Dicha trascendencia fue marcada en parte con la inauguración de la *Residencia de América* en Sevilla promovida por sir Archer Huntington y el marqués de la Vega Inclán en los años 20's del siglo pasado, con lo cual se atrajo a Andalucía una cantidad importante de turistas, además de artistas e intelectuales, así lo marca Francisco Montes González en su texto.

Las relaciones culturales en ocasiones están condicionadas a eventos históricos que promueven la migración, es el tema de Yolanda Guasch Marí con el caso de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, que tras un exilio forzaron la movilización de españoles a territorio estadounidense, entre ellos artistas andaluces que proyectaron su cultura en el arte. Por otra parte, María Ortiz Tello, enfatiza la importancia de la obra de Picasso en museos norteamericanos promoviendo la figura del artista y su cultura hispánica para incrementar la proyección mediática.

Carla Sofía Ferreira Queiros marca los trasvases culturales que llegaron durante el barroco portugués a Brasil mediante la migración de artistas lusitanos. Por otra parte, las devociones exportadas a territorios de América del Sur fueron producto de iconografías adoptadas de Andalucía, especial es el caso tratado por Guadalupe Romero y Adailson José Rui con la Virgen del Rocío. Finalmente, en pleno siglo XX, la literatura sin duda marca un intercambio cultural en la poética de Brasil a través de Murilo Mendes tomando como principal referencia conceptual la poesía con tintes barrocos de García Lorca según Angela Brandão.

Este libro es importante por sus aportaciones a la historia del Arte de Brasil y Estados Unidos, los cuales obtienen una riqueza cultural por medio de la atracción artística de una idea en común: el orientalismo de Al-Ándalus.

Édgar Antonio Mejía Ortiz
Universidad de Granada, España.

Navarrete Prieto, Benito y Redín Michaus, Gonzalo (Eds.). *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nazionale de España*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2020, 360 págs., 303 ils. color, 19 ils. b/n. ISBN: 978-88-6557-459-1.



La Biblioteca Nacional de España conserva una de las principales colecciones de dibujos de todo el mundo, conformada especialmente a lo largo del siglo XIX a través de la recepción de notables colecciones particulares que, sin duda, enriquecieron el corpus original de la institución. Así lo atestiguan los diferentes proyectos que en los últimos años han centrado su atención en los diseños de Vicente Carducho, Luis Paret, Carreño de Miranda y Rosario Weiss, accesibles al gran público mediante sus correspondientes exposiciones monográficas. En este sentido, una de las actuaciones que aún quedaban por materializar en la Biblioteca Nacional —junto a otras que se están llevando a cabo, caso del estudio del dibujo madrileño de la segunda mitad del siglo XVII— era el estudio de los diseños españoles e italianos del siglo XVI y su relación, una ardua tarea que se ve completada con esta publicación.

187

La obra —coordinada por los profesores Benito Navarrete Prieto y Gonzalo Redín Michaus— es el resultado de una importante labor de investigación que ha contado con el apoyo de una serie de investigadores y especialistas en la materia, así como con el soporte tanto de la Biblioteca Nacional como del Ministerio de Ciencia e Innovación de España a través de la concesión de un proyecto de investigación específico para el estudio de esta cuestión. La antesala de este proyecto puede encontrarse en la muestra realizada en 2018 en la Galería de los Uffizi acerca de los dibujos españoles allí conservados.

El libro, del que hay que destacar la cuidada edición, realmente exquisita y detallada, de una

alta calidad, el rigor de los textos y el corpus de imágenes igualmente tratadas con mucha delicadeza, está formado por una serie de estudios que se ocupan de diversas cuestiones que preceden al catálogo. Este último se divide en dos partes, la primera centrada en los diseños españoles, donde hay que llamar la atención sobre el conjunto de dibujos preparatorios para San Lorenzo de El Escorial, y una segunda que se ocupa de los diseños italianos, a su vez divididos en varios grupos según su origen.

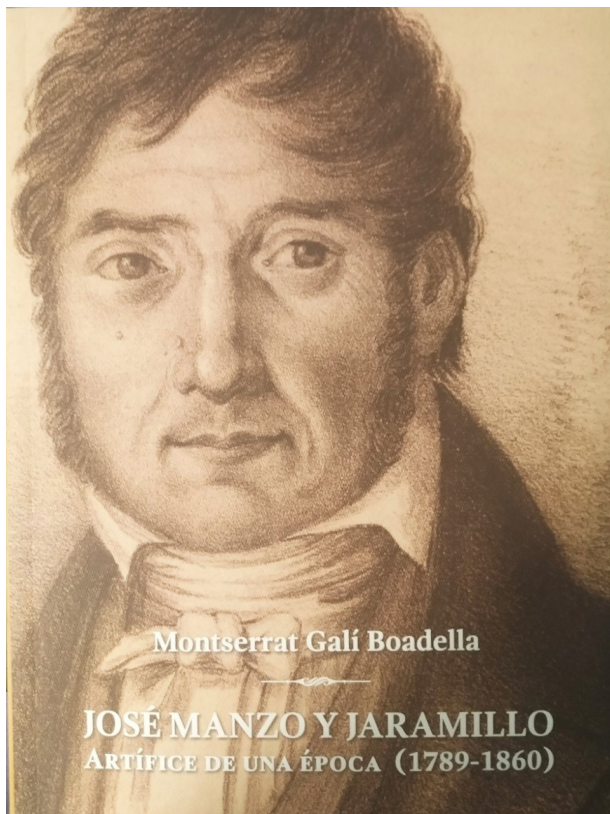
Esa serie de ensayos se ofrece realmente útil y pertinente para situar los dibujos en su contexto. A la introducción que hacen del libro Ana Santos Aramburo y Gerhard Wolf, directora de la Biblioteca Nacional y director del Kunsthistorisches Institut de Florencia, le sigue el texto de Marzia Faietti, quien se ocupa del estado de la cuestión de este tema, mediante un recorrido preciso de los trabajos previos que al respecto se han producido. A continuación, Elena Santiago Páez y Beatriz Hidalgo Caldas se centran en la procedencia desde otras colecciones particulares —Valentín Carderera, José de Madrazo y Manuel Castellano— de esos diseños conservados actualmente en la biblioteca. Particular atención muestra hacia este asunto Francesco Grisolia, quien profundiza en la figura del coleccionista Sebastiano Resta. Benito Navarrete Prieto se concentra en una cuestión compleja: el debate teórico que aborda el valor y la definición del dibujo español en correspondencia con el italiano. Por su parte, Gonzalo Redín Michaus dedica su capítulo a esos diseños italianos del

siglo XVI conservados en la Biblioteca Nacional. Más específico es el trabajo de Federica Mancini, focalizada en los diseños genoveses y en los problemas de atribución que presentan. Carlos Plaza pone el acento en los dibujos de arquitectura y en el proceso metodológico para su estudio. En esta misma línea, Manuel Arias se ocupa de Gaspar Becerra, en los retablos y en los diseños arquitectónicos al respecto. Cierra este conjunto de estudios José Ramón Marcaida López con los manuscritos de Leonardo da Vinci conservados en la Biblioteca Nacional, ofreciendo una panorámica de los mismos desde una perspectiva de la historia de la ciencia.

En el exhaustivo catálogo que ofrece la segunda parte del volumen participan diversos investigadores que formulan unos textos sobresalientes, a los que se suman las cuestiones técnicas, bibliográficas y otros detalles que completan cada una de las entradas. Los diseños seleccionados incluyen obras de Gaspar Becerra, Blas de Prado, Francisco Pacheco, el Greco, Francesco de Urbino, Bartolomé Carducho, Perino del Vaga, Alessandro Casolani, Giovan Battista Ricci, Francesco Francia, Parmigianino, Camillo Procaccini, Bartolomeo Passarotti, Agostino Carracci, Guido Reni, Giovanni Battista Castello..., en suma, una extensa nómina de artífices que dan buena cuenta de la extraordinaria colección que conserva la Biblioteca Nacional de España.

Ignacio José García Zapata
Universidad de Granada, España.

Galí Boadella, Montserrat. *José Manzo Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Educación y Cultura. Asesoría y Promoción, S.C. y Trama Editorial, 2016, 669 págs, ils. a color 161, ISBN: 978-607-525-154-5.



José Manzo y Jaramillo (Puebla de Zaragoza, 1789-1860) es una figura clave para poder comprender tanto el ambiente cultural como las prácticas artísticas desarrolladas en el México de las postrimerías del siglo XVIII y la posterior centuria, una época marcada en el calendario histórico, tránsito entre el fin del dominio español y triunfo de la Independencia, tras la cual tuvieron lugar grandes cambios políticos. Estas décadas propiciaron también una auténtica renovación estética, ya que los modelos aún coloniales dieron paso a las tendencias neoclasicistas y se abrieron hacia la recepción de influencias europeas, principalmente las procedentes de Francia, Italia e Inglaterra.

189

Manzo, un auténtico “hombre del Renacimiento” de su tiempo, es indispensable a la hora de analizar todas las novedades en el plano artístico que tuvieron lugar en las fechas ya mencionadas, sobre todo en la zona centro de México, muy especialmente en el ámbito poblano. Aunque aspectos de su vida y obra han sido recogidos en diversas publicaciones, unas dedicadas al entorno de las catedrales mexicanas, como *La Catedral y las iglesias de Puebla* de Manuel Toussaint, *El remodelado interior de la Catedral de Puebla, México, 1850-1860* de Ángel Julián García Zambrano o *El mundo de las catedrales novohispanas* de Montserrat Galí Boadella; a las relaciones entre México y los países europeos en la Edad Contemporánea, como *México Francia: Memoria de una sensibilidad común siglos XIX-XX* de Javier Pérez Siller o *Imágenes cruzadas México y España: siglos XIX y XX* de Ángel Miquel; o textos sobre la ciudad angelo-

politana, sus ciudadanos y el arte en la misma como *Historia de la pintura en Puebla* de Francisco Pérez Salazar, *Puebla colonial: bibliohemerografía comentada* de Celia Salazar Exaire, *Arquitectos e ingenieros poblanos del siglo XX* de Carlos Montero Pantoja y María Silvina Mayer Medel o *Arte e identidad: la pintura poblana del siglo XIX* de Coral Vicente Colmenares.

También el artífice poblano se menciona en compilaciones sobre artistas y manifestaciones artísticas en México, como *El museo mexicano o miscelánea de amenidades curiosas e instructivas*, VVAA, *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación* de Inmaculada Rodríguez Moya, *Repertorio de artistas en México* de Guillermo Tovar de Teresa, *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos* de Carlos Chanfón Olmos, *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición* de Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada, o *Nación de imágenes: la litografía mexicana del siglo XIX*, Ana Laura Cué Vega y María Estela Duarte, entre otras, pero esta nueva publicación de la destacada investigadora Galí Boadella es la primera monografía dedicada a José Manzo y Jaramillo.

La publicación se encuentra dividida en dos partes y ocho capítulos, en la primera, se abordan cuestiones como el contexto cultural poblano en tiempos de Manzo, su perfil biográfico y etapas artísticas, el viaje que realizó a Europa, el cual supuso un punto de inflexión en cuanto a su comprensión del arte, así como algunos de los proyectos más relevantes del artífice, como la instauración de la litografía en el país americano y las creaciones del Museo de Antigüeda-

des y el Conservatorio de las Artes en la capital poblana.

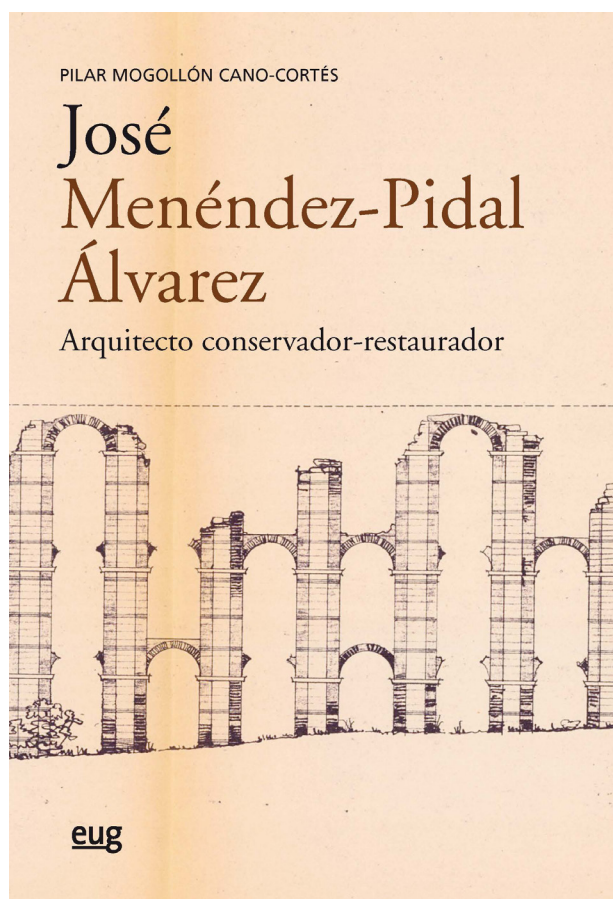
La segunda es dedicada en exclusiva al análisis de la producción artística de José Manzo y Jaramillo, tanto de su obra gráfica y pictórica como los proyectos arquitectónicos y restauraciones llevadas a cabo.

La autora finaliza, además de con el correspondiente corpus bibliográfico e índice de ilustraciones, con un valiosísimo anexo documental, conformado por un total de setenta y cinco títulos transcritos, entre los que se encuentran la correspondencia con personajes de la talla de Francisco Pablo Vázquez o Alejandro von Humboldt, documentación acerca de su periplo europeo, los gastos en torno a la remodelación que ejecutó en la capilla de San Pedro de la seo de Puebla, el inventario de los objetos que estaban expuestos en su museo o expedientes relativos a la penitenciaría de San Javier, entre otros.

El volumen se caracteriza por su rigor, claridad expositiva, un excelente manejo de las fuentes documentales y gráficas y una cuidada maquetación, el cual se convierte en una obra indispensable para conocer de primera mano al artista poblano —a veces denostado por su eliminación de elementos coloniales en pos de la modernización artística, como tantas veces ha sucedido a lo largo de la historia—, su vasta producción, así como la gran renovación estilística que tuvo lugar en el México de finales del siglo XVIII y ya decimonónico.

Ester Prieto Ustio
Universidad de Sevilla, España.

Mogollón Cano-Cortés, Pilar. *José Menéndez-Pidal Álvarez. Arquitecto conservador-restaurador*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020, 255 págs., 80 ils b/n. ISBN: 978-84-338-6706-3.



El arquitecto José Menéndez-Pidal Álvarez (1908-1981) mantuvo una intensa labor profesional en la conservación y la restauración del patrimonio en España a mediados del siglo XX. Sólo esto justificaría una biografía, aunque el trabajo realizado por Pilar Mogollón Cano-Cortés es mucho más que una reconstrucción de su itinerario vital. Partiendo de la visión crítica más reciente que revisa el género de las biografías, la mayor parte del texto se dedica al análisis de sus intervenciones, subrayando la trascendencia de su contribución por encima de otros aspectos meramente personales. La selección de los trabajos analizados se ha realizado partiendo de un intenso sondeo archivístico en el que se han localizado numerosos proyectos de restauración, meticulosamente referidos en las últimas páginas del libro. Gracias a esta aproximación Mogollón ofrece una visión crítica del arquitecto, contextualizada con la teoría de la restauración del momento, en concreto con los criterios de Boito y Giovanni. Especialmente notables son sus análisis de las liberaciones, las *anastilosis* y la incorporación de nuevos materiales, planteadas en inmuebles tan significativos como el monumento funerario romano de Zalamea de la Serena, el teatro romano o el Templo de Diana de Mérida, por citar sólo algunos. En la misma línea, subraya como en sus obras se había preocupado por investigar estilísticamente otros edificios similares. Aunque esto le permitió comprender mejor muchos de los edificios restaurados, también provocó reinterpretaciones desafortunadas, posteriormente puestas en duda por diferentes especialistas.

191

Si muchas de sus contribuciones estuvieron relacionadas con la conservación del patrimonio arqueológico, no fueron menos sus actuaciones sobre edificios religiosos en las décadas centrales del siglo XX como parte de sus obligaciones como responsable de la Sexta Zona, incluyendo entre otras la catedral de Cádiz, la cartuja de Jerez de la Frontera, la alcazaba de Mérida, la iglesia del Sagrario de Sevilla o la colegiata de Osuna. En algún caso, el arquitecto tuvo que acogerse a la *intervención restrictiva* de Boito para justificar las reintegraciones o reconstrucciones, que seguían en cualquier caso criterios filológicos propios del momento. Mientras que diferentes problemas estructurales acuciaban la conservación de estas obras tan significativas, otras construcciones de menor porte requirieron de su atención en las cubiertas, como ocurriera en el convento de Madre de Dios en Sevilla o en la iglesia de Santa María en Arcos de la Frontera. En este mismo capítulo el estudio aborda pormenorizadamente las propuestas para la alcazaba de Jerez de la Frontera y la iglesia de San Juan en Santianes.

Otro aspecto importante en la labor del arquitecto es su interés por la recuperación de los centros históricos y las zonas de interés turístico, aunque primó su preocupación por los inmuebles por encima de otras cuestiones urbanísticas. Entre los ejemplos estudiados cabría subrayar los de Olivenza, Jerez de los Caballeros, Llerena y Zafra, en Extremadura y los de Estepa o Marchena en la provincia de Sevilla. La preocupación por las plazas fue acompañada en la mayoría de los casos extremeños por la atención sobre sus cinturones amurallados, apostando por su liberación, consolidación y recrecimiento

si fuese necesario. En esta misma labor sobre los centros históricos cabe destacar su labor como representante de la Unesco en la apuesta por la protección del patrimonio hispanoamericano, concretamente el de la ciudad de Santo Domingo (República Dominicana).

La reutilización de edificios históricos como museos es otra de las particularidades de las intervenciones de estas fechas. Entre los proyectos presentados por Menéndez-Pidal cabría destacar el de la basílica de San Pedro en Mérida, el de la catedral de Badajoz, el de la iglesia de San Juan en Marchena o el de la colegiata de Osuna, así como el del Museo de Gibraltar en San Roque o el museo diocesano de Cádiz. Aquí planteó desde reconstrucciones en estilo hasta propuestas en las que diferenció los materiales incorporados. Por último, el libro agrupa su labor como creador de interiores y diseñador, responsabilizándose de la reubicación o reinterpretación de elementos muebles para diferentes edificios religiosos en las provincias de Cádiz y Sevilla.

Este tipo de trabajos sobre restauración arquitectónica podría parecer un campo muy especializado y desconectado de otros ámbitos histórico-artísticos. Al contrario, el trabajo de Mogollón muestra cómo la percepción actual del patrimonio depende en gran medida de intervenciones realizadas en el último medio siglo, siendo por tanto un punto de partida inexcusable tanto para la investigación como para la puesta en valor de estos notables ejemplos.

Pedro Luengo
Universidad de Sevilla, España.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



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.

197

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.

3. EVALUACIÓN Y SELECCIÓN

El método de evaluación de Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano es el denominado de “doble ciego”, que ayuda a preservar el anonimato tanto del autor del texto como de los evaluadores. El Consejo de Redacción decidirá sobre la publicación del texto a la luz de los informes, que serán dos como mínimo. En el caso de que un artículo no se adecue a la línea general de la revista, será devuelto a su autor sin necesidad de evaluación. El secretario de la revista notificará al autor la decisión tomada sobre su trabajo. En caso de aceptación, el secretario podrá adjuntar, además, la relación de modificaciones sugeridas por los evaluadores. La decisión última de publicar un texto puede estar condicionada a la introducción de estas modificaciones por parte del autor, que dispondrá de un plazo de seis meses para volver a enviar su texto. Superado este plazo, el artículo repetirá enteramente el proceso de evaluación. Tanto los artículos rechazados como los informes de los evaluadores se conservarán en el archivo de la revista.

4. PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS

Los autores remitirán a la secretaría técnica un CD con los dos ficheros necesarios (uno para el texto y otro para las ilustraciones) en formato .doc o .docx. Las imágenes se remitirán en formato jpg/jpeg

o tiff. El CD estará marcado con una etiqueta de identificación con el nombre del autor o autores y el título completo del artículo. Los originales también se remitirán mediante correo electrónico, en forma de archivo adjunto en un único fichero, a la siguiente dirección: revistaquiroya@ugr.es

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

Quiroya. 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 *Quiroya* 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 Varias 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.

199

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

La revista no se responsabiliza de los derechos de autor derivados de las imágenes incluidas en los artículos, los cuales corresponderán a los firmantes de los mismos.

V. Apéndices y anexos. Se admitirá la inclusión de apéndices y anexos, en caso de que resulte oportuno. Ambos irán al final del trabajo, sin numerar.

VI. Empleo de abreviaturas, acrónimos y símbolos. Se admitirá la inclusión de abreviaturas, acrónimos y símbolos en el contenido (no en los títulos de trabajos ni en los de apartados). Éstas se adecuarán a las directrices establecidas por el Diccionario de la Real Academia Española (RAE): <http://buscon.rae.es/dpd/>

6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

Las reseñas bibliográficas constarán de un máximo de 5.000 caracteres, incluidos los espacios.

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

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán vía e-mail a la siguiente dirección de correo electrónico: revistaquirolga@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: *Ibidem*, pág. 40.

Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibid.* o *Ibid.*, 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].

9. DERECHOS DE AUTOR

Los textos publicados en Quiroga, en su versión electrónica, son propiedad de la revista, siendo necesario citar su procedencia cuando sea necesario. Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica de Quiroga se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-Uso no Comercial 3.0 España (CC-by-nc 3.0). La indicación de la licencia de uso y distribución, CC-by-nc, ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario. Puede consultar la versión informativa y el texto legal de dicha licencia en los siguientes enlaces.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/> [1]

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/legalcode.es> [2]

Los usuarios pueden realizar un número razonable de copias impresas para su uso personal o con fines educativos o de investigación.

Descargue AQUÍ la Guía de Buenas Prácticas en formato PDF.

Descargue AQUÍ el Formulario de Declaración de Autoría en formato DOC.

10. IDIOMAS

Los idiomas aceptados por *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* son principalmente el inglés, el castellano y el portugués, al ser las lenguas mayoritarias en su ámbito científico. La publicación en otras lenguas será estudiada en cada caso por el Consejo de Redacción. Esta política afecta a todas las secciones de la revista.

201

11. NOTA DE COPYRIGHT

(c) Quiroga. Los originales publicados en la edición electrónica de esta Revista son propiedad de la misma, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución "CREATIVE COMMONS RECONOCIMIENTO-NO COMERCIAL 3.0 ESPAA" (CC-by-nc). Puede consultar desde aquí la versión informativa y el texto legal de la licencia. Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

12. DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD

Los nombres y direcciones de correo-e introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

